

Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca

Facultatea de Studii Europene

Școala doctorală „Paradigma europeană”

TEZĂ DE DOCTORAT

Doctorand:

Elena Luiza Mitu

Conducător de doctorat:

Acad. Prof. Dr. Basarab Nicolescu

Cluj-Napoca

2013

Eugène Ionesco și logica contradictoriului

O abordare transdisciplinară a dramaturgiei ionesciene

Doctorand:

Elena Luiza Mitu

Conducător de doctorat:

Acad. Prof. Dr. Basarab Nicolescu

Cluj-Napoca

2013

Cuprins:

Mulțumiri

Introducere

Capitolul I. Transdisciplinaritatea

- 1.1. Transdisciplinaritatea sau era traducătorilor
- 1.2. Terțul inclus
- 1.3. Subiectul și obiectul transdisciplinar și relația lor cu terțul inclus
- 1.4. Terțul ascuns
- 1.5. Rolul metodologiei transdisciplinare în înțelegerea dramaturgiei ionesciene

Capitolul III. Logica contradictoriului

Motto: Nu există teatru decât dacă există antagonisme

- 3.1. Influența filosofiei lui Stéphane Lupasco în gândirea și experiența estetică a lui Eugène Ionesco
 - 3.1.1. Logica artei și experiența estetică în *Note și contranote*
 - 3.1.2. Legătura dintre știință, artă și religie
- 3.2. Principiul antagonismului ca principiu fundamental al dramaturgiei lui Eugène Ionesco
- 3.4. Noțiunile de actualizare și potențializare în dramaturgia ionesciană
- 3.5. Noțiunile de adevăr și fals în dramaturgia ionesciană conform logicii dinamice a contradictoriului
- 3.6. Spațiul-timp ca rezultat al logicii antagonismului contradictoriu în gândirea dramatică a lui Eugène Ionesco
- 3.8. Exprimarea conflictului pur: *Cântăreața cheală*, *Cum să te descotorosești*, *Victimile datoriei*, *Noul locatar*, *Scaunele*, *Jacques sau supunerea*, *Rinocerii*
- 3.9. Terțul inclus, concilierea contradicțiilor dramatice: *Victimile datoriei*, *Noul locatar*, *Rinocerii*

Capitolul IV. Contradicția: principiu al unei construcții teatrale posibile

- 4.1. Refuzul logicii tradiționale în construcția dramatică: Teatrul participării, teatrul neparticipării, teatrul lăuntrului
- 4.2. Teatrul între iraționalitate și exorcism
- 4.3. Figurarea și transfigurarea lumii dramatice
- 4.4. Descompunerea/ integrarea personajelor dramatice în cupluri opoziționale de natură logică contradictorie
- 4.5. Comedia transperceptivă/ tragedie transperceptivă
- 4.6. Piesa de teatru: construcție dinamică și sistem: piesele scurte
- 4.6. a) Dinamica grupului
- 4.6. b) Echilibrul grupului
- 4.7. Contradicția limbaj-acțiune: *Cântăreața cheală*, *Lecția*
- 4.8. Derealizarea cotidianului: *Cântăreața cheală*, *Scaunele*
- 4.9. Încarnarea antagonismelor: Victimile datoriei

Capitolul V. Personajul ionescian: întrebare și eveniment

- 5.1. Dinamica internă a personajului ionescian
- 5.2. Exteriorizarea dinamismului psihic al personajului ionescian în obiectul dramatic
- 5.4. Psihologia discontinuă a personajului dramatic: defularea instinctelor și pragul spiritual
- 5.5. Personajul ionescian ca umbră sonoră

Capitolul VI. Teatrul lăuntrului

- 6.1. Subiectul și obiectul dramatic: exteriorizarea dinamismelor interne
- 6.2. Niveluri de Realitate ale construcției dramatice

Capitolul VI. Teatrul cuantic. Inovare și impas în dramaturgia ionesciană

- 6.1. Definirea conceptului de estetică cuantică

6.2. Principiile fundamentale ale esteticii cuantice

6.3. Ce este dramaturgia cuantică?

6.3.1.Scena ca material cuantic pentru teatru

6.3.1. a) Ce este scena cuantică?

6.3.1. b) Ce este un text cuantic?

Capitolul VII. Claude Rège și terțul ascuns

7. 1. Scurt istoric al regizorului

7.1.1.Concepția despre teatru

7.1.2. Terțul ascuns

7.1.3. Corp-voce-scriitură

7.1.4. Real-sacru-terț ascuns

7.1.5. Vid-lentoare-tăcere

7.1.6. Lumină-umbră-tăcere

7. 2. Dramaturgia ionesciană este o dramaturgie cuantică?

7. 3. O viziune critică asupra esteticii cuantice văzută din perspectivă transdisciplinară

Capitolul VIII. Dimensiunea transreligioasă a teatrului ionescian

8.1. Logica transcendenței: manifestarea divinității prin contradicție

8.2. Separarea dintre om și rădăcinile lui transcendente: zidul ca mister al vieții și al morții

8.3. Lumina ca materie scenică: schimbarea percepției asupra naturii realului

8.4. O triplă cunoaștere a manifestării divine: divinitatea diurnă, divinitatea nocturnă, divinitatea acvatică

8.5. Dialogul cu Dumnezeu- ecoul unui monolog secret: mesagerul care nu cunoaște mesajul

8.6. Limbaj, Metalimbaj, Translimbaj

Capitolul I. Transdisciplinaritatea

- 1.1. Transdisciplinaritatea sau era traducătorilor
- 1.2. Terțul inclus
- 1.3. Subiectul și obiectul transdisciplinar și relația lor cu terțul inclus
- 1.4. Terțul ascuns
- 1.5. Rolul metodologiei transdisciplinare în înțelegerea dramaturgiei ionesciene

I. Transdisciplinaritatea

1.1. Transdisciplinaritatea sau era traducătorilor

„Era transdisciplinară va fi era traducătorilor
– a celor care traduc în limba noastră
macrofizică ceea ce se petrece la un alt nivel
de Realitate”.

(Basarab Nicolescu, *Teoreme poetice*, 1994)

Trebuie să conștientizăm și să acceptăm că pentru a transmite o învățătură exactă avem nevoie de un limbaj exact. De asemenea, trebuie să ne asigurăm că cel care primește o anumită informație, a înțeles sensul exact al informației transmise. Fiecare dintre noi ne poziționăm față de un obiect, să luăm ca exemplu un obiect abstract a cărui denumire n-o cunoaștem, în funcție de educația, de bagajul de cunoștințe, de personalitatea, de asociațiile pe care le putem face între acel obiect necunoscut și alte obiecte cunoscute care pot fi puse în relație cu obiectul necunoscut pentru a-l apropia/ apropria înțelegerii noastre. Realitatea obiectului abstract din exemplul nostru va corespunde fiecăreia dintre realitățile imaginate de subiecții (să presupunem că subiecții sunt un fizician, un filosof, un literat, un artist plastic, un actor, un vânzător ambulant ș.a) care vor recunoaște într-un fel sau altul numele obiectului abstract. Dar cum putem percepe simultan toate nivelurile de realitate invocate de fiecare dintre subiecții participanți la recunoașterea obiectului? Ne vom întreba atunci cărei realități aparține, de fapt, obiectul în cauză? Toate aceste realități invocate de subiecți diferiți corespund cu adevărat realității prezente? Nu, nu putem cunoaște realitatea în toată complexitatea ei, dar putem avea acces la înțelegerea ei globală printr-un limbaj exact care să exprime *formularea unei noi idei de realitate*.¹

¹ Afirmație făcută în 1948 de Wolfgang Pauli, fondatorul mecanicii cuantice, și citată de Basarab Nicolescu în cartea *Ce este realitatea?*, Junimea, Iași, 2009, (a se vedea *Cuvântul înainte*, p. 8).

Claude Régy, în cartea sa *Espaces perdues* își pune o întrebare care ni se pare fundamentală pentru înțelegerea viziunii transdisciplinare asupra lumii: Ce se află între un obiect și numele obiectului? Și putem continua: ce se află între un subiect și numele subiectului?

Reflectarea la întrebarea lui Claude Régy poate rezolva multe nelămuriri în ceea ce privește rolul transdisciplinarității în secolul XXI. Acest lucru este posibil însă numai dacă ne asumăm curajul de a ne întreba până la capăt.

Cuvântul *transdisciplinaritate* a apărut la începutul anilor '70 în operele unor cercetători diferiți precum Jean Piaget, psiholog elvețian, Edgar Morin, sociolog francez, Erich Jantsch, astrofizician austriac², pentru a exprima nevoia depășirii frontierelor dintre discipline. Conform dezvoltării sale ulterioare și terminologiei desăvârșite de Basarab Nicolescu *transdisciplinaritatea* este o nouă metodologie născută din nevoia de a stabili un dialog între diferitele discipline și, în același timp, de a studia ceea ce este între discipline, ceea ce traversează aceste discipline și ceea ce se află dincolo de toate aceste discipline. De asemenea, fiind în acord cu viziunea fizicianului austriac Wolfgang Pauli³ asupra secolului XIX, Basarab Nicolescu definește transdisciplinaritatea ca o nouă viziune asupra Realității, nici religioasă, nici filosofică.⁴ Bazele epistemologice ale transdisciplinarității sunt: *fizica cuantică, știința modernă (științe exacte și științe umane) și logica modernă dincolo de logica binară*. Cercetarea transdisciplinară ca și cunoașterea in vivo presupune corespondența între lumea externă (obiectul) și lumea internă (subiectul), înțelegerea unei noi abordări asupra lumii printr-un nou tip de inteligență care stabilește o punte de echilibru între mental, sentimente și corp și o nouă gândire care are la bază logica terțului inclus. Transdisciplinaritatea este fondată pe trei postulate: a) existența mai multor niveluri de realitate⁵ și a mai multor niveluri de percepție, b) logica terțului inclus și c) principiul complexității:

- a) Existența, în Natură și în cunoașterea noastră a Naturii, a unor niveluri diferite de Realitate ale Obiectului și ale Subiectului.
- b) Trecerea de la un nivel de Realitate la un alt nivel de Realitate se realizează prin logica terțului inclus, teoretizată de epistemologul Stéphane Lupasco, care contrazice axioma logicii clasice: nu există un al treilea termen T (de la terț inclus) care să fie în același timp A și non-A.

² Pentru o introducere în cronologia transdisciplinarității a se vedea capitolul „Scurtă cronologie a transdisciplinarității”, în Basarab Nicolescu, *Noi, particula și lumea*, traducere din limba franceză de Vasile Sporici, Editura Junimea, Iași, 2007, pp. 324-326.

³ Wolfgang Pauli (1900 —1958), fizician austriac, laureat în 1945 al Premiului Nobel.

⁴ Basarab Nicolescu, *De la Isarlik la Valea uimirii (II) Drumul fără sfârșit*, Curtea Veche, București, 2011, p. 160.

⁵ A se vedea subcapitolul „Niveluri de Realitate”, în Basarab Nicolescu, *Noi, particula și lumea*, traducere din limba franceză de Vasile Sporici, Editura Junimea, Iași, 2007, pp. 140-147.

- c) Structura ansamblului nivelurilor de Realitate este una complexă: fiecare nivel este ceea ce este pentru că toate celelalte niveluri există în același timp. există mai multe niveluri de realitate, accesibile cunoașterii umane datorită existenței mai multor niveluri de percepție. Nivelurile de realitate împreună cu nivelurile de percepție permit o viziune de unificare a realității și implicit unitatea cunoașterii.

Transdisciplinaritatea este fondată pe trei axiome: axioma ontologică, cea a nivelurilor de Realitate discontinue, axioma logică, logica terțului inclus, logică dezvoltată de epistemologul Stéphane Lupasco, dezvoltată în legătură cu mecanica cuantică și o axiomă epistemologică, cea a complexității conform căreia există o interconectare între toate evenimentele universului. Transdisciplinaritatea⁶ nu este un obiect abstract, este o metodologie⁷, un *logos* al metodelor: o infinitate de metode pot fi compatibile cu una și aceeași metodologie⁸ (definită prin isomorfismul dintre nivelurile de realitate ale obiectului, nivelurile de realitate ale subiectului, terțul inclus și complexitatea) care integrează în bazele sale epistemologice (fizica cuantică, știința modernă, logica terțului inclus) studiul interacțiunii dintre obiect (lumea externă) și subiect (lumea internă), văzute nu ca entități separate, ci ca entități care coexistă, între care se stabilește un raport și care nu pot fi cunoscute independent de relația dintre ele. Transdisciplinaritatea încearcă să creeze condițiile unui dialog posibil între domeniile științei, domeniile spiritului și ființa însăși.⁹

Prin integrarea în metodologia transdisciplinară a nivelurilor de realitate ale obiectului, nivelurilor de percepție ale subiectului și terțului inclus pot fi aplicate și dezvoltate în funcție de disciplina studiată (fie din sfera științelor exacte, fie din sfera științelor umane) niveluri de

⁶ Pentru a lămuri confuzia care se face între transdisciplinaritate și interdisciplinaritate/ multidisciplinaritate este nevoie de o atenție riguroasă la finalitatea fiecăreia dintre acestea. Interdisciplinaritatea (transferul de metode de la o disciplină la alta) și multidisciplinaritatea (studiul unei anumite probleme în mai multe discipline simultan) au ca finalitate studiul obiectului disciplinar; finalitatea transdisciplinarității, care integrează interdisciplinaritatea și multidisciplinaritatea, este unitatea cunoașterii. Se poate eluda astfel și prejudecata/ uneori chiar violarea integrității, dacă termenul nu este prea dur, disciplinelor din sfera științelor umane, că transdisciplinaritatea este o analogie între teoriile fizicii cuantice și aplicarea lor în științele umane, lucru posibil datorită metodologiei transdisciplinare. Transdisciplinaritatea nu este nici un transfer de metode de la o disciplină la alta, nici studierea simultană a unui obiect din mai multe discipline, ci un dialog între discipline prin limbajul exact al metodologiei transdisciplinare. Cercetarea transdisciplinară nu este antagonistă, ci înglobează în sfera ei cercetările pluri- și interdisciplinare.

⁷ Dezvoltată de Basarab Nicolescu în *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Polirom, Iași, 1999.

⁸ Basarab Nicolescu, *De la Isarlik la valea Uimirii (II) Drumul fără sfârșit*, Curtea Veche Publishing, București, 2011, p. 83.

⁹ „Preocuparea mea a fost aceasta: de creare a unei metodologii alternative metodologiei științifice, care să îmbine ontologia cu epistemologia și cu logica”. Basarab Nicolescu în dialog cu Adrian Cioroianu la Ateneul Român « Transdisciplinaritatea - unitatea cunoașterii, condiție a demnității umane » Ateneul Român, 15 aprilie 2013.

contextualizare: organizare/ structurare/ integrare; reprezentare-interpretare/ limbaj/ confuzie;/ ignoranță/ inteligență/ contemplație; obiectivitate/ subiectivitate/ complexitate; cunoaștere/ înțelegere/ ființă; materialitate/ spiritualitate/ non-dualitate. La rândul lor aceste niveluri de contextualizare pot fi aplicate în funcție de cele trei axiome ale metodologiei transdisciplinare: axioma ontologică (bazată pe diferitele niveluri de realitate și diferitele niveluri de percepție), axioma logică (bazată pe logica terțului inclus care permite trecerea de la un nivel de realitate la un alt nivel de realitate) și axioma complexității (bazată pe structura complexă a nivelurilor de realitate. Fiecare nivel de realitate este ceea ce este pentru că toate celelalte niveluri de realitate există în același timp). Putem accede astfel la o nouă cunoaștere a realității, aflată în *fluctuație constantă*¹⁰, definită de Basarab Nicolescu ca *ceea ce rezistă experiențelor noastre, reprezentărilor, descrițiilor, imaginilor, formulărilor noastre matematice*.¹¹ Noțiunea de realitate comportă conform lui Basarab Nicolescu două accepțiuni: pragmatică și ontologică. Realitatea este nu numai o *construcție socială, consensul unei colectivități, un acord intersubiectiv*, ci ea înglobează și o *transsubiectivitate*, în sens ontologic, în măsura în care *Natura participă la ființarea lumii*.¹² Realitatea este ceea ce *rezistă* experiențelor noastre umane, ceea ce este accesibil cunoașterii noastre. Realitatea este ceea ce este pus în legătură cu existența noastră. Foarte importantă în viziunea asupra realității este noțiunea de Real, definit de Basarab Nicolescu ca fiind ceea ce Este. Realul este ascuns pentru totdeauna cunoașterii noastre umane pentru că realul este pus în legătură cu ceea ce este esențial în experiența unei persoane și este pus în legătură cu esența acestei persoane.¹³

Viziunea transdisciplinară asupra complexității lumii¹⁴ implică acceptarea și conștientizarea existenței ansamblului diferitelor niveluri de realitate ale obiectului și diferitelor niveluri de percepție ale subiectului. Nivelurile de realitate și nivelurile de percepție sunt discontinue. Trecerea de la un nivel de realitate la un alt nivel de realitate, cât și trecerea de la un nivel de percepție la un alt nivel de percepție se realizează printr-o zonă de non-rezistență, o *zonă de transparență absolută* la reprezentările, descrierile, imaginile sau formalizările noastre matematice, zonă care are rolul de a da o coerență fluxului de informație

¹⁰ Basarab Nicolescu, *Ce este Realitatea?*, Junimea, Iași, 2009, p. 95.

¹¹ Basarab Nicolescu, *Noi, particula și lumea*, traducere din limba franceză de Vasile Sporici, ediția a II-a, Editura Junimea, Iași, 2007, p. 102.

¹² Idem, p. 102.

¹³ Jean Louis Revardel, *L'univers affectif*. Haptonomie et pensée moderne, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p. 74.

¹⁴ Complexitatea lumii, în viziunea transdisciplinară, poate fi înțeleasă prin informație (energie codificată), coerență orientată, izomorfism, unitatea deschisă a cunoașterii. Transdisciplinaritatea răspunde la o problemă fundamentală cu care ne confruntăm și care se observă în toate domeniile cunoașterii și în viața de zi cu zi, transgresarea dualității dintre subiect-obiect, subiectivitate-obiectivitate, simplitate-complexitate, reduționism-holism, diversitate-unitate, prin unitatea deschisă care cuprinde și Universul și ființa umană.

care permite trecerea de la un nivel de realitate la un alt nivel de realitate și fluxului de conștiință care permite trecerea de la un nivel de percepție la un alt nivel de percepție. Pentru ca informația primită de la obiectul transdisciplinar să schimbe nivelul de conștiință al subiectului transdisciplinar este nevoie ca zona complementară, zona de non-rezistență, a nivelurilor de realitate să coincidă cu zona complementară, zona de non-rezistență, a nivelurilor de percepție, numai astfel fiind posibilă comunicarea prin isomorfism, a obiectului transdisciplinar cu subiectul transdisciplinar.

1.2. Terțul inclus¹⁵

„Știința, arta și Tradiția reprezintă
ternarul viu al transdisciplinarității.
Iată de ce transdisciplinaritatea a
existat în germen din noaptea
timpurilor. Așteptând saltul
cuantic”.

(Basarab Nicolescu, *Teoreme poetice*, 1994)

Transdisciplinaritatea este fondată pe logica terțului inclus. Existența terțului inclus¹⁶ în logica formală a epistemologului Stéphane Lupasco (1900-1988) ne ajută să înțelegem că între lumea microfizică și lumea psihică există un isomorfism, că oricărui fenomen îi corespunde un anti-fenomen și că antagonismul, lupta acestor fenomene contradictorii, care nu implică separarea lor, ci din contră antagonismul lor energetic naște o dinamică, o interconexiune, a echilibrului riguros, echilibru care permite actualizarea (manifestarea) și potențializarea (virtualizarea) fiecăruia dintre aceste antagonisme, că în această relație contradictorie prezență (actualizare) – absență¹⁷ (potențializare) se poate afla sensul, organizarea și structurarea existenței noastre, că indeterminarea cuantică, discontinuitatea, non-separabilitatea pot face raționalizabile paradoxurile cuantice, că spațiul¹⁸ și timpul¹⁹ sunt un rezultat al acestei stări T

¹⁵ Așa cum mărturisește Basarab Nicolescu în cartea sa *Ce este Realitatea?*, (Junimea, Iași, 2009), într-o convorbire particulară din august 2008 cu Christian Duchemin, terțul inclus a fost denumit de acesta din urmă *terțul-fără-nume*. Precizarea este extrem de importantă pentru că lămurește problema formulată de logicianul Petru Ioan: *de ce să ne limităm la terțul inclus? De ce să nu introducem cvartul inclus, cvinta inclusă etc.?* Pentru fiecare nivel de realitate diferit se manifestă un terț unificator inclus. Terțul inclus este *infinit terț*. Vezi pentru mai multe detalii Petru Ioan *Stéphane Lupasco și propensiunea spre contradictoriu în logica românească*, în Basarab Nicolescu et Horia Bădescu (ed.), *Stéphane Lupasco-L'homme et l'oeuvre*, Monaco, Rocher, *Transdisciplinatie*, 1999 sau convorbirea dintre Basarab Nicolescu și Edgar Morin în *Ce este Realitatea?*, pp. 216-263.

¹⁶ Termenul de terț inclus apare în filosofia lui Stéphane Lupasco în anul 1950. Pentru aplicații ale logicii terțului inclus în diferite domenii a se vedea *La confluence de deux cultures. Lupasco astăzi*, (șase autori români și opt francezi prezentate în cadrul Colocviului Internațional UNESCO, desfășurat la Paris pe data de 24 martie 2010: Horia-Roman Patapievic, Adrian Cioroianu, Ioan Chirilă, Pompiliu Crăciunescu, Oana Soare și Basarab Nicolescu, respectiv Jean-François Malherbe, Thierry Magnin, Edgar Morin, Michel Cazenave, Jean-Louis Revardel, Paul Ghils, Michel De Caso și Joseph E. Brenner), Basarab Nicolescu (coord.), Editura Curtea veche, București, 2010.

¹⁷ Absența nu trebuie înțeleasă ca o dispariție, ci ca o inhibare temporară a prezenței.

¹⁸ Spațiul, conform logicii antagonismului contradictoriu este simultaneitatea evenimentelor sau a elementelor generate de logica energiei. Pentru ca simultaneitatea să fie posibilă trebuie să existe elemente care sunt în același timp identice și diverse. Cu cât contradicția dintre identitate și diversitate va fi mai echilibrată, echilibrare posibilă datorită existenței terțului inclus, cu atât simultaneitatea evenimentelor, elementelor este mai prezentă.

(terțul inclus) care nu se poate actualiza/ potențializa fără relația de contradicție care leagă spațiul și timpul, că realitatea posedă o structură ternară datorată dinamismului independent între actualizare și potențializare, dinamism care nu ar fi posibil fără existența acestui al treilea termen evanescent, terțul inclus, echilibrul riguros (semi-actualizare, semi-potențializare) al contradictoriilor.

Noțiunea de terț inclus apare în filosofia lui Stéphane Lupasco începând cu anul 1950. Pentru o exemplificare mai clară vom enunța cele trei axiome ale logicii clasice: 1. Axioma identității, în care A este A , o propoziție este identică cu sine; 2. Axioma non-contradicției – A nu este non- A , care ne spune că o propoziție nu poate fi adevărată în același timp cu negația sa; 3. Axioma terțului exclus, orice propoziție logică este sau adevărată sau falsă, a treia posibilitate nu există. Sau nu exista până în momentul în care logica binară a fost înlocuită cu o logică mult mai subtilă, cea a terțului inclus: există un al treilea termen T care este în același timp și A și non- A .

Principiul terțului exclus este afirmat pentru prima dată în secolul al VI-lea, înaintea erei noastre, prin Parmenide. Tot din această perioadă provin și primele demonstrații prin reducere la absurd, care au la bază tocmai principiul terțului exclus. Pentru a contesta principiul necontradicției au apărut paradoxurile logice²⁰. O explicație a paradoxului care se pretează sensului pe care acesta îl capătă în textele lui Ionesco ne-o dă Simona Modreanu. „Para” nu înseamnă numai antinomia, împotriva, ci prefixul „indică vecinătatea, decalajul, diferența, deci distanța în raport cu ceva. Ionesco face din paradox un loc de întâlnire și de emergență în același timp cu un imn închinat polivalenței. Paradoxul reprezintă o supapă de urgență, maschează totodată starea de neîmplinire a unei cunoașteri, dar și gradul său de maturitate. E o concluzie paradoxală pe care am putea-o numi paradoxul paradoxurilor, în lipsă de ceva mai bun.”²¹ Pentru a contesta valoarea absolută a principiului terțului exclus a apărut o nouă logică, cea a terțului inclus²², care a revoluționat gândirea secolului al XX-lea, și continuă s-o face și astăzi, dar, în același timp, a născut o *teamă instinctivă, venind din străfundurile ființei noastre, față de acceptarea principiului terțului inclus – există un al treilea termen T care*

¹⁹ Timpul, conform logicii antagonismului contradictoriu este rezultatul dinamismului logic (actualizare-potențializare-terț inclus). Timpul se naște din conflictul dintre identitate și diversitate.

²⁰ Vezi cartea lui Solomon Marcus, *Paradoxul*, Editura Albatros, București, 1984.

²¹ Idem, p. 89.

²² Împreună cu nivelurile de realitate ale subiectului și obiectului și complexitatea, terțul inclus stă la baza fondării metodologiei transdisciplinare, al cărei promotor este Basarab Nicolescu.

*este în același timp A și non-A, căci această acceptare pare să pună la îndoială propria noastră identitate, propria noastră existență.*²³

Filosofia lui Stéphane Lupasco are ca punct de plecare fizica modernă și logica axiomatică. În centrul gândirii sale se află o logică a contradictoriului care postulează existența unui al treilea tip de dinamică antagonistă. Materia, care după relativitatea lui Einstein se reduce la noțiunea de energie, deci materia-energie fizică macroscopică și materia-energie vie, biologică, sunt potențial conținute într-o a treia materie²⁴, materia cuantică, lumea microfizică, lumea particulelor. În această a treia materie, omogenul – care guvernează materia fizică și eterogenul – care guvernează materia vie – se înfruntă într-un echilibru simetric, fiecare fiind, în același timp, semi-actualizat și semi-potențializat. La acest nivel de semi-actualizare și semi-potențializare energia se află într-o stare de contradicție absolută. Este vorba de starea T, adică starea terțului inclus. Altfel spus, pentru Lupasco starea de echilibru, starea T, se atinge prin asocierea a două forțe aflate într-o tensiune dramatică, opunându-se una alteia, nu alternativ, ci în același timp. Echilibrul realizat prin starea T nu este permanent, dar există întotdeauna un moment în care el se realizează. O forță nu se poate manifesta (actualiza) decât contra unei alte forțe care îi rezistă, o forță potențială, una dintre ele câștigând ceea ce pierde cealaltă. În limbaj lupascian când o forță se actualizează, cealaltă se potențializează și invers, o actualizare totală sau o potențializare totală nefiind posibile. Schema logică ne arată că A și non-A se află pe același nivel de realitate²⁵, în timp ce T (terțul inclus) se află pe un nivel de realitate diferit. T (terț inclus) este proiecția celor două forțe antagoniste pe un alt nivel de realitate unde A și non-A sunt semi-actualizate și semi-potențializate, în același timp.

²³ Basarab Nicolescu, în *Ce este Realitatea?* Editura Junimea, Iași, 2009, p. 16.

²⁴ Vezi Stéphane Lupasco, *Cele trei materii*, în *Logica dinamică a contradictoriului*, Editura Politică, București, 1982.

²⁵ Noțiunea de nivel de realitate nu apare în logica lui Stéphane Lupasco, ci este introdusă de academicianul Basarab Nicolescu într-un articol publicat în 1982 și dezvoltat în cartea *Ce este Realitatea?*, pentru a ajuta la înțelegerea unei alte noțiuni, aceea de discontinuitate.

1.3. Subiectul și obiectul transdisciplinar și relația lor cu terțul inclus

Una dintre problemele centrale ale transdisciplinarității este raportul dintre subiect, un subiect al cunoașterii (universul interior) și obiect, un obiect al cunoașterii (universul exterior). Noțiunile de subiect și obiect derivă din procesele de actualizare și potențializare²⁶, conform lui Lupasco, dar acestea nu le preced și nu le condiționează. Obiectul are un caracter virtual, adică el este ceea ce se petrece în afara (eliminat în afară, refulat) și în fața subiectului, dar în raport constant cu acesta. Obiectul este o potențializare, iar subiectul este actualizare. Subiectul și obiectul sunt funcții ale valorilor logice, ele guvernând fenomenul logic al cunoașterii. Între subiect și obiect există întotdeauna o legătură de contradicție care le întemeiază și le însuflețește.²⁷ Nu poate exista subiect fără obiect și nici obiect fără subiect. „Ceea ce caracterizează subiectul, ne spune Lupasco, este actualizarea unei valori logice, a unui dinamism, a unei energii care poate fi la fel de bine a unei identități, ca și a unei eterogenități, iar ceea ce caracterizează obiectul este potențializarea, starea potențială în care se pot găsi atât identitatea, cât și eterogenitatea.”²⁸

Pentru a înțelege noțiunile de subiect și de obiect transdisciplinar și rolul lor în metodologia transdisciplinară și în viziunea transdisciplinară asupra lumii vom apela la cuvântul oglindă a cărei origine latinească vine de la *mirare*, *a privi cu mirare*. Acțiunea de a privi comportă doi termeni: cel ce privește și ceea ce este privit.²⁹ Ne punem întrebarea: ce se află între cel ce privește și ceea ce este privit? În orice cunoaștere, în structura oricărui proces cognitiv, ne spune Lupasco, există un subiect al necunoașterii și un obiect al cunoașterii ce caracterizează experiența logică. Prin însuși faptul că subiectul cunoaște, deci este canalizat pe operația de observare a ceva care îi este exterior, el pierde din câmpul său vizual ca

²⁶ Stéphane Lupasco, *Subiectul și obiectul ca produse funcționale ale operației logice în Logica dinamică a contradicțiilor*, Editura Politică, București, 1982, p. 186.

²⁷ Idem, p. 195.

²⁸ Idem, p. 134.

²⁹ A se vedea capitolul *Moartea și resurecția naturii*, în Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Polirom, Iași, 1999, p. 79.

observator, subiectului îi scapă deci propria sa observare³⁰, și se potențializează, devenind obiect, în timp ce operația pe care o observă se actualizează și devine subiect. Altfel spus, subiectul vede din ce în ce mai bine ceea ce i se opune, ceea ce este în afara lui, virtualizându-se pe el însuși ca subiect, devenind astfel obiect, și actualizând ceea ce i se opune, obiectul exterior care-i ia locul și devine subiect. Conform principiului antagonismului, la care ne vom referi pe parcursul tezei noastre, subiectul este întotdeauna contradictoriu față de obiect, iar orice operație logică este un complex contradictoriu subiect-obiect. Actualizarea subiectului antrenează potențializarea obiectului, această operație implicând apariția conflictului dintre subiect și obiect. Subiectul logic nu poate fi niciodată absolut pentru că actualizarea nu poate fi decât relativă. Subiectul este întotdeauna o energie, o acțiune ce se dezvoltă împotriva unui dinamism contradictoriu sau a unei energii antagoniste, conform legilor energiei. Potențializarea nu poate fi nici ea riguroasă, adică absolută, obiectul neputând fi decât relativ. În același fel actualizarea nu poate fi riguroasă, adică absolută, întrucât subiectul nu poate fi decât relativ. Acesta semnifică faptul că dinamismul contradictoriu subiect-obiect în trecerea de la actualizare la potențializare, deci în momentul procesului de transformare ating același nivel, starea T a terțului inclus, în care subiectul și obiectul se află într-un echilibru simetric al forțelor antagoniste, deci nu sunt nici actuale, nici potențiale sau sunt semiactuale și semipotențiale unul față de celălalt. Putem spune astfel că există un complex logic nici subiect, nici obiect sau semisubiect semiobiect. Revenind la întrebarea formulată anterior: ce se află între cel ce privește și ceea ce este privit? Ne vom folosi de simbolul oglinzii pentru a exprima mirarea celui care își privește chipul pentru a se cunoaște. Mirarea presupune includerea terțului, zona care se creează între cel ce privește și ceea ce este privit, zonă care nu este nici cel ce privește, nici ceea ce este privit, ci o semiactualizare și o semipotențializare a momentului prezent în care subiectul privitor cunoaște imaginea din oglindă. Acest moment prezent restabilește echilibrul între ceea ce gândea privitorul despre sine înainte de a se privi în oglindă și înțelegerea pe care a dobândit-o prin cunoașterea imaginii reflectată în oglindă. La nivel simbolic viziunea transdisciplinară asupra lumii este oglinda în care se reflectă și

³⁰ Vorbim astfel despre un subiect cunoscător și un subiect în acțiune (*agentul* sau *sediul unei actualizări*), care în procesul cunoașterii nu pot îndeplini în același moment și în același loc rolul de obiect al cunoașterii. De aceea, în procesul actualizării va rămâne întotdeauna un subiect necunoscător al subiectului care se obiectivizează, subiectul în acțiune, care este un subiect activ, prin operația de cunoaștere pe care o desfășoară în procesul cunoașterii. Subiectul cunoscător cunoscând subiectul în acțiune, deci proiectându-l în afara sa se potențializează devenind obiect, iar subiectul în acțiune se actualizează devenind el însuși subiect în raport cu subiectul cunoscător. Astfel ajungem la ceea ce Stêphane Lupasco numește *subiect al necunoașterii* și *obiect al cunoașterii*. Se formează astfel două inconstienturi, unul irațional și altul rațional, fiecare dintre ele corespunzându-le două conștienturi, unul irațional și unul rațional.

exteriorul, universul exterior și interiorul, conștientizarea universului interior care nu poate exista decât în legătură cu cel exterior.

Transdisciplinaritatea este o semiactualizare și o semipotențializare a subiectului transdisciplinar și al obiectului transdisciplinar pentru că se află în același timp *între* discipline, *înăuntrul* disciplinelor și *dincolo* de aceste discipline. De aceea, transdisciplinaritatea nu poate fi gândită în absența subiectului și a obiectului transdisciplinar care coexistă. Din punctul de vedere al gândirii clasice, subiectul și obiectul sunt luate în considerare separat³¹, ceea ce face ca transdisciplinaritatea să apară ca fiind absurdă tocmai pentru că nu are obiect. Pentru transdisciplinaritate însă gândirea clasică nu este absurdă, ci doar restrânsă la un anumit câmp de aplicații. Acordul dintre subiectul transdisciplinar cu obiectul transdisciplinar trece prin acordul dintre nivelurile de percepție ale subiectului transdisciplinar și nivelurile de realitate ale obiectului transdisciplinar. Între nivelurile de percepție ale subiectului și nivelurile de realitate ale obiectului există o concordanță care permite deschiderea spre diferitele niveluri de înțelegere și astfel spre o unitate deschisă a cunoașterii. Această unitate care include și subiectul transdisciplinar și obiectul transdisciplinar se deschide spre zona de non-rezistență a sacralului, comună subiectului și obiectului. Armonia dintre subiect și obiect presupune armonizarea spațiului exterior al *efectivității* cu spațiul interior al *afectivității*.

³¹ „Realitatea redusă la subiect a născut societățile tradiționale, care au fost înlăturate de modernitate. Realitatea redusă la Obiect a dus la sisteme totalitare. Realitatea redusă la sacru a dus la fanatisme și integrisme religioase. O societate viabilă nu poate fi decât aceea în care cele trei fațete ale Realității sunt reunite în mod echilibrat”, afirmă Basarab Nicolescu în *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Polirom, Iași, 1999, p. 86.

1.4. Terțul ascuns

„Există o singură realitate permanentă:
terțul tainic inclus.
Ca atare, firește, el nu interesează
gândirea jurnalistică”.

(Basarab Nicolescu, *Teoreme poetice*, 1994)

Complexitatea ființei umane și a universului, din perspectivă transdisciplinară, este dată de ansamblul nivelurilor de realitate ale obiectului, aflate în *corespondență biunivocă* cu nivelurile de realitate ale subiectului, prin care nivelurile de realitate ale obiectului devin accesibile cunoașterii umane, terțul inclus și terțul ascuns. Astfel ni se oferă o *viziune generală, unificatoare, cuprinzătoare a Realității, fără a o epuiza vreodată pe deplin*.³² Pentru a exista o unitate deschisă a cunoașterii umane, între diferitele niveluri de realitate există o *coerență* care se continuă dincolo de nivelurile limită de realitate, nivelul cel mai de sus și nivelul cel mai de jos printr-o zonă de non-rezistență sau de transparență absolută la *reprezentările, imaginile sau formalizările noastre matematice*³³ și a cărei apariție este datorată limitărilor corpului și organelor noastre de simț. Ansamblul nivelurilor de realitate a obiectului și a zonei complementare de non-rezistență constituie obiectul transdisciplinar. Coerența nivelurilor de realitate a subiectului este posibilă datorită zonei complementare de non-rezistență la percepție împreună cu care formează subiectul transdisciplinar. Pentru ca subiectul transdisciplinar să poată comunica cu obiectul transdisciplinar trebuie ca cele două zone de non-rezistență să fie identice. Fluxului de informație care traversează coerent diferitele niveluri de realitate ale obiectului îi corespunde un flux de conștiință care traversează coerent diferitele niveluri de realitate ale subiectului, cele două fluxuri de

³² Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Polirom, Iași, 1999, p. 89.

³³ Basarab Nicolescu, *Ce este Realitatea?*, Junimea, Iași, 2009, p. 88.

informație și de conștiință aflându-se într-o relație de *isomorfism* tocmai datorită existenței acestei zone de non-rezistență identice subiectului și obiectului transdisciplinar. În viziunea transdisciplinară zona de non-rezistență joacă rolul *terțului ascuns* și permite interacțiunea între subiect și obiect. Spre deosebire de terțul inclus logic, situat în zona de rezistență a contradicțiilor A și non-A, terțul ascuns este alogic, fiind situat în întregime în zona de non-rezistență. Între terțul inclus și terțul ascuns există o relație de *similitudine*, ambii unind contradictorii, A și non-A în cazul terțului inclus, subiect și obiect în cazul terțului ascuns. Subiectul și obiectul sunt considerate *contradictorii supreme* pentru că traversează atât zona de rezistență, cât și zona de non-rezistență. Astfel, terțul ascuns este cel care dă sens terțului inclus.

Nivelurile de realitate sunt discontinue. Nivelurile de percepție sunt discontinue. Nu există niciun punct intermediar care să permită trecerea de la un nivel de realitate la un alt nivel de realitate, cum nu există nici un punct intermediar care să permită trecerea de la un nivel de percepție la un alt nivel de percepție. Trecerea de la un nivel de realitate la un alt nivel de realitate este posibilă datorită zonei de non-rezistență, *cheia înțelegerii discontinuității*³⁴, o punte energetică, un vid plin, forța tăcerii universale, terțul tainic ascuns.

Zona de non-rezistență corespunde sacrului, în măsura în care sacrul îndeplinește aceeași funcție ca zona de non-rezistență din transdisciplinaritate, sacrul fiind *ceea ce leagă*, ceea ce asigură armonia între subiect și obiect. Sacrul este *experiența unui real ireductibil*³⁵, *adică ceea ce se sustrage oricărei raționalizări*.³⁶ Basarab Nicolescu impune distincția pe care Edgar Morin³⁷ o face între rațional și raționalizare. În măsura în care sacrul asigură armonia dintre subiect și obiect, el face parte din această raționalitate, dar nu este rațional.

Zona de non-rezistență joacă rolul terțului ascuns și îndeplinește aceeași funcție de legătură și de stabilire a armoniei între subiect și obiect ca și sacrul. În abordarea transdisciplinară a realității *zona de non-rezistență* corespunde *realului voalat* al lui Bernard d'Espagnat și este legată de ceea ce Stéphane Lupasco numește *afectivitate*.

Afectivitatea este direct legată de interacțiunea subiectului cu obiectul, ea nu este însă nici subiect, nici obiect sau este semisubiect semiobiect, în măsura în care vorbim de un subiect al necunoașterii și de un obiect al cunoașterii. În absența afectivității, subiectul devine obiect. Altfel spus, pentru a avea o viziune cât mai amplă asupra complexității realității

³⁴ Basarab Nicolescu, *Ce este Realitatea?*, Junimea, Iași, 1999, în cap. *Heisenberg și nivelurile de Realitate*, p. 98.

³⁵ Basarab Nicolescu, *Ce este Realitatea?*, Junimea, Iași, 1999, capitolul *Sacrul și problema subiect/ obiect*, p.76.

³⁶ Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*. Polirom, Iași, 1999, p.64

³⁷ A se vedea Edgar Morin, *La méthode III- La connaissance de la connaissance*, 1, *Anthropologie de la connaissance*, Paris, Seuil, 1986.

trebuie să ținem cont de cele trei fațete ale ei, care dau un nou sens verticalității ființei în lume: subiect, obiect, terț ascuns: *Acest terț nu se poate reduce nici la subiect nici la obiect. Există un terț mediator care este sursa Realității și a Realului, nu este Dumnezeu este o putere a lui Dumnezeu, dacă vrem să ne exprimăm în termeni teologici. Dacă nu se poate reduce nici la subiect, nici la obiect, el este împărțit de toate culturile lumii, care caută unicitatea. Această dorință sau iluzie de absolut este legată de acest terț tainic inclus.*³⁸ Misterul ființei noastre se poate afla în acest terț tainic ascuns care ne apropie de transreligios. Modelul transdisciplinar al Realității oferă o nouă viziune asupra sacrului înțeles ca o prezență a ceva ireductibil real în lume care rezistă la orice abordare rațională a cunoașterii. Subiectul și obiectul, nivelurile de realitate și nivelurile de percepție sunt legate printr-o zonă de rezistență absolută. Această zonă de rezistență absolută este izvorul a dublei mișcări simultane și necontradictorii, de urcare și de coborâre, prin nivelurile de realitate și nivelurile de percepție. Mișcarea presupune străbaterea simultană a nivelurilor de Realitate și a nivelurilor de percepție.³⁹ Această mișcare coerentă se asociază simultan cu două sensuri, sau două direcții: un sens „ascendent” ce corespunde unei „urcări” prin nivelurile de Realitate și de percepție și un sens „descendent” ce corespunde unei „coborâri” prin nivelurile de Realitate și nivelurile de percepție. Fiind o zonă de rezistență absolută este incompatibilă cu atribuirea unei singure direcții, fie de urcare, fie de coborâre. Zona de rezistență absolută este un spațiu în care coexistă trans-ascendența (zonă ce corespunde noțiunii filosofice de transcendență: trans- dincolo, ascendență-urcare) și trans-descendență (zonă ce corespunde noțiunii filosofice de imanență. Astfel zona de rezistență absolută este și transcendență imanentă, punând accentul pe transcendență și imanență transcendentă, punând accentul pe imanență. Însă zona de rezistență absolută fiind prezentă ca un real ireductibil, ea nu poate fi redusă nici la transcendența imanentă, nici la imanența transcendentă. În raport cu nivelurile de realitate și cu nivelurile de percepție această zonă este o lume de dincolo legată însă de lumea aceasta. Sacral, în acest caz joacă rolul de terț inclus, este spațiul de unitate dintre timp și netimp, cauzal și a-cauzal, ce pune în acord transcendența imanentă cu imanența transcendentă și face posibilă, prin nivelurile de realitate și nivelurile de percepție, întâlnirea dintre mișcarea ascendentă a informației și a conștiinței cu mișcarea lor descendentă. Astfel subiectul este traversat de informație și capătă conștiința unei atitudini prezente în fața lumii în care coexistă libertatea și responsabilitatea în fața valorilor umane.

³⁸ *Cel mai greu în viață este să-ți găsești locul*, interviu cu Basarab Nicolescu, acordat lui Ovidiu Simonca, 2010 în *De la Isarlik la Valea Uimirii II . Drumul fără sfârșit*, Curtea Veche, București, 2011, p.132.

³⁹ Basarab Nicolescu, *Atitudine transreligioasă și prezență a sacrului*, în *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Polirom, Iași, 1999, p. 149.

Sacru, fiind în primul rând experiența unei realități devine sursa *atitudinii transreligioase*. Atitudinea transreligioasă permite adoptarea unei poziții deschise față de toate tradițiile religioase și areligioase și perceperea acelor structuri care le sunt comune, în măsura în care toate aceste tradiții și curente recunosc prezența sacru în lume. Astfel transdisciplinaritatea nu este nici religioasă, nici areligioasă, ci transreligioasă.

*

Vom descoperi poate că acela
Pe care-l numim Dumnezeu este de fapt
Un mod uman de a exista.

O senzație despre noi înșine
Într-o altă dimensiune a ființei⁴⁰

*

Transdisciplinaritatea, în măsura în care este asimilată conștient, și nu doar ca o nouă teorie care vine în completarea atâtor altora, este o atitudine a omului de a fi în lume, de a cunoaște și de a înțelege natura complexă a realității; de a integra și binele și răul și urâtul și frumosul și adevărul și falsul; de a înțelege că totul este raport și relație și transprezență. Finalitatea transdisciplinarității este înțelegerea non-separabilității și unității lumii.

Transdisciplinaritatea nu poate fi înțeleasă în toată complexitatea ei dacă nu transgresează experiența individuală a fiecăruia dintre noi.

⁴⁰ Fragment din Fernando Pessoa citat de Claude Règy în *Dans le désordre*, Actes Sud, 2011, p. 172. Traducerea ne aparține.

1.5. Rolul metodologiei transdisciplinare în înțelegerea dramaturgiei lui Eugène Ionesco

Scopul aplicării unei metodologii transdisciplinare în dramaturgia lui Eugène Ionesco este acela de a arăta importanța unei receptări cât mai apropiate de gândirea sistemică a dramaturgului, în ceea ce privește legile de construcție ale teatrului său. Vom avea în vedere cele mai importante studii disciplinare care i-au fost dedicate, încercând să găsim un răspuns la complexitatea problemei receptării dramaturgiei ionesciene și depășirea unei interpretări disciplinare cu ajutorul metodologiei transdisciplinare. În *Nu*, Eugène Ionesco afirma:

„M-am plictisit de aceleași povești care respectă aceleași norme; de aceleași fantezie care se supune aceleiași discipline; de aceleași fantezie care are aceeași revoltă față de aceeași disciplină; de aceeași disciplină care n-are fantezie, de aceeași fantezie care n-are disciplină; de fantezia mea – savuroasă, e drept, și frumoasă pentru d-voastră, dar regizată de aceeași disciplină și de unele legi pe care le știu eu. Așa de mult m-am plictisit încât nu îmi mai vine să-mi pun nici hamletiana întrebare: fantezie fără disciplină? disciplină fără fantezie? Sau disciplină plus fantezie?”⁴¹

Din aceste considerente vom avea în vedere pentru demersul nostru transdisciplinar următoarele:

1. metodologia transdisciplinară, unde vom pune accent pe noțiunea de niveluri de Realitate, relația subiect-obiect, Real, Terț ascuns, subliniind dimensiunea transreligioasă a dramaturgiei ionesciene;

2. influența filosofiei și a logicii terțului inclus așa cum a fost teoretizată de epistemologul Stéphane Lupasco;

3. estetica cuantică teoretizată de romancierul spaniol Gregorio Morales;

Transdisciplinaritatea este bazată pe logica terțului tainic inclus, anti-transdisciplinaritatea este bazată pe logica aristotelică. Tot astfel denunțarea antiteatrului ionescian este denunțarea logicii aristotelice. Întreaga operă ionesciană este fondată pe cele trei axiome: afectivă,

⁴¹ Eugen Ionescu, *Nu*, Editura Humanitas, ediția a II-a, București, 2002, p. 152.

spirituală, științifică, ceea ce corespunde celor trei axiome care stau la baza metodologiei transdisciplinare: axioma logică, axioma ontologică și complexitatea. De asemenea, întreaga operă ionesciană pledează pentru o viziune transculturală, transumană și transreligioasă a lumii, dramaturgul având conștiința faptului că „atunci când științele și cunoștințele vor fi regrupate, reunite, poate că atunci vom avea o gândire filosofică, adică viziuni totale și nu viziuni totalitare. Viziunea totalitară este o viziune parțială a lucrurilor, deci nu e o viziune totală.”⁴², dorindu-și cu ardoare „să deslușim, să percepem ceea ce au în comun toți oamenii și să apropiem civilizațiile sprijinindu-ne pe fondul acesta comun”⁴³, întrucât „suntem prizonieri, în același timp, ai culturilor și ai organismelor noastre, și ar trebui să căutăm, dacă există, adevăruri mai profunde, dincolo de asta.”⁴⁴

Considerăm că Eugène Ionesco este prin excelență un spirit transdisciplinar pentru că prin însăși natura sa, dar și prin moștenirea culturală pe care a lăsat-o prin opera sa a urmărit să denunțe și să demonstreze că orice sistem de gândire închis, fie că este de natură ideologică, politică sau religioasă, nu poate duce decât la alienarea omului față de el însuși, căutarea identității fundamentale a omului fiind ceea ce îl leagă de esența propriei sale ființe, căutare care ne este comună tuturor: foamea, setea, moartea, dragostea, ura, angoasa, spaima, avariția, invidia și gelozia, curiozitatea, dorința de a posedea sau de a se retrage, nevoia de Dumnezeu, căutarea permanentă a sacralului: *Ar fi trebuit să trăiesc numai în căutarea sacralului*⁴⁵, mărturisește Ionesco în căutările sale intermitente. Această identitate fundamentală care ne leagă ca ființe se află dincolo de orice limbaj, ideologie, istorie, morală și dincolo de religii, iar *voalul non-înțelegerii aparente*⁴⁶ poate fi înlăturat prin raportarea continuă la aceste adevăruri profunde și permanente. Opera de artă este exprimarea acestor adevăruri fundamentale care se ascund în spatele doctrinelor, credințelor, ideologiilor, dar care cu timpul vor fi demistificate: *Și ce rămâne fundamental, permanent, în aceste opere noi, printre ruinele sistemelor de gândire de toate soiurile (și nu numai ale celor din cutare sau cutare societate)? Deriziunea, angoasa, dezordinea în stare pură, teama – adică realitatea umană esențialmente tragică pe care, din când în când o doctrină, o credință reușesc s-o mascheze.*⁴⁷

⁴² Eugène Ionesco, *A rupe tăcerea. Convorbiri cu André Coutin*, Humanitas, București, 2008, traducere din franceză de Emanoil Marcu, p. 38.

⁴³ Idem, p. 52.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Eugène Ionesco, *Căutarea intermitentă*, Humanitas, București, 1994, p. 12.

⁴⁶ Idem, p.26.

⁴⁷ Eugène Ionesco, Note și contranote, Humanitas, București, 1992, pp.251-252.

– Dincolo de limbaj: *Înțelegi toate limbajele, în ciuda diferențelor dintre ele. Înțelegi chiar limbajul de dincolo de limbaj, metalimbajul.*⁴⁸ Cuvintele capătă un sens numai dacă au legătură cu viața interioară care presupune prezența afectivității în om și a ceea ce în transdisciplinaritate poartă denumirea de terț ascuns, în absența căreia limbajul devine incomprehensibil, omul vorbește în clișee, zeul se bâlbâie și nu este înțeles, iar lumea apare ca fiind despiritualizată. Criza limbajului, a neînțelegerii dintre oameni are drept cauză, în opinia lui Ionesco, ruptura dintre ființă și gândire. Atunci când gândirea nu mai reflectă viața interioară totul devine automatism, cuvintele își pierd magia și semnificația profundă. Non-sensul este semnul absenței terțului tainic inclus: *Gândirea, golită de ființă, se usucă, se veștejește, nu mai e gândire. Într-adevăr, gândirea e expresia ființei, coincide cu ființa. Poți vorbi fără să gândești. Pentru asta avem la dispoziție clișeele, adică automatismele. Gândirea adevărată nu poate fi decât vie.*⁴⁹

– Dincolo de religie: *Dacă moartea n-ar fi diferit simțită din cauza diversității religiilor sau din alte cauze, s-ar putea înțelege fiecare particularism al sentimentului morții aducând sau înțelegând (căci se înțeleg) diferențele. Toate diferențele care sînt între oamenii din toate clasele, din toate națiunile, credințele, religiile pot fi pătrunse, explicate, deci înțelese.*⁵⁰ *Religiile și-au pierdut puterea de a consola și puterea de a lumina. Ele sunt la capătul puterilor.*

– Dincolo de istorie: *Am făcut experiența, am aflat ce înseamnă să fii în afara Istoriei. Se poate ajunge acolo. Starea aceea de uimire dintâi, de uluire e proprie condiției omenești și poate strălumina pe oricine dincolo de condiția lui socială, de timpul lui istoric, de condiționarea economică. Nici una din determinările astea nu funcționează într-un asemenea caz, nici una nu contribuie câtuși de puțin la fășnirea experienței sau la dispariția ei. Asta se petrece, se petrece deci în acel soi de no man's land de la marginea absolutului sau neantului. Orice ins în secolul al XX-lea ca și în secolul al XV-lea sau în alt secol, agricultor biblic sau mic burghez modern, poate, o dată sau de două ori, să trăiască așa ceva, să fie cuprins de acea uimire luminoasă, irezistibilă, poate avea simțământul anistoric și profund asocial al supremei ciudățenii universale și mă întreb dacă nu cumva acel simțământ insolit, dacă acea uimire fără de răspuns și aproape fără întrebare nu e reacția conștiinței mele celei mai adânci. De fapt nici nu-mi pun întrebarea: știu că tocmai uimirea asta e cu adevărat conștiința mea cea mai autentică. Știu prea bine că răspunsul e însăși imposibilitatea de a da*

⁴⁸ Eugène Ionesco, *Căutarea intermitentă*, Humanitas, București, 1994, p. 26.

⁴⁹ Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, Humanitas, București, 1992, p. 31.

⁵⁰ Idem, p. 26.

*un răspuns. Ne-răspunsul e cel mai potrivit răspuns.*⁵¹ De asemenea, Ionesco recunoaște în ființa umană ceva care este mult mai profund și care transcende istoria, *ne depășește pe noi înșine și suprafața istorică*⁵², ideile care traversează ființa umană fiind nu numai cerebrale, sociale, ci aparținând unui *temperament metafizic*⁵³.

Prin gândirea și atitudinea sa Eugène Ionesco pledează pentru transumanism care presupune dezvoltarea fiecărei ființe pe plan cultural și spiritual. Transumanismul pune accentul pe o societate care să permită concilierea omului exterior cu omul interior, care dă sens vieții sociale. În *Căutarea intemitentă* Ionesco afirmă:

*Spiritul trebuie să infuzeze în toate ființele și în orice făptură. Suntem cu toții unul. Barierele poate că nu există, îmi spun, în momentele de euforie și de credință. Mi se întâmplă să cred că suntem cu toții unul în multiplu și că totul este comunicabil [...]*⁵⁴ iar mai apoi :

*Suntem de o esență identică. Deosebiri par numai să ne despartă. În dragoste, în ură ne reunim. În amorul sexual, ne contopim în celălalt. În contemplație, ne contopim în celălalt.*⁵⁵

Transumanismul explorează capacitatea infinită a omului de a se mira, aceasta fiind *condiția regăsirii unei lumi fermecate*.⁵⁶ În repetate rânduri Eugène Ionesco atrage atenția asupra faptului că omul a uitat sau uită să contemple cuprins fiind de *zgomotul și furia lumii*, pe care Shakeaspeare o redă atât de bine în opera sa, și propune reînvățarea mirării și a uimirii:

*Nu mai știm să vedem, nu mai știm să ne oprim în agitația generală și să privim, nemișcați o clipă, chiar această agitație. Nu mai știm să ne privim gratiile, nici pământul, nu mai avem răgazul pentru aceasta, și totuși, privind în jurul nostru, în noi, totuși în acest fel am putea vedea ceva apărând. „Privind” cu o atenție încordată am putea regăsi prospețimea mirării, o mirare de copil care ar face lumea la fel de tânără și pură ca în prima zi a creației. Ar trebui să reînvățăm din nou uimirea.*⁵⁷

– Dincolo de orice ideologie, morală:

Am știut dintotdeauna, am spus-o mereu, că separările sociale și rasiale de care făceau mare caz fie naștii, fie marxiștii erau din punct de vedere spiritual false: moartea copilului burghez, sau negru, sau evreu, sau proletar era resimțită de mama burgheză, de

⁵¹ Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, Humanitas, București, 1992, pp. 44-45.

⁵² Eugène Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent*, traducere de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 1993, p. 36.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Idem, p. 28.

⁵⁵ Idem, p.58.

⁵⁶ Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Polirom, Iași, 1999, p. 167.

⁵⁷ Eugène Ionesco, *Sub semnul întrebării*, Humanitas, București, 1994, p. 70

către tatăl burghez, exact ca și de părinții negri, naziști, proletari. Se confirmă contrariul. Nu se atribuiau același sentimente omenești tuturor oamenilor.

(...)

Pentru că oamenii politici nu știu absolut deloc care este importanța culturii. În lumea noastră despiritualizată, cultura este încă ultimul lucru care ne-ar permite să depășim lumea cotidiană și să-i reunim pe oameni. Cultura îi unește pe oameni, politica îi separă.⁵⁸ Autorul nu trebuie să facă propagandă, ideologie, ci altceva care este dincolo de ele.⁵⁹ O operă nu se poate lipsi de ele, dar prezența lor nu este decât o denunțare a lor. De aici a fi în stare de angoasă este a fi dincolo sau aproape de limita acestei lumi. Lumea întreagă este pusă sub semnul întrebării. De asemenea, Eugène Ionesco atribuie literaturii, artei rolul de terț inclus, acela de a situa omul între lumea aceasta și lumea cealaltă.⁶⁰

Transculturalul în transdisciplinaritate desemnează deschiderea tuturor culturilor către ceea ce le traversează și trece dincolo de ele.⁶¹ Transculturalul poate fi împărțit de noi toți printr-un limbaj transcultural care să facă posibil dialogul și reconcilierea între diversele culturi ale lumii, științele umaniste, artele, literatura, poezia și experiența interioară. Separarea dintre știință și cultură înseamnă dominarea uneia în detrimentul celeilalte, ceea ce ne oferă o imagine trunchiată asupra complexității cunoașterii și, mai mult, a dus la binecunoscutul mit al separării dintre Occident și Orient, Occidentul științei și Orientul înțelepciunii, Occidentul efectivității și Orientul afectivității, care, conform gândirii transdisciplinare, se conțin reciproc și redau echilibrul cunoașterii complexe și inerente dezvoltării și evoluției unei societăți sănătoase, în care ființa umană ocupă locul central. Eugène Ionesco a resimțit acut nevoia unei astfel de reconcilieri, în afara căreia politica, definită ca știința sau arta organizării relațiilor dintre oameni, politică ce ar fi trebuit să permită *dezvoltarea liberă a vieții spirituale*, dar care din nevoia de a domina nu mai este decât *o luptă lipsită de rațiune pentru putere*, luptă care a *dezorganizat complexul cultural*, a *subordonat creația și cunoașterea* și a *despiritualizat omul* transformându-l într-un *individ amputat, handicapat din punct de vedere spiritual*. Este cazul societăților totalitare în care obiectul a luat locul subiectului. Soluția pe care o întrevădea Ionesco acestei crize a culturii și conștiinței desacralizate, situație atât de

⁵⁸ Eugène Ionesco, *Sub semnul întrebării*, Humanitas, București, 1994, p. 28.

⁵⁹ În prefața pe care Eugène Ionesco o face cărții lui Ahmad Mask, *Ionesco et son théâtre*, Editions Caractères, Paris, 1987, afirmă: *Je crois qu'à travers les traditions les plus différentes, il y a une objectivité intemporelle, une vérité fondamentale qui est plus que le consensus des subjectivités. Les rêves que nous faisons, les images et les symboles que nous croyons inventer sont les archétypes de la vérité qui siegent dans le trefonds non pas de notre inconscient mais de notre extra-conscient, peut être même de notre surconscient.*

⁶⁰ Eugène Ionesco, *Sub semnul întrebării*, Humanitas, București, 1994, p. 7.

⁶¹ Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Polirom, Iași, 1999, p. 125.

actuală în zilele noastre, este restabilirea ierarhiei de valori în structura spiritului nostru și a societății noastre prin spiritualitate:

*Totul ar trebui să se axeze din nou pe metafizică și pe spiritual, susținute de cunoașterea științifică, fără ca politica să fie omisă, ci plasată în partea de jos a scăării.*⁶²

Cultura este, în opinia lui Eugène Ionesco extinderea spiritului la dimensiunile universalului, ea este însăși *expresia continuității noastre și a identității noastre multiseculare în timp, în spațiu și în societățile universale*, recunoscând în artă *forma cea mai înaltă a neliniștii omului*, tocmai pentru că arta pornește din social spre un punct de intersecție extrasocial și suprasocial care îi reunește pe toți oamenii: *de la indispensabila diversitate la unitatea spiritului nostru, la solidaritatea dincolo de timp și spațiu.*⁶³

⁶² Eugène Ionesco, *Cultura și politica*, în *Sub semnul întrebării*, Humanitas, București, 1994, p. 46.

⁶³ Idem, pp. 49-50.

Capitolul III. Logica contradictoriului

3.1. Influența filosofiei lui Stèphane Lupasco în gândirea și experiența estetică a lui Eugène Ionesco

Influența filosofiei lui Stèphane Lupasco în dramaturgia ionesciană a fost observată încă din 1977 în lucrarea lui Merete Blomberg intitulată *Logik og mystik. Den metafysiske diskussion i Eugène Ionescos teater*, Odense Universitetsforlag.⁶⁴ Din păcate accesul la lucrare este limitat, cartea fiind tipărită în limba daneză; poate fi consultat însă rezumatul în limba franceză. În cele șase pagini ale rezumatului în limba franceză, Merete Blomberg subliniază prezența lui Dumnezeu în piesele ionesciene, un Dumnezeu care nu poate fi cunoscut prin rațiune sau prin legile cauzalității, ci într-o dimensiune poetico-mistică.

În spațiul românesc influența filosofiei lui Stèphane Lupasco asupra dramaturgiei ionesciene a fost remarcată datorită academicianului Basarab Nicolescu, care, în capitolul *Terțul inclus, teatrul absurdului, psihanaliza și moartea* din cartea sa *Ce este Realitatea?* face trimitere la o analiză pertinentă în acest sens a teoreticianului american al literaturii și artei Wylie Sypher.

În 1979 se reeditează cartea lui Wylie Sypher, *Loss of the Self*, care tratează în capitolul *Tropism and Anti-Logic* influența pe care *Logique et contradiction* (Logică și contradicție) (1947) a lui Stèphane Lupasco a avut-o asupra dramaturgiei ionesciene: ...*Ionesco has*

⁶⁴ Capitolul 4 al cărții, intitulat *Lupasco teori* (Teoria lui Lupasco), este dedicat în întregime influenței lui Stèphane Lupasco asupra gândirii ionesciene. Din sumar amintim: a) *Uden for verden* (În afara lumii); b) *Tidens dobbelthed* (Dualitatea viitorului), c) *Historiens falskhed* (Istoria falsificată), d) *Peson og individ* (Persoană și individ), e) *Den tillidsfulde og den sørgende* (Încredere și doliu); f) *Menneskelivet i banalitet og poesi* (Viața umană în banalitate și poezie); g) *Hjertet har sine grunde som fornuften ikke forstår* (Inima are motivele sale pentru a nu înțelege); h) *Intuition og fornuft* (Intuiție și rațiune); i) *Sproget* (Limbă); j) *Mennesket og universet pa metafysisk plan* (Omul și universul la nivel metafizic); k) *Manifestationen som guds tale* (Manifestarea ca voce a lui Dumnezeu).

*pressed theatrical logic to its limits*⁶⁵, eliminând legile cauză-efect care stau la baza logicii statice aristotelice și înlocuindu-le cu o nouă anti-logică, dinamică, discontinuă, o logică ce nu exclude sentimentele, o *logică afectivă*: *Ionesco discards the laws of cause and effect on which both theatre and science had been built. Instead he accepts a system of logic to which Nicolas (Victims du devoir) refers, the logic of Stéphane Lupasco, whose work gives us the key to what Ionesco is doing in theater.*⁶⁶ Un aspect important pe care îl observă atât Whylie Sypher⁶⁷, cât și Ferreira de Brito⁶⁸ este gradul zero sau absolut la care ajunge Ionesco în piesele sale – *acolo unde adevărul și minciuna sunt echivalente, devin egale una cu cealaltă, se identifică, se anulează reciproc dinaintea nimicului absolut.*⁶⁹ Sypher face trimitere la fizica cuantică unde punctul zero coincide cu principiul complementarității lui Niels Bohr, punctul în care ambii termeni ai contradicției sunt acceptați ca fiind adevărați. Pornind de la această afirmație vom vedea pe parcursul tezei noastre cum adevărul și minciuna devin principiile fundamentale ale logicii teatrului ionescian. Sypher distinge la Ionesco un *comic dialectic* și un *tragic dialectic* care corespund noii logici, vechea logică neadmițând realitatea falsului: *the comic in Ionesco goes to show how we are in tragic conditions*⁷⁰. Personajele ionesciene au, în opinia teoreticianului, o psihologie fluidă, discontinuă, reacționând în funcție de stimulul factorilor externi: *Words, actions have become an empty shell, which is what he means by a collapse of reality.*⁷¹ Neavând identitate personajele ionesciene devin foarte ușor opusul lor. Această marjă de incertitudine a identității corespunde principiului incertitudinii lui Heisenberg. Așa cum Kurt Gödel reexaminează legile matematicii, susține Whylie Sypher, Lupasco reexaminează legile logicii aristotelice, iar la rândul lui Ionesco re-examinează legile teatrului pornind de la logica contradictoriului lui Stéphane Lupasco.

Câteva puncte de coincidență între gândirea filosofică a lui Lupasco, în ceea ce privește logica și discursul dramatic ionescian, au fost semnalate de Ferreira de Brito în capitolul *De Lupasco a Ionesco. Logique et anti-logique dans la dramaturgie ionescienne*. Concluziile la care ajunge

⁶⁵ Whylie Sypher, *Tropism and Anti-logic* în *Loss of the self*, - in *Modern Literature and art*, New York, Random House, 1962, p.102

⁶⁶ Idem, p.90.

⁶⁷ *The aim of the new science is to reach this zero degree of attention, which makes possible a kind of anti-science matching the impartiality of the anti-novel*, Whylie Sypher, *Tropism and Anti-logic* în *Loss of the self*, - in *Modern Literature and art*, New York, Random House, 1962, p. 90.

⁶⁸ *Sans de caractere, l'intrigue s'évanouit, les conflits s'effacent et l'action tend a un degree zero., tournant en rond*, Ferreira de Brito, António: *De Lupasco à Ionesco: Logique et anti-logique dans la dramaturgie ionescienne*, Faculdade de Letras, Porto, 1984. - p. 227-236 - Separata da Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas. - Porto. - II Série, vol. I (1984)

⁶⁹ Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, Humanitas, București, 1992, p. 27.

⁷⁰ Whylie Sypher, *Tropism and Anti-Logic*, in *Loss of the self- in Modern Literature and art*, New York, Random House, 1962, p. 96.

⁷¹ Idem, p. 98.

de Brito sunt: tot teatrul insolitului se construiește pe logica lupasciană; teatrul lui Ionesco este un permanent melanj între discursul dramatic și discursul critic; atât Lupasco, cât și Ionesco refuză principiul identității al psihologiei tradiționale – principiul unității personajelor este transgresat, unitatea clasică timp, loc, acțiune nu mai este valabilă pentru noua logică a teatrului: *son refus de la logique classique, froide, trop rationnelle, le pousse au choix d'une écriture dramatique metalogique ou le signe dramatique classique eclate de partout*⁷²; personajele se revendică dintr-o *logică afectivă* care integrează absurdul înăuntrul existenței și dintr-o *logică morbidă*, textul dramatic ionescian fiind *une pendule nerveuse entre le morbide et le normal*.⁷³; legătura între artă și logică, arta fiind pentru Lupasco *un foiseau de virtualités qui s'actualisent*⁷⁴, iar pentru Ionesco o *cunoaștere liberă, o formă de gândire în mișcare ... une connaissance affective, participante, d'une decouverte objective dans sa subjectivité, d'un témoignage non pas d'enseignement, d'un témoignage de la façon dont le monde apparaît à l'artiste. Renouveler le langage c'est renouveler ma conception du monde*.⁷⁵

Marguerite Jean-Blain, în cartea sa *Eugène Ionesco, mystique ou mal-croyant?*, la origine teză de doctorat, semnalează prezența în biblioteca lui Eugène Ionesco a celor două cărți *Principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, semnată de însuși Lupasco (1951), și *Logique de la contradiction* (1947). În opinia autoarei noțiunea de personaj își pierde substratul ontologic, indivizii sunt simple raporturi de forțe ale căror *antagonisme fluctuante* se organizează într-o perfectă *dinamică a grupului*⁷⁶: *Interzicând caracterul absolut al unui subiect, Lupasco îl prezintă ca pe un dinamism în curs de actualizare și de potențializare, iar Ionesco găsește în acest sistem principii dramatice*.⁷⁷

În cartea sa *Ce este Realitatea?*, Basarab Nicolescu mărturisește că „Ionesco și Lupasco erau prieteni, se frecventau și aveau îndelungi discuții filosofice. În mod evident, Ionesco a citit cu atenție opera lui Lupasco și a fost cu certitudine influențat de filosofia sa.” Trimiterea la gândirea lui Stéphane Lupasco, mai exact la reflecțiile în jurul gândirii lui Lupasco, și chiar la numele filosofului⁷⁸, le găsim în *Sub semnul întrebării*⁷⁹, în *Jurnal în*

⁷² Ferreira de Brito, *De Lupasco a Ionesco. Logique et Anti-logique dans la dramaturgie ionescienne*, p. 229

⁷³ Ferreira de Brito, p. 235.

⁷⁴ Idem, p. 235.

⁷⁵ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p.157.

⁷⁶ A se vedea capitolul *Limitele filosofiei*, Marguerite Jean-Blain, *Eugène Ionesco – mistic sau necredincios?*, Curtea Veche Publishing, București, 2010, pp. 57-62.

⁷⁷ Idem, p. 59.

⁷⁸ „De vreme ce se poate afirma despre o operă de artă, despre un eveniment, despre un sistem de stat sau economic că e și asta și asta, din moment ce mai multe (cum este cazul) interpretări pot coexista și pot, toate, aproape să acopere faptele într-un fel valabil pentru înțelegerea noastră; din moment ce Hegel sau Spengler, sau marx, sau Toynbee, sau Rène Guenon, sau teologia, sau psihanaliza, sau Lupașcu îmi explică istoria într-un mod

*fărăme*⁸⁰, în *Prezent trecut trecut prezent*⁸¹, dar mai ales în piesa *Victimele datoriei*, unde apare numele lui Stéphane Lupasco, care, în opinia noastră cuprinde legile de construcție ale dramaturgiei ionesciene, piesa împletind discursul dramatic cu discursul critic a ceea ce Ionesco realizează în întreaga sa dramaturgie. Logica terțului inclus este redată și de Logicianul din piesa *Rinocerii*, care explică fenomenul rinoceritei prin logica terțului inclus. De altfel, întreaga viziune asupra logicii și experienței estetice ionesciene teoretizată în volumul *Note și contra-note*, are la bază filosofia lupasciană a principiului antagonismului și a logicii terțului inclus.

Influența logicii terțului inclus în dramaturgia ionesciană a fost observată și de Nadia Păcurari în teza sa, *Discursul dramatic al lui Eugène Ionesco. Analiză pragmatică*⁸², în capitolul II, intitulat *Relația logică în discursul dramatic ionescian* în care tratează problema silogismului fals din piesa *Rinocerii*, făcând o succintă trimitere la logica terțului inclus lupascian.

satisfăcător, dacă sunt obiectiv; din moment ce nici o ideologie nu e constrângătoare, convingătoare; din moment ce orice ideologie nu e, la urma urmelor, decât o problemă de alegere, iar alegerea poate fi lipsită de rațiune și însuși raționalul se poate înșela, toate gândurile, toate ideologiile se anulează unele pe altele.” Eugène Ionesco, *Alte însemnări*, în *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, pp. 231-232.

⁷⁹ „Filozoful Ștefan Lupașcu mă asigură că într-o zi i s-a întâmplat ceva extraordinar. O lingură i-a scăpat din mâini și n-a ajuns până la pământ. A dispărut. El confirmă că este evenimentul cel mai ciudat pe care l-a putut cunoaște vreodată. Este convins că lingura a dispărut în lumea negativă. „Da, îmi spune el, este o structură care s-a dezintegrat; din punct de vedere științific este de înțeles.” Nu era o structură, îi spun, erau două structuri, chiar legate una de alta, este mult mai greu de acceptat. „Una trebuie s-o fi tras după sine pe cealaltă, îmi răspunde Lupașcu.” Eugène Ionesco, *Sub semnul întrebării*, Humanitas, București, 1994, p. 100 n Ce este Realitatea? Basarab Nicolescu afirmă: „Ionesco și Lupasco erau prieteni, se frecventau și aveau îndelungi discuții filosofice. În mod evident, Ionesco a citit cu atenție opera lui Lupasco și a fost cu certitudine influențat de filosofia sa.”

⁸⁰ „Tocmai pentru că grecii aveau simțul imuabilului arhetipal, trebuie să fi avut în nod necesar și simțul non-imuabilului: Lupasco explică foarte bine lucrul acesta. Nimic nu există, într-adevăr, și nimic nu poate fi gândit, decât în opoziție cu un contrar care există și el și care este refutat.” Eugène Ionesco, *Jurnal în fărăme*, Humanitas, București, 1992, p. 40

⁸¹ „Orice afirmație își verifică contrariul. Orice afirmație este contradictorie. Lupasco ne-a spus-o într-un mod strălucit.” Eugène Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent*, traducere de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 1993 p. 172.

⁸² Teză susținută în anul 2010 la Cluj-Napoca, sub coordonarea prof. univ. dr. Elena DRAGOȘ.

3.1.1. Logica artei și experiența estetică în *Note și contranote*

Un capitol fundamental pentru înțelegerea experienței estetice ionesciene este *La logique de l'art ou l'expérience esthétique (Logica artei sau experiența estetică)* din volumul *Logique et contradiction*⁸³ (*Logică și contradicție*)⁸⁴ al lui Stéphane Lupasco.

Lupasco pornește de la o întrebare esențială pentru estetică și anume: *O estetică poate exista fără afectivitate?*⁸⁵

În *Note și contranote* Eugène Ionesco se întreabă: Poate avea teatrul autonomia lui precum pictura sau muzica? Poate fi scos teatrul din *zona intermediară care nu e nici cu totul artă, căreia gândirea discursivă nu-i poate servi decât de aliment, nici întrutotul plan superior al gândirii?*⁸⁶ În dezbateră pe care Eugène Ionesco o are cu criticul Kenneth Tynan, în textul *Când sufletul nu e în palmă*⁸⁷, text inedit apărut în „Observer” și republicat în *Cahiers de saisons*, 1959 acesta afirmă: „eu studiez arta mai mult pe planul unei anumite cunoașteri libere decât pe cel al unei morale, al unei morale politice. Este vorba bineînțeles despre o [cunoaștere afectivă]⁸⁸, participantă, despre o [descoperire obiectivă în subiectivitatea ei], despre o mărturie nu despre o învățătură, despre o [mărturie a felului în care lumea îi apare artistului]” și „efemeritatea omului, conjugată cu nevoia lui de eternitate, se face, evident, cu emoția cea mai profundă, cu conștiința tragică cea mai ascutită, cu

⁸³ Stéphane Lupasco, *Logique et contradiction*, Presses Universitaires de France, Paris, 1947.

⁸⁴ Folosim pentru varianta românească traducerea din limba franceză de Vasile Sporic, Editura Politică, București, 1982.

⁸⁵ Stéphane Lupasco, *Logica artei sau experiența estetică*, în *Logica contradictoriului*, Editura Politică, București, 1982, p. 359.

⁸⁶ Eugène Ionesco, *Experiența teatrului*, în *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 53.

⁸⁷ Textul este reprodus în limba română în volumul *Note și contranote*, pp. 122-128.

⁸⁸ Sublinierea ne aparține.

pasiune. Arta este domeniul pasiunii.”⁸⁹ Pentru ca mai apoi, în *Piese mele și eu* să afirme: „Nu am intenția să emit o judecată asupra pieselor mele. Nu eu trebuie să fac asta. M-am străduit doar să spun câte ceva despre *substanța emotivă din care sînt făcute*, să spun de la ce au plecat: de la o *stare de suflet*, nu de la o ideologie, de la un *impuls*, nu de la un program; *coeziunea ce dă o structură emoțiilor în stare pură răspunde unei necesități lăuntrice*, nu logicii unei construcții impuse din exterior; nu e o supunere la o acțiune predeterminată, ci *exteriorizarea unui dinamism psihic*.”⁹⁰ Iar în 1953, în *Însemnări despre teatru*⁹¹ Eugène Ionesco mărturisește: „Cu niște coruri vorbite și cu un mim central, solist (poate asistat de cel mult alți doi sau trei), s-ar ajunge, prin gesturi exemplare, câteva cuvinte și mișcări pure, la *exprimarea conflictului pur, a dramei pure*, în adevărul său esențial, a înseși stării existențiale, a autosfîșierii și sfîșierilor sale perpetue: *realitate pură, alogică, apsihologică* (dincolo de ceea ce se numește astăzi absurd sau nonabsurd), a pulsionilor, a impulsurilor, expulzărilor.”

Arta este deci pentru Eugène Ionesco o *descoperire obiectivă în subiectivitatea sa*, ceea ce presupune că „[...] pornind de la subiectivitatea lui, exprimându-și subiectivitatea, creatorul se obiectivizează; ieșită din el, exteriorizată, opera dobîndește o existență în sine. Crezând că se stăpânește, autorul se descotorosește de sine.”⁹²

A *descoperi*, care la Eugène Ionesco este echivalent cu *a crea, a inventa, a imagina*⁹³ implică un proces al contradicției, două dinamisme antagoniste, care se conțin reciproc, *a acționa* și *a contempla*. Pentru a încerca o experiență estetică, ne spune Lupasco, în calitate de creator sau spectator, trebuie să te sustragi acțiunii, să intri în starea de contemplare. Dar a te sustrage acțiunii, adică a intra în starea de contemplare înseamnă a opri dezvoltarea unuia sau altuia dintre cele două dinamisme antagoniste, adică a celor două deveniri ale logicului, subiectul și obiectul logic, dezvoltare care reprezintă chiar acțiunea. De asemenea, a opri dezvoltarea unuia dintre antagonisme presupune a declanșa devenirea dinamismului contradictoriu. A te sustrage acțiunii și a declanșa un proces de contradicție implică declanșarea procesului de cunoaștere a cunoașterii.

Orice eveniment estetic este o conștiință a conștiinței sau o cunoaștere a cunoașterii, conform lui Lupasco. Orice proces logic al cunoașterii implică un subiect logic și un obiect logic legate printr-o relație de contradicție care le *întemeiază* și le *însuflețește*. Nu poate exista subiect fără

⁸⁹ Eugène Ionesco, *Experiența teatrului*, în *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 59.

⁹⁰ Eugène Ionesco, *Piese mele și eu*, în *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 177.

⁹¹ Eugène Ionesco, *Însemnări despre teatru*, în *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 225.

⁹² Eugène Ionesco, *Autorul și problemele sale*, în *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992, p. 37.

⁹³ ... a inventa înseamnă a crea, înseamnă a se descoperi, p. 39 Note și contranote. Humanitas, București, 1992.

obiect și obiect fără subiect. În orice cunoaștere este nevoie de un subiect și un obiect care se află în relație contradictorie, tocmai pentru că se conțin reciproc. Dorind să cunoască, deci să declanșeze un proces al cunoașterii, subiectul, creatorul își exteriorizează subiectivitatea, o refulează, o elimină în afară astfel încât această subiectivitate apare proiectată în afara și în fața sa ca un obiect virtual, denumit de Lupasco *obiect al cunoașterii*, dar în raport constant cu subiectul. Subiectul, prin însuși faptul că este implicat activ în procesul cunoașterii, adică este canalizat pe operația de cunoaștere a ceea ce este în afara lui, a ceea ce a refulat, a proiectat în afara sa, el pierde din câmpul său vizual, scăpându-i astfel propria cunoaștere și devenind ceea ce Lupasco numește *subiect al necunoașterii*. Eugène Ionesco reflectă la acest proces al cunoașterii descris de Lupasco în *Jurnal în fărâme*⁹⁴, în care afirmă:

Eu sînt deci cel ce (mă) se privește, un soi de Dumnezeu neputincios. Nu sunt doar o privire. Sunt și cel ce nutrește patimi, dorinți etc., sunt deopotrivă eu și nu sunt eu, sînt înlăuntrul, sunt afară: acela care face, care e făcut, care vede cum se face că, fără să înțeleagă prea bine. Gîndirea mea se desprinde de mine. Ea e tocmai ce se desprinde. Cum e cu puțință să fii în același timp aici și acolo, cum e cu puțință gîndirea. Mă gîndesc pe mine. Eu sînt un altul. Acest „eu” e cuprins în eul meu; rădăcina lui eu este eul. Pămîntul hrănitor sau seva lui „eu” este „eul”.

[...]

Am întrucîtva impresia că în mine se petrec niște evenimente, că în mine niște lucruri, niște pasiuni se frămîntă, se înfruntă; că stau și mă privesc și asist la lupta acestor forțe contrare și că învingătoare ies când una, când cealaltă; o încăierare, un câmp de bătaie mintal, și că eul adevărat este acel „eu” care privește la „eul” evenimentelor și conflictelor. Eu nu sunt eu, pe cât se pare, acele pasiuni, ci sunt cel ce vede, privește, comentează, apreciază. Sînt, totodată, și acela care cu ardoare, își dorește un alt eu. [...] Pasiunile nu sunt eu, ci eu sunt în pasiunile mele.

Creatorul este deci tocmai acest subiect al necunoașterii care, crezând *că se stăpânește*, proiectând în afara lui propria subiectivitate, care devine, cum am văzut obiectul virtual, *se descotorosește de sine*, opera căpătînd o existență independentă de subiect, dar în permanentă raportare la acest subiect. Opera de artă, scăpându-i creatorului este o depășire. *Ea este altceva decât a vrut el să facă din ea. Este o ființă autonomă.*⁹⁵ Născută din subiectivitatea artistului, dar în același timp exteriorizată, opera de artă dobîndește o existență în sine. Nefiind nici pe deplin subiectivitatea artistului, nici pe deplin exteriorizarea subiectivității

⁹⁴ Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, Humanitas, București, 1992, p. 31.

⁹⁵ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 33.

artistului, deci obiectivitatea sa, opera de artă este semi-subiectivitate și semi-obiectivitate sau semi-actualizare semi-potențializare. Opera de artă este deci ceea ce Lupasco numește o *construcție cuantică*.

Procesul creației va fi deci tocmai această descoperire obiectivă, care este, virtualizarea a ceea ce subiectul a proiectat în afara sa pentru a fi cunoscut, în subiectivitatea sa. Arta, creația este o mărturie a unei lumi care se naște prin ceea ce creatorul descoperă obiectiv în subiectivitatea sa. Dar această descoperire obiectivă în subiectivitatea sa presupune o cunoaștere afectivă, în afara căreia arta nu ar fi posibilă. Arta este domeniul pasiunii, mărturisește Ionesco. Ea izvorăște dintr-o substanță emotivă, dintr-o stare de suflet, dintr-un impuls, dintr-o exteriorizare a dinamismului psihic. Ionesco explică extrem de clar această exteriorizare a dinamismului psihic, această decoperire obiectivă în subiectivitatea sa în jurnalul său⁹⁶:

Sînt sigur (acesta e un adevăr obiectiv) deopotrivă de propria mea subiectivitate (și cea a celorlalți) și de faptul că ea e determinată de un „în afară”, și el dobândit în mod subiectiv, un în afară care, dobândit fiind în mod subiectiv, e înăuntru. Din acest subiect obiect de nedescălcit nu va putea ieși pentru noi decât un neoplatonism (idei = esențe = pure adevăruri într-adevăr obiective); sînt gata să cred în el, fără să am prea mare încredere pentru că la mijloc e dorința mea; iarăși subiectivitatea mea.

Sistemul uman total, ne spune Lupasco, este compus dintr-un sistem fizic, un sistem biologic și un sistem psihic. De asemenea, există trei posibilități de sistematizări energetice. Într-un sistem elementar, ne spune Lupasco, alcătuit din două dinamisme antagonice și contradictorii avem trei posibilități de sistematizare:

1. sau unul din antagonisme (antagonismul se prezintă prin proprietățile de atracție și de repulsie) îl domină pe celălalt și aceasta constituie două sisteme inverse
2. sau cele două dinamisme sunt de o egală tensiune energetică

Cele două dinamisme sunt caracterizate prin proprietățile de actualizare și potențializare. Vom avea astfel trei sisteme: un sistem în care un dinamism se actualizează potențializând dinamismul antagonist, un al doilea sistem în care dinamismul invers actualizează și potențializează dinamismul antagonist și un al treilea sistem care este alcătuit din egala tensiune a celor două dinamisme. Un dinamism invers este dinamismul în care predomină unul sau celălalt din cele două antagonisme. Acest lucru este posibil datorită faptului că energia posedă proprietățile fundamentale de omogenizare și eterogenizare, adică de identitate și diversitate. Un sistem în care dinamismul de omogenitate domină și dinamismul de

⁹⁶ Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, Humanitas, București, 1992, p. 140.

eterogenitate este potențializat caracterizează materia fizică. Sistemul invers, în care domină dinamismul de eterogenitate și dinamismul de omogenitate se potențializează este un sistem vital care reprezintă materia biologică. Al treilea sistem este un sistem unde omogenizarea și eterogenizarea sunt de o egală forță de antagonism și de contradicție. Un sistem este contradictoriu pentru că este dominat în același timp de identitate și neidentitate. Acest al treilea sistem caracterizează universul psihic. Pentru a trăi omul este mai întâi un sistem biologic, se supune legilor biologice, dar și legilor fizice, pentru că sistemul vital este compus în același timp din sisteme fizice și sisteme biologice. Arta, ne spune Lupasco, nu se reduce la viață. Arta nu este nici viața, nici realitatea înconjurătoare. Artistul abstract nu este nici omul biologic, nici omul fizic. Arta nu există ca artă decât în măsura în care este psihică,⁹⁷ adică artistul abstract extrage psihicul pur din mijlocul fizic și biologic, acest psihic pur nefiind nici fizic, nici biologic, dar care nu se poate forma decât prin coexistența contradictorie a celor două dinamisme antagoniste. Sistemul psihic, prin contradicția lui inherentă și prin antagonismul lui intens face posibilă apariția afectivității, care este un dat ontologic. Este ceea ce Ionesco înțelege prin exteriorizarea dinamismului psihic în artă, dinamism care izvorăște dintr-o substanță emotivă, dintr-o stare de suflet, dintr-un impuls. Arta este domeniul pasiunii, mărturisește Ionesco. Ea nu se raportează la nimic altceva decât la ea însăși, afectivitatea nu există în raport cu nimic altceva decât cu ea însăși. Opera de artă exprimă psihicul autorului. Ceea ce condiționează întotdeauna apariția afectivității, ne spune Stéphane Lupasco este un conflict. O opoziție, o luptă, un antagonism preced apariția spontană a sentimentelor contradictorii, durere, plăcere, iubire, ură etc. în conștiința noastră. Fiind contradictorii aceste stări apar și dispar, ele nu sunt nici subiective, nici obiective pentru că nu au nimic în comun cu ceea ce le face să apară și să dispară. Afectivitatea, prin apariția sa misterioasă într-o conștiință activă vidă nu poate exista în afara conflictului dintre antagonisme. Eliminarea conflictului înseamnă vidarea de afectivitate, întoarcerea la automatisme. Astfel, pentru a crea fenomenul estetic artistul trebuie să se îndepărteze fie uneia, fie alteia din cele două deveniri ale logicului, el generând astfel o a treia stare pe care Stéphane Lupasco o numește starea cuantică, stare care corespunde logicii fictive, stării T (Terț inclus), stare în care, după cum am văzut, contradicția este maximă și absolută, ceea ce echilibrează dinamismele antagoniste. Logica artei este deci logica terțului inclus, o logică cuantică, o logică fictivă. Fiind o construcție cuantică opera de artă apare ca o lume artificială, fictivă. Opera de artă este considerată ficțiune tocmai pentru că este contradictorie și, prin urmare, se sustrage uneia sau

⁹⁷ A se vedea interviul realizat de Monica Lovinescu lui Ștefan Lupașcu, în Monica Lovinescu, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupașcu și Grigore Cugler*, Cartea Românească, 1992, pp. 159-170.

alteia din devenirile care duc la noncontradicție, deci adevărului și realității. *„Arta este o cercetare a neadevărului sau falsului”*⁹⁸. Falsul, în gândirea lupasciană, reprezintă contradicția negației și a afirmației, adică a nonidentității și a identității. Acesta este motivul pentru care, ne spune Lupasco: „în experiența estetică subiectul tinde să se confunde cu obiectul, și viceversa, sau subiectul și obiectul tind să se contopească pentru a dispărea: o operă va fi cu atât mai estetică cu cât va fi mai puțin subiectivă și mai puțin obiectivă în același timp, ori, mai exact, concomitent semisubiectivă și semiobiectivă, adică mai puțin ireală și mai puțin reală sau, încă, jumătate reală și jumătate ireală totodată. Și tocmai aceasta înseamnă ficțiunea.”⁹⁹ Nevoia unei astfel de ficțiuni o resimte Eugène Ionesco când mărturisește în *Note și contra-note: Asistam la teatru cu o conștiință desacralizată*¹⁰⁰. *De ce nu mi se impunea realitatea teatrală? De ce adevărul ei îmi părea fals? Iar falsul de ce mi se părea că vrea să se dea drept adevăr, să se substituie adevărului?*¹⁰¹ Eugène Ionesco conștientizează nevoia unei detașări în teatru care împiedică identificarea totală¹⁰² a actorului, pe care îl considera un *principiu anarhic, dizolvant, distrugând în folosul său unitatea organizării scenice*¹⁰³, identificare ce presupune dezumanizarea actorului¹⁰⁴, cu personajul interpretat, ceea ce presupune transformarea subiectului, actorul, în obiect, personajul, dar și o distanțare de rolul interpretat care împiedică dominarea¹⁰⁵ personajului (obiectul) de către actor (subiectul): *Cred că ceea ce mă jena la teatru era prezența pe platou a unor personaje în carne și oase. Prezența lor materială distrugea ficțiunea. Erau acolo oarecum două planuri ale realității, realitatea concretă, materială, sărăcită, golită, limitată, a acestor oameni vii de fiecare zi, mișcându-se și vorbind pe scenă, și realitatea imaginației, amândouă față în față, nesuprapunându-se, ireductibile una la cealaltă: două universuri antagoniste nereușind să se unifice, să se contopească.*¹⁰⁶

⁹⁸ Stéphane Lupasco, *Logica artei și experiența estetică*, în *Logica dinamică a contradictoriului*, Editura Politică, București, 1982, p. 362.

⁹⁹ Idem, p. 363.

¹⁰⁰ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 47.

¹⁰¹ Idem, p. 46.

¹⁰² „Când îi vedeam pe actori identificându-se total cu personajele dramatice și plângând, de pildă, pe scenă, cu lacrimi adevărate, nu puteam suporta așa ceva, găseam că era într-adevăr indecent.” Eugène Ionesco, *Experiența teatrului* în *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 47.

¹⁰³ Eugène Ionesco, *Experiența teatrului*, în *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 48.

¹⁰⁴ ... așa cum o practica Piscator sau Brecht, acest discipol al lui Piscator, care făceau din actor un simplu pion în jocul de șah al spectacolului, un instrument fără viață, fără căldură, fără participare și invenție personală [...] în folosul punerii în scenă [...] a anula inițiativa actorului, a-l ucide pe actor, înseamnă a ucide viața și spectacolul. p. 48.

¹⁰⁵ „Atunci când, dimpotrivă, îl vedeam pe actor prea stăpân pe personajul său, în afara personajului său, dominându-l, despărțindu-se de el, cum voiau Diderot sau Jouvet sau Piscator, sau, după el, Brecht, acest fapt îmi displăcea tot atât de mult.” Idem.

¹⁰⁶ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 46.

Din acest motiv teatrul îi apare ca fiind impur, conținând elemente eterogene care nu se susțin, între care nu există o relație de isomorfism: *teatrul mi se părea esențialmente impur: ficțiunea era amestecată în el cu elemente care-i erau străine; ea era în chip imperfect ficțiune, da, materie brută care n-a suferit o indispensabilă transformare, o mutație, un amestec inacceptabil de adevăr și fals, dar care poate fi depășit prin puterea imaginației revelatoare și nu arbitrară*¹⁰⁷, a ficțiunii¹⁰⁸ și care poate ajunge la ceea ce lipsea teatrului în opinia lui Ionesco, la *naivitatea lucidă* care poate fi regăsită în *izvoarele adânci ale ființei*, [în adevărul original] *dezvăluindu-le, dezvăluindu-ni-le nouă înșine, restituindu-ne naivitatea, ființa noastră secretă*.¹⁰⁹

Pentru Eugène Ionesco opera de artă este o *mărturie prin ficțiune*: „nu există, în artă, ne spune dramaturgul, contradicție profundă, poate între a depune mărturie și a imagina.”¹¹⁰ Tocmai această mărturie prin ficțiune dă operei de artă valoare: „opera de artă are valoare prin puterea ficțiunii sale, întrucât este ficțiune, înainte de toate, întrucât este o construcție imaginară”¹¹¹. Fiind o construcție imaginară, opera de artă funcționează după propria-i logică, are *un sistem de exprimare care îi este propriu; ea posedă propriile sale mijloace de surprindere a realului*¹¹², care este, după cum am văzut, logica terțului inclus. Eugène Ionesco nu neagă sau exclude actorul din reprezentarea scenică, ceea ce ar fi absurd, ci propune ca actorul să reprezinte pe scenă, în același timp, personajul real și personajul inventat, dar față de care actorul să ia atitudinea de detașare minimă care-i poate permite să interpreteze personajul impus de piesa de teatru dar să și păstreze libertatea sa de actor. În teatrul propus de Ionesco trebuie cu necesitate să coexiste unitatea spectacolului, coeziunea scenică, libertatea actorului care trebuie pus în penumbă, *dacă nu există penumbră, nu este posibil rafinamentul*¹¹³, într-un spațiu al incertitudinii cum îl numește Claude Règy, în care *încarnarea fantasmelor* devine o

¹⁰⁷ „Mi-am propus, în ceea ce mă privește, să nu am alte legi decât cele ale imaginației mele; și întrucât imaginația are legi, aceasta e o nouă dovadă că în cele din urmă ea nu e arbitrară.” p.73. Imaginația revelatoare în opera de artă, într-o operă teatrală, care, în opinia lui Ionesco este o creație autonomă, un univers independent organizat după legi proprii, creație în mers, acțiune, surpriză, eliberare, libertate de spirit, reînvișarea unei libertăți de spirit de care ne-am dezobișnuit, spune Ionesco, *expresia unei intuiții originare (Vorbe despre teatrul meu și despre vorbele altora în Note și contra-note, Humanitas, București, 1992, p. 103)*, presupune o explorare a mijloacelor care vor duce la descoperirea unor realități, a unor evidențe fundamentale, intime, încărcate de multiple semnificații pe care *realismul îngust și cotidian sau ideologia limitativă nu le mai pot dezvălui*. (p.102)

¹⁰⁸ „Am gândit chiar întotdeauna că adevărul ficțiunii e mai profund, mai încărcat de semnificație decât realitatea cotidiană.” Eugène Ionesco, în *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 46. Eugène Ionesco face trimitere la realismul socialist care *îngustează, atenuează, falsifică* realitatea pentru că exclude realitatea fundamentală a visului, a subconștientului nostru în care se află realitățile fundamentale: dragostea, moartea, mirarea.

¹⁰⁹ Eugène Ionesco, *Experiența teatrului*, în *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 52.

¹¹⁰ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 134.

¹¹¹ Idem, p.101.

¹¹² Idem, p.112.

¹¹³ Idem, p.52.

*aventură minunată, de neînlocuit.*¹¹⁴ Ambiția lui Ionesco este aceea de a scoate teatrul din zona intermediară care nu este *nici întrutotul artă, nici întrutotul plan superior al gândirii.*¹¹⁵ Scoaterea teatrului din această zonă intermediară presupune administrarea unui șoc reprezentat în teatru prin dialog, cuvântul de luptă, conflictul, care să ne smulgă din *cotidian, din obișnuință, din lenea mentală*, din obișnuințele noastre mentale determinate, *care ne ascunde straniețea lumii*¹¹⁶. Numai în urma administrării acestui șoc care în teatrul ionescian presupune *a juca împotriva textului*¹¹⁷, putem ajunge la o *virginitate nouă a spiritului*¹¹⁸, la o *nouă conștientizare purificată*¹¹⁹ a realității existențiale: *dislocarea realului care trebuie să premerge reintegrării sale.*¹²⁰

Opera de artă, așa cum este definită de Eugène Ionesco în *Note și contranote* este organizată și, mai mult decât atât, opera este un organism viu întrucât cuprinde în sine „toate antagonismele care trebuie s-o alcătuiască, dar nu s-o distrugă. Cu cât opozițiile, liniile de forță sunt mai complexe și mai numeroase, cu atât opera este mai importantă și, întrucât opera este un organism viu, ca o ființă, tocmai prin asta e ea invenție și descoperire, imaginară și reală, folositoare și nefolositoare, necesară și de prisos, obiectivă și subiectivă, literatură și adevăr [...] ea purcede dintr-un joc care nu este minciună.”¹²¹ După cum am văzut în al treilea sector logic, care este sectorul terțului inclus caracterul de subiect și cel de obiect se estompează relativ, subiectul nu mai este în întregime subiect așa cum obiectul nu mai este în întregime obiect, ci vorbim de semisubiect sau subiect-obiect și obiect-subiect sau de nici subiect nici obiect. Nefiind nici subiect nici obiect subiectul sau obiectul apar ca fiind false. Va exista deci concomitent o subiectivitate obiectivă și o obiectivitate subiectivă care este însăși ficțiunea, arta. Tocmai din această structură logică a artei rezultă, în opinia lui Stéphane Lupasco caracterul ei de libertate și de necondițional.

Însă caracterul de libertate și de necondițional al artei este dat de însuși conflictul logic existențial, de contradicție. Orice fenomen estetic este o luptă, un conflict în sine. Un joc este alcătuit din elemente antagoniste care își inhibă reciproc dinamismele. Astfel artei îi revine

¹¹⁴ Idem, p. 53.

¹¹⁵ Idem, p. 53.

¹¹⁶ Idem, p. 54.

¹¹⁷ Pe un text nebunesc, absurd, comic, poate fi grefată o înscenare, o interpretare gravă, solemnă, ceremonioasă. Foarte important pentru demersul nostru este viziunea lui Ionesco asupra comicului și tragicului, pe care nu le diferențiază ci, dimpotrivă, integrează comicul tragicului și tragicul comicului, comicul fiind o intuiție a absurdului (explicat absurdul), iar tragicul *realitatea unei fatalități, a unui destin, a unor legi care conduc Universul* și care, prin neputința noastră de a le percepe pot părea comice. pp. 54-55.

¹¹⁸ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 54.

¹¹⁹ Idem, p.54.

¹²⁰ Idem, p.54.

¹²¹ Idem, p.33.

rolul de a cerceta această *inhibiție contradictorie*. Opera de artă este în esență un *mănunchi de virtualități*, ne spune Lupasco, este *creația logicii posibilului, falsul absolut, ideal și imposibil*.¹²² Opera de artă, ne spune Ionesco, pe care o aducem pe lume se află deja, virtual, în noi.¹²³

Fiind o operă imaginară, opera de artă, creația este, în viziunea lui Ionesco, singura revelatoare, pentru că își are rădăcinile în realitatea fundamentală care este viața. Însă o operă imaginară este revelatoare în măsura în care ea răspunde unei *exigențe a spiritului*. Arta este *domeniul pasiunii, a permanenței afective*. Arta caută emoția fără de care nu poate exista. Eugène Ionesco mărturisește în *Note și contranote* că în punctul de plecare al procesului creației nu există decât o stare afectivă și că „arta constă pentru mine în dezvăluirea anumitor lucruri pe care rațiunea, mentalitatea de fiecare zi mi le ascund. Arta străpunge acest cotidian. Ea purcede dintr-o stare secundă.”¹²⁴ Tot astfel teatrul pe care Eugène Ionesco îl creează este un teatru al lăuntrului care corespunde cu ceea ce Lupasco numește univers psihic. În acest sens ne-a atras atenția în mod deosebit una dintre întrebările fundamentale la care reflectă Eugène Ionesco și care argumentează conceptul de teatru al lăuntrului, dar mai ales căutările spirituale ale dramaturgului: *Există un suflet necunoscut care să se dezvăluie?* Acest suflet necunoscut este definit ca: (...) *un loc unde tot soiul de lucruri, tot soiul de forțe ocupă terenul pur și simplu. Poate că nu există altceva decât evenimente, conflicte între evenimente, umbre. Nici o Psyché, ci doar o viață psihică asemenea unui câmp unde se încrucișează diferite forțe. Nimeni. Eul n-ar fi așadar decât un nod de principii antagonice în echilibru dinamic. Desfac nodul, forțele se împrăștie, nu mai există nimic. Poate nici nu există altceva decât mișcări*.¹²⁵

Spre deosebire de etică care, conform lui Lupasco, ocolește pasiunea, emoția, sentimentul, tocmai pentru că etica este o cercetare a noncontradicției, adică acțiunea trebuie să aleagă între da și nu, între bine și rău, între frumos și urât, estetica, dimpotrivă, încurajează și stimulează prezența acestora datorită talentului, acea *inspirație enigmatică*¹²⁶ a creatorului, aflată în permanență schimbare și dezvoltare. Etica elimină din câmpul ei afectivitatea dureroasă sau o evită concentrându-se asupra afectivității plăcute. Predominând această afectivitate plăcută Lupasco vorbește de o reușită relativă a eticii în fața esteticului. Eliminând afectivitatea dureroasă din câmpul ei etica se reduce la *o stare logică de relativ vid*

¹²² Stéphane Lupasco, *Logica artei și experiența estetică*, în *Logica dinamică a contradictoriului*, Editura Politică, București, 1982, p. 366.

¹²³ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 234.

¹²⁴ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 145.

¹²⁵ Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, Humanitas, București, 1992, p. 123.

¹²⁶ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 360.

afectiv, în care afectivitatea este inhibată. Estetica, fiind orientată contrar eticii, adică contrar unui proces cognitiv, al unui proces rațional și irațional, care este însuși procesul noncontradicției, trebuie să evolueze contrar acestui proces de noncontradicție tocmai pentru că nu poate exista în afara afectivității, a emoției dureroase și plăcute în același timp. *Logica esteticii trebuie deci să pășească de la noncontradictoriu la contradictoriu; ea privește spre contradicție.*¹²⁷

Fără prezența afectivității arta nu există, iar procesul contradictoriu și antagonist de natură pur logică nu reprezintă nimic din punct de vedere estetic fără prezența acestei afectivități. Afectivitatea dă sens structurii logice a esteticului. Rolul artistului, prin arta sa, este acela al trezirii afectivității. De aceea, pentru Eugène Ionesco, *în subiectivitatea lui profundă artistul este esențialmente obiectiv.*¹²⁸ Cu cât structura logică a artei, devenirea sa este mai contradictorie, adică cu cât conflictul dintre dinamismele antagonice este mai puternic, cu cât devenirile logice inverse se lovesc și se resping reciproc cu forțe egale, cu atât apariția datului afectiv este mai posibilă: „Cu cât antagonismul și contradicția se angajează mai mult între dinamismele virtuale, cu atât afectivitatea se manifestă mai dureros; și, dimpotrivă, cu cât aceste dinamisme sunt actualizate, cu atât afectivitatea este mai discretă, sărăcită de suferință și bogată în emoții subtile, delicate, în acel gen de dualitate a plăcerilor, amortizându-se [...] reciproc, în dublă transcendere.”¹²⁹ De aceea arta trebuie să fie tragică, dureroasă, sfâșietoare, violentă, să tindă spre insuportabil: „Polul artei este tragic; arta nu este veselă, nu este bucurie. Comicul este o artă degradată, un fel de violare a artei; el reprezintă eticul triumfând asupra artei. Râsul este schimbarea impusă contradicției estetice, care ar fi putut fi dureroasă, patetică; râsul este moral, moralul în pragul artei, prin care sîntem proiectați în afara tragicului ei.”¹³⁰

Una dintre problemele majore pe care Ionesco le pune teatrului este surprinderea sau lărgirea realului cunoscut (întreaga literatură a lui Ionesco este cercetarea a ceea ce se numește sine, a ceea ce se numește real, adică esența ființei noastre profunde) prin schimbarea mentalității, necesitate care vine dintr-o cerință a spiritului, dintr-o nevoie de a reda *realitățile spirituale izvorâte din sufletul meu*¹³¹, pentru a ajunge la cunoaștere, revelație, seninătate. Eugène Ionesco propune întoarcerea la un model interior de teatru, pe care îl numește teatru al lăuntrului: *în tine însuși regăsești figurile (arhetipurile) și schemele permanente, profunde ale*

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992p.30.

¹²⁹ Stéphane Lupasco, *Logica artei și experiența estetică*, în *Logica dinamică a contradictoriului*, Editura Politică, București, 1982, p. 381.

¹³⁰ Idem, p. 381.

¹³¹ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 78.

*teatralității*¹³². Întoarcerea la un teatru al lăuntrului se face pe planul unei cunoașteri libere, o *cunoaștere afectivă*. Această cunoaștere afectivă dă posibilitatea dezvoltării unor lucruri pe care rațiunea le ascunde. Eugène Ionesco aduce în teatrul său o mărturie personală, afectivă, despre neliniștile sale profunde, viață, moarte, mister, neliniști care devin și ale celorlalți, mărturie prin care își exprimă sentimentele tragice ori comice despre viață. Dacă nu există antagonisme nu există afectivitate, dacă nu există antagonisme (tragic și farsă, prozaism și poetic, realism și fantastic, cotidian și insolit), nu există teatru: „Nu cred că trebuie să depășim, să rezolvăm contradicțiile. Ar însemna să ne sărăcim. Trebuie să lăsăm contradicțiile să se dezvolte în toată libertatea; antagonismele se vor reuni de la sine, poate, opunându-se în același timp într-un echilibru dinamic. Vom vedea ce va ieși din asta.”¹³³. Răspunsul este acum la îndemână, din confruntarea și echilibrarea contradicțiilor inerente oricărui proces estetic se creează *dimensiunea pierdută*¹³⁴ aceasta fiind cea *de-a treia dimensiune indispensabilă, începând cu care omul devine adevărat*¹³⁵, care corespunde cu afectivitatea lupasciană și cu ceea ce în transdisciplinaritate poartă denumirea de terț ascuns.

Ne punem întrebarea, materia muzicii este sunetul, materia picturii este culoarea, materia literaturii este cuvântul, care este atunci materia teatrului? Ce anume îl poate scoate din această zonă intermediară pentru ai reda puritatea? Materia teatrului este materia psihică, cea de-a treia materie lupasciană (orice manifestare comportă după Stéphane Lupasco un triplu aspect, macrofizic, biologic și cuantic (microfizic sau psihic). Spunem că teatrul ionescian este un teatru al lăuntrului, un teatru care corespunde universului psihic, un teatru care cere întoarcerea la izvoare, la adevărurile originare, adică la arhetipuri (esența teatrului). Materia teatrului este o materie în permanentă formare, „lumea lăuntrică poate fi tot atât de bogată ca și lumea din afară. Una și cealaltă nu sunt decât două aspecte ale aceleiași realități.”¹³⁶ Dar cum putem pătrunde în acest univers psihic? Prin ficțiune, care funcționează cum am văzut după logica terțului inclus, afectivitate și vis.

Adevărata piesă de teatru este pentru Ionesco o construcție și nu o povestire: „există o progresiune teatrală, prin etape care sînt stări de spirit diferite, din ce în ce mai dense.”¹³⁷

¹³² Idem, p. 75.

¹³³ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992 p. 134.

¹³⁴ Eugène Ionesco, Postfață la *Note și contranote*: vorbind despre lumea desacralizată pe care o denunță Kafka în opera sa, Eugène Ionesco afirmă: „în labirintul întunecos al lumii, omul nu mai caută decât în mod inconștient și pe pipăite o dimensiune pierdută, pe care nici măcar n-o mai poate întrevădea”, p. 259.

¹³⁵ Eugène Ionesco, *Despre «Cum să te descotorosești»*, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 206.

¹³⁶ Idem, p. 148.

¹³⁷ Eugène Ionesco, Convorbire cu Edith Mora în *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 140.

Considerăm că noțiunile de niveluri de realitate, niveluri de percepție, terț inclus, terț ascuns sunt indispensabile pentru a percepe aceste stări de spirit diferite prin care Ionesco își creează universul fictiv și experiența estetică a teatrului, „o lume care nu este aceeași cu lumea în care trăim, dar care este creată după imaginea acestei lumi și care coexistă în paralel cu ea.”¹³⁸

Influența gândirii lupasciene, a logicii dinamice a contradictoriului, se reflectă și în litografiile pe care le realizează Ionesco, acestea fiind figuri geometrice în alb și negru, aflate într-un echilibru antagonist („Alb și negru. Spânzurați albi și spânzurați negri. Sunt constrâns să nu accept așa ceva. Dar mai ales echilibrul albului și negrului, echilibru în antagonism.”)¹³⁹, care devin semifiguri negre și semifiguri albe¹⁴⁰, întreaga sa pictură fiind o încercare de compoziție decorativă, semiabstractă semifigurativă.¹⁴¹

¹³⁸ A se vedea

¹³⁹ Eugène Ionesco, *Albul și negrul*, Humanitas, București, 2012, p. 60.

¹⁴⁰ Idem, p. 46.

¹⁴¹ Idem, p. 52.

3.1.2. Legătura dintre știință, artă, religie

În opinia lui Ionesco, mergând în direcția gândirii lui Benedetto Croce, există două modalități sau limbaje ale cunoașterii: cea logico-științifică și cea artistică, ambele completându-se reciproc, întrucât arta, deopotrivă arhaică și modernă este pentru dramaturg cunoaștere, descoperire și creație, iar știința este cunoaștere și descoperire, ceea ce impune *necesitatea ca oamenii de știință să aibă o cultură artistică, iar artiștii să aibă o cultură științifică.*¹⁴² Arta, literatura aflate la frontiera realului cu irealul, explicată, după cum am văzut prin logica terțului inclus lupascian, este cea care face legătura între arhaic și modern, rolul lor fiind acela de a situa omul între lumea aceasta și lumea de dincolo:

*Arta leagă deci arhaicul și modernul. Dar arta, aflată la frontiera realului cu irealul, adică a unei realități care este cealaltă realitate, leagă totodată lumea noastră în structurile ei esențiale cu ceea ce se află dincolo de lume. Aceasta deoarece, printre alte motive, începutul de secol, așa cum este el și așa cum îl percepe artistul, conține și adevărul sfârșitului său. Sfârșitul există la început.*¹⁴³

[...]

*Cred că literatura ar trebui să ajute la situarea omului între lumea aceasta și cealaltă lume.*¹⁴⁴

De asemenea, arta este pentru Ionesco o triplă cunoaștere, afectivă, științifică și spirituală¹⁴⁵, cunoaștere care apropie omul de misterul existenței, subliniind faptul că arta este o cale religioasă, o spovedanie universală¹⁴⁶ a artistului-creator, cale care împiedică alienarea individului îndreptându-l spre o *trezire mai lucidă*¹⁴⁷ a conștiinței și întredeschizându-i poarta spre lumea de dincolo. Arta este o cale de a învăța să ascultăm tăcerea prin interogare

¹⁴² Eugène Ionesco, „Cultura și politica”, în *Sub semnul întrebării*, Humanitas, București, 1994, p. 56.

¹⁴³ Idem, p. 58.

¹⁴⁴ Eugène Ionesco, *Sub semnul întrebării*, Humanitas, București, 1994, p. 7.

¹⁴⁵ Eugène Ionesco, „Cultura și politica”, în *Sub semnul întrebării*, Humanitas, București, 1994, p. 58.

¹⁴⁶ Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, Humanitas, București, 1992, p. 21.

¹⁴⁷ Idem, p. 19.

permanentă, ceea ce presupune suferință voluntară, contemplare profundă, lupta cu noi înșine. Pentru exemplificarea celor afirmate expunem mai jos un fragment din „Cultura și politica”, text introdus în volumul *Sub semnul întrebării*:

*Am dat deja multe răspunsuri la întrebarea „de ce arta?” Principalul argument, asupra căruia nu mă pot împiedica să insist, este că **arta ne conduce dincolo de noi înșine, până în pragul misterului, sub aspect afectiv, spiritual și științific**, căci știința artei există de asemenea. Da, arta îl conduce pe om de mână, prin cuvânt, prin muzică chiar la sursa misterului. Ca spirit, ea este religie sau, dacă vrei, **este o cale religioasă paralelă cu religia**. Dacă arta nu ne dă cheia, căci nici un efort și nici o metodă nu ne-o poate da, ea ne întredeschide poarta către viața de dincolo de viață, de dincolo de neant. Arta formulează întrebarea asupra problemei insolubile mai bine decât filosofia pierdută în erudiție, ea ne pune în fața întrebărilor noastre despre rosturile ultime. **Arta este în mod fundamental interogativă**. Această interogare este deja un început de răspuns. Pentru a ne restitui nouă înșine, arta ne scoate din noi înșine, ne pune față în față cu noi înșine, cu enigma.*

Oricine **contemplă** opera de artă, reflectând asupra ei, este obligat să meargă mai departe sau **să se adâncească în mister, căci arta este cea care distinge cel mai bine între aici și dincolo de lume, ea ne conduce în noaptea care poate fi o noapte înstelată**.

În felul acesta, politica îi separă pe oameni pentru că ea nu-i unește decât într-un mod exterior, acel umăr la umăr al fanaticilor orbi. Fanatismul este orbire, cultura și în special arta ne unesc pe toți în angoasa noastră comună care constituie singura noastră fraternitate posibilă, aceea a comunității noastre existențiale și metafizice. Arta ne aruncă în miezul misterului inefabil, **arta singurul sistem de viață și de expresie care ne spune aproape ceea ce nu se poate spune, adică inexprimabilul**. În același timp refăcând legătura între arhaicul comun, noi înșine și viețile noastre individuale, arătându-ne în același timp felul în care lumea este pe cale să se alcătuiască, ea ne conduce în pragul a ceea ce mai este încă de făcut sau a ceea ce nu se mai poate face. Arta exprimă deci inexprimabilul. Când totul va fi spus vor apărea alte vremuri. Nu ne recomandă oare tăcerea Macbeth, una dintre operele cele mai importante ale lui Shakespeare? Într-adevăr, după ce Macbeth spusese că totul nu este decât zgomot și furie, **întreaga lui operă conchide că misterul se află la limita tăcerii. Nu există operă artistică de mare clasă care să nu ne conducă, să nu ne pregătească pentru a asculta tăcerea. ... Arta nu este nimic fără o contemplare profundă. Dacă o capodoperă nu vă face să uitați de voi înșivă, înseamnă că nu ați privit-o, nu ați înțeles-o, nu ați lăsat-o să vă**

*vorbească. Perceperea operei de artă este o luptă, o suferință. Cu ea, totul trebuie regândit.*¹⁴⁸

3.2. Principiul antagonismului ca principiu fundamental al dramaturgiei lui Eugène Ionesco

Stéphane Lupasco enunță un postulat fundamental care apare pentru prima dată în 1953 în teza sa de doctorat *Du devenir logique et de l'affectivité*, ca o condiție *sine qua non* a existenței unei energii, prin care leagă afirmația de negație, identitatea de non-identitate (diversitate): „O energie, un dinamism oarecare, fiind prin însăși natura sa, o trecere dintr-o stare potențială într-una actuală, și invers – fără de care nu există energie, dinamism posibil, cel puțin perceptibil și de conceput –, implică o a doua energie, un al doilea dinamism antagonist, pe care îl menține în stare potențială prin actualizarea sa și îi permite să se actualizeze, la rândul-i prin potențializarea sa.”¹⁴⁹ Ceea ce înseamnă că unei energii, unui dinamism oarecare nu i se poate opune decât un dinamism negativ contradictoriu. Pentru a exista o energie, un dinamism oarecare trebuie să implice o energie, un dinamism antagonist. Tot ceea ce se manifestă fizic, *orice fenomen, orice modificare a unei anumite stări de lucruri*, nu poate fi observat decât dacă acest fenomen implică existența unei energii, energie care nu poate fi *riguros statică* (acest lucru ar echivala cu inexistența lui). Dacă energia ar fi statică aceasta ar însemna că în univers nu ar mai exista nimic, nu s-ar manifesta nimic. Pentru a exista, orice eveniment implică o energie dinamică, ce reprezintă însuși motorul de existență al acesteia. Conform postulatului enunțat de Lupasco un dinamism nu poate exista niciodată singur, ceea ce înseamnă că este nevoie de un echilibru de energii antagoniste pentru a apărea un sistem.¹⁵⁰ Dacă există o energie, există cu *necesitate*, afirmă Lupasco, și o energie

¹⁴⁸ Eugène Ionesco, „Cultura și politica”, în *Sub semnul întrebării*, Humanitas, București, 1994, pp. 59-60; sublinierile ne aparțin.

¹⁴⁹ Stéphane Lupasco, *Principiul antagonismului*, în *Logica dinamică a contradictoriului*, Editura Politică, București, 1982, p. 88.

¹⁵⁰ Stéphane Lupasco definește sistemul ca „un ansamblu de elemente legate prin relații sau forțe intrinsece care dau la iveală natura și operațiile acestor elemente [...] nici un sistem nu este conceptibil și realizabil fără forțe sau evenimente energetice antagoniste. ... Pentru ca un sistem să fie posibil trebuie ca evenimentele care îl eleborează să tindă, prin însăși natura lor sau prin legile lor a căror expresie sunt, și să se apropie și să se

negativă. Dacă există antagonism există cu *necesitate* sistem. Stéphane Lupasco definește sistemul ca „un ansamblu de elemente legate prin relații sau forțe intrinsece care dau la iveală natura și operațiile acestor elemente [...] nici un sistem nu este conceptibil și realizabil fără forțe sau evenimente energetice antagoniste. [...] Pentru ca un sistem să fie posibil trebuie ca evenimentele care îl elaborează să tindă, prin însăși natura lor sau prin legile lor a căror expresie sunt, și să se apropie și să se excludă, să se atragă și să se respingă, să se asocieze și să se disocieze etc.” Dacă există un sistem, existența acestui sistem presupune *prevederea* sau *producerea* dinamismelor. Această apropiere și excludere, atragere și respingere, asociere și disociere în același timp păstrează în echilibru forțele sistemului. Ruperea echilibrului forțelor poate distruge sistemul sau îl poate modifica/ transforma într-un alt sistem.

Să punem în oglindă cele două principii: postulatul fundamental al logicii contradictoriului formulat de Stéphane Lupasco și principiul fundamental al dramaturgiei lui Eugène Ionesco: „Oricărui fenomen sau element sau eveniment logic, ca și judecății care îl gândește, propoziției care îl exprimă sau semnului care îl simbolizează: lui e, de exemplu, trebuie să-i fie asociat întotdeauna, structural și funcțional, un antifenomen sau antielement, sau antieveniment logic, și deci o judecată, o propoziție, un semn contradictoriu: non-e sau e.”¹⁵¹

Eugène Ionesco: *A opune comicul tragicului pentru a le reuni într-o sinteză teatrală nouă. Nu e însă o adevărată sinteză, căci aceste două elemente nu se topesc unul în celălalt, ele coexistă, se resping în permanență unul pe celălalt; se pun în relief unul prin celălalt; se critică, se neagă mutual, putând constitui astfel, datorită acestei opoziții, un echilibru dinamic, o tensiune. [...] Tragic și farsă, prozism și poetic, realism și fantastic, cotidian și insolit, iată poate principiile contradictorii (nu există teatru decât dacă există antagonisme) care constituie bazele unei construcții teatrale posibile. Teatrul este o construcție, o arhitectură mișcătoare de imagini scenice.*¹⁵² [...] *Opera de artă este un organism viu. Ea e invenție și descoperire, imaginară și reală, folositoare și nefolositoare, necesară și de prisos, obiectivă și subiectivă, literatură și adevăr. [...] Refuz al tradiționalismului pentru a se regăsi tradiția, sinteză a cunoașterii și invenției, a realului și imaginarului, a particularului și universalului/ a individualului cu colectivul ceea ce le transcede.*¹⁵³ Teatrul este o construcție imaginară, deci are o logică fictivă care corespunde cu logica terțului inclus teoretizată de Stéphane Lupasco. Pentru că Ionesco recunoaște în artă un domeniu al pasiunii, evenimentele

excludă, să se atragă și să se respingă, să se asocieze și să se disocieze etc.” p. 60 *Dialecticile energiei în Logica dinamică a contradictoriului*, Editura Politică, București, 1982.

¹⁵¹ Stéphane Lupasco, *Postulatul fundamental al unei logici dinamice a contradictoriului în Logica dinamică a contradictoriului*, Editura Politică, București, 1982, p. 83.

¹⁵² Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p.56

¹⁵³ Idem, p.33.

dramatice corelate pieselor sale sunt interioare, sunt pasiuni, forțe contrare, care *se frământă* și *se înfruntă* pe un *câmp de bătaie mental*, eul adevărat fiind acel *eu senin*, detașat care privește la *eul neliniștit* al evenimentelor și conflictelor.¹⁵⁴ Fiind interioare evenimentele nu se desfășoară în timp, ci în spațiu, lumea pe care o construiește dramaturgul fiind o lume non-figurativă. Piese sale sunt un *echilibru ritmat al figurilor sau al formelor antagonice*.¹⁵⁵

Ionesco își construiește piesele de teatru pe cupluri de contradictorii care par reciproc exclusive numai dacă sunt judecate din punctul de vedere al unei logici clasice. Eugène Ionesco anulează principiul identității și non-contradicției prin construirea unei logici fictive care coincide cu starea T (cea a terțului inclus) a logicii lupasciene.

Mecanismul de funcționare a logicii contradictoriului în structura internă a pieselor ionesciene este foarte ușor de observat mai ales în piesele scurte în care Ionesco arată că procesul de semnificare al dramaturgiei sale nu este unul bidimensional, adică bazat pe principiul terțului exclus al logicii aristotelice sau pe sinteza hegeliană care, prin caracterul său absolut abolește polaritățile antagoniste, ci pe logica dinamică a contradictoriului teoretizată de Stéphane Lupasco, care integrează aceste polarități antagoniste. Pentru o exemplificare mai clară vom enunța cele trei axiome ale logicii clasice: 1. Axioma identității, în care A este A, o propoziție este identică cu sine; 2. Axioma non-contradicției – A nu este non-A, care ne spune că o propoziție nu poate fi adevărată în același timp cu negația sa; 3. Axioma terțului exclus, orice propoziție logică este sau adevărată sau falsă, a treia posibilitate nu există. Sau nu exista până în momentul în care logica binară a fost înlocuită cu o logică mult mai subtilă, cea a terțului inclus: există un al treilea termen T care este în același timp și A și non-A.

Eugène Ionesco găsește în forțele de actualizare și potențializare a cuplurilor de contradictorii principii dramatice. Manifestarea (actualizarea) unui personaj prin acțiuni, replici, devine sesizabilă dacă implică existența unui alt personaj care i se opune, îl contrazice. Personajele devin în fiecare clipă contrariul a ceea ce sunt, luând locul celorlalte și invers. În acest mod Ionesco își creează anti-personajele. Prezența lor este un efect de câmp. Acțiunea lor poate fi asemănată cu un balet coerent al particulelor. Se crează astfel o accelerare *amețitoare în mișcare, o progresie în nebunie*.¹⁵⁶

Piesa *Le Vicomte*¹⁵⁷ începe cu scena III. Prin omiterea scenelor I și II dramaturgul face necunoscută cauza a ceea ce va urma să se întâmple în piesă. Tot ceea ce cunoaștem este

¹⁵⁴ Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, Humanitas, București, 1992, p.32.

¹⁵⁵ Eugène Ionesco, *Albul și Negrul*, Humanitas, București, 2012, p.37.)

¹⁵⁶ Eugen Ionescu, *Note-contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 233.

¹⁵⁷ Piesa lui Eugène Ionesco, *Vicomte*, rămasă în manuscris timp de patruzeci de ani până la apariția în volumul din ediția Pléiade (1990) este scrisă în perioada 1950-1951. Varianta pe care am folosit-o pentru aplicație se află

efectul produs de cauza necunoscută și anume o înlănțuire de aventuri inexplicabile sau de stări emotive. În scena III apar trei personaje: Le Vicomte, Le Chevalier, Le Baron, un grup de aristocrați. Cei trei reprezintă principiul fundamental al logicii energiei, mai precis principiul antagonismului, în care A și non-A sunt integrate în starea T. Primul schimb de replici: *Le Vicomte, au Chevalier: Comment allez-vous? Le Chevalier: Froidement./ Le Baron au Chevalier: Et vous? Le Chevalier: Chaudement.* Replicile se continuă în acest fel până când Le Baron și Le Vicomte îi adresează întrebarea Cavalerului, în același timp. Baronul și Viconte se unesc, potențializându-se. Cei doi rostesc întrebarea într-un ritm din ce în ce mai accelerat până când replicile lor se vor auzi cât mai distinct. În acest timp, Cavalerul se detașează de cei doi, actualizându-se, replica lui fiind auzită clar. Apoi se actualizează replica Baronului, în timp ce replicile Vicontelui și Cavalerului se potențializează. Același joc și în cazul Vicontelui. Fiecare personaj își experimentează propria actualizare sau propria potențializare fără a putea să fie vreodată identic cu sine sau să dispară complet. Urmează un moment de tăcere. Fondul sonor nu mai există, după care ritmul se accelerează din nou: *Le Baron, au Vicomte: Et vous?; Le Vicomte, au Chevalier: Et vous?; Le Chevalier au Baron: Et vous?* După acest schimb, aflăm din didascaliile textului, cei trei se despart. Fiecare în colțul lui, dar împreună, își adresează întrebarea *arătând cu degetul înspre sine: ensemble: Le Chevalier: Et vous? Et vous? Et vous? Le Vicomte: Et vous? Le Baron: Et vous?* Personajele se divizează în propria lor interioritate, își pierd identitatea și astfel pot deveni foarte ușor opusul lor. Existența lor devine o „variabilă a propriei identități.”¹⁵⁸ Dar ce pericol le pândește identitatea? Unul dintre pericole ar fi tocmai această dizolvare în multiplu.

Personajele ionesciene sunt ansambluri de personaje, ele nu pot exista niciodată ca personaje izolate și independente, ci acționează ca un sistem. Un personaj în plus introdus în ansamblul scenic modifică concomitent ansamblul și îl compune totodată. O identitate în plus sau o diversitate în plus modifică spontan jocul scenic.

În scena IV își face apariția un nou personaj, Valetul, (în schema noastră Valetul reprezintă logica terțului exclus) care are funcție scenică dublă: aceea de a întrerupe mișcarea dinamică a grupului tridialectic Viconte-Baronul-Cavalerul și de a introduce noi personaje: *Le Vicomte: Encore vous? Vous nous interrompez.* A întrerupe mișcarea dinamică a grupului integrator nu înseamnă a rupe echilibrul menținut de cei trei, ci, dimpotrivă, presupune

în volumul Teatru IV, în care sunt strânse piesele de teatru scurt ale dramaturgului (Editura Humanitas, București, 2002 pentru versiunea în limba română).

¹⁵⁸ Marguerite Jean-Blain, *Eugène Ionesco, mistic sau necredincios ?*, Editura Curtea Veche, București, 2010, p. 60.

păstrarea unui echilibru simetric între personaje, care au în permanență tendința de a se inhiba reciproc.

În structura piesei grupul integrator Viconte-Cavalerul-Baronul funcționează ca un lanț arborescent și dialectic de implicații de personaje antagoniste care produc tensiunea scenică prin inhibarea lor reciprocă. Odată întreruptă activitatea grupului, acesta se potențializează, în timp ce personajul nou apărut în scenă se actualizează.

Scena VIII îi este dedicată în întregime Valetului. Aflăm printr-un *silogism invers*¹⁵⁹, silogismul care actualizează non-identitatea sau diversificarea, că în personaj coexistă identitatea și non-identitatea. Conform silogismului clasic, dacă B este C și A este B, atunci A este C. În acest caz avem postulată o identitate riguroasă și absolută a personajului, dar care cere să explice pentru ce B, fiind C, este, apare și poate apărea ca B. În cazul nostru pentru ce Valetul-Jacquot fiind Jacquot (pe numele cel fals) este Jacquot (pe numele cel adevărat), apare și poate apărea ca fiind Jacquot (cel adevărat). Toate aceste incluzuni pe care le presupune silogismul clasic sărăcesc personajul de ființa sa până la a nu mai fi decât o pură identitate, un neant de neconceput. Pe când, conform silogismului invers, personajul, Valetul-Jacquot, este o identificare ce se dezvoltă pe seama unei non-identități, a unei diversități pe care identificarea o potențializează: **Valetul:** Monsieur Le Vicomte, en regardant tout à l'heure le trou de la serrure, je vous ai entendu parler de noms des enfants du Gros Monsieur. À ce propos, j'ai une révélation à vous faire, en ce qui me concerne. Je ne m'appelle pas Jacquot, monsieur le Vicomte. [...] **Valetul:** Bref, monsieur le Vicomte, votre aïeul le comte en récompense des bons services que je rendis plus tard à votre maison à laquelle je m'honore d'appartenir, dédaignant ma personne, m'appela Jacquot sans me demander comment je me nommais vé-ri-ta-ble-ment.¹⁶⁰ [...] Je m'explique: ce n'est pas parce que je m'appelle Jacquot que l'aïeul de monsieur le Vicomte m'appella Jacquot. Il m'aurait appelé Jacquot même si j'avais eu un autre nom, car il ne me demanda jamais comment je me nommais ... sauf à l'approche de sa mort, mais c'était trop tard le comte était devenu complètement sourd. **Vicomte:** Enfin, vous vous appelez quand même Jacquot.¹⁶¹ **Valetul:** Oui, mais c'est n'es qu'une coïncidence. Et c'est ne pas par mon vrai nom de Jacquot que l'on m'appelle, mais par mon faux nom de Jacquot.¹⁶²

¹⁵⁹ Stéphane Lupasco, *Logica noțiunilor și tripla silogistică*, în *Principiul antagonismului și logica energiei*, Editura Fundației „Ștefan Lupașcu”, Iași, 2000, p. 84.

¹⁶⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Paris: Éditions Gallimard, 1991, p. 1384

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Paris: Éditions Gallimard, 1991, p. 1385.

Problema identității Valetului nu este întâmplătoare. Ea este cauzată de situația personajului din scena VII, care, în structura piesei, reprezintă principiul identității logicii clasice: **Cavalerul:** *Sunteți înțelepciunea întruchipată. Mă duceți cu gândul la Minerva.* **Domnul cel Gras:** *Eu i-am citit pe antici. Totul ni se trage de la ei.* **Viconte:** *Se vede că i-ați citit, pe legea mea! Altfel n-ați vorbi așa.* (p. 20) [...] **Le Viconte:** **Si je ne suis pas indiscret... comment s appellent (au Gros Monsieur) vos enfants?** *Le Gros Monsieur: Pour simplifier les choses, toutes les filles s appellent Jacqueline. Les Jeune Homme: Et les garçons?* **Le Gros Monsieur:** **Les garçons** aussi! *Le Baron: Comment faites-vous pour vous y reconnaître?* **Le Gros Monsieur:** *Pourquoi donc m'y reconnaître, monsieur, ce n'est pas la peine!* *Le Baron: C'est vrai au fond. A quoi ça servirait?* **Le Chevalier:** **Ca ne ferait que compliquer les choses.** **Le Viconte:** *C'est justement ce qu'il a voulu éviter! Et vos hermaphrodites?* *Le Gros Monsieur: Ils n'ont pas de nom, ceux-là. Ils ont tous un numéro.* **Le Baron: Lequel?** *Le Gros Monsieur: Le numéro 7, pardi?* *Le Viconte: Bien entendu.* **Le chevalier: Vous n'avez pas d'enfants du quatrième sexe?** *Le Gros Monsieur: Pas encore... Ca viendra!*¹⁶³

Am vorbit în prima parte a analizei de omiterea scenelor I și II, unde presupunem că ar fi fost dezvăluită cauza a ceea ce urma să se întâmple în piesă. Un potențial personaj-cheie al acestor scene lipsă este Marchizul, introdus în scena V de către Valet. Funcția pe care o îndeplinește Marchizul (pictor de meserie) este de a le înmâna Baronului și Vicontelui, (Cavalerul este considerat un potențial pericol în descifrarea cazului: **Le Viconte: Nous sommes de tout coeur avec vous.** **Le Marques: Là n'est pas la question.** *Le Chevalier: Pardon. Tout la question est là*¹⁶⁴) un document manifest, sau, mai degrabă un document jumătate manifest, jumătate regulament. **Le Marques:** J'ai oublié de vous remettre le document qui vous donnera tous les éclaircissements sur l'affaire, dans ses plus petits détails!... *Le Chevalier: C'est une manifeste?* *Le Baron: C'est plutôt un règlement.* **Le Viconte:** **C'est moitié un manifest, moitié un règlement.**¹⁶⁵ Regulamentul-manifest se dovedește a fi indescifrabil, soluția problemei fiind întârziată până în scena XIII, odată cu apariția personajului feminin, Doamna cea Frumoasă, excepția piesei, singurul personaj care nu apare deghizat: **Viconte,** adresându-i-se Pompierului apărut să-și joace rolul în piesa *Viconte:* Vous voyez bien que c'est la pièce des barbes. Vous n'avez pas de barbe. Le

¹⁶³ Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Paris: Éditions Gallimard, 1991, pp. 1382,1383

¹⁶⁴ Idem, p. 1375.

¹⁶⁵ Idem, p.1377.

Pompier: Qu est-ce que ca peut faire? La dame non plus n'en a pas. **Le Gros Monsieur: ca ne vous regarde pas. Elle, c'est une execepcion.**¹⁶⁶

Conform grilei de interpretare pe care am aplicat-o piesei, Cavalerul joacă rolul terțului inclus, la al cărui nivel de realitate Viconte și Baronul sunt integrați printr-o semi-actualizare și semi-potențializare. Grupul nu se va manifesta niciodată individual, el fiind cel care generează și replicile celorlalte personaje. Membru al legiunii de onoare, aflăm printr-o replică din scena VII, (Cavalerul, adresându-i-se Domnului cel Gras: Il y a vraiment des croix de la legion d'honneur qui se perdent!¹⁶⁷ *Cîte cruci ale legiunii de onoare duse pe apa sâmbetei!*) se eliberează de tradiția ordinelor Regimului vechi și lasă liber accesul tuturor celor care vor să acceadă la ordinul de Cavaler.

O dovadă în plus că în anti-teatru totul devine posibil este scena X, unde ordinea dinamică a piesei este întreruptă de Pompierul din piesa *Cântăreața cheală*: **Valetul:** *Afară! Afară! Pompierul:* Nu mă împingeți, e datoria mea de pompier. E rolul meu [...] *Trebuie să sting toate incendiile. Dar nu de-adevăratelea! Nu sunt pompier adevărat...* **Baronul:** *Vedeți? E-un impostor. Pompierul:* Nu. Sunt actor. *Joc rolul pompierului în piesa asta!* (p. 32)

Pe lângă bine cunoscuta tehnică a teatrului în teatru, Ionesco subliniază că în spatele unor cuvinte false poate exista o stare adevărată: *E ca și cum ar exista o realitate fundamentală ce nu se poate exprima decât în limbajul vorbit care coexistă cu textul sau îl dezarticulează.*¹⁶⁸ Personajul, actorul, spectatorul nu sunt imaginea unui teatrum mundi, ci coexistă cu acest teatrum mundi. Intervenția neașteptată a unui eveniment sau a unui personaj aparent străin de scenariul propriu-zis, declanșează, în construcția piesei, reluarea la nesfârșit a actului în care s-a produs intervenția. Dispariția Pompierului, ucis în culise de Valet: Valetului: *Nu, n-o s-o mai strige. L-am asasinat. Puteți fi liniștit, domnule Viconte!* nu este una definitivă, el urmând să apară potențializat în Pompierul-strigoi ori de câte ori se va juca actul în care acesta a intervenit: **Viconte:** *Trebuie să reluăm întreaga scenă [...] Fir-ar să fie! La asta nu ne-am gândit. Am reluat scena. Așa că Pomnpierul o să strige iar, ca adineaori. E normal. Cavalerul:* O să se întâmple mereu același și același lucru. N-o să se termine niciodată... după asasinarea Pompierului de către Valet: **Doamna:** *Dar cine o să joace mâine în locul lui?* **Cavalerul:** *Tot el. O să joace rolul de strigoi. Baronul:* *Pompierul-strigoi.* (p. 36)

¹⁶⁶ Idem, p. 1388.

¹⁶⁷ Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Paris: Éditions Gallimard, 1991, p.1380.

¹⁶⁸ Eugène Ionescu, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 233.

Scena XIII este una dintre scenele în care principiile logicii clasice sunt demascate în prezența alogicalului sau a terțului tainic ascuns reprezentat de principiul feminin. Principiul identității, reprezentat de Domnul cel Gras, se dovedește a fi unul fals: **Domnul cel Gras:** *Nu-i adevărat!... N-am fost căsătorit niciodată. N-am avut copii. Nici n-o să am. Jur. Stupoare generală.* **Viconte:** *De ce-ai mințit?... Nu mai contează de vreme ce-am găsit un tată pentru copiii mei!* **Cavalerul:** *Te contrazici! Adineaori spuneai că n-ai copii!* Aflăm și rolul Cavalerului, reprezentantul terțului inclus postulat de logica contradictoriului: **Doamna, către cavaler:** *Da' logic ați mai devenit, așa dintr-o dată! Nu cumva sunteți bolnav?* (p. 41)

Aceeași dinamică a grupului care funcționează ca un sistem o întâlnim și în piesele *Les Salutations* și *Scène à quatre*, punând sub semnul întrebării principiul identității personajelor. *Le Salon de l'automobile* este o critică a sistemului de logică cartezian: **Le Monsieur:** *Ce auto est-il muni d'un appareil tétralogique?/ Le Vendeur: Comment, monsieur?/ Le monsieur: Dispose-t-il d'un appareil tétralogique?/ Le Vendeur: Oh, non monsieur. C'est une bon systeme logique, non pas tétralogique. C'est n'est pas un voiture suedois. Tout ce qu'il y a de plus français. C'est un modèle cartésien authentique,* abolind prin trimiterea la logica terțului inclus: **La Demoiselle:** *En ce cas, je vais vous présenter a mon collègue. Cherchons-le. Ce n'est pas la peine. Il est près de nous, il nous suit comme un ombre, il est entre nous,* caracterul absolut al existenței unui singur adevăr:

La Demoiselle: Monsieur veut acheter de l'automobile.

Le Vendeur: Un automobile ou une automobile?

*Le Monsieur: Les deux. Pour avoir le couple. Je n'aime pas désunir les menages.*¹⁶⁹

Délire à deux este un exemplu de abandon al principiului terțului exclus și o pledoarie pentru noua logică a terțului inclus care acceptă existența valorilor intermediare între adevăr și fals: **Lui:** *Je ne te contredis pas exprès. Quand tu dis de choses qui ne sont pas vraies, je ne peux pas accepter. J'ai la passion de la vérité. / Elle: Quelle vérité?Puisque je te dis qu'il n'y a pas de différence. C'est ça la vérité. Il n'y en a pas. Le limaçon, la tortue, c'est la meme chose. ... C'est dans la logique des événements. Elle: Quelle logique?/ Lui: La logique objective des événements, c'est dans la logique objective des événements.*¹⁷⁰

Antiteatrul lui Ionesco este, așa cum afirma personajul Nicholas D'Eu din piesa *Victimile datoriei*, un *teatru iraționalist, adică un teatru non-aristotelic*, teatru care provine dintr-o nouă logică și o nouă psihologie, o logică a antagonismelor, o logică dinamică.

¹⁶⁹ Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Paris: Éditions Gallimard, 1991, p. 198

¹⁷⁰ Idem, p. 652.

*Cred că mai multe feluri de teatru pot coexista și că unitatea stilistică a unei epoci rezultă din suma contradicțiilor sale și din varietatea sa.*¹⁷¹

3.4. Noțiunile de actualizare și potențializare în dramaturgia ionesciană

Când o energie se actualizează (se manifestă, tinde spre identitate), ne spune Stèphane Lupasco – ceea ce presupune o ruptură de echilibru și o transformare a sistemului – o energie antagonistă se potențializează¹⁷² (se refulează) – adică menține o anumită contradicție și împiedică energia să se actualizeze absolut, să se epuizeze, sistemul să dispară și în final ca totul să se aneantizeze în non-contradicție. Actualizarea unei energii, a unui element, a unui sistem implică întotdeauna potențializarea unei energii antagoniste, al unui anti-element, al unui anti-eveniment. Actualizarea este pasajul de la o stare potențială la o stare actuală și invers potențializarea este pasajul de la o stare actuală la o stare potențială. Pasajul de la o stare potențială la o stare actuală implică contradictoriu o transformare în sens invers. Dar, pentru a trece de la o stare potențială la o stare actuală, însuși procesul transformării, care se produce în acest pasaj, trece printr-o stare intermediară nici potențială nici actuală, în timp ce transformarea contrară trece ea însăși printr-o stare intermediară de non-actualizare non-potențializare, adică ceea ce Lupasco numește starea T (terț inclus). Dacă actualizarea nu este decât parțială, dacă ea este întreruptă în cursul procesului transformarea se finalizează, se încheie într-o stare de (sau vecină cu) non-actualizare non-potențializare și invers pentru proliferarea antagonistă. Apare astfel o a treia stare dinamică de nici-actualizare nici-potențializare. În același fel în care orice actualizare implică o potențializare contradictorie, orice nici-actualizare nici-potențializare implică o nici-actualizare nici-potențializare contradictorie. Se ajunge astfel la trei definiții de bază:

1. actualizarea unui eveniment implică potențializarea unui eveniment contrar. Sau în logica propozițiilor afirmarea actuală, judecata sau concluzia reprezentativă

¹⁷¹ Eugène Ionescu, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 228.

¹⁷² Potențializarea nu implică o dispariție, o anihilare totală, ci este o memorare a ceea ce încă nu s-a manifestat.

evenimentului implică negația sa potențială sau potențializarea unei judecăți sau a unei concluzii contradictorii.

2. actualizarea unei judecăți sau a unui eveniment negativ implică potențializarea unui eveniment pozitiv sau a unei judecăți afirmative contradictorii.
3. nici actualizarea nici potențializarea unui eveniment implică nici potențializarea nici actualizarea evenimentului contradictoriu.

Actualizările succesive dezvoltă non-contradicția evenimentelor sau a termenilor antagoniști și refularea potențială a contradicțiilor lor. Dar această dezvoltare și această refulare nu poate fi absolută; non-contradicția nu este niciodată totală, riguroasă, infinită, pentru că ea se află întotdeauna în fața contradicției postulată apriori. Față de o contradicție ireductibilă se dezvoltă o non-contradicție relativă unde gradul de actualizare este mai puternic. În schimb când evenimentele antagoniste nu pot să fie nici actuale nici potențiale și când afirmația nu cea care se refulează, cea care se potențializează este non-contradicția, iar contradicția se extinde, se dezvoltă, deci se actualizează. Acest lucru poate fi exprimat succint astfel: elementele contradicției evenimente, termeni reprezentativi, dinamisme sunt valori variabile unde transformările actualizează o anumită non-contradicție. Conform principiului antagonismului în non-contradicția absolută (identitate) nu există afirmație posibilă, nu există posibilitate de cunoaștere, nu există sistem observabil, nu există eveniment, nu există nimic. Actualizarea contradicției în transformările de tip T (terț inclus) nu pot conduce la o contradicție absolută. Non-contradicția refulată rămâne întotdeauna virtuală, deci susceptibilă de actualizare. O stare de contradicție pură este exclusă în logica dinamică pentru că face imposibile toate noile transformări. Într-o situație de contradicție ireductibilă o non-contradicție relativă rămâne. Această constatare ne conduce la contemplarea asocierii unei pluralități de termeni contradictorii. Să presupunem că ne aflăm în fața a două elemente (evenimente, fenomene, sisteme sau termeni, judecăți reprezentative) pe care le considerăm conjuncționale. Dacă conjuncționăm aceste două elemente înseamnă că între ele există un raport care poate fi pozitiv și indică o anumită identitate sau negativ și exprimă o anumită diversitate sau alteritate (non-legătură, non-raport). Elementele sunt relativ omogene, adică legate printr-o relație de identitate sau eterogene, legate printr-o relație de diversitate. Termenii sau propozițiile corespondente sunt în relație de incluziune (sau de implicație sau de conjuncție) sau de excluziune (sau de non-implicație sau distincție).

Identitatea (omogenizarea) și diversitatea (eterogenizarea) nu sunt niciodată absolute pentru că se opun întotdeauna unei diversități potențiale și unei identități actuale și reciproc. Ele sunt dialectic opuse și contradicția lor este ireductibilă.

Contradicția apare în momentul în care actualizarea unui eveniment implică potențializarea unui eveniment contrar, actualizarea unei anumite identități implică potențializarea unui eveniment contrar, actualizarea unei anumite identități implică potențializarea unei anumite diversități. Raporturile de identitate și diversitate se exprimă conform celor trei definiții de bază ale tuturor contradicțiilor și anume:

1. Actualizarea identității (legătură pozitivă) implică potențializarea diversității.
2. Actualizarea diversității (legătură negativă) implică potențializarea identității.
3. Nici actualizarea nici potențializarea identității implică nici actualizarea nici potențializarea diversității și invers.

Ceea ce este foarte important de precizat este că identitatea și diversitatea definesc relațiile. După cum în transdisciplinaritate cuvântul cheie este cel de *punte*, a stabili punți de legătură între discipline, evenimente, lucruri, oameni, cuvântul cheie pentru înțelegerea funcționării logicii contradictoriului, așa cum apare ea definită de Stéphane Lupasco este cel de *relație*. De fapt analiza logică nu este atât de mult resimțită asupra elementelor, cât asupra relațiilor în care acestea se găsesc. Ele se află mereu în prezența afirmațiilor și negațiilor, relațiilor de identitate sau de diversitate unde actualizările și potențializările contradictorii descriu devenirea lucrurilor. Relațiile fundamentale sunt cele de identitate și de diversitate. Logica are un element care trebuie tratat ca un element particular, raportul de identitate și de diversitate se reduce la contradicția de bază a unui termen cu un anti-termen. Actualizarea unei relații pozitive implică potențializarea unei relații negative și invers, în sensul în care actualizărilor diversității și identității îi corespunde o virtualizare, o refulare a contradicției. Când un raport de identitate sau de diversitate se actualizează (sau de diversitate și de identitate se potențializează) o anumită non-contradicție se actualizează (o anume contradicție se potențializează antagonic). Când un raport de identitate sau de diversitate trece în starea T de nici actualizare nici potențializare și invers o anumită contradicție se actualizează (și o anumită non-contradicție se potențializează). Poate părea uimitor la prima vedere că actualizarea diversității nu antrenează dezvoltarea unei contradicții. Transformarea unui raport dat, oricare ar fi sensul actualizării, nu poate decât să atenueze contradicția sa originală. Cu cât termenii tind spre identitate, cu atât mai puțin vom discerne între ei contradicția; în același fel, cu cât termenii tind spre diversitate cu atât mai puțin vom descoperi contradicția. În schimb contradicția este foarte mare când relația de identitate și diversitate se află la starea de echilibru simetrică T. Transformarea în sensul nici actualizării nici potențializării nu face decât să crească această contradicție.

Actualizarea tuturor relațiilor pozitive implică potențializarea antagonistă a unei relații negative, fie că aceste relații sunt de implicare, conjuncție sau disjuncție. Avem astfel trei definiții de bază:

1. Actualizarea unei implicații pozitive implică potențializarea unei implicații negative.
2. Actualizarea unei implicații negative implică potențializarea unei implicații pozitive.
3. Nici actualizarea nici potențializarea unei implicații implică nici-potențializarea nici-actualizarea unei implicații contrare.

Toate aceste trei formule definesc trei stări pe care o implicație a implicațiilor le poate lua în logica dinamică. Implicațiile se ajută contradictoriu pentru a forma un lanț de implicații. Fiecare dintre cele trei definiții poate fi considerată ca un element în care actualizarea implică potențializarea unui element contrar. Ne aflăm în prezența unei implicații de implicații de implicații. Dezvoltarea ternară a dialecticii contradicției implăcă o relație pozitivă, deci o relație de identitate, o relație negativă, dce o non-legătură sau legătură de diversitate și o relație nici actuală nici potențială. În aces caz contradicția are loc între identitate și diversitate. Lupasco preconizează ideea dezvoltării unei relații dinamice transfinite, ceea ce înseamnă că dacă succesiunea actualizărilor este fără încetare o implicație pozitivă, legătura de identitate se actualizează progresiv și diversitatea este potențial refulată. Devenirea acestei dialectici tinde spre identitate (în ceea ce privește termenii) și spre omogen (în ceea ce privește elementele, evenimentele logice). Omogenitatea este o tendință a acestei dialectici. Menținerea unei contradicții ireductibile care exclude noțiunea de infinit a dezvoltării dialectice face să apară non-contradicția clasică (Principiul identității) ca un caz particular, ideal, polar și imposibil al logicii dinamice. Identitatea în totală non-contradicție este un pol ideal final imaginabil, dar inaccesibil din punct de vedere logic. Dacă se actualizează implicația negativă, atunci succesiunea actualizărilor de implicații negative atrage o devenire dialectică dominată de actualizarea diversității și refularea potențializării identității. Orientarea acestei dialectici este opusă precedentei, ea tinde spre diversitate, ea este diversificantă, în ceea ce privește termenii logici sau eterogeneizantă în ceea ce privește evenimentele sau fenomenele. În cazul dialecticii de tip T, cea a terțului inclus, în care termenii și evenimentetele apar ca semi-actualizate semipotențializate presupune că succesiunea transformărilor se situează la semi-distanța altor două pentru că nu tinde la o identitate ca la o diversitate și, pe de altă parte se opune celor două, întrucât tinde întotdeauna spre o contradicție prin refularea non-contradicției.

Capitolul VI. Teatrul lăuntru

6.1. Subiectul și obiectul dramatic: exteriorizarea dinamismelor interne

6.2. Niveluri de Realitate ale construcției dramatice

6.1. Subiectul și obiectul dramatic: exteriorizarea dinamismelor interne

În *Note și contranote*, în convorbirile din „Les cahiers Libre de la Jeunesse”, Eugène Ionesco amintește că martorul, adică poetul, povestește cum apare lumea în fața conștiinței sale¹⁷³, această mărturie fiind o creație și o re-creație a acestei lumi. Opera de artă este lumea așa cum apare ea în fața conștiinței creatorului. A crea o lume este pentru Eugène Ionesco o exigență pură a spiritului¹⁷⁴, spirit căruia, dacă i s-ar interzice să o creeze ar muri asfixiat. Iar teatrul este pentru Ionesco prin excelență arta supremă care permite materializarea profundeii noastre nevoi de a crea lumi. Ionesco subliniază izomorfismul care există între lumea microfizică și macrofizică, universul psihic sau teatrul lăuntricului oglindind în el contradicțiile universului. Acest univers lăuntric este astfel descris de dramaturg:

*Pentru mine, teatrul – al meu – este, cel mai adesea o mărturisire; nu fac decât mărturisiri (de neînțeles pentru surzi, lucrurile nu pot sta decât așa), căci ce altceva pot să fac? Mă străduiesc să proiectez pe scenă o dramă lăuntrică (de neînțeles pentru mine), spunându-mi, totuși, că, întrucât microcosmul este alcătuit după imaginea macrocosmului, se poate întâmpla că această lume lăuntrică, ciopârțită, dezarticulată, să fie, oarecum, oglinda sau simbolul contradicțiilor universale.*¹⁷⁵ După cum am subliniat în subcapitolul nostru **Subiectul și obiectul transdisciplinar și relația lor cu terțul inclus**, una dintre problemele centrale ale transdisciplinarității este raportul dintre subiectul cunoașterii, universul interior, și obiectul cunoașterii, universul exterior, noțiuni care derivă din procesele de actualizare și potențializare, dar care nu le preced și nu le condiționează, așa cum subliniază Stéphane Lupasco.

Foarte importantă în subcapitolul nostru este afirmația lui Ionesco: *Orice piesă purcede, la mine, dintr-un fel de autoanaliză*¹⁷⁶, iar *cultura este o proiecție a subiectivității*¹⁷⁷. Această autoanaliză, posibilă prin proiectarea în afară a subiectivității, presupune exhibarea unui eu care devine universal în momentul în care exprimă un noi:

Evident, spune Ionesco, *trebuie să ajungi la acest eu universal, să-l desprinzi. Lumea lăuntrică poate fi tot atât de bogată ca lumea din afară. Una și cealaltă nu sunt, de altfel, decât două aspecte ale aceleiași realități.*¹⁷⁸ Acest eu universal de care vorbește Ionesco este lumea lăuntrică desprinsă din artistul însuși și proiectată în afara sa pentru a putea fi

¹⁷³ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 132.

¹⁷⁴ Idem, p. 141.

¹⁷⁵ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 172.

¹⁷⁶ Idem, p. 148.

¹⁷⁷ Eugène Ionesco, *A rupe tăceera. Convorbiri cu André Coutin*, Humanitas,

¹⁷⁸ Ibidem.

contemplată și astfel cunoscută. Desprinsă din el însuși lumea lăuntrică apare ca o virtualizare, se potențializează față de subiectul din care a fost desprinsă și devine obiect al cunoașterii. Izvorâte din același subiect, creatorul, și lumea din afară și lumea lăuntrică aparțin aceleiași realități care devine obiectivă tocmai pentru că este desprinsă din subiectivitatea artistului, creatorului. Subiectul și obiectul, deci lumea interioară și lumea exterioară, aparțin în transdisciplinaritate aceleiași realități. Însă, ceea ce susține și face legătura între subiect și obiect este sacralul. În afara sacralului, Realitatea nu mai apare ca fiind reală, ci apare ca o *fantasmagorie distructivă*.¹⁷⁹ Este sentimentul pe care îl încearcă Ionesco și anume acela că actualitatea lumii, actualizarea ei, poate apărea în orice moment ca fiind inactuală, potențializată, singura actualitate fiind *sfârșierea continuă a vălului aparenței; distrugerea continuă a tot ce se construiește*.¹⁸⁰ *Nimic nu rezistă, totul se duce*¹⁸¹, afirmă Ionesco mergând pe urmele gândirii regelui Solomon pe care îl revendică drept maestru și care spune că totul este deșertăciune, totul se întoarce în pulbere și totul nu-i decât umbre. De asemenea, considerăm extrem de important să subliniem că viziunea despre lume a dramaturgului se înscrie în triada Solomon-Iov¹⁸²-Iacob.

Pentru a declanșa acest proces al desprinderii lumii interioare de subiectul căreia îi aparține și proiectarea ei în fața și în afara sa, subiectul ca lume exterioară, deci ca obiect al cunoașterii, intră în starea de contemplație. Contemplația, după cum am văzut implică o sustragere din acțiune, adică a lăsa să se desfășoare procesul cunoașterii și, în același timp, a observa desfășurarea acestui proces, a acționa și a contempla fiind cele două căi prin care se poate ajunge la cunoașterea cunoașterii. Între lumea exterioară și lumea interioară există o relație de contradicție tocmai pentru că ele se manifestă raportându-se în permanență una la cealaltă, când lumea interioară se actualizează, lumea exterioară se potențializează și invers. Contemplația este la Ionesco modul prin care artistul, creatorul se poate scufunda în starea de uimire, stare care implică detașarea de obiectul contemplat, dar raportându-se în permanență la acesta tocmai pentru că este izvorât din subiectivitatea sa: *Mă scufund în această uimire. Universul îmi pare atunci nesfârșit de ciudat, straniu și străin*.¹⁸³ Stranietatea universului apare atunci când creatorul se poziționează la o anumită distanță de el, în afara lui, pentru a-l putea cunoaște: *la distanță de univers, ca și cum aș fi așezat la o anumită depărtare, în afara*

¹⁷⁹ Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Ediția a II-a, traducere din limba franceză de Horia Mihail Vasilescu, Editura Junimea, Iași, 2007, p. 86.

¹⁸⁰ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 152.

¹⁸¹ Idem, p. 152.

¹⁸² *Sunt asemenea lui Iov, omul care, pierzând divinitatea, privește spre golul rămas și nu mai înțelege nimic*, mărturie făcută de Eugène Ionesco în *A rupe tăcerea. Convorbiri cu André Coutin*, Humanitas, București, 2008, p. 103.

¹⁸³ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 151.

lui; privesc și văd imagini, ființe care se mișcă, într-un timp fără timp, într-un spațiu fără spațiu, emițând sunete care sunt un fel de limbaj pe care nu-l mai înțeleg, pe care nu-l mai înregistrez. „Ce înseamnă asta?”, mă întreb, „ce va să zică asta?”, iar din starea aceasta de spirit, pe care o simt că este în chipul cel mai fundamental a mea, se naște în acest insolit, când o pornire de a lua în zeflema tot ce există, sentimentul comicului, când un sentiment sfâșietor, al extremei efemerități, precarității a lumii, ca și cum toate acestea ar fi și n-ar fi în același timp, între ființă și neființă: de aici provin farsele mele tragice (...) ¹⁸⁴ Această pendulare permanentă între lumea interioară și lumea exterioară dă naștere uimirii care, la rândul ei, este un amestec de angoasă și de euforie.angoasa este înțeleasă de Ionesco ca un *dincolo sau aproape dincolo de limita acestei lumi; adică, în angoasă, lumea întreagă este pusă sub semnul întrebării.* ¹⁸⁵

Un aspect important pentru subcapitolul de față este raportul dintre obiectul dramatic, văzut ca accesoriu, care simbolizează universul împovărat de materie și subiect, spiritul. Obiectele, afirmă Ionesco sunt concretizarea singurătății și a victoriei forțelor antispirituale. Omul este sufocat de obiectele din jur, care-i acaparează atenția nelăsând loc reflecției asupra propriului suflet, proliferarea obiectelor care devine un zid, care desparte această lume percepută ca o realitate iluzorie încărcată de obiecte, și care nu mai lasă să se observe ceea ce este dincolo de obiect, subiectul care are nevoie de căutarea sacrului, de apropierea de real. Lumea acesta devine o închisoare, pentru că subiectul este închis, blocat în obiect. În *Amedeu* și *Madelaine* apar nenumărate ciuperci, cadavrul care crește în casă îi scoate afară pe locatari; în *Victimile datoriei* apar numeroase cești care se îngămădesc pentru a servi cafeaua la trei persoane; în *Noul locatar* mobilele blochează scările imobilului și îngroapă personajul care vroia să se întâlnească în casă; în *Scaunele*, platoul este ocupat de numeroase scaune pe care se vor așeza invitații invizibili; în *Jacques sau supunerea*, mai multe nasuri cresc pe fața Robertei.

Realul succombă sub proliferarea obiectului, materiei neînsuflețite, iată semnalul de alarmă pe care îl trage Ionesco în opera sa. Lumea devine o închisoare cotidiană, limbajul însuși devine un clișeu golit de sens în lipsa sacrului. Însă dramaturgia ionesciană nu este o dramaturgie în care sacrul lipsește, ci o denunțare a tot ceea ce nu este sacru. Această denunțare implică fie o îngroșare a efectelor teatrale pentru a atrage atenția asupra a ceea ce nu este observat.

În Testamentul publicat în „Figaro littéraire” în 3 decembrie 1993, reluat apoi în „Figaro/L’Aurore” din ziua de marți 29 martie 1994, la o zi după ce a murit, cu titlul „Testamentul lui Eugène Ionesco” acesta afirma: „Înainte, sculându-mă în fiecare dimineață,

¹⁸⁴ Idem, pp. 151, 152.

¹⁸⁵ Eugène Ionesco, *Sub semnul întrebării*, Humanitas, București, 1994, p. 9.

spuneam: slavă lui Dumnezeu, care mi-a mai dăruit încă o zi. Acum spun: încă o zi pe care mi-a retras-o. Ce-a făcut Dumnezeu din toți copiii și vitele pe care i le-a luat lui Iov? În același timp, în ciuda a orice, cred în Dumnezeu, pentru că eu cred în rău. **Dacă răul există, atunci există și Dumnezeu.**” Iar în *Sub semnul întrebării*, meditănd asupra existenței răului afirmă: „...îmi dau seama că **Răul există în lume, Răul absolut**. Răul îmbracă nenumărate aspecte și, ca urmare, noi suntem sortiți Răului. El este principele acestei lumi. Și eu lupt totuși...”¹⁸⁶. De asemenea, întrebat fiind, într-un interviu acordat lui Claude Abastado, dacă teatrul său este unul angajat, Ionesco afirmă: *J’ai fait a partir de Tuer sans gages et de Rhinoceros du theatre a message, mais ce n’était pas le message attendu.* (p. 78) De asemenea, în prefața la cartea lui Ahmad Kamyabi Mask, *Ionesco et son théâtre*¹⁸⁷, semnată de Ionesco, vorbind despre simbolul rinocerului pe care l-a ales în piesa sa și care face trimitere la Garda de Fier, dramaturgul afirmă că alegerea simbolului și ceea ce s-a petrecut în această perioadă corespunde unei intuiții profunde și autentice, subliniind faptul că în piesă este vorba despre o altă conștiință decât cea ideologică: *cela veut dire que c’est une autre conscience qui est en nous-mêmes, qui le sait mieux que notre conscience immédiate.*¹⁸⁸ Latura spirituală a piesei este observată și de Jean Yves Querin vorbind de piesele *Tuer sans gages* și *Rinocerii*: *Au débout des années 1960, Ionesco est devenu un auteur phare de la modernité et l’un des dramaturges française les plus joués dans le monde entier. Il utilise sa notoriété pour défendre des causes et devient de fait un intellectuel. L’homme, le citoyen avait des opinions politiques et des préoccupations spirituelles, il les avait parfois cryptées dans ses pièces.(...) Parce que sa signification est transhistorique, Rhinoceros a mieux traversé le temps que les pièces partisans célébrées dans la revue Théâtre populaire.*¹⁸⁹ Ne interesează în mod special afirmația lui Ionesco *cred în Dumnezeu pentru că eu cred în rău. Dacă răul există, atunci există și Dumnezeu.* În această afirmație se află cheia piesei *Rinocerii*, al cărei mesaj este altul decât cel ideologic. și anume manifestarea Răului absolut în lume, care este o parte a Divinității. Conștientizând răul omul îl depășește, ajungând astfel la purificare și la ființa sa secretă, identitatea primordială adamică.

¹⁸⁶ Eugène Ionesco, *Sub semnul întrebării*, Humanitas, București, 1994, p. 35.

¹⁸⁷ Ahmad Kamyabi Mask, *Ionesco et son théâtre*, Editions Caracteres, Paris, 1987. Prefața cărții, scrisă de Ionesco și însoțită de semnătura acestuia pe prima pagină a cărții, a fost publicată în *Cahiers Renaud Barrault*, n 97, în anul 1978 pentru teza de doctorat a autorului cărții amintite intitulată inițial: *Rhinocéros au théâtre, études de mise en scène*

¹⁸⁸ Eugène Ionesco în prefața cărții lui Ahmad Kamyabi Mask, *Ionesco et son théâtre*, Editions Caracteres, Paris, 1987, p. 14.

¹⁸⁹ Jean Yves Querin, *Ionesco dans le théâtre de son temps*, p. 25.

Piesa *Rinocerii* este o încercare de demistificare¹⁹⁰ a spaimei ontologice, un *dezechilibru organic*, cum îl numește Berenger, al unei divinități care alege să se desprindă din sine pentru a se cunoaște. Amintim că în *Prezent trecut trecut prezent*, reflectând la copilărie, deci coborând în amintire, Eugène Ionesco afirmă: *Ne vedem privind. Ne vedem printre lucruri, printre ceilalți, în decor, imagine în care sîntem prinși și care e în același timp în afara noastră. Ca și cum un suflet și-ar vedea defilînd viața, filmul vieții sale. [...] Evident, văd mai bine cînd nu mă văd pe mine, văd mai bine cînd îi văd doar pe ceilalți.*¹⁹¹

Omul poartă în el însuși divinitatea, omul este urma pe care divinul o lasă prin manifestarea sa. Dezechilibrul organic intervine atunci când umanitatea se află în căutarea unui sens pierdut al existenței și, mai mult, al unei identități primordiale, esența ființei care se află dincolo de orice ideologie, cultură, religie. În absența acestui sens însăși existența ființei umane este pusă sub semnul întrebării. Omul surprins în piesă este omul cu două dimensiuni (*Unicorni și bicorni, jumate-jumate, fără nici un alt semn distinctiv!*, p. 90), cea de-a treia dimensiune, esența, afectivitatea lipsindu-i. La baza piesei stau două concepte cheie, transformarea și evoluția. Însă transformarea personajelor are loc doar la nivel biologic și psihic, înțeles aici ca intelect, cea de-a treia transformare, care este lăuntrică, profundă, afectivă, nu o resimte decât Berenger, de unde și rezistența sa la rinocerită. Omul nu poate ajunge la cunoașterea adevărului dacă nu reușește să stabilească un echilibru între minte, corp și suflet. Însă pentru a ajunge la această a treia dimensiune afectivă trebuie ca celelalte două, efortul de gândire și efortul de voință să aibă loc simultan.

Trei întrebări stau la baza piesei, întrebări pe care le enunță înseși personajele:

1. Unde se află granița dintre bine și rău?¹⁹²:

DUDARD: Răul, răul! Vorbe! Cine poate să știe unde-i răul și unde-i binele? Avem preferințe, firește.

2. Trăim pe mai multe niveluri de Realitate?:

¹⁹⁰ A se vedea Eugène Ionesco, *Prefața pentru Rinocerii*, text inclus în volumul *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992, p. 209. Prin demistificare Ionesco înțelege denunțarea oricărei ideologii sau gândiri discursive, care cu timpul vor deveni perisabile. Ceea ce îl interesează să rămână este exprimarea teatrului pur. În interviul pe care i-l acordă lui Claude Abastado, întrebând fiind ce este teatrul pur, dramaturgul afirmă: *Au théâtre, ce ne sont pas les idées qui demeurent, puisque toutes les idéologies sont finalement périmées, dépassées. Ce qui reste ce sont les passions, les personnages, des idées peut-être, mais vécues, devenues de la chair et du sang. Ce ne sont pas les idées philosophiques de Shakespeare qui nous intéressent, c'est la passion de Hamlet, ou de Macbeth, ou du roi Lear.* p. 279.

¹⁹¹ Eugène Ionesco, *Prezent trecut trecut prezent*, traducere de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 1993, p. 17.

¹⁹² Prin ceea ce gândește personajul Dudard, Ionesco face trimitere la gândirea filosofică a lui Heidegger care se întreabă: De ce există mai degrabă ceva decât nimic?, gândire completată de cea a lui Philippe Nemo: De ce există mai degrabă rău decât bine? Eugène Ionesco reflectă asupra acestor întrebări în volumul *Sub semnul întrebării*, Humanitas, București, 1994, p. 9.

DAYSY lui BERENGER: *Tu chiar nu ai imaginație? Există mai multe realități. Alege-o pe cea care-ți convine. Evadează în imaginar.*

3. Existăm noi cu adevărat?

BERENGER {continuând}: *îmi simt în fiecare secundă corpul ca și când ar fi de plumb, sau mă simt ca și cum aș căra mereu pe cineva în spate. Nu mă obișnuiesc cu mine însumi. Nu știu dacă eu sînt eu. Dar imediat ce beau ceva, greutatea dispare și mă recunosc: devin eu însumi.*

După cum am văzut în capitolele anterioare în orice cunoaștere, în structura oricărui proces cognitiv există un subiect al necunoașterii și un obiect al cunoașterii ce caracterizează experiența logică. Subiectul și obiectul se află în relație contradictorie pentru că se conțin reciproc.

Dorind să cunoască, deci să declanșeze un proces al cunoașterii, Berenger desprinde din sine sentimentul de culpă, vizualizat în piesă prin imaginea rinocerului, producând astfel un dezechilibru organic. Lumea care ia naștere din subiectivitatea sa este lumea culpei. Culpă, fiind proiectată în afara și în fața sa devine un obiect virtual. Berenger este deci cel ce privește ceea ce se află în afara sa și cel care se privește. Berenger este un fel de Dumnezeu neputincios în fața propriei creații. După cum am văzut, o energie care se actualizează presupune o ruptură de echilibru și o transformare. Însă când această energie se actualizează, o alta antagonistă se potențializează. Berenger actualizează culpa, obiectul virtual, societatea miraj, vizualizată pe scenă prin imaginea Rinocerului, și se potențializează pe sine ca subiect. Fiind canalizat pe procesul de cunoaștere a ceea ce a proiectat în afara sa, Berenger dispare din câmpul său vizual ca subiect, scâpându-i astfel propria cunoaștere și devenind ceea ce Stéphane Lupasco numește subiect necunoscut. Culpă este un obiect al repulsiei, o ființă abjectă pentru moralitatea noastră, încarnat în piesă prin imaginea Rinocerului. *Culpabilitatea e un simptom primejdios: este semnul unei lipse de puritate.*(p. 93), spune Berenger.

Situat între sentimentul de culpă, obiectul cunoscut, cu care societatea, personajele piesei, se identifică printr-o psihoză colectivă, dar și efortul de voință prin care rezistă acestei culpabilități, Berenger se află într-o stare de semi-actualizare semi-potențializare, el este și nu este, în același timp, subiect și obiect. Situat între subiect și obiect, subiectul activ care cunoaște obiectul, dar care nu se poate cunoaște pe sine, Berenger se află într-o permanentă **stare de incertitudine:**

1. BERENGER {continuând}: *îmi simt în fiecare secundă corpul ca și când ar fi de plumb, sau mă simt ca și cum aș căra mereu pe cineva în spate. Nu mă obișnuiesc cu mine însumi.*

Nu știu dacă eu sînt eu. Dar imediat ce beau ceva, **greutatea dispare** și mă recunosc: devin eu însumi. (p.21)

2. BERENGER {lui Jean): Mă apasă singurătatea. Ca și societatea. (p.21)

Merită să ne oprim atenția asupra acestei remarci pe care o face Berenger și care aparent pare contradictorie. Afirmatia lui Berenger pune în evidență singurătatea care există în interiorul unei societăți, această contradicție profundă care stă la baza nefericirii umane, *omul este un animal asocial care nu vrea să trăiască în societate*¹⁹³, într-o societate politizată. În *Note și contranote* Ionesco afirmă: (...) grupurile, societățile, nu sunt, cel mai adesea, cum s-a și spus, decât niște singuratici strânși laolaltă.¹⁹⁴ Ionesco acordă termenului de singurătate două accepțiuni: cel de separație și cel de reculegere, acesta din urmă fiind înțeles ca meditație, contemplare, cugetare. O societate în care contemplarea este uitată, devine o societate miraj al cărei țel este altul decât cel uman. Tot astfel, pentru a demonstra inexistența acestei rinocerite, Ionesco o explică, după cum vom vedea în subcapitolul următor prin logica terțului inclus. Însă afirmația lui Berenger o putem interpreta, în consens cu relația dintre subiect și obiect ca pe o divinitate care, desprinsă de sine, nu reușește să se detașeze în totalitate nici de lumea pe care a proiectat-o în afara sa, obiectul, nici de sine ca subiect. Subliniem că această stare de incertitudine Eugène Ionesco o expune cu o extremă claritate în *Jurnal în fărâme: Nu sunt pe de-a-ntregul din lumea asta. Nu izbutesc să mă detașez nici de lumea asta, nici de lumea cealaltă. Nu sunt nici aici, nici acolo. În afară a tot.*¹⁹⁵

3. BERENGER: Dar morții sint mai numeroși decit viii. Iar numărul morților crește. Viii sint rari. JEAN: Morții nu există, e cazul s-o spunem!... Ah! ah! {Ride-n hohote.) Și morții te îngreunează? Cum poți să simți pe umeri greutatea a ceva care nu există?...

BERENGER: **Mă întreb și eu dacă exist sau nu!**

Culpa este exteriorizarea unui dinamism psihic care presupune o desprindere a gândirii de subiectul gânditor și proiectarea ei în afară, virtualizarea ei. Culpa pe care Berenger o proiectează în afara sa este lumea pe care el însuși o creează. Însă acest proces de desprindere prin care ia naștere lumea este unul logic, o logică ce corespunde terțului inclus lupascian. Desprinderea presupune situarea subiectului gânditor între propria subiectivitate și propria

¹⁹³ Eugène Ionesco, *A rupe tăcerea. Convorbiri cu André Coutin*, Humanitas, București, 2008, traducere din franceză de Emanoil Marcu, p. 92.

¹⁹⁴ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, p. 195.

¹⁹⁵ Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, Humanitas, București, 1992, p. 29.

obiectivitate desprinsă din subiectivitate. Lumea este deci un subiect-obiect aflate într-o permanentă relație contradictorie pentru că se raportează unul la celălalt și se conțin reciproc. Nu există subiect fără obiect și invers. Lumea proiectată în afară, culpa, rinocerita, conștiința încărcată de vină, societatea este corpul de plumb al lui Berenger: *îmi simt în fiecare secundă corpul ca și când ar fi de plumb, sau mă simt ca și cum aș căra mereu pe cineva în spate. (...)* BERENGER {lui Jean): *Mă apasă singurătatea. Ca și societatea.*

Lupta lui Berenger se dă între efortul de a rezista identificării cu propria proiecție, **transformarea** în culpă (BERENGER: ...Mi-e teamă să nu devin altcineva.(p. 71) și detașarea de această culpă, detașare care îi permite contemplarea acestei lumi și înțelegerea ei: **Nu mă obișnuiesc cu mine însumi. Nu știu dacă eu sînt eu.**

Rezistența lui Berenger este un efort de voință, (**Berenger lui Dudard**: ... adevărata datorie e de a te opune lor cu luciditate, cu fermitate.) (p. 90) lupta lui Berenger cu propria-i proiecție a răului pe care societatea o resimte printr-o psihoză colectivă, un efort de gândire ce implică explicarea fenomenului de rinocerită prin logica terțului inclus, dar mai ales o rezistență interioară.¹⁹⁶

Efortul de voință:

JEAN (lui Berenger): Fă un efort de voință, zău așa. Hai, concentrează-te!

Efortul de gândire:

LOGICIANUL (Domnului Bătrîn): Dar faceți un efort de gândire, zău așa. Haide, concentrați-vă!

Efortul de gândire și efortul de voință au loc simultan. Opera de artă și creația universului urmează aceleași legi și aceeași logică:

JEAN: În loc să-ți cheltuiești toți banii pe spirtoase, nu mai bine cumperi bilete la câte-un spectacol interesant? Știi ceva despre **noul teatru de avangardă**, cel despre care se vorbește atîta? Ai fost la piesele lui Ionesco?

BERENGER: Ei bine, nu. Doar am auzit vorbindu-se de ele.

JEAN: Chiar în momentul ăsta se joacă una. Nu lăsa să-ți scape prilejul.

JEAN: **Ar fi o excelentă inițiere în viața artistică a vremii noastre.**

DOMNUL BĂTRIN: Am putea avea o pisică cu șase lăbuțe...

¹⁹⁶ Rezistența interioară a personajului Berenger a fost remarcată de Jean Paulhan în remarcabilul său răspuns pe care i-l atribuie lui Eugène Ionesco în *Discours de reception de Eugène Ionesco à l'Academie Française et réponse de Jean Delay*, Éditions Gallimard, 1971, a se vedea p. 77.

DOMNUL BĂTRIN: ...și o alta fără nici o lăbuță.

LOGICIANUL: **În cazul acesta va fi vorba de-o pisică privilegiată.**

Ionesco subliniază, de altfel, noutatea teatrului său, care, având la bază o nouă logică, irațională, logica terțului inclus, exprimă realitatea așa cum apare ea, alogică, pură, scopul teatrului său fiind acela de a pune în evidență esența lucrurilor. Prin silogismul invers pe care îl folosește logicianul acesta demonstrează, prin dezintegrare, că, îndepărtând tot ceea ce are caracteristic o pisică, bineînțeles este vorba de o pisică apriorică, nu rămâne decât esența ei:

LOGICIANUL: Ați progresat deja în logică!

LOGICIANUL: Chiar și fără lăbuțe, o pisică trebuie să prindă șoareci. **Asta face parte din însăși natura ei asemănătoare?**

DOMNUL BĂTRIN (*strigînd și el*): Ce ziceați că este-n firea pisicii ?

Revelatoare pentru această afirmație sunt cele două dialoguri Berenger-Jean și Logicianul-Bătrânul care au loc simultan, primul dialog mizând pe efortul de voință al lui Berenger, celălalt mizând pe efortul de gândire al Bătrânului pentru a înțelege un silogism fals care-l va conduce ulterior la înțelegerea logicii terțului inclus prin care este explicată rinocerita:

Jean și Berenger	Logicianul și Bătrânul
<p>BERENGER {<i>lui Jean</i>): Mă apasă singurătatea. Ca și societatea.</p> <p>JEAN: Te contrazici. Cine te apasă: solitudinea sau multitudinea?</p> <p>Zici că ești un ginditor, dar n-ai nici o logică.</p>	<p>Logicianul: Spaima e irațională. Rațiunea trebuie să învingă spaima.</p> <p>Logicianul: Tocmai vă explicam ce este silogismul. ... Silogismul cuprinde o propoziție principală, una secundară și concluzia.</p> <p>Logicianul (către domnul Bătrân): Iată, deci, un silogism exemplar: Pisica are patru labe. Isidore și Fricot au fiecare câte patru labe. Deci Isidore și Fricot sunt pisici.</p> <p>DOMNUL BĂTRIN {<i>către Logician, după ce a reflectat îndelung</i>): Care va să zică, logic, ciinele meu e o pisică.</p> <p>LOGICIANUL: Logic, da. însă și contrariul e la fel de adevărat.</p> <p>DOMNUL BĂTRIN {<i>Logicianului</i>): E foarte frumoasă logica.</p>

<p>JEAN: Iată ce trebuie să faci: te imbraci cumsecade, te bărbiești zilnic și-ți pui cămașă curată. . BERENGER: Costă scump spălatul cămășilor...</p> <p>JEAN: Economisești de la băutură. Asta pentru aspectul exterior: pălărie, o cravată ca asta pe care ți-am dat-o, un costum elegant și pantofii dați bine cu cremă. <i>(Enumerind elementele vestimentare, Jean arată spre propria-i pălărie, cravată, cămașă, pantofi.)</i></p> <p>BERENGER: Și după aceea? Spune.</p> <p>BERENGER: Te ascult.</p> <p>JEAN <i>(lui Be'renger)</i>: Ești un timid, însă nu lipsit de calități.</p> <p>BERENGER: Eu? Calități?</p> <p>JEAN: Pune-le-n valoare. Trebuie să fii la curent cu totul. Fii la curent cu evenimentele literare și culturale ale epocii.</p> <p>BERENGER {lui Jean}: Am atit de puțin timp liber.</p> <p>JEAN <i>(lui Be'renger)</i>: Timp se găsește.</p> <p>JEAN: Profită de atit de puținul timp liber, nu-l lăsa să se piardă fără folos.</p> <p>BERENGER: Acuma-i prea tirziu.</p> <p>JEAN <i>(lui Be'renger)</i>: Niciodată nu-i prea tirziu.</p> <p>JEAN <i>(lui Be'renger)</i>: Ai opt ore de muncă pe zi. așa cum am și eu, așa cum are toată lumea Dar duminicile?</p> <p>Dar serile? Dar cele trei săptămîni de concediu pe an? Dacă ai metodă, timp este. indeajuns.</p> <p>JEAN <i>(lui Be'renger)</i>: Pofim: in loc să fii tot timpul mahmur de la băutură și bolnav, nu-i mai bine să fii mereu proaspăt și bine dispus, chiar și la birou? Iar ceasurile libere ți le poți petrece intr-o manieră inteligentă.</p> <p>BERENGER: Cum adică?</p> <p>JEAN: Vizitează muzee, citește reviste literare, du-te la conferințe. Asta te va scoate din angoase și-ți va întări spiritul. in patru săptămîni vei fi un om cult.</p> <p>BERENGER: Ai dreptate!</p> <p>Jean: Vezi că ești de acord?</p>	<p>hirtie și calcuțați. Dacă scazi șase lăbuțe de la două pisici, cu cite lăbuțe rămîne fiecare pisică?</p> <p>DOMNUL BĂTRIN: Așteptați un moment...</p> <p>DOMNUL BĂTRIN <i>(Logicianului)</i>: Există mai multe soluții posibile.</p> <p>LOGICIANUL: Spuneți!</p> <p>LOGICIANUL: Vă ascult.</p> <p>DOMNUL BĂTRIN <i>(Logicianului)</i>: O primă posibilitate: o pisică poate să aibă patru labe, iar cealaltă - două.</p> <p>LOGICIANUL: Ai calități, ar fi de-ajuns să ți le pui in valoare.</p> <p>DOMNUL BĂTRIN: N-am avut vreme să mi le fructific. Toată viața mea am fost funcționar.</p> <p>LOGICIANUL: intotdeauna se poate găsi timp pentru educație.</p> <p>DOMNUL BĂTRIN: E și cam tirziu pentru mine.</p> <p>LOGICIANUL <i>{Domnului Bătrîn}</i>: Niciodată nu-i prea tirziu.</p> <p>LOGICIANUL: Deci, care sint celelalte soluții? Cu metodă, cu metodă... <i>(Domnul Bătrîn incepe să calculeze, din nou.)</i></p> <p>DOMNUL BĂTRIN <i>(Logicianului)</i>: S-ar putea ca o pisică să aibă cinci lăbuțe.</p> <p>DOMNUL BĂTRIN: Iar cealaltă să aibă doar una Dar, atunci, mai sint ele pisici ?</p>
---	---

<p>JEAN: in loc să-ți cheltuiești toți banii pe spirtoase, nu mai bine cumperi bilete la cite-un spectacol interesant? Știi ceva despre noul teatru de avangardă, cel despre care se vorbește atita? Ai fost la piesele lui Ionesco?</p> <p>BERENGER: Ei bine, nu. Doar am auzit vorbindu-se de ele.</p> <p>JEAN: Chiar in momentul ăsta se joacă una. Nu lăsa să-ți scape prilejul.</p> <p>JEAN: Ar fi o excelentă inițiere in viața artistică a vremii noastre.</p> <p>BERENGER: Ai dreptate, ai dreptate. Mă voi pune la punct cum ai spus.</p> <p>BERENGER: Îți promit.</p>	<p>LOGICIANUL: De ce nu?</p> <p>DOMNUL BĂTRIN: Am putea avea o pisică cu șase lăbuțe...</p> <p>DOMNUL BĂTRIN: ...și o alta fără nici o lăbuță.</p> <p>LOGICIANUL: in cazul acesta va fi vorba de-o pisică privilegiată.</p> <p>DOMNUL BĂTRIN: Și o altă pisică declasată, alienată de toate lăbuțele.</p> <p>LOGICIANUL: N-ar fi drept, așa că nu e logic.</p> <p>LOGICIANUL (<i>Domnului Bătrîn</i>): Fiindcă justiția e logica.</p> <p>DOMNUL BĂTRIN: Pricep. Justiția.. meu.</p> <p>DOMNUL BĂTRIN: Justiția nu-i decit altă fațetă a logicii.</p> <p>LOGICIANUL: Spiritul vi se luminează.</p> <p>DOMNUL BĂTRIN: De altminteri, o pisică fără nici o lăbuță...</p> <p>DOMNUL BĂTRIN: ... n-ar mai fi in stare să alerge destul de repede după șoareci.</p> <p>LOGICIANUL : Ați progresat deja in logică!</p> <p>LOGICIANUL: Chiar și fără lăbuțe, o pisică trebuie să prindă șoareci. Asta face parte din însăși natura ei asemănătoare? DOMNUL BĂTRIN (<i>strigind și el</i>): Ce ziceați că este-n firea pisicii ?</p>
---	---

Berenger este subiectul necunoscut lupascian care proiectează în afara sa, refulează culpa pentru a o cunoaște. O energie care se actualizează presupune o ruptură de echilibru și o transformare. Însă când această energie se actualizează, o alta antagonistă se potențializează. Când omul se desprinde de divinitate, actualizându-se, divinitatea se potențializează. Berenger-Divinitatea necunoscută suportă o transformare biologică și psihică, biologică

manifestată prin rinocerită, psihică manifestată prin psihoza colectivă de care sunt cuprinse personajele piesei, pentru a se cunoaște și pentru a înțelege lumea pe care a desprins-o din sine. Dar divinitatea, odată desprinsă din sine, pentru a se cunoaște, rămâne necunoscută ei înseși.

Piesa *Rinocerii* subliniază ideea că Divinitatea alege să coboare în lume, în existență, prin experiența răului. Această experiență a răului face trimitere la culpa adamică, în finalul piesei Berenger și Daisy reprezintă arhetipuri ale lui Adam și Evei, cuplul rămâne singurul neatins de rinocerită:

BERENGER: *Ascultă, Daisy, putem face ceva. Vom avea copii, copiii noștri vor avea la rindul lor copii. Sigur, va trece ceva timp, dar noi doi putem regenera omenirea.*

DAISY: *Să regenerăm omenirea?*

BERENGER: *Da, vom fi Adam și Eva.*

DAISY: *În timp... Adam și Eva... Ei aveau mult curaj.*

BERENGER: *Ca și noi. Și noi putem fi curajoși. De altfel, ca să faci copii nici nu-ți trebuie cine știe ce curaj. Totul se va face de la sine, în timp, cu răbdare. (p. 97)*

Însă Daisy alege să coboare în culpă pentru a înțelege limbajul celorlalți, limbajul umanității care a luat naștere din propriul pântec. Coborârea în existență a lui Daisy, desprinderea, se face tot printr-o ruptură de energie, ceea ce explică scena violentă dintre cei doi îndrăgostiți:

BERENGER: *Energie? Vrei energie? Poftim, să-ți dau eu energie! Îi trage o palmă. (p. 98)*
(...)

DAISY (lui Be'renger, care-i întoarce spatele și se privește-n oglindă): *Traiful în doi nu mai e posibil. În timp ce Berenger continuă să se privească în oglindă, ea iese încetișor pe ușă spunând: „Nu e frumos din partea ta, zău, nu e frumos ce faci”, iese și o zărim coborând încet pe scară. (p. 99).*

Conștientizând răul omul îl depășește, ajungând astfel la purificare și la ființa sa secretă, identitatea primordială adamică, reintegrarea în corpul divin. Piesa *Rinocerii* reprezintă construcția unei lumi care ia naștere logic, explicarea lumii-culpă reprezentată vizual în teatru prin figura rinocerului, prin logica terțului inclus, de unde rezultă că această culpă este un miraj, un fals adevăr care îndepărtează omul de adevărurile sale profunde, de esența sa și o reîntoarcere la identitatea primordială, iar apoi, din nou, o coborâre în existență.

Piesa *Scaunele* are aceeași structură de reprezentare a subiectului și obiectului, a relației dintre ele, relație care este posibilă prin prezența dinamică a conflictului și a manifestării divinității care dă sens acestui univers structurat. Vom dezvolta acest aspect în capitolele imediat următoare.

Lumea vizibilă este reprezentată prin obiect, însăși materia lumii, scaunele, iar lumea invizibilă este reprezentată prin oaspeții invizibili, reprezentarea antimateriei. Scena este invadată de scaune și de personaje invizibile, dramaturgul reușind astfel să creeze prea plinul și prea golul unei lumi care se autocreează. Dar relația dintre lumea vizibilă și lumea invizibilă este stabilită de cuplul Bătrânilor care se raportează în permanență la această prezență-absență și care stabilesc echilibrul între subiect și obiect, astfel încât pe scenă nu domină nici subiectul, nici obiectul, cuplul jucând în această piesă rolul terțului inclus, terț care va primi un sens prin apariția personajului Present-Absent, Oratorul, messengerul mesajului divin.

Obiectul este cunoscut, materia care invadează scena, iar subiectul invizibil, necunoscut, antimateria, nu poate fi definit decât prin relația contradictorie cu acest obiect. Invitații nu pot deveni vizibili decât prin raportarea permanentă la obiectul scenic.

Tot astfel în piesa *Călătorie în lumea morților* lumea obiectelor exprimă lumea vizibilă, materială, consistența existenței, dar această lume a obiectelor se transfigurează în momentul în care personajul Jean conștientizează că esența lucrurilor se află la un alt nivel de realitate decât cel al imediatei sale realități, dramaturgul subliniind aceeași stare de incertitudine a existenței personajelor sale, Jean fiind unul dintre personajele care se află în starea de tranziție din lumea materială a viilor în lumea imaterială a morților:

Jean: *Și într-adevăr, de la un moment dat m-am simțit acasă, erau forme, erau obiecte în spațiu, apoi, brusc, obiectele au căpătat forme monstruoase, probabil ca să-mi aducă aminte că nu eram acasă. Dar atunci unde mă aflam? Scaunul era un balaur cu două capete, iar dulapul semăna cu un lac. Un lac ciudat, de unde veneau toate astea?*

Femeia: *Uitați, și aici aveți doar un scaun, un simplu scaun, și o masă. Puteți pune mâna pe masă, e solidă, o să vă convingeți.*

Jean: *Într-adevăr, e un scaun, dar nu e la fel cu scaunul de pe vremuri; o fi un scaun transfigurat, un model de scaun, un scaun-arhetip? Scaunele de atunci erau false, erau umbrele scaunelor, de asta luau chipuri înfricoșătoare, incredibile, monstruoase. Ce frică mi-era de hăul negru, de tunelul întunecos în care mă puteam arunca, mă puteam prăbuși într-o cădere fără sfârșit. Dar nu asta era adevărul, adevărul nu era adevărul. Nu-mi vine să-mi cred ochilor, acesta e un scaun real, un scaun esențial, și masa e o masă esențială. Simți că aici totul e adevărat. E de ajuns simpla lor prezență ca să crezi în eternitatea lor, în realitate.*

*Acolo prezențele erau doar aparențe. Mă simt mult mai bine aici. Aici e adevărul. Dar e oare adevărul adevărat?*¹⁹⁷

¹⁹⁷ Eugène Ionesco, Teatru XI. *Călătorie în lumea morților*, Traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Humanitas, București, 2010, p. 150.

6.2. Niveluri de Realitate ale construcției dramatice

În textul *Piesele mele și eu*, text introdus în volumul *Note și contranote* Eugène Ionesco afirmă că la baza pieselor sale se află două stări de conștiință, predominând când una când cealaltă, alteori cele două stări intercalându-se. Cele două stări ale conștiinței sunt: evanescență-greutate; gol-prezență excesivă; transparența lumii-opacitatea lumii; lumină întuneric, vizibil-invizibil. Aceste două niveluri de Realitate aprofundate în dramaturgia ionesciană: prezență (vizibil) - absență (invizibil)¹⁹⁸ sunt legate între ele prin ceea ce dramaturgul numește *perete de netrecut, voal al non-înțelegerii* sau zidul care este însuși arhetipul misterului vieții și al morții, permițând astfel trecerea spre un nivel de Realitate superior, acela în care contradicțiile prezență (vizibil)- absență (invizibil) se află în echilibru absolut creând Prezența Absență, care este însăși Dumnezeu Ascuns sau Dumnezeu de Profundis, cum îl numește Ionesco.

Stările de greutate, de opacitate a lumii, de întuneric sunt resimțite la nivelul personajelor în momentul în care acestea nu reușesc să depășească conștient ceea ce Ionesco numește *prima etapă a deșrădăcinării lumii*¹⁹⁹, desprinderea de esența divină și căderea în existență resimțită ca un soi de amețeală și însoțită de sentimentul căderii într-o lume necunoscută. Această stare a deșrădăcinării lumii, a angoasei în care predomină sentimentul greutății, lumea apasă, universul strivește, materia ca simbol al forțelor antispirituale invadează întreg spațiul îngustând-ul, este echilibrată de sentimentul uimirii când totul devine transparență, lumină.

Piesa „Scaunele” subintitulată farsă tragică are ca temă exprimarea vidului ontologic sau a Absenței, după cum însuși Eugène Ionesco afirmă în scrisoarea din ianuarie 1952. Două stări de conștiință stau la baza piesei: prezența și absența, vizibilul și invizibilul. Prezența obiectului, mulțimea de scaune pe care cei doi bătrâni le aduc pe scena-insulă și absența subiectului, invitații invizibili. Conflictul pur este exprimat prin contradicția prezență absență. Acțiunea piesei se petrece pe o insulă înconjurată de apă. Pe insulă se află cuplul celor doi Philèmon- Bătrânul și Baucis- Semiramida.²⁰⁰ Bătrânul poartă în pântec un mesaj pe care vrea să-l transmită omenirii, dar lipsindu-i ușurința pregătește venirea Oratorului cel care va explica semnificația mesajului. Doar că Oratorul întâmpină aceeași dificultate de a transmite mesajul, el sfârșind într-o bâlbâială.

¹⁹⁸ Precizăm faptul că Simona Modreanu remarcă faptul că Ionesco „postulează existența a două categorii de realitate: vizibilă și invizibilă conchizând că invizibilul rămâne mereu identic cu sine, nu și vizibilul însă.” Simona Modreanu în *Lecturi nomade: pagini subiective despre literatura franceză... și nu numai*, Editura Junimea, p. 86.

¹⁹⁹ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992, p. 176.

²⁰⁰ Remarcă făcută de Jean Delay în *reponse de la reception ...* p. 62.

Bătrânul: ... simt că port în pântec un mesaj pe care trebuie să-ș transmit omenirii, omenirii... dar îmi lipsește ușurința.

Vorbind despre piesa „Scaunele” în *Scrisoare către primul regizor*, text apărut în limba română în volumul *Note și contra-note* Ionesco afirmă:

„Tăieturile pe care vrei să le fac privesc pasajele care tocmai servesc, pe de o parte, la exprimarea non-sensului, a arbitrarului, a unei vacuități a realității, a limbajului, a gândirii umane și, pe de altă parte (mai ales), la a umple tot mai mult platoul cu acest vid, a înfășura neconținut, ca în niște veșminte de vorbe, **absențele unor persoane, găurile realității**, căci bătrânii nu trebuie lăsați niciodată să vorbească în afara „**prezenței acestei absențe**”, la care trebuie să se refere în mod constant, pe care trebuie s-o întrețină în mod constant, s-o îmbrățișeze, căci în lipsa acestora **irealismul** n-ar putea fi sugerat (deoarece el nu poate fi creat decât prin opoziția permanentă a ceea ce e vizibil) ... **nu poți crea absența decât prin opoziție față de niște prezențe**. Și toate acestea n-ar dăuna mișcării, toate **obiectele dinamice sânt mișcarea însăși a piesei** (...). (...) De ce se vede oratorul și nu se văd celelalte personaje care se îngrămădesc pe platou? Oaratorul există oare cu adevărat, este oare real? Răspuns: el nu există nici mai mult nici mai puțin decât celelalte personaje. E la fel de nevăzut ca și ceilalți, tot atât de real sau de ireal; nici mai mult, nici mai puțin. Atâta doar că nu te poți lipsi de prezența lui vizibilă. Trebuie să-l vezi și să-l auzi, fiindcă el e ultimul care mai rămâne pe platou. Însă vizibilitatea lui nu e decât o simplă convenție arbitrară, născută dintr-o dificultate tehnică ce nu poate fi altfel depășită.”²⁰¹

În *Știința, evoluția și sensul*, Basarab Nicolescu, mergând în direcția lui Raymond Ledrut, afirmă că „sensul izvorăște din relația contradictorie între o prezență și o absență. Avem, în manifestarea însăși, o evocare a unei absențe. (Folosesc cuvântul prezență pentru a semnifica prezența la un anumit nivel de Realitate, ceea ce implică absența la celelalte niveluri de Realitate. Aceste noțiuni sunt non-statice: ele sunt evolutive, întrucât depind de traducerea efectivă de la un nivel de Realitate la altul)”.²⁰² Afirmția poate fi completată de teorema 2 în care ni se spune că: „Sensul nu poate exista fără experiență interioară. Experiența interioară revelează prezența absenței.”²⁰³

Revenind la tema piesei și anume exprimarea vidului ontologic sau a Absenței, vom vedea pe parcursul analizei noastre că această Absență, este, de fapt Dumnezeu ascuns, după cum

²⁰¹ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992, pp. 199-200.

²⁰² Basarab Nicolescu, *Știința, sensul și evoluția. Eseu asupra lui Jakob Böhme*, Editura Cartea Românească, București, 2007, prefată de Antoine Faivre, traducere din limba franceză de Aurelia Batali, ed. a III-a, pp. 174-175

²⁰³ Basarab Nicolescu, *Théorèmes poétiques/ Teoreme poetice*, Curtea Veche Publishing, București, 2013, p. 67.

Însuși Ionesco afirmă nu putem crea absența decât prin opoziție față de niște prezențe. Cei doi protagoniști ai piesei, cuplul Bătrânul și Bătrâna se află pe o insulă înconjurată de apă în așteptarea Oratorului, cel care va traduce semnificația mesajului pe care Bătrânul îl adresează umanității și pe care îl poartă în pântec. Dar acest Orator, care este Absent în primele acte, nu își face apariția decât prin crearea unui conflict pur, ale cărui cauze și efecte nu se cunosc, și care constă în relația contradictorie prezență-absență. Lumea vizibilă este reprezentată prin obiect, însăși materia lumii, scaunele, iar lumea invizibilă este reprezentată prin oaspeții invizibili, reprezentarea antimateriei. Scena este invadată de scaune și de personaje invizibile, dramaturgul reușind astfel să creeze prea plinul și prea golul unei lumi care se autocreează. Avem astfel reprezentarea obiectului și subiectului logic de care ne vorbește Lupasco. Obiectul este cunoscut, materia care invadează scena, iar subiectul nu poate fi definit decât prin relația contradictorie cu acest obiect. Invitații nu pot deveni vizibili decât prin raportarea permanentă la obiectul scenic.

Dar relația dintre lumea vizibilă și lumea invizibilă este stabilită de cuplul Bătrânilor care se raportează în permanență la această Prezență-Absență. Personajul cuplu este situat la jumătatea drumului dintre lumea vizibilă și lumea invizibilă, cuplul se află în starea de tranziție, în pasaj, făcând posibil astfel trecerea de la lumea vizibilă spre lumea invizibilă și invers. Cuplul ionescian joacă rolul terțului inclus, ceea ce pune sub semnul întrebării însăși existența lor. Nu putem spune dacă aceste două personaje sunt reale sau ireale, ele nu sunt nici reale, nici ireale. Astfel cuplul joacă rolul terțului inclus, ele sunt în același timp și vizibile și invizibile stabilind echilibrul între lumea vizibilă și lumea invizibilă. Cuplul, prin raportarea lui permanentă la această prezență absență dinamică, care este Divinitatea ascunsă, este semiactualizare și semipotențializare, ele fac legătura dintre Realitate și Real. Conflictul pur al contradicției prezență-absență este dat de mișcarea pură, aproape nebunească, prin care se creează haosul original, de început de lume, aducerea pe scenă a scaunelor în momentul în care personajele invizibile își fac apariția, intrările și ieșirile aproape simultane ale celor doi Bătrâni pe cele 8 uși, ușa numărul 9 fiind ascunsă:

Se aude soneria încă o dată, apoi de mai multe ori; Bătrânul e copleșit; scaunele, întoarse către podium, cu spătarul spre sală, sunt aranjate ordonat, ca într-o sală de spectacol; Bătrânul, abia trăgându-și sufletul, își șterge fruntea, se duce de la o ușă la alta, îi plasează pe oamenii invizibili, în timp ce Bătrâna se grăbește cît poate, șontâc-șontâc, de la o ușă la alta și aduce scaune; există acum multe persoane invizibile pe scenă; bătrânii sunt atenți să nu se ciocnească de ei, se strecoară printre rîndurile de scaune. Mișcarea s-ar putea desfășura după cum urmează: Bătrânul se duce la ușa numărul 4., Bătrâna iese pe ușa nr. 3,

*revine pe ușa nr. 2; Bătrânul deschide ușa nr. 7, Bătrâna iese pe ușa nr. 8, revine pe ușa nr. 6 cu scaune etc., astfel să facă turul scenei folosind toate ușile.*²⁰⁴

Astfel Ionesco reușește să exprime golul, haosul de început de lume cu mijloacele accesoriilor, a gesturilor, a limbajului.

Piesa *Victimile datoriei* care este tot o căutare a divinității a cărei prezență-absență este resimțită de Choubert, divinitate sugerată prin numele lui Mallot, la care ajunge cu ajutorul conștiinței întruchipată de Polițist și al iubirii întruchipate de personajul feminin Madeleine, are la bază contradicția întuneric-lumină, bucurie-durere, plenitudine-vid, starea de bine-starea de rău:

LE POLICIER *criant, à Choubert, et redevenant, à moitié, le Policier, tout en demeurant, à moitié, un speâteur étonné: Vois-tu son ombre noire se découper dans la lumière? Ou, peut-être, sa silhouette lumineuse se découper dans le noir ?*

(...)

LE POLICIER à CHOUBERT: *Dis-nous au moins ce que tu resents? Quels sont tes sentiments? Dis-le !*

CHOUBERT, continuant son jeu: *Une joie... de la douleur... un déchirement... un apaisement. De la plénitude... Du vide. Un espoir désespéré. Je me sens fort, je me sens faible, je me sens mal, je me sens bien, mais je sens, surtout, je me sens encore, je me sens...*

MADELAINE, au POLICIER: *Tout ceci est plein de contradictions.*²⁰⁵

Aceeași exprimare a divinității prin contradicția absență-prezență este redată în piesa *Setea și foamea*.

JEAN: Absența pe care o simt în această prezență, golul pe care-l simt în această plenitudine nu poate fi decât absența ei. Va fi călăuzită de o amintire fără amintire; de acel soi de amintire pierdută, care deodată se iscă din nou în lumină, ca grâul pe care l-ai semănat și care iese din pământ.²⁰⁶

Primul om din *Omul cu valize* călătorește în lumea morților pentru a-și găsi cea de-a treia dimensiune pierdută, esența ființei sale, terțul ascuns, cea de-a treia valiză.

AL DOILEA BĂRBAT: *Am impresia că valizele dumneavoastră sunt la fel de grele.*

PRIMUL BĂRBAT, lăsând iarăși valizele din mână: *Uneori sunt grele, alteori ușoare.*²⁰⁷

(...)

²⁰⁴ Eugène Ionesco, *Cântăreața cheală, Lecția, Scaunele, Regele moare*, Humanitas, București, 2010, p. 128.

²⁰⁵ Eugène Ionesco, *Théâtre complete, Victimes du devoir*, Paris: Editions Gallimard, 1991pp. 228-229.

Eugen Ionescu, *Setea și foamea*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, piesă tradusă de Mariana Șora, p. 288.

²⁰⁷ Eugène Ionesco, *Teatru XI, Omul cu valize*, Humanitas, București, 2010, p. 94.

PRIMUL BĂRBAT: E oare momentul să mă întreb unde-i a treia valiză?²⁰⁸

PRIMUL BĂRBAT: Vă mulțumesc că mi-ați adus valizele. De când am pierdut-o pe cealaltă, nu mai am a treia dimensiune. Îmi lipsește ceva, pe dinăuntru. Sânt infirm. Mă rog, nu se vede din afară.²⁰⁹

În concluzie, teatrul lui Eugène Ionesco este un joc de prezențe-absențe care capătă sens în universul interior, de aceea vorbește despre teatrul său ca fiind un teatru al lăuntrului. Două stări de conștiință stau la baza tuturor pieselor ionesciene: prezența și absența (exprimarea conflictului pur), domină când una când cealaltă, uneori acestea se amestecă dând naștere la ceea ce numim prezența unei absențe. Lumea prezenței, a vizibilului este lumea exterioară, lumea absenței, lumea invizibilului fiind lumea interioară. Ceea ce face legătura între lumea interioară a afectivității și lumea exterioară a efectivității este terțul tainic inclus, această Absență Prezentă. Personajele ionesciene se raportează în permanență la această prezență prelungită în invizibil. Ce există însă între această prezență, ce intervine astfel încât uneori lumea apare ca fiind opacă, iar alteori ne apare de o transparență infinită? Când lumea apare ca fiind opacă intervine un zid, o zonă de rezistență care datorită limitărilor organelor noastre de simț ne desparte de lumea adevărului fundamental. Când lumea apare ca o transparență între aceasta prezența și absența intervine experiența de lumină, certitudinea de a fi care este legată de afectivitatea lupasciană și de ceea ce în transdisciplinaritate poartă denumirea de terț ascuns. lumina, experiența de lumină, certitudinea de a fi, care face legătura între lucruri. Această afectivitate, această prezență absența, terțul ascuns, Realul, esența ființei noastre este subiectul necunoscut de care vorbește Lupasco și care se manifesta prin obiectul cunoscut. Suntem potențializarea unui Subiect care nu se cunoaște pe sine? Obiecte virtuale, desprinse din Subiect care capătă sens numai prin raportarea permanentă la acest subiect? Răspunsul la întrebare rămâne deschis.

²⁰⁸ Idem, p. 96.

²⁰⁹ Idem, p. 103.

Capitolul VI. Teatrul cuantic. Inovare și impas în dramaturgia ionesciană

6.1. Definirea conceptului de estetică cuantică

6.2. Principiile fundamentale ale esteticii cuantice

6.3. Ce este dramaturgia cuantică?

6.3.1. Scena ca material cuantic pentru teatru

6.3.1. a) Ce este scena cuantică?

6.3.1. b) Ce este un text cuantic?

6. 1. Definirea conceptului de estetică cuantică

La conferința ținută pe 23 ianuarie 1998 la Théâtre Na Celetnoi, Praga, Fernando Arrabal afirma: *Asistăm la o epocă formidabilă! Formidabilă!*²¹⁰ Scriitorul ia în considerare cele trei accepțiuni ale cuvântului, cele două sensuri franțuzești *très grand, très beau* și rădăcina latinească a cuvântului *formidabilis* – care provoacă teamă.

Asistăm astăzi la o nouă renaștere, o explozie a înfloririi descoperirilor atât în domeniul științelor exacte, cât și în domeniul științelor umane. Această emergență a complexității, *înfricoșătoare, terifiantă, obscenă, cotropitoare*²¹¹, pe care ne-o oferă lumea prezentă impune tot mai acut nevoia unei deschideri lipsite de orice constrângeri sau prejudecăți spre o unitate a cunoașterii posibilă prin crearea de punți între diferitele discipline. Dacă în februarie 1958²¹², Eugène Ionesco afirma că asistăm la o desacralizare a teatrului, luând în considerare nu numai distanțarea de adevărurile prime, ci și evoluția invers proporțională a teatrului în raport cu descoperirile științifice, astăzi putem vorbi de o tendință de sincronizare a științelor umane cu cele mai recente descoperiri științifice. Un exemplu în acest sens este apariția în anul 1999 a esteticii cuantice asociată cu diverse descoperiri științifice, sociologice și psihologice ale secolului XX și care mizează pe o nouă concepție asupra artei și literaturii.

Într-o notă de subsol a cărții *Lecturi nomade. Pagini subiective despre literatura franceză... și nu numai* (Iași, Junimea, 2006, 477 p.) de Simona Modreanu am găsit o trimitere la cartea romancierului spaniol Gregorio Morales, *El cadáver de Balzac. Una vision cuantica de la Literarura y el Arte. (Cadavrul lui Balzac. O viziune cuantică asupra literaturii și artei)*²¹³. Cartea este fructul unei polemici literare inițiată în 1992, polemică ce are la bază protestul care s-a numit *La poesia de Diferencia*. Doi ani mai târziu, în 1994, în urma acestei polemici s-a constituit la Granada o Asociație Internațională cunoscută sub numele de *El salón de los independientes (Salonul independenților)* al cărei co-fondator este Gregorio Morales. Grupul din cadrul asociației numără în jur de șaiszeci de membri, fiecare având diferite specializări, literatură, teatru, artă, psihologie, știință, și definește prin ceea ce s-a numit *estetica cuantică* o stare de conștiință colectivă care nu a fost formulată până astăzi. Printre primii care au făcut parte din grup se află: Miguel Ángel Diéguez, Francisco Plata, Miguel Ángel Contreras, Fernando de Villena, Rosario de Goróstegui, Arturo Zamudio. Mai

²¹⁰ Fernando Arrabal, Conferințe la Théâtre Na Celetnoi, Praga, 23 ianuarie 1998.

²¹¹ Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Editura Polirom, Iași, 1999, p. 40.

²¹² Eugène Ionesco, „Experiența teatrului”, *Arts*, februarie 1998, articol reunit în volumul *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992, pp. 45-63.

²¹³ blogul personal al romancierului poate fi consultat la pagina <http://www.terra.es/personal2/gmv00000/>.

târziu s-au alăturat grupului pictorul Xaverio, artiștii plastici Maria Caro, Andrés Monteagudo, Agustin Ruiz de Almodóvar, Joan Nicolau, fotografii Susanna Majorck și Thomas Busse, scriitorul argentinian José Gabriel Ceballos, antropologul Graciela Elizabeth Bergallo, psihologul spaniol Juan Antonio Díaz de Rada, muzicianul american Lawrence Axerold, pictorul canadian K. C. Tebutt și americanul Antonio Arellanes, web designerul belgian Luc Schokklé, Jennifer Wilson, Mihaela Dvorac, Francisco Javier Peñas-Bermejo, Coman Lupu, Andrea Vlădescu. Obiectivul principal al grupului este de a apăra libertatea creatorului de orice ingerință politică sau mediatică și de a căuta noi modalități creative pe care le deschid cele mai avansate teorii din știință și psihologie, teorii pe care arta și literatura trebuie să le asimileze astfel încât să poată reda ființa umană în toată complexitatea ei. În anul 1998, Gregorio Morales reunește în cartea manifest *El cadáver de Balzac. Una visión cuántica de la literatura y del arte*, o serie de eseuri și articole teoretice născute în urma unor dezbateri repetate ținute la Valencia, care declamau realitatea înfățișată de scriitorii secolului XIX și care pledau pentru aplicarea celor mai recente teorii din fizica cuantică în domenii precum cinematografia, poezia, romanul, plecând de la exemple precum Henry James, Antonio Enrique, Rubén Darío, Federico Garcia Lorca. Printre premergătorii esteticii cuantice, Gregorio Morales îi amintește pe Robert Musil, Mahler, Schoenberg, Klint, Kokoschka, Schwitters, Kandinsky, Klee, Pollok, Bashevis Singer, Mann, Boll, Isherwood, Platonov, Bábée, Rilke, iar dintre reprezentanții romanului cuantic pe: Miguel Ángel Diéguez cu *En los días del duopolio* (1989), *Mundos sutiles*; Jose Gabriel Ceballos cu *El patrón del chamamé* (1998), *Complicaciones intelectuales* (2000), *Dueños del mañana* (2002); Fernando de Villena, *Sombra de mundos, Diálogos de enruajada*, José María Pérez Zúñiga, *Grismalrisk, El juego de los espejos* (2002); Emilio Ballesteros, *Aynadamar* (2001), *La baraka* (2005), Jesus Ferrero, *El secreto de los dioses*; Ricardo Bellveser, *El exilio secreto de Dionisio Llopis*, romancierul nord-american Paul Auster și romancierul mexican Jorge Volpi. În opinia lui Gregorio Morales estetica cuantică este una dintre primele mișcări care fac posibilă conștientizarea în plan cultural a reconcilierii dintre științele exacte și științele umane. Rolul esteticii cuantice și al creatorului cuantic este acela de a reformula realitatea în care trăim, pornind de la noile perspective pe care ni le oferă primele descoperiri în domeniul fizicii cuantice (Planck, Sommerfeld, Eherenfert, Einstein, Born, Schrödinger, Bohr, Broglie, Pauli, Heisenberg, Jordan), viziune asupra lumii care ne permite să reinterprețăm realitatea, să conștientizăm și să acceptăm că putem comunica cu universul, că suntem în același timp și vii și morți, că fiecare dintre noi existăm în mod simultan în ceilalți, că există un isomorfism între lumea cuantică și lumea psihică, că există o realitate complexă, despre care epistemologul

francez de origine română Stèphane Lupasco – la a cărei gândire Gregorio Morales nu face trimitere în scrierile sale, de altfel nu știm în ce măsură opera lui Lupasco îi este familiară lui Gregorio Morales, acesta optând, când vorbește de integrarea contrariilor, pentru gândirea de tip fuzzy (în spaniolă *pensamiento borrosa*) definită în 1965 de Lefti Zadeh – spunea că posedă o structură ternară, ascunsă ochiului fizic și al cărei înțeles ne scapă, dar pe care o putem intui și cunoaște cu ajutorul memoriei proiective, al inconștientului, că există o perpetuă oscilație între A și Non-A și că această oscilație implică un echilibru perfect ce permite tranziția de la A la Non-A printr-un *dinamism independent*.

6.2. Principiile fundamentale ale esteticii cuantice

În februarie 1999 se înființează la Valencia Grupul de estetică cuantică, având ca scop de a cerceta „noile drumuri creative deschise de știința și psihologia cunoscute, transformând arta și literatura într-un instrument precis al cunoașterii, care să cerceteze în mod lămuritor tot ceea ce ne înconjoară și, mai ales, complexitatea umană.”²¹⁴ Curentul a ajuns în America latină și s-a răspândit mai ales în Argentina și de aici în Statele Unite ale Americii²¹⁵, principiile fundamentale ale esteticii cuantice fiind aplicate în literatură, filozofie, artă, drept.²¹⁶ Considerând-o o *asumare a avangardei*²¹⁷, prin estetica cuantică, Gregorio Morales reproșează literaturii, care a devenit *retrogradă și troglodită*²¹⁸, absența spiritului critic, superficialitatea și anchilozarea într-un realism ingenuu. Miza esteticii cuantice devine astfel îmbinarea artelor și științelor separate încă din secolul al XVIII-lea, îmbinarea propozițiilor gramaticale cu propozițiile matematice, prezumția că realitatea este mult mai vastă decât cea înfățișată de romancierii secolului al XIX-lea, rolul literaturii fiind acela de *efort cuantic*, înțeles ca ridicarea cititorului la nivelul de autocunoaștere, rol care coincide cu obiectivul esteticii cuantice: înfățișarea interiorului ființei umane și prin acesta a întregii societăți.

²¹⁴ Gregorio Morales, „O scurtă istorie a esteticii cuantice”, dosar pe care l-am coordonat în luna mai 2012, în revista „Mozaicul”, serie nouă, anul XV, nr. 5 (163), p.3.

²¹⁵ În 2002 apare la Editura Greenwood Praeger volumul *The world of quantum culture (Lumea culturii cuantice)*.

²¹⁶ Manuel Caro Cabrera, Maria Caro, „De la integrarea pozitivistă la integrarea cuantică în artă și criminologie”, revista „Mozaicul”, serie nouă, anul XV, nr. 5 (163), 2012, p. 10.

²¹⁷ „Dificultățile apărute în receptarea esteticii cuantice sunt, din punctul meu de vedere, un indiciu al adevărului acesteia”, interviu realizat cu Gregorio Morales în revista „Mozaicul”, serie nouă, anul XV, nr. 5 (163), 2012, p. 4.

²¹⁸ Gregorio Morales, „O scurtă istorie a esteticii cuantice”, revista „Mozaicul”, serie nouă, anul XV, nr. 5 (163), 2012, p. 3.

În viziunea asupra realității estetice cuantică asimilează fizica particulelor, în special principiul de complementaritate, principiul antropic, principiul inseparabilității, A-cauzalitatea, Complexitatea, Ubicuitatea, Câmpurile morfogenetice, Universul ca hologramă, Ordinea implicată și ordinea manifestă, Non distincția între materie și energie, între corp și spirit, psihologia lui Jung, în special conceptele de *individualizare*, *animus*, *anima*, *sinele transpersonal*, *sincronicitatea*²¹⁹, gândirea irațională a logicilor de tip fuzzy și gândirea complexă, *diferența cuantică* prin care se face vizibilă ruptura cu dogmele realismului socialist și aprofundarea *realismului cuantic*, conform căruia nimic din ceea ce este imaginat nu este ireal. Realismul cuantic implică explorarea a ceea ce Heidegger numea *misterul lumii* și permite exploatarea acestui enorm potențial *junghian-cuantic* și în creațiile literare²²⁰, prin transgresarea limitelor materiei, dar fără a ieși cu totul din această materie.

Creatorul cuantic este interesat de universurile multiple, de diferitele niveluri de realitate. Caută nu ceea ce îi unește pe oameni, ci ceea ce îi diferențiază. Fiind *creatori* și *interpreți* ai realității, scriitorii cuantici vor căuta să reflecte întotdeauna extraordinarul și nu ceea ce este comun tuturor, fiind convinși că în individ este inclus totul, de la infinitul mic la infinitul mare. În aceeași măsură literatura este *revelație* și pentru creator și pentru cititor, scriitorului de literatură cuantică revenindu-i rolul de a crea și de a exprima realitatea unei lumi interioare.

²¹⁹ În capitolul *El ancla oculta de la estetice cuantica*, Gregorio Morales amintește de scrisoarea din 27 februarie 1953 pe care Jung i-o trimite lui Pauli și în care îi vorbește despre relațiile profunde care există între fizică și psihologie.

²²⁰ În articolul său „Reflecții și digresiuni asupra esteticii cuantice”, publicat în revista „Mozaicul”, serie nouă, anul XV, nr .5 (163), 2012, p.8, Antonio Garcia Velasco (Universitatea din Málaga) afirmă că „realismul cuantic este convins că realitatea se creează în interiorul operei literare, se raportează la conținutul său, la părțile care îl compun, la structura și la sistemul său de valori. ”

6.3. Ce este dramaturgia cuantică?

Deși în Franța, cel care reușește să redea splendoarea conceptului de *teatru cuantic* este Claude Régy, prin punerea în scenă a piesei *Melancholia-Théâtre* de John Fosse (2001) și *4.48 Psychose* de Sarah Kane (2002)²²¹, conceptul este un fenomen spaniol apărut din dorința de a semnaliza existența unor forme diferite de artă. Conceptul de teatru cuantic a fost revendicat de José Sanchis Sinisterra, o figură de marcă a teatrului hispanic contemporan. Sinisterra a dezvoltat conceptul pornind de la fizica cuantică, neurobiologie și de la filosofia budistă. De asemenea, el dezvoltă variante ale dramaturgiei cuantice prin ceea ce s-a numit *teatru al enigmei*, *teatru minimalist*, *teatru al translucidului*, toate acestea pornind de la conceptele fizicii cuantice de *incompletitudine*, *discontinuitate*, *fragmentarism*. Printre cele mai cunoscute opere postmoderne care exploatează adjectivul *cuantic* sunt *Perdue dans les Appalaches, jouet quantique* de José Sanchis Sinisterra (1991) și *Le temps de Planck* de Sergi Belbel (2002). În opinia lui A. Rykner²²² cea care a marcat trecerea spre scriitura cuantică este Marguerite Duras, scriitura ei fiind față de scriitura realistă ceea ce este fizica cuantică față de fizica clasică.

Premisele teatrului cuantic sunt:

1. există o relație între interacțiunile dinamice ale particulelor cuantice și spațiul gol care apare în jocul scenic al actorilor în momentul când situațiile dramatice se multiplică și se succed, ceea ce presupune existența unui spațiu-timp diferit de cel obișnuit, liniar. Noțiunea de spațiu-timp din fizica cuantică devine un parametru pentru dramaturgia cuantică.
2. rolul personajelor este de multe ori instabil, fluctuant, ceea ce determină o mișcare multidirecțională a actorilor, în permanentă mișcare, devenind greu de urmărit și înțeles de către spectator; personajele sunt vectori ai unei realități care nu mai este lineară, continuă;
3. crearea unei multitudini de acțiuni scenice potențiale declanșate de apariția unor personaje noi care nu au o continuitate temporală. Fenomenul este legat de principiul fizicii cuantice: non-separabilitatea, conform căreia Universul este un tot interrelaționat și nelimitat (non local);

²²¹ Este vorba despre lucrările, *Espaces Perdus* ([1991] și *L'état d'incertitude* (2002). unde aplică principiile teatrului cuantic.

²²² A. Rykner, „L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs”, studiu publicat în *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, textes réunis par Eva Ahlstedt et Catherine Bouthors- Paillart, Romanica Gothoburgensia, Göteborg Universitet, 2008, pp. 181-198.

4. Principiul antropic din fizica cuantică devine un principiu cheie în teatrul cuantic; observatorul modifică obiectul observat, generînd o cunoaștere subiectivă a experienței prin simpla sa examinare;
5. spațiul-timp este variabil, a-cauzal, imprevizibil și dezordonat, un spațiu timp interior, imaginar.

În domeniul teatrului, cea care a aprofundat estetica cuantică este Monique Martinez Thomas de la Universitatea Toulouse II Le Mirail. În 2007 Monique Martinez se ocupă de crearea unei rețele internaționale de estetică cuantică, fiind responsabilă pentru axa Théâtre quantique (LLA).

Monique Martinez Thomas de la Universitatea din Toulouse, în colaborare cu Universitatea din Canada, S.U.A și Germania a demarat acest proiect cu scopul de a formula o metodologie a aplicării esteticii cuantice în dramaturgie, Școala de la Toulouse mergînd cu cercetarea în special în direcția teatrului postmodern spaniol. A fost creat grupul Espana@31 de la Universitatea din Toulouse condus de Monique Martinez Thomas, grup care a stabilit relații între Estetica cuantică și teatru pornind de la:

1. teoriile fizicienilor cuantici Bohr, Pauli, Plank, stabilind o corespondență între fizica tradițională newtoniană și cea modernă, fizica relativistă și cuantică și postmodernitate. Raționamentul de la care cercetătorii au pornit este acela că teatrul actual modern trebuie să corespundă imaginii despre lumea prezentă, imagine pe care ne-o oferă fizica cuantică.
2. Existența unei relații între interacțiunile dinamice ale particulelor cuantice și spațiul scenic umplut de actori, spațiu în care se succed situații dramatice care aparțin unui spațiu-timp diferit de cel al dramaturgiei clasice.
3. rolul personajelor este instabil, prima ruptură fundamentală a dramaturgiei cuantice de dramaturgia tradițională este abolirea principiului identității conform căruia 1 individ = 1 personaj = o psihologie.²²³
4. materia scenică se fuzionează, este multidirecționată, mereu în schimbare și greu de înțeles.
5. personajele se convertesc în *vectori de mutație*, realitatea scenică nu mai este lineară sau continuă.

²²³ În pregătirea actorului pentru interpretarea unui text cuantic Antonio Cesar Moron, pornind de la trei axe principale ruptura principiului continuității, anulara vitezei luminii ca limită și logică, dualitatea undă-particulă, propune o combinare a teoriilor lui Stanislavski bazate pe logică și continuitate și distanțarea brechtiană ajungînd la conceptul de *memorie emoțională și distanțată*. v. Revista „Mozaicul”, o memorie emoțională, distanțată și multiplă. Pregătirea actorului pentru interpretarea prsonajului din dramaturgia cuantică, serie nouă, anul XV, nr. 5 (163), 2012, p. 6.

6. se creează o multitudine de potențialități care fac să apară personaje noi fără continuitate temporală, ceea ce corespunde principiului non-separabilității din fizica cuantică.

7. în teatrul contemporan tratamentul caleidoscopic al fabulei corespunde cu modificarea obiectului observat de observator. Trebuie făcută o distincție între observatorul care aparține sau corespunde teatrului postmodern și spectator care corespunde teatrului tradițional. Observatorul are capacitatea de a schimba ceea ce vede, spectatorul este un subiect pasiv; nu există explicații, opera se constituie ca un imens puzzle. Dramaturgie postmodernă.

8. dramaturgia cuantică arată un spațiu-timp haotic care corespunde imaginii spațiului-timp cuantic. Această dezordine spațio-temporală specifică scriitorilor actuali sunt consecințe ale revoluției intelectuale pe care a reprezentat-o fizica relativistă și cuantică.

Tot în cadrul aceluiași grup s-a dezvoltat Proiectul *Drama*, un program informatic, gândit pentru o perioadă de doi ani, subvenționat de guvernul francez și de Regiunea Midi-Pyrénées în colaborare cu departamentele Universității din Brown S.U.A. și Universitatea din Toulouse. Obiectivele proiectului au fost acelea de a constitui un corp bibliografic riguros și a unui corpus de texte cu caracter pluridisciplinar care să permită investigarea în domeniul esteticii cuantice, prin demararea teoriilor fundamentale, și aplicarea metodologiei esteticii cuantice în teatrul postmodern spaniol. Proiectul s-a dezvoltat pe două nivele, unul practic și unul epistemologic. Nivelul practic al proiectului cuprinde patru etape:

1. *Drama text*, recunoașterea informatică a operei dramatice pentru a obține o idee scenică a scriiturii, indexarea textului teatral care permite punerea în evidență a diferiților indicatori de scenografie introduși de autor sau de regizor care pot fi vizualizate sub formă de liste, grafice, scheme, ceea ce va permite elaborarea spectacolului.

2. *Drama scena* – concepută ca un dispozitiv de vizualizare a punerii în scenă și a rezultatelor obținute plecând de la *Drama text*.

3. *Drama Memoria* – presupune constituirea unei baze de date digitale, memorarea operei și punerea operei în scenă.

4. *Drama Subtitulado* – configurarea instrumentelor pentru elaborarea subtitrării spectacolelor (concepție și proiecție).

Nivelul epistemologic se concentrează pe aplicarea teoriilor esteticii cuantice în teatrul cuantic, focalizat în special pe fenomenul teatrului spaniol.

Dramaturgia cuantică a fost definită ca o tehnică pentru crearea textelor dramatice, tehnică dezvoltată de Antonio Cesar Moron Espinosa.²²⁴ Ambiția autorului este de a depăși simpla analogie între conceptele împrumutate din fizica cuantică și aplicate în dramaturgie prin elaborarea unor legi generale care să permită o analiză coerentă a oricărui text dramatic și încadrarea textului în curentul dramaturgiei cuantice. Dramaturgia cuantică respectă regula generală $E=g \cdot cs$, unde E reprezintă energia, g reprezintă gestul, iar cs reprezintă circumstanțele. Existența unei multitudini de gesturi și circumstanțe generează existența diferitelor niveluri de energie care declanșează *potențialitatea scenică*, aceasta depinzând în mare măsură de viziunea regizorului. Dramaturgia cuantică presupune manifestarea energiei dramatice, materia scenică echivalând cu această energie $E = m \cdot c^2$ după binecunoscuta formulă einsteiniană. Transferată în dramaturgia cuantică formula devine m (masa) corespunzând cuvântului (palabra notat cu p) care echivalează la rându-i cu co (concept) și cu m (movimiento, mișcare). Mișcarea depinde de ritm, acesta fiind o reflectare a mișcării. Într-un text dramatic verbul este purtător de mișcare, în cazul substantivelor și adjectivelor, care nu sunt purtătoare de mișcare, Antonio Cesar Moron propune integrarea acestora în cadrul mișcării. Spre exemplu: Substantivul *pâine* creează o mișcare spațială prin asocierea verbului: *dă-mi pâine*; sau adjectivul *verde* determină o mișcare temporală prin asocierea verbului: *era verde, este verde*. Specificul dramaturgiei cuantice nu este, prin urmare, insinuarea faptului că mișcarea și cuvântul sunt identice, ci introduce în această egalitate conceptul. C (concept) = m (mișcare). Conceptul este silențios, deci lipsit de materie. Verbul naște conceptul. În dramaturgia cuantică conceptul se manifestă prin intermediul acțiunii personajelor. Acțiunea este mișcarea care ascunde cuvintele. Pentru dramaturgia cuantică *tăcerea* este idealizarea conceptului, pentru că este inclusă potențial în toate conceptele.²²⁵ Singura legătură stabilă care leagă textul dramatic de teatru este acțiunea. De aici Moron determină legile mișcării în dramaturgia cuantică, așa cum au fost enunțate de Lecoq: 1. nu există acțiune fără reacțiune; 2. mișcarea este continuă, avansează în mod constant; 3. mișcarea provine întotdeauna dintr-un dezechilibru în căutare de echilibru; echilibrul însuși se află în mișcare; nu există mișcare fără un punct fix; mișcarea pune în evidență punctul fix; punctul fix se află, de asemenea, în mișcare. Dramaturgia cuantică nu poate fi concepută în absența conceptului, definit ca „un număr de probabilități infinite care dau prioritate acțiunii”²²⁶, ceea ce face ca dramaturgia cuantică să nu se poată limita la o singură posibilitate în realizarea conceptului. Conceptul și

²²⁴ Antonio Cesar Moron Espinosa, *La dramaturgia cuántica. Teoría y práctica*, Colección dirigida por Enrique Martin Pardo, Dauro, Spania, 1999.

²²⁵ Antonio Cesar Moron Espinosa, Idem, p. 16.

²²⁶ Idem, p. 17.

acțiunea sunt legate în dramaturgia cuantică de *informație*. Informația reprezintă nivelul fundamental al operei dramatice; opera dramatică nefiind altceva decât *informație acumulată*.²²⁷

Existența unui spațiu-timp indisociabil, discontinuu de care vorbește fizica cuantică este o altă caracteristică esențială care, în teatrul cuantic, se reflectă în abolirea frontierelor și distincției între trecut, prezent și viitor. Autorul cuantic construiește o lume teatrală în care mai multe generații de personaje se suprapun. Teatrul este un joc între aparență și realitate. Dramaturgia cuantică neagă realitatea sau o transcende când aparențele contrazic legile aceleiași realități. În dramaturgia cuantică aparența nu este doar convenție, ci devine concept. Ceea ce transcende nivelul aparenței se află în mișcare. Personajele dramaturgiei cuantice nu trebuie situate, nici determinate plecând de la un spațiu-timp particular. În dramaturgia cuantică același personaj explorează întreaga membrană a spațiu-timpului. Un exemplu fundamental pentru ceea ce personajul este sau devine în dramaturgia cuantică este corul: nu are psihologie, nu are o personalitate determinată, corul elimină orice instanță spațio-temporală, condensează prezentul, trecutul, viitorul prin pura mișcare. Personajul cuantic trebuie să găsească multiplicitatea corului în interiorul său. Spațiul-timp devine o membrană de interconexiuni. Principiul *individuației* teoretizat de Jung are un rol decisiv în dramaturgia cuantică acesta fiind activatorul fundamental al mișcării. Un concept pe care Moron îl ia în considerare și care, din perspectiva noastră, joacă un rol fundamental în înțelegerea personajului cuantic este *forța*²²⁸, lege fundamentală în dramaturgia cuantică. În dramaturgia clasică forța este gravitațională și electromagnetică, în timp ce dramaturgia cuantică operează cu forțe nucleare slabe și forțe nucleare tari. În dramaturgia cuantică mișcarea este definită prin patru elemente de interacțiune: de schimb, de reacție, de creare și de dezintegrare.

Acțiunea unui personaj clasic este un act de voință justificată (de ce?) și ajunge la un sfârșit determinat (pentru ce?). Cauza (de ce?) se află întotdeauna înaintea intenției/ obiectivului (pentru ce?). În dramaturgia clasică nicio acțiune nu este posibilă fără o cauză și nici un personaj nu acționează fără un obiectiv precis. În dramaturgia clasică personajul ia decizii pentru a acționa, pentru a obține. În dramaturgia cuantică personajul are o infinitate de motivații, deciziile sunt luate pentru a acționa în aparență, fără nicio cauză sau scop. În dramaturgia clasică motivația presupune un motiv și un scop pentru fiecare personaj, iar

²²⁷ Idem, p.19.

²²⁸ Idem, „Fuerza es el movimiento que mantiene unidas las diferentes acciones que generan los personajes dentro del espaciotiempo. La fuerza es el movimiento fundamental, porque es el que permite la unión de las diferentes cargas de energía para dar la apariencia determinada que la obra dramática presenta, es decir, la forma concreta que posee ante el agente externo (lector, director, crítico) justo antes del momento de la experimentación”, p. 23.

deciziile fiecărui personaj execută decizii determinate. În dramaturgia cuantică *motivația* este înțeleasă ca luarea deciziei de către personaje și nu cauza sau finalitatea luării acestor decizii. Dacă incidentul era considerat în dramaturgie ca un pretext pentru articularea istoriei personajului, în dramaturgia cuantică *incidentul* nu li se întâmplă personajelor, ci se întâmplă și face vizibilă mișcarea, incidentul este considerat concept. Dramaturgia cuantică anulează cauzalitatea ca principiu constitutiv și adoptă principiul incertitudinii lui Heisenberg.

Un alt concept al dramaturgiei cuantice propus de Moron este *tranziția*²²⁹, care implică o acțiune potențială fără limite. Personajul cuantic nu prezintă evoluție decât prin prisma *circularității multiple*²³⁰ pentru că spațialitatea și temporalitatea au fost supuse haosului și contradicției. O concepție circulară a personajului din dramaturgia cuantică presupune faptul că la fiecare intervenție exterioară personajul își modifică atât circumstanțele, cât și coordonatele spațio-temporale. Actorul care interpretează un personaj cuantic este nevoit să accepte tranziția și să renunțe la logica tradițională a impulsurilor și a emoției cauzale. Circularitatea multiplă a personajului cuantic depinde de *razele de circumstanțe*, exprimate din potențialitate, întrucât dramaturgia cuantică nu conține didascalii care să indice trecerea personajelor de la o acțiune la alta sau de la o stare la alta.²³¹ *Raza de circumstanțe* este definită ca un „înveliș multiplu pe care actorul îl folosește pentru a-și caracteriza personajul într-o anumită perioadă de timp pe parcursul tranziției.”

²²⁹ Pentru a interpreta un personaj cuantic, actorul este nevoit să experimenteze un haos spațio-temporal și un neant psihologic care face imposibilă orice continuitate liniară a acțiunii personajului și a istoriei sale.

²³⁰ La fiecare intervenție exterioară personajul cuantic își modifică atât circumstanțele, cât și coordonatele spațio-temporale.

²³¹ Pentru exemplificare vom folosi cele trei exerciții propuse de Moron pentru actorii pregătiți să interpreteze un personaj cuantic. Primul exercițiu constă în dubla articulare răs-plâns. Actorul este nevoit să jongleze cu două emoții de bază: râsul și plânsul și două deplasări spațiale: orizontalitatea și rotația. În prima parte a exercițiului actorul trebuie să se deplaseze în linie dreaptă plângând la primul pas pe care îl face și răsând când face celălalt pas. Pentru a complica exercițiul actorului i se cere să asocieze emoția fiecărui pas cu o amintire dintr-un anumit moment al vieții sale, iar la final să realizeze un gest diferit la fiecare răs și plâns însoțit în același tip de amintire. În a doua parte a exercițiului actorului i se cere să se rotească experimentând în timpul rotației starea de răs și de plâns astfel încât cele două stări să fie exprimate aleatoriu. Fiecărei emoții exersate i se adaugă un anumit gest ceea ce va accelera stările actorului. Moron introduce astfel conceptul de memorie emoțională care se transformă în imaginație emoțională. Imaginația emoțională este produsă prin *micropovestirea emoțională* – relatarea unei povești și descrierea emoției Antonio Cesar Moron, „O memorie emoțională distanțată și multiplă. imagineare. Articolul detaliat poate fi consultat în revista „Mozaicul”, serie nouă, anul XV, NR. 5 (163), 2012, „Pregătirea actorului pentru interpretarea personajului din dramaturgia cuantică.”

6.3.1. Scena ca material cuantic pentru teatru

6.3.1. a) Ce este scena cuantică?

În opinia lui Monique Martinez Thomas există două accepțiuni ale scenei cuantice: scena ca metaforă a vidului cuantic și scena ca spațiu-timp cuantic. Pentru a defini conceptul de scenă cuantică Monique Martinez apelează la unul din monologurile din *Pervertimiento* de Sanchis Sinisterra, *Vide* în care autorul reflectează asupra vidului plin și la jocul teatral pe care regizorul Claude Règy²³² îl propune actorilor săi, inspirat de noțiunile de energie și vid cuantic din fizica particulelor. Monique Martinez consideră scena ca fiind cea mai evidentă legătură între teatru și lumea cuantică. Scena este o cosmogonie care, datorită energiei depuse de actor, reînnoiește la nesfârșit diferitele reprezentații dramatice: *Ce vide, c'est le néant précédant toute création, semblable à celui qui prévaut au fameux big bang, celui de l'espace-temps évolutif et expansionniste... comme ce monologue qui n'en finit pas de gonfler dès qu'il se met en branle. Le théâtre, à l'instar de l'univers, est créé à partir d'un vide, plein de mots virtuels, qui sont comme des particules et anti-particules qui « peuvent jaillir du néant, jouir d'une existence éphémère avant de retomber dans l'oubli »* (Lachièze-Rey et Luminet, 2005 : 138). Tout comme après le big bang, la parole dramatique déclenche des réseaux de significations qui, comme certaines galaxies, fonctionnent en rond: les images tournent dans le texte, comme la spirale des étoiles dans la matière noire de l'univers. Universul scenic este un spațiu gol care devine vid plin²³³ prin co-prezența spectatorului și autorului: *C'est l'espace même de la rencontre, le plus apte à remplir un vide plus métaphysique que matériel*. Acest spațiu gol, care este scena, face posibilă analogia între vidul cuantic și particulele în mișcare, în cazul teatrului acestea fiind reprezentate de actorii aflați în permanentă mișcare. Actorii constituie *sisteme dinamice* aflate într-o continuă *transformare* sau *transmutare*, cu fenomene de creare și anihilare: prezența scenică versus absența scenică, prezența dialogului versus absența dialogului. Acest flux de energie dinamic, creativ, este expus în vidul scenic.

²³² „L'acteur ne doit pas incarner un personnage dans un décor ; au contraire, il doit trouver la dimension où il n'est pas ce personnage, c'est un vide infini. Et pour lui-même il doit à la fois être et ne pas être. [...] La présence des corps est très importante et pourtant on ne représente que du mental, des émanations au-delà des mots, des supports au prolongement de l'imaginaire. On montre donc une matière invisible qui se tisse entre des personnes” (1998 : 131).

²³³ „La scară cuantică vidul este plin, el este lăcașul unei creări și anihilări spontane de particule și antiparticule. [...] Vidul plin cuantic conține, la modul potențial, în sine toate particulele care au fost observate sau care nu au fost încă.” Basarab Nicolescu, *Noi, Particula și Lumea*, Polirom, Iași, 2002, p. 33.

Actorii devin *vectori de mutație*²³⁴ ai unei materii scenice care nu poate fi înțeleasă prin termenii de liniar sau continuu. Scena este concepută ca o cosmogonie în care vidul este umplut cu personaje și situații dramatice care se multiplică și se succed într-un spațiu-timp diferit de spațiul-timp liniar: *ces microstructures libèrent des « petits bouts de vie » qui, pour affiner l'analogie, se séparent, tels les protons, les neutrons et les électrons, de la sphère dense et minuscule des origines pour créer un monde.* Materia este abundentă, multidirecționată și greu de înțeles. Personajele apar și dispar în secvențe scenice neregulate, dar care, completate de didascalii, ne sugerează noul context al piesei.

Teatrul cuantic presupune în procesul de creație o receptare plurală a evenimentului dramatic, în funcție de modificările obiectului contemplat de observator. Intervine în acest caz *principiul incertitudinii*²³⁵ al lui Heisenberg. Pentru fizica cuantică obiectul este definit ca o *probabilitate de prezență*.²³⁶ *Ainsi, comme l'a énoncé Heisenberg à propos de la physique quantique, l'expérience théâtrale décrit-elle avant tout l'interaction de l'observateur avec le monde, et confère au spectateur un rôle fondamental dans la compréhension du microcosme scénique.*²³⁷ Scena se prezintă spectatorului ca o realitate inefabilă și misterioasă. Dialogul laconic, eliptic al personajelor nu ne spune nimic, nu ne dă nicio explicație. Verbul nu mai reușește să transmită conflictul interior al personajelor. De aceea, verbul este înlocuit cu mișcarea scenică dinamică a actorilor. *Cette interaction, cette idée d'un univers inextricablement relié à celui qui l'observe va de pair avec un deuxième principe propre à la physique quantique, celui de non-séparabilité.* Universul este un tot indisociabil, în care lupta contradictoriilor nu implică, așa cum s-ar putea crede, separarea lor,²³⁸ ci, asemenea particulelor cuantice care, odată intrate în contact, vor continua să-și trimită informații una

²³⁴ Denumirea îi aparține lui Monique Martinez.

²³⁵ Cu cât mai precis măsurăm precizia unui obiect, cu atât vom fi mai nesiguri cu privire la viteza acestuia. Și invers, cu cât mai precis vom măsura viteza unui obiect, cu atât mai nesiguri vom fi de poziția acestuia. [...] Ideea este că orice observare perturbă lucrurile suficient de mult, încât să împiedice contestarea afirmației teoriei cuantice că observarea creează proprietatea observată. (Bruce Rosenblum, Fred Kuttner, *Enigma cuantică*, Editura Prestige, București, 2011, p. 149.

²³⁶ Conform fizicii cuantice totul este vibrație. Nu există niciun singur punct din univers care să fie nelocuit de mișcare.

²³⁷ La Ionesco spațiul gol apare ca un spațiu al formelor pure, un spațiu în care limbajul este purificat, un spațiu al invizibilului.

²³⁸ Această non-separabilitate apare în logica formală a lui Stéphane Lupasco, ale cărui teorii nu sunt luate în calcul de fondatorii esteticii cuantice (Gregorio Morales) și teatrului cuantic (Monique Martinez) la care vom face referire în studiul nostru, definită astfel: [...] *nu există vreun element, vreun eveniment, vreun punct oarecare în lume care să fie independent, care să nu se afle într-un raport independent, care să nu se afle într-un raport oarecare de legătură sau de ruptură cu un alt element sau eveniment sau punct, din moment ce există mai mult de un element sau eveniment sau punct în lume. Totul este astfel legat în lume... evident, dacă lumea este logică...* Stéphane Lupasco, *Principiul antagonismului și logica energiei*, Editura Fundației Ștefan Lupășcu, Iași, 2000, p. 70.

celeilalte și când se află la o distanță considerabilă una de cealaltă. Același lucru se întâmplă și cu personajele sau situațiile dramatice, foarte îndepărtate, care intră în relație.

6.3.1. b) Ce este un text cuantic?

Textul cuantic corespunde cu ceea ce Marguerite Duras numea masa neagră a scriiturii. Textul cuantic nu mai pune accent pe descriere, ci pe metaforă, permițând astfel textului să fie transformat, interpretat. Principiul unității personajelor care transcende regula clasică a unității timp, loc, acțiune este abolit. Timpul, în dramaturgia cuantică scapă cronologiei istorice. Nu mai vorbim de coordonate spațio-temporale continue, ci de o dislocare temporală, un spațiu-timp interior care reflectă caracterul haotic, dezordonat. Într-un text cuantic didascaliile lipsesc sau indicațiile autorului sunt minimale; nu există intrigă, ci o succesiune aleatorie de evenimente, o alternare de monologuri, dialoguri, trialoguri, mișcări combinatorii verbale, arhitectură sau enigme de rezolvat, povestea este tratată caleidoscopic, văzută în special din punctul de vedere al unei tulburări spațio-temporale, totul se află sub semnul insolitului, nu există caractere, personajele nu au identitate, evenimentele sunt o înlanțuire întâmplătoare, o discontinuitate cronologică, fără legătura de la cauză la efect, a-cauzale și care presupun combinarea unui set de evenimente ce dau naștere la conflictul dramatic.

Capitolul VII. Claude Règy și terțul ascuns

7. 1. Scurt istoric al regizorului

7.1.1. Concepția despre teatru

7.1.2. Terțul ascuns

7.1.3. Corp-voce-scriitură

7.1.4. Real, sacru, terț ascuns

7.1.5. Vid-lentoare-tăcere

7.1.6. Lumină-umbră-tăcere

7. 2. Dramaturgia ionesciană este o dramaturgie cuantică?

7. 3. O viziune critică asupra esteticii cuantice văzută din perspectivă transdisciplinară

7. 1. Scurt istoric al regizorului

„Trebuie să ai încredere să te arunci în vid. Și ceva va apărea”.

(Claude Régy, *Dans le desordre*, 2011)

Nu este ușor să scrii despre Claude Régy fără să-i fi văzut niciunul dintre spectacolele regizate. Este fără îndoială o formă de trădare. Dar scriitura sa este ea însăși un spectacol, un spațiu în care mentalul creează imaginația, o explozie a tăcerii, a vidului, a cuvântului, a respirației dintre umbră și lumină. Nu găsesc mai potrivit pentru ceea ce spun acum decât starea contradictorie, de exaltare și mâhnire, care o face pe Madeleine Renaud să refuze de a mai repeta experiența propriului rol din *L'Eden-Cinema*; rolul-mut pe care Marguerite Duras îl scrie special pentru ea; figura mamei văduvă și omniprezentă. *A murit fără să fi descoperit forța tăcerii. Teama ei de tăcere fusese teama ei de moarte.*²³⁹

Claude Régy se naște în 1923 la Nîmes. Provine dintr-o familie austeră, calvinista. Nu citește nimic care să-i atragă atenția în mod deosebit până la vârsta de 17 ani când un coleg îi recomandă Dostoievsky. Lectura din Dostoievski a însemnat pentru Claude Régy un șoc și o revelație. Accesul la un astfel de gen de literatură l-a ajutat să stabilească o relație adevărată cu ceea ce se simțea a fi el însuși: „Poate acela a fost punctul de plecare. Din momentul în care am luat contact cu această literatură, am simțit o relație adevărată cu mine însumi, pe care n-am încercat-o niciodată în familia mea. Am fost imediat frapat de ficțiune, lucrul cu imaginarul. Neștiind să scriu, m-am gândit să fac teatru.”²⁴⁰

În provincia în care locuia, Tarn de Garonne, merge o singură dată la teatru. Primul contact cu teatrul este auditiv, asculta piese la radio: „...primul meu contact adevărat cu teatrul s-a făcut fără imagini.”²⁴¹ Realizează prima punere în scenă în 1952 cu un text de Federico Garcia Lorca. Abandonează studiile în drept și științe politice de la Alger și Lyon și fugă la Paris (Parisul se afla sub ocupație. Peste tot soldați, uniforme, bariere. Totul era interzis. Germanii încă bombardau cartierul de la Chapelle, povestește Régy în *Dans le*

²³⁹ Claude Régy despre Madeleine Renaud în *Dans le désordre*, Actes Sud, 2011, p. 121.

²⁴⁰ „C'est peut-être cela, le point de départ. Dès que j'ai été en contact avec cette littérature, j'ai senti une relation de vérité avec moi-même, que je n'avais jamais éprouvée dans ma *famille*. J'ai été immédiatement happé par la fiction, le travail de l'imaginaire. Ne sachant pas du tout écrire, j'ai pensé *faire* du théâtre”, Claude Régy, interviu acordat lui Fabienne Darge, in Le Monde, 2012. http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/03/claude-regy-j-ai-ete-happe-par-l-imaginaire_1769309_3246.html

²⁴¹ „Mon premier vrai contact avec le théâtre s'est fait sans images.”, Claude Régy : "J'ai été happé par l'imaginaire", interviu realizat de Fabienne Darge în „Le Monde”. http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/03/claude-regy-j-ai-ete-happe-par-l-imaginaire_1769309_3246.html

desordre) cu o carte de identitate falsă pentru a scăpa de Serviciul de muncă obligatorie din Pétain. Îi trimite tatălui său o scrisoare pe când acesta era militar prizonier după războiul din '40, în care îi cere acordul de a face teatru. Primește un răspuns negativ printr-o scrisoare trimisă mamei sale și îi este retrasă susținerea financiară. Își câștigă existența practicând diferite slujbe. Începe să regizeze piese ale scriitorilor contemporani, gust care a venit din necesitate, mărturisește Régy. În anii '60 când vroia să facă teatru în vogă erau Beckett, Ionesco²⁴² și mai târziu Genet și Adamov, dar aceștia aveau deja scenariști. Refuză să monteze teatrul politic al lui Brecht sau teatrul angajat al lui Sartre. Descoperă întâmplător pe o pancartă a unui teatru din Paris de La Gaîté-Montparnasse două texte de Harold Pinter *The Lover (L'Amant)* și *The Collecion (La Collection, 1951)* și hotărăște să le monteze. Nefiind vorbitor de limba engleză obține traducerea textelor și permisiunea de a le pune în scenă la Teatrul Herbertot din Paris cu sprijinul lui Delphine Seyrig²⁴³ (1932-1990), Michel Bouquet (1925, actor), Jean Rochefort (1930, actor) și Bernard Fresson (1931-2002, actor). Francezii cred că este debutul lui Pinter²⁴⁴ la Paris: „...nu făceam nimic în mod inerent original în epocă: aveam o excelentă trupă și propuneam texte puțin diferite.”²⁴⁵ Se duce vestea că Régy pune în scenă autori contemporani străini și începe să primească manuscrise anglo-saxone. Creează piese de George Saunders, Tom Stoppard (1937-), Edward Bond (1934-), Stephen Osborne (1946), David Storey (1933), toată generația de autori britanici care se autointitulau *tinerii colerici*, stare pe care o împărtășea și Régy la acea vreme. Apoi se orientează spre scriitorii germani: era epoca lui Werner Schroeter (1945-2010), Wim Wenders (1945-), pentru Régy epoca lui Peter Handke (1942-), puțin spre autorii ruși și americani și apoi spre autorii nordici: Gregory Motton (1961-), Jon Fosse (1959-, cu care are o legătură aparte), Tarjei Vessas (1897-1970). Creează două piese ale lui Maurice Maeterlinck. Lucrează cu Lonsdale, Delphine Seyrig, Sami Frey la Théâtre Antoine, Depardieu (cu el colaborează de trei ori în *Saved (Sauvés)* de Edward Bond, *Home* de David Storey, *Isma* de Nathalie Sarraute), Jeanne

²⁴² La pagina 153 din *Dans le desordre* Régy face precizarea că Jean Jacques Gautier s-a înșelat în privința tuturor autorilor apăruiți sub „domnia” lui, în special Beckett, Ionesco (*târziu recunoscut-prea târziu*), Genet și Pinter.

²⁴³ În 1965 joacă în peielele lui Harold Pinter, *L'Amant* și *Collection*, în regia lui Claude Régy.

²⁴⁴ Prima piesă a lui Pinter, pusă în scenă la Paris la Théâtre de Lutèce, este *Le Gardien*.

²⁴⁵ „je ne faisais rien de fondamentalement original à l'époque: j'avais juste une excellente troupe, et je proposais des textes un peu différents. Claude Régy : „J'ai été happé par l'imaginaire”, interviu realizat în Le Monde de Fabienne Darge. http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/03/claude-regy-j-ai-ete-happe-par-l-imaginaire_1769309_3246.html

Moreau (1928-). Claude Régy consideră că liniile de forță care i-au determinat munca sunt: *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras²⁴⁶, (*The Ride across Lake Constance*) *La Chevauchée sur le lac de Constance* de Peter Handke, (înainte ca Régy să creeze *La Chevauchée* vede la Paris o reprezentare a piesei *Gaspard* aparținându-i lui Peter Handke pusă în scenă de Peter Brook, însă nu reușește să vorbească de acest spectacol cu Brook) traducerile din Biblie: *Paroles du sage* și *Comme un chant* de David Henri Meschonnic, *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse, *4.48 Psychose* de Sarah Kane.

Mentorii lui au fost Charles Dullin (actor, dramaturg, director, 1885-1949), primul său maestru; îi vede toate punerile în scenă. Este puternic impresionat de *La vie est un songe* de Calderon, pentru simplitatea dispozitivelor scenice, care erau cele ale lui Antonin Artaud, al cărui teatru îl descoperă târziu și de care este influențat inconștient, mărturisește Régy, Michel Vitold și Tania Balachova.

Claude Régy scrie cinci opere principale: *L'État d'incertitude* (1970), *L'Ordre des morts* (1999), *Au delà des larmes* (2007), *Espaces perdus*, *Dans le desordre* (2011). În *Au delà des larmes*, Claude Régy mărturisește că există două repere în munca lui:

- 1) ficțiunea romanului în care a găsit un adevăr pe care în viața de zi cu zi nu l-a întâlnit și
- 2) *Viata e vis* a lui Calderon, titlu profetic, asupra căreia revine întotdeauna.

Claude Régy mărturisește că piesele de teatru cele mai interesante pe care le-a montat nu sunt în fond piese de teatru. Are în vedere lucrul cu Emma Santos, *Holocauste*, *Melancholia*, extras din roman, traducerile lui Henri Meschonnic din textele biblice. Consideră că nu există o diferență între teatru și literatură, poezie și proză, textele contemporane și textele antice, toate acestea clarificându-se reciproc prin legătură care se poate stabili între ele.

Își alege piese noi, care nu au mai fost puse în scenă. Se aventurează pe un teren virgin. Montează piese care îl atrag, care au ceva comun cu el însuși. Crede în inconștient, căruia i se abandonează total: *Nu putem ști ce ne determină să alegem o operă, o manieră de a lucra. Este în mare parte instinctiv. Este mai ales o muncă de orb. Contează, cred, foarte mult să ne abandonăm acestei orbiri ca și cum am vedea clar. Nu știu de ce un text îmi vorbește. Există*

²⁴⁶ Avec *L'Amante anglaise*, elle a écrit un roman dialogué, mais avec l'idée d'en faire du théâtre. Et là, il s'est passé une chose fascinante. Il n'y avait rien à mettre en scène, rien à voir, juste un dialogue entre deux personnes. Mais quand on discutait avec les spectateurs, après le spectacle, on découvrait qu'ils avaient vu un film, véritablement. Ce qui voulait dire que le texte avait créé les images. Là, j'ai vu, matériellement parlant, la force de l'écriture en tant qu'élément dramatique principal. Ce qui n'est pas d'habitude considéré comme tel par les gens de théâtre. Claude Régy : „J'ai été happé par l'imaginaire”, interviu realizat în *Le Monde* de Fabienne Darge.

http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/03/claude-regy-j-ai-ete-happe-par-l-imaginaire_1769309_3246.html Acesta piesă este primul punct care-l conduce pe Régy la conceptul de non-reprezentare în punerile în scenă pe care le face.

*fără îndoială o corespondență între text și ceva din mine însumi. Când citim o carte, când ascultăm muzică sau când privim o stea există ceva care ne face să ne alăturăm acestei stări, să ne simțim aproape de aceste stări. Simțim de asemenea că trebuie să facem ceva care să corespundă nevoii noastre de a exprima ceea ce vrem să spunem. Ne hotărâm să o facem și totul devine inevitabil.*²⁴⁷

Temele recurente care apar în operele asupra cărora lucrează Claude Régy sunt: maladia mentală, boala, absența frontierelor între viață și moarte:

*Am fost întotdeauna apropiat de maladia mentală. Am obsesia de a amesteca viața și moartea, de a vorbi despre moarte și deci despre inconștient. Inconștientul, cum spune Jung, este cu siguranță lumea morților de la creația omenirii. Această mulțime de oameni care locuiește în noi și care mai mult sau mai puțin ne ghidează, ne descarcă. Totul se suprapune. Când citim o operă există de asemenea această continuitate foarte bizară. Există teme recurente: crima, nebunia, neînțelegerea. Îmi place să lucrez cu lucrurile mai puțin clare, iraționale, asupra cărora nu putem avea explicații logice.*²⁴⁸

²⁴⁷ On ne peut pas savoir ce qui pousse à choisir une œuvre, une manière de travailler. C'est pour une grande part instinctif. C'est surtout un travail d'aveugle. Je pense qu'il faut énormément s'abandonner à cette cécité et que c'est comme cela qu'on voit clair. Je ne sais pas pourquoi un texte me parle. Il y a sans doute une correspondance entre ce texte et quelque chose chez moi. Quand on lit un livre, quand on écoute une musique ou qu'on regarde une toile il y a quelque chose qui fait qu'on est rejoint par ça, qu'on se sent proche de ça. On sent aussi qu'on a quelque chose à faire avec ça et qu'on peut faire quelque chose de ça et qui correspond à ce qu'on a envie de dire. On décide de le faire et ça paraît inéluctable.

²⁴⁸ *J'ai toujours été proche de la maladie mentale. J'ai l'obsession de mêler la vie et la mort, de parler de la mort et donc de l'inconscient. L'inconscient, comme le dit Jung, est certainement le monde des morts depuis la création de l'humanité. C'est énormément de monde qui nous habite et plus ou moins nous téléguide, nous télécharge. Tout se recoupe. Quand on lit une œuvre il y a aussi cette continuité très étrange. Il y a des thèmes récurrents: il y a du crime, de la folie, de l'incompréhension. J'aime travailler sur les choses pas claires, irrationnelles, auxquelles on ne peut pas donner d'explications logiques.*

7.1.1. Concepția despre teatru

Pentru Claude Régy teatrul este util în măsura în care el conține un *exploziv insondabil de ordine non-clară*. Corpul conductor al unui act de *rezistență concentrată*, mult mai violentă și mult mai calmă decât orice declarație sau discurs raționalizat, ceea ce presupune apropierea de esența teatrului. Teatrul este un pretext pentru vis. Teatrul este locul unde concretul și imaginarul devin comprehensibile. *În teatru este vorba despre viață. Acesta este punctul de pornire și nu există nimic mai important. Teatrul este viașa. Viața în teatru este mai interesantă și mai intensă pentru că e mai concentrată. Actul de a reduce spațiul și a comprima timpul conduce la această esențializare.*²⁴⁹ Atenția, ascultarea, imobilitatea, vidul, lentoarea, tăcerea, lumina, umbra sunt mijloacele pe care Claude Régy le folosește pentru a se apropia de esența teatrului. Toate aceste elemente comprimă spațiul și timpul într-un moment prezent în care sunt concentrate toate stările posibile. Teatrul devine un câmp în care toate posibilitățile stocate în interior se pot manifesta, pot deveni vizibile. Teatrul este un spațiu de tranziție în care se întâlnesc filosofia, știința, arta, etica: *Filosofia, știința și arta sunt trei mijloace de a avea acces la propria noastră cunoaștere. Aceste mijloace sunt aparent diferite dar în final – în primul rând filosofia – se confruntă cu incertitudinea*²⁵⁰.

Claude Régy caută o modalitate de a intra în contact cu invizibilitatea sacră. Se apropie astfel de conceptul de teatru sacru al lui Peter Brook pentru care teatrul are rol de intermediere, de mijlocire între contactul real și vizibilitatea sacră.²⁵¹

Pentru Claude Régy teatrul este o alchimie între lumină și umbră, dar nu văzute contradictoriu. Umbra conține partea sa de lumină la fel cum lumina conține partea sa de umbră. Claude Régy încearcă să restituie teatrului *zona indefinită* care există între lumină și umbră. Să facă vizibil ceea ce comunică între contradictorii: *Dacă alchimia căsătorește focul cu apa, teatrul trăiește din umbră și din lumină, dar nu văzute ca termeni opuși, ci din contră; munca constă în a găsi acel lucru singular care este făcut din lumină și umbră. Ar trebui să fie inventat un nume.*²⁵² *...ar trebui creată o Agenție de Mariaj a Contrariilor: viață și moarte, suflet și corp, feminin și masculin, maladie mentală și sănătate mentală. Ce*

²⁴⁹ Peter Brook, *Fără secrete*, Nemira, 2012, p.24.

²⁵⁰ La philosophie, les sciences et l'art sont trois moyens d'avancer dans la connaissance de nous-mêmes. Ces moyens ont des voix apparemment différentes mais finalement tous doivent – la philosophie en premier – se confronter au doute. Claude Régy, *L'état d'incertitude*, Besançon : les Solitaires intempestifs, 2002, p.13.

²⁵¹ Peter Brook, *Spațiul gol*, Editura Unitext, 1997, p. 17.

²⁵² „Si l'alchimie marie le feu et l'eau, le théâtre vit d'ombre et de lumière, mais pas en termes opposés, au contraire: le travail s'est de trouver cette seule chose qui est faire d'ombre et de lumière. Il faudrait inventer un nom. Ainsi de mot être contient à la fois ce qu'il ne faudrait plus séparer en deux mots: esprit et corps. Claude Régy, *L'ordre des morts*, Besançon: les Solitaires intempestifs, 1999, p.81.

*îndrăzneală, în timpul alchimiei a face să se căsătorească apa cu focul, ceea ce este sus cu ceea ce este jos.*²⁵³

Teatrul este pentru Claude Régy un apel la increat. Este o modalitate de a merge în contracurentul a ceea ce este creat. A căuta într-un spațiu al non-creatului și într-un spațiu al indeterminării. Este ceea ce Claude Régy numeste *decreație*.

Claude Régy caută în teatru o teatralitate inerentă unei alte teatralități. Spectacolul, imaginile, emoțiile sunt suscitade de text. În interiorul emoțiilor există o anumită mișcare care nu are reprezentare materială pe scenă. Claude Régy pune sub semnul întrebării natura imaginii care se formează prin simpla prezență a actorilor pe scenă în spațiul cel mai vid posibil.

Când vorbim despre teatrul regizat de Claude Régy trebuie să avem în vedere următoarele elemente: non-reprezentare sau deteatralizare, spațiul incertitudinii, teatralitate inerentă scriiturii, teatru de limbaj.

a) Non-reprezentarea sau Deteatralizarea

Fiind influențat de cinematografie Claude Régy renunță la reprezentarea clasică a teatrului: decor, personaj, psihologie, incarnare, separare scenă-sală, optând pentru non-reprezentare, pe care o consideră mult mai fertilă pentru imaginație. Claude Régy acordă o mare importanță cadrului:

- actorul se afla în prim plan, în semi-obscuritate. Actorul este un spectru, o apariție evanescentă.
- Scena este de dimensiuni titanice; reprezintă 2/3 din spațiul în care se joacă, spectatorul ocupând doar o 1/3 din acest spațiu. Scena este un spațiu al tranziției între lumea viilor și lumea morților, între lumină și umbră, spațiul în care se manifestă invizibilul. Acest spațiu al tranziției rămâne întotdeauna deschis, singura reprezentare acceptată este imaginația: *Reprezentarea principală ține de ordinea imaginarului, ea este provocată de text – și de munca actorului, bineînțeles.*²⁵⁴

Singurul spațiu acceptat între scenă și sală este spațiul mental al spectatorului. Imaginația spectatorului este liberă să proiecteze decorul: *Am încercat să aduc actorii în prim plan, scoțându-i din cadrul scenic și, dacă este posibil, să se facă un loc unic între spectatori*

²⁵³ „...il faudrait créer un Agence du Mariage des Contraires: vie et mort, âme et corps, féminin et masculin, maladie mentale et santé mentale. Quelle audace, au temps de l'Alchimie, de faire s'épouser l'eau et le feu, le haut et le bas”, *La brûlure du monde*/ Claude Régy, Besançon: les Solitaires intempestifs, cop. 2011, p.24.

²⁵⁴ „La représentation principale est de l'ordre de l'imaginaire, elle est provoquée par le texte - et par le travail de l'acteur, bien sûr.” Claude Régy, *Espaces perdus* (1998), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 88.

*și actori, un loc mental care să cuprindă zona în care se joacă și zona în care se află spectatorul.*²⁵⁵ Pentru a-și imagina spectatorul este încurajat de diferitele intensități ale luminii care joacă un rol important în proiectarea decorului. Lumina este tratată ca materie scenică. Ea este cea care structurează spațiul în care se joacă. Conceptul de non-reprezentare în teatru se apropie de acela de non-figurativ din sculptură. Constantin Brancuși definește astfel non-figurativul: *ceea ce nu poate fi încadrat în nicio convenție, în nici un curent al artei moderne, nefiind influențată nici de curentul realist, nici de cel abstract, ci reușind să surprindă profunzimile esențiale ale realului.*

Non-reprezentarea în teatru este o modalitate de a surprinde esența realului.

c) Spațiul incertitudinii: spațiul în care se joacă este un spațiu al incertitudinii, o *zonă obscură* care seamănă îndoiala asupra naturii realului. Teatrul regizat de Claude Régy presupune explorarea permanentă a acestui spațiu: lucrează asupra realității virtualității. În teatru lucrul asupra realității virtualității presupune:

a) a pune în scenă ceea ce rămâne potențial în scriitură, textul este actualizat, actorul este potențializat, rămâne în semi-obscuritate.

b) actorul trebuie să fie și să nu fie personajul interpretat. Această dualitate creează spațiul incertitudinii.

c) a restitui zona indefinită care există între lumină și umbră. A face vizibil tot ceea ce se poate comunica între cupluri aparent contradictorii.

Spațiul incertitudinii deschide un câmp în care sunt stocate toate potențialitățile a ceea ce nu s-a manifestat încă, invizibilul. A traduce invizibilul în imagine înseamnă a recrea. Rolul de a recrea îi revine luminii, materie indispensabilă în teatrul regizat de Claude Régy, cu rol dominant în definirea spațiului, în indicarea timpului, în crearea unui alt prag de percepție a lumii.

d) Teatrul de limbaj: este un teatru care se poate naște din limbaj. Scriitura poate crea imagini și poate transmite senzații. Lucrând cu texte ale unor autori precum Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Sarah Kane, Claude Régy descoperă *teatralitatea inherentă scriiturii*. Sintagma îi aparține lui Henri Menschonic. Fernando Pessoa vorbește de o *teatralitate inclusă* scriiturii, Marguerite Duras vorbește de *masa neagră a scriiturii*. Pentru Régy teatrul este

²⁵⁵ „J’essaie d’amener des acteurs en gros plan en décadrant et, si possible, de faire un lieu unique entre spectateurs et acteurs, un lieu mental qui englobe l’aire de jeu et l’aire du public.” Claude Régy, *Espaces perdus* (1998), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p.84.

această *masă neagră*, masa necunoscutului, un soi de *neant primordial*, ceea ce scapă nivelului nostru de *percepție tulbură*, un spațiu al incertitudinii (explozia permanentă a spațiului incertitudinii – Salman Rushdie) din care se naște ritmul interior al scriiturii și care pune în mișcare gândirea.

Definim *teatralitatea inerenta scriiturii* ca o tăcere care precedă actul scrierii cuvântului. Pre-vizualizarea cuvântului prin intermediul imaginației. A scrie o imagine înseamnă a scrie tăcerea: *Am reușit să înțeleg că singurul lucru care contează când creăm o imagine, când scriem un text, sau când îl transcriem, este că ceea ce vedem sau ceea ce înțelegem se referă la increat, țin seama de increat. Ceea ce ni se arată nu are nici un interes. Frumusețea, urâtenia nu au nici un sens. În făcut trebuie să se manifeste nefăcutul, trebuie să simțim în același timp neputința de a face.*²⁵⁶

Teatralitatea inerenta scriiturii Claude Règy o explorează la un prim nivel prin traduceri. În opinia lui Claude Règy, care mărturisește că se plasează într-un soi de *hermafrodisism lingvistic*²⁵⁷, traducerea unui text penetrează geneza scriiturii. Traducerea presupune o percepție asupra sensului, vibrațiilor, conotațiilor, memoriei, sunetelor, ritmului pe care le degajă textul. Tot ceea ce rămâne suspendat în limbă, materia vie a cuvântului, devine hrana actorului și ceea ce dă viață reprezentației teatrale:

*Scriitura reprezintă un element dramatic în sine, altfel spus care transmite senzații și creează imagini. Când înțelegem un text mintea generează fluxuri de imagini. Punerea în scenă trebuie să rămână minimalistă pentru a nu forma viziunea spectatorilor, și pentru a preveni dezvoltarea liberă a imaginarului lor plecând de la ceea ce înțeleg și văd. Multiplicitatea impresiilor și a gândurilor care apar ascultând un text este infinită. Limbajul este plin de găuri, de echivoci, de subînțelesuri. Totul se întâmplă în aceste abaturi. Materia cărții nu este ceea ce citim, materia cărții se compune din propriile noastre proiecții mentale. Astfel nicio persoană nu citește aceeași carte.*²⁵⁸

²⁵⁶ „J’ai essayé de penser que la seule chose qui compte quand on fait une image, qu’on écrit un texte, ou qu’on le retranscrit, c’est que ce qu’on voit ou qu’on entend nous renvoie à de l’incrédible, rend compte de l’incrédible.. Ce qu’on montre n’a aucun intérêt. Beauté, laideur **n’ont** aucun sens. Dans le faire devrait se manifester le ne pas faire, on devrait sentir en même temps l’impuissance à la faire. Claude Règy, *L’ordre de morts*, Editions Les solitaires intempestives, 1999, Paris, p.64.

²⁵⁸ „L’écriture constitue un élément dramatique en soi, c’est-à-dire qu’elle transmet des sensations et crée des images. Lorsqu’on entend un texte, l’esprit génère des flux d’images. La mise en scène doit rester minimaliste pour ne pas formater la vision des spectateurs, et empêcher le libre développement de leur imaginaire à partir de ce qu’ils entendent et voient. La multiplicité des impressions et des pensées qui surgissent de l’écoute d’un texte est infinie. Le langage est plein de trous, d’équivoques, de sous-entendus. C’est dans ces écarts-là que tout se passe. Ce qu’on lit n’est pas la matière du livre, mais se compose en majorité de nos propres projections

Geniul limbii, consideră Règy, constă în insuficiența ei. Forța limbii rezidă în infirmitatea ei: incapacitatea ei de a spune ceea ce vrea să spună. Scriitura conține o mare parte de inconștient care scapă autorului, mărturisește Règy:

*Este tocmai incapacitatea gramaticii și a vocabularului de a vorbi prin ele însele, pur și simplu asamblate, ceea ce înseamnă că ne constrâng să găsim un mijloc de a organiza întâlnirea dintre sintaxă și cuvinte, pentru a exprima în cele din urmă nu ca o limbă neinventată ceea ce părea nespus, ci, în orice caz, ca ceva neexprimat prin cuvinte.*²⁵⁹

Pentru Claude Régy piesa de teatru este scriitură. În 1998 Sarah Kane, în piesa *4.48 Psychose* teoretizează teatrul de limbaj scriind: *Un cuvânt pe o pagină și iată teatrul*. Aceeași idee o regăsim și la Peter Brook: *Un singur cuvânt e de ajuns să clădească pe loc Vaticanul*.²⁶⁰ Claude Régy nu abordează niciodată o piesă rațional, nu încearcă să o clarifice. El caută să mențină această masă de inconștient care fuzionează cu textul și care se transmite spectatorului. Întâlnirea dintre text și spectator prin intermediul actorului este făcută discret astfel încât cuvântul să fie primit de public, iar acesta să poată crea propria sa ficțiune. Identificarea între spectator și autorul textului trebuie să fie totală, dar prin intermediul imaginației. *Scriitura este inventată, teatrul de asemenea*.²⁶¹ Dacă există o teatralitate inerentă scriiturii oamenii trebuie să o perceapă, spune Claude Régy.

mentales. D'ailleurs, personne ne lit le même livre.” (Entretien avec Claude Régy par Gwénola David <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/448-Psychose-1334/ensavoirplus/idcontent/8611>).

²⁵⁹ „C’est justement l’incapacité de la grammaire et du vocabulaire à dire à eux seuls, simplement assemblés, ce qu’on voudrait dire qui nous contraint à trouver comment organiser la recontre de la syntaxe et des mots, l’organiser ou plus souvent, la désorganiser, pour exprimer finalement comme pas une langue réinventée ce qui nous semblait inexprimable, en tout cas inexprimé normalement par les mots.” Claude Régy, *L’état d’incertitude*, Besançon: les Solitaires intempestifs, 2002, p. 99.

²⁶⁰ Peter Brook, *Fara secrete*, Nemira, 2012, p. 41.

²⁶¹ „L’écriture est inventée mais aussi le théâtre.” Claude Régy, *L’état d’incertitude*, Besançon: les Solitaires intempestifs, 2002, p.91.

7.1.2. Terțul ascuns

*Sexualitatea terțului secret inclus nu este dezvoltată încă în ființa umană. Tocmai de aceea noi nu vedem în jurul nostru decât bărbați și femei. Paradoxul celui de-al treilea sex: receptacolul este perfect dezvoltat, dar el poate rămâne pentru totdeauna gol.*²⁶²

În demersul pe care l-am elaborat am construit perechi de ternare, acestea constituind pilonii de rezistență ai modului în care Claude Rège pune textul în scenă. Ternarele sunt: corp- voce-scriitură; real-sacru-terț ascuns, vid-lentoare-tăcere; lumină-umbră-tăcere. Întrebarea de la care am pornit în cercetarea noastră este ce anume face legătura între corp, voce, scriitură, vid, lentoare, tăcere? Ce există între toate acestea și ce anume le dă o coerență astfel încât să poată crea împreună o armonie pe care actorul să o transmită spectatorului? Ceea ce leagă aceste triade este ceea ce Claude Rège numește un *exploziv insondabil*, un *spațiu indeterminat*, o *regiune primitivă*, fără limite, aflată la intersecția conștientului și inconștientului, o prezență prelungită în invizibil, o zonă de non-rezistență: terțul ascuns.

Claude Rège lucrează cu diferite praguri ale percepției actorului care, prin calitatea lor diferită de cea cu care suntem în mod constant obișnuiți, schimbă nivelul de conștiință al spectatorului și îl apropie de esența teatrului. Schimbând nivelul de conștiință al subiectului actor-spectator se va schimba și obiectul teatrului. Pentru a aduce spectatorul într-un punct în care timpul și spațiul sunt concentrate în momentul prezent al actului teatral, Claude Rège apelează la o *zonă indefinită* în care conștientul și inconștientul se intersectează. Actorul-spectator și spectatorul-actor au acces la esența teatrului prin imaginație.

²⁶² „La sexualité du tiers secrètement inclus n'est pas encore développée dans l'être. C'est pourquoi nous ne voyons autour de nous que des hommes et des femmes. Le paradoxe **du** troisième sexe: le receptacle est parfaitement développé, mais il peut rester toujours vide.” Basarab Nicolescu, *Théorèmes poetiques/ Teoreme poetice*, Curtea Veche, București, 2013, p. 203.

7.1.3 Corp-voce-scriitură

I. Imaginația spectatorului este stimulată la un prim nivel de atenția vizuală.

Corpul actorului apare pe scenă în semi-obscuritate. Semi-obscuritatea în care se află corpul actorului obligă spectatorul mai mult să-și imagineze decât să vizualizeze acest corp. Percepția vizuală a spectatorului este tulburată. Actorul se află și nu se află pe scenă. Materia este și nu este vizibilă. Actorul nu interpretează un personaj într-un decor, ci actorul trebuie să găsească dimensiunea unde nu se află acest personaj. Actorul se află la intersecția echilibrului și dezechilibrului. Nu actorul se află pe scenă, ci *corpul primordial*.

*Un actor trebuie să întrupeze pe scenă potențialul armonios care există în fiecare dintre noi, dar care rar este actualizat în viața curentă*²⁶³, spune Andrei Șerban.

Întreaga mișcare pe scenă a actorului este o *coregrafie elaborată*²⁶⁴. Actorul își trăiește adânc propriul trup și propria mișcare prin imobilitate. Fiecare gest al actorului se derulează extrem de lent și de precis. Corpul actorului rămâne în cvasi-imobilitate. Cvasi-imobilitatea este o pasivitate corporală aparentă. Spunem aparentă pentru că fiecare detaliu și micromișcare generează o pasivitate activă, o stare de relaxare, de deschidere, o stare de a fi în acord cu arta, conform gândirii lui Peter Brook.

II. Un al doilea nivel de punere în conștiință a spectatorului este starea de ascultare. Imobilitatea actorului este asemenea scriiturii, o *stare de ascultare* (Jon Fosse). Ascultarea privilegiază pasivitatea, relaxarea. Între corp și voce există o mișcare invizibilă. Mișcarea corpului aflat în cvasi-mobilitate este dată de vibrația vocii. Vibrația vocii actorului este foarte joasă, între cuvânt și rostirea cuvântului se naște un spațiu al tăcerii. A vorbi foarte jos, a arunca spectatorul în umbră este o manieră de a favoriza această punere în conștiință, a face să se miște pragurile percepției și de a înțelege textul altfel. Identificăm la Claude Rège existența unei *voci exterioare* și a unei *voci interioare*. Vocea interioară este un *spațiu subteran al conștiinței* care ne pune în relație cu lumea interioară. În acest spațiu subteran se naște sonoritatea cuvântului, ritmul, respirația. Spațiul subteran al conștiinței devine ecoul unei senzații care restituie în exterior ceea ce se naște în interior. În exterior vocea este transportată prin suflu creând sunete în aer. Adevărata comunicare se stabilește în *decalajul vibrațiilor*. De

²⁶³ Andrei Șerban în discursul de recepție a titlului de Doctor Honoris Causa la Universitatea de Arte "George Enescu" din Iași http://ciret-transdisciplinarity.org/ARTICLES/liste_articles.php

²⁶⁴ Ana Maria Narti, *Medeea lui Andrei Șerban*, Fundatia Culturala Camil Petrescu. Revista Teatrul azi (supliment), Bucuresti, 2007, pp.14-15.

la interioritate la interioritate. Vocea pune actorul în relație cu lumea sa interioară. În teatru vocea nu poate lucra izolată de corp.

Decalajul vibrațiilor reprezintă ceea ce Ana Maria Narti numește *vorbire răsturnată spre înăuntru*²⁶⁵, vorbire care *amplifică la maximum partea trupului în nașterea cuvântului. Sunetele par smulse din cea mai adancă și mai secretă pătură de viață a ființei umane. Tensiunea neobișnuitei respirații animă intens spațiul, zbuciumul trupului, care rupe din sine sunetele, umple toată încăperea*.²⁶⁶

Scriitura penetrează corpul, pentru a sfinți, pentru a naște altceva. *Transgresiunea a ceva interzis este ca un pasaj obligatoriu*²⁶⁷, afirmă Claude Règy.

Scriitura constituie un element dramatic în sine pentru că transmite senzații și creează imagini. Teatralitatea este inerentă scriiturii, (Meschonic) și este intim legată de ceea ce Jon Fosse numește *vocea mută a scriiturii*. Vocea mută a scriiturii este o voce care vine de departe. Este o voce precedată de o altă stare de conștiință. Este ceea ce Claude Règy numește *voce primordială*. Madeleine Morvan-Roux, care a studiat maniera de a vorbi a actorilor la Claude Règy, vorbește de un fel de *meditatio*, a cărei rădăcină ebraică înseamnă a *murmura cu voce joasă*, specifică liturghiilor evului mediu. Ceea ce rămâne potențial în scriitură, ceea ce nu este rostit, devine materia vie a cuvântului și spațiul în care actorul joacă. Această materie suspendată devine o lume posibilă, în sensul antic al cuvântului, o lume virtuală. Miza spațiului aparent gol în care actorul joacă este de a pătrunde acolo unde conștiința și inconștientul au uitat să se separe. Un loc al intersecției în care contradicțiile coincid. Această intersecție a contradicțiilor poartă în limbajul lui Claude Règy denumirea de interzonă sau zona indefinită. Prin osmoză această interzonă captează lucrurile pe care le întâlnește, dar ea nu este niciunul dintre aceste lucruri. Această interzonă creează un spațiu nou și o materie nouă. Este ceea ce Stéphane Lupasco numește afectivitate. Actorul se plasează în această interzonă, experimentând o stare de imobilitate care coincide cu starea de ascultare a liniștii interioare. Actorul trebuie să creeze un *sens suplimentar* care să îi permită să înțeleagă, să interpreteze și să transmită vocea mută a scriiturii spectatorului. A crea un sens suplimentar presupune a renunța la înțelegerea prin gândirea conceptuală și a apela la înțelegerea poetică. Există o tăcere pe care o utilizăm înainte de a vorbi, care creează o altă manieră de a vorbi și de a face înțeles cuvântul. Rolul actorului este acela de a regăsi această viață invizibilă pentru ochiul obișnuit infiltrată în golul dintre cuvinte. *Un cuvânt nu este făcut*

²⁶⁵ Ana Maria Narti, *Medeea lui Andrei Serban*, Fundatia Culturala Camil Petrescu. Revista „Teatrul azi” (supliment), Bucuresti, 2007, pp.14-15.

²⁶⁶ Idem.,

²⁶⁷ Claude Règy, *Au-delà des larmes*, Besançon : les Solitaires intempestifs, impr. 2007, p. 65.

*pentru a fi rostit, ci pentru a fi gândit, simțit și privit. Altfel, un cuvânt doar rostit este un cuvânt blestemat*²⁶⁸, spune una dintre teoremele lui Basarab Nicolescu.

Rolul artistului și al regizorului împreună este de a sonda, de a descoperi, de a înțelege viața pe care textul o revelează dincolo de el însuși. Rolul regizorului este acela de a organiza mișcarea sunetului – vibrația produsă de vocea actorului - după ritmul cuvântului.

III. Un al treilea nivel de punere în conștiință a spectatorului este efectul acțiunii, dialogul direct, impresiile, senzațiile, gândurile trăite împreună de către noi toți. Accentul cade pe vibrația cuvântului.

*Natura cuvântului fie el divin sau uman nu se limitează la ceea ce este pronunțat sau compus din sunete și cuvinte articulate, natura cuvântului este independentă de manifestarea verbală și sonoră. Nu textul scris trebuie înțeles sau intonat, ci ceea ce nu a fost scris și care poate fi perceput printr-o artă secretă.*²⁶⁹

Corpul, vocea, sexul, gândirea dau naștere, în concepția lui Claude Règy, unei ființe create de noi înșine. O ființă al cărei corp este primordial, a cărei voce este primordială, a cărei gândire este primordială. Este o muncă secretă, o gestație lentă, pentru că ea este colectivă.

Această ființă creată prin transgresarea limitelor impuse de gândirea obișnuită modifică obiectul teatrului. Atenția, ascultarea, impresiile dau naștere unei materii de o calitate diferită, materie care devine obiectul teatrului, o materie alogică, afectivă, aflată în întregime în zona de non-rezistență, cunoscută în transdisciplinariate sub numele de terț ascuns. Corpul și vocea împreună și un alt tip de ascultare a textului participă la o ritualizare scenică, ce implică o calitate de mișcare particulară, o ascultare profundă a cărnii, o altfel de atenție la liniile și curbele trasate de corp în spațiul scenic ca și cum fiecare corp ar crea pe scenă un nou ritual care să persiste în memoria spectatorului. *Un actor nu poate să fie creator decat în propria sa imaginație și a altora. În realitate, el nu poate să creeze.*²⁷⁰

²⁶⁸ . „Un mot n'est pas fait pour être dit, mais pour être pensé, senti et regardé. Autrement, un mot dit est un mot maudit.” (Basarab Nicolescu, THEOREMES POETIQUES, EDITIONS DU ROCHER, 1994), p.115.

²⁶⁹ „La nature de la parole qu'elle soit humaine ou divine – pas de différence de ce point de vue – ne se limite pas à ce qui est prononcé et composé de son set de mots articulés, elle est indépendante de la manifestation verbale et sonore. ... On rêve d'une langue exempte de toute articulation verbale et sonore.” Claude Règy, *Au-delà des larmes*, Besançon: les Solitaires intempestifs, impr. 2007, p.43.

²⁷⁰ G.I. Gurdjieff, *Viziuni din lumea reală*, Editura Herald, București, 2011, p. 187.

7.1.4. Real, sacru, terț ascuns

Când vorbim de terț ascuns avem în vedere realul și sacrul. Domeniul în care activează terțul ascuns este realul. În transdisciplinaritate realul este definit ca fiind ceea ce Este. Nimic mai derutant pentru gândirea noastră! Pentru a avea acces la ceea ce Este suntem nevoiți să deschidem alte praguri ale percepției decât cele familiare nouă, să facem apel la o altfel de vedere, la un altfel de auz, la un alt fel de simț. Constantin Brâncuși, într-una dintre aforismele sale definește realul astfel: *ceea ce este real este numai esența divină nemuritoare. Iar dacă te apropii de esența ultimă și reală a lucrurilor și a ființelor, ajungi în felul acesta la o fascinantă simplitate.*²⁷¹

Zona de non-rezistență, deci zona de transparență absolută corespunde sacrului. Terțul ascuns poate fi pus în relație cu sacrul, adică ceea ce nu se supune niciunei raționalizări. Edgar Morin face distincția între rațional și raționalizabil când vorbim de sacru. Sacrul este rațional, dar nu este raționalizabil. Sacrul este ceea ce leagă. Sacrul este mai întâi o experiență. Sacrul nu poate fi redus la un discurs sau la un formalism. După cum spunea Mircea Eliade sacrul este o structură a conștiinței noastre. Sacrul se apropie astfel de real. *Sacrul este tot ceea ce este legat de evoluția conștiinței. O mișcare ascendentă, energetică și voluntară.*²⁷²

În teatru Claude Règey apropie sacrul de secret. Sacrul este ceea ce înțelege fiecare plecând de la o frază obscură. Claude Règey consideră că teatrul trebuie să spună ceea ce este mai obscur în ființa umană, ceea ce un om nu poate spune dar poate să demonstreze printr-un sistem de *logica barbară*, primordială care ghida gândirea celților, aceea a permanenței în mișcare, a unității în diversitate, a concretului în abstract. Această obscuritate a ființei o poate reda cel mai bine, crede Règey doar poezia care nu se poate realiza decât în inexprimabil. De aceea, pentru Claude Règey este extrem de important contactul intim al celui care scrie cu cel care ascultă. Cel care scrie vorbește pentru urechea celui care ascultă. O viață ascunsă devine astfel perceptibilă pentru cei care o înțeleg. Claude Règey consideră că în fiecare corp există un organ care are puterea de a inventa această sensibilitate.

Pentru Claude Règey realul este imposibil de definit. În teatru această imposibilitate, această incertitudine este manifestată prin lumina ființelor. După cum am amintit mai sus lumina la Claude Règey este folosită ca materie scenică. Noțiunea de mizanscenă se transformă. Pentru că nu știm dacă ne agităm într-un real sau într-un potențial, în gândire, în

²⁷¹ P.43.

²⁷² Basarab Nicolescu, *Théorèmes poetiques/ Teoreme poetice*, Curtea Veche, București, 2013, p.9.

scriitură. Repetiția are un rol important în acest sens și anume acela de a face înțeles ceea ce nu poate fi scris. Spațiile goale dintre cuvinte sunt precum camerele goale unde rezonază prelungirile infinite a ceea ce urmează să fie rostit. Și pre-prelungirile lor. Prin acest zgomot care nu are sunet și care se mișcă în vid continuumul nu este întrerupt. O viață ascunsă devine perceptibilă pentru cei care o înțeleg.

Claude Règey caută să arate această mișcare invizibilă care există între corpurile imobile. De asemenea, regizorul vorbește de un vertij al confuziei mentale atunci când gândirea nu poate distinge toate formele de imaginație. Între real și imaginar există un raport exploziv și armonios.

7.1.5. Vid-lentoare-tăcere

*Sunt de acord cu Raymond Ledrut: Nu poate exista sens fără întâlnirea dintre prezență și absență. Relația contradictorie prezență-absență este cea care generează sensul. Fără experiența interioară nu poate exista sens.*²⁷³

Rolul actorului în viziunea lui Claude Régy nu este acela de a interpreta un personaj într-un decor, ci actorul trebuie să găsească dimensiunea unde nu se află acest personaj. Actorul trebuie să fie și nu trebuie să fie acest personaj. Această dualitate creează spațiul vid. Este un vid infinit. Vidul de care vorbește fizica cuantică și care nu este un gol. Vidul este o fierbere de particule virtuale. În el se agită toate potențialitățile. *Noi respirăm forța vidului.* Forța absenței. Vidul are o energie. Scena spațiului vid este un spațiu în așteptare. Acest spațiu în așteptare este plin de tot ceea ce se poate naște.

Claude Régy este împotriva teatrului declamatoriu, în care se vorbește tare, în care actorii se agită pe scenă. A vorbi tare, a se agita înseamnă pentru Régy a lucra pentru ochi, pentru ureche. Trebuie să inventăm un ochi pentru o altă viziune, ochiul spiritului care schimbă raportul nostru cu realul, să mișcăm alte praguri. Régy lucrează cu aceste praguri. Pragul unui altfel de ochi, unui altfel de auz, pragul conștiinței.

Paula Didong spune despre actorii lui Claude Régy că *sunt precum găurile negre de o extremă densitate în spațiul vid. Fructul ascezei: actorii împinși spre creație.* Actorii trebuie să lupte împotriva tentației de mimesis și să evite reproducerea cunoscutului pentru ca materia la care vor accede pentru a transmite și a livra imaginația creatoare spectatorilor să fie ea însăși de ordinea necunoscutului.

Claude Régy consideră că atunci când actorii se agită pe scenă nu se stabilește nicio relație adevărată nici între actori, nici cu obiectele, nici cu spațiul, nicio senzație a vidului, vidul din exteriorul lor și vidul din interiorul lor. Teatrul este o falsificare, o impostură în cazul acesta: *Există o relație care se poate stabili cu lucrurile simple. Identificarea între ființe și lucruri este esențială. A găsi obiectele și a stabili o relație sensibilă între corp, obiecte, spațiu.*²⁷⁴

²⁷³ „Sunt de acord cu Raymond Ledrut: nu se poate vorbi despre sens fără întâlnirea unei prezențe cu o absență. Sensul e generat de relația contradictorie prezență-absență. Sensul nu poate exista fără experiență interioară. Experiența interioară revelează prezența absenței.” Basarab Nicolescu, *Théorèmes poetiques/ Teoreme poetice*, Curtea Veche, București, 2013, p. 67.

²⁷⁴ Claude Régy, *L'ordre de morts*, Editions les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 26.

Actorul nu se poate mișca, nu poate vorbi cu adevărat fără să fi trecut mai întâi prin imobilitate și prin liniștea interioară.

*Când începem să mergem în spațiu mi se pare că nu trebuie nici să ne mișcăm nici să vorbim înainte de a încerca să găsim care este sursa cuvântului și al gestului și m-am gândit că putem presupune că există un anumit punct fix în ființa noastră (pe care nu-l pot defini) unde fără îndoială se naște cuvântul, unde se naște scriitura și unde cel mai probabil sensibilitatea gestului prinde formă. Niciodată nu ne putem deplasa sau vorbi cu adevărat fără ca gestul și cuvântul să nu inițieze sursa lor comună, pentru a ne mișca cu adevărat trebuie mai întâi să încetăm. Trebuie să trecem mai întâi prin imposibilitatea de a vorbi și deci de a ne mișca. Și de a păstra ceva din vorbire și din mișcare.*²⁷⁵

Tăcerea reprezintă pentru Claude Règy un element de derealizare care delimitează un spațiu mai mare. Tăcerea mărește spațiul mental și spațiul real. Ceea ce face zgomot distrage atenția și micșorează spațiul. Dacă nu ne agităm să umplem spațiul cu mișcări precipitate vom observa cum în acest spațiu se instalează ceva care are o altă dimensiune. Trecerea de la ordinar la extraordinar se face printr-o zonă de transparență absolută. Claude Règy mărturisește că în felul acesta îl definește Pessoa pe Dumnezeu: *El spune că este fără îndoială un lucru ce ține de om, dar că este senzația unui alt spațiu mult mai vast, dintr-o altă dimensiune a spațiului. Cred că toți marii scriitori sunt amplificatori ai spațiului.*²⁷⁶

Pentru actor a-i vorbi lui Dumnezeu, crede Règy, înseamnă a vorbi deschis în fața infinitului, a ieși din cercul infernal care limitează actorul la imitarea realului, a simți că necunoscutul poate fi scurtcircuitat. Claude Règy considera că forța comunicării între ființe și lucruri se face prin tăcere. Tăcerea, vidul sunt ca toate celelalte forme de pasivitate extrem de creatoare, pozitive, energice. Energia pe care o emană vidul și tăcerea ne apropie de imobilitate, de starea de ascultare. În tăcere se creează o forță enormă de a asculta, de a ne asculta pe noi înșine. Ceea ce a distrus lumea, mai ales în modernitate, spune Claude Règy, este că nimeni nu mai are curajul de a se asculta, de a sta cu el însuși. Tot ceea ce vine din exterior distrage atenția. Dacă lăsăm între cuvinte un spațiu al tăcerii lumea se schimbă.

²⁷⁵ „Lorsqu'on commence à marcher dans l'espace, il m'a semblé qu'il ne faut ni bouger ni parler sans chercher d'abord à rencontrer la source de la parole et du geste et j'ai pensé qu'on pouvait supposer qu'il y a un même point dans l'être (dont je ne peux pas définir la situation) où sans doute la parole naît, où l'écriture naît, et où probablement la sensibilité du geste prend forme. Pour ne jamais bouger et parler sans que le geste et la parole s'initient à leur source commune et bougent en même temps, il faut ralentir. Il faut passer d'abord par l'impossibilité de parler et donc de bouger. Et en garder quelque chose en parlant et bougeant.” 7 Claude Régy, *L'ordre des morts*, Besançon: les Solitaires intempestifs, 1999, p. 65-66.

²⁷⁶ „Il dit que c'est sans doute une chose de l'homme mais que c'est la sensation d'un autre espace, d'un espace plus vaste, d'une autre dimension de l'espace. Je pense que tous les grands écrivains sont des agrandisseurs d'espace.” (Entretien avec Claude Régy par Vincent Brayer et Claire Deutsch (Strasbourg, le 24 janvier 2010).

*Această muncă asupra pasivității, această modalitate de a se uita pe sine și de a se lăsa traversat de forțe – de forțe care vin de asemenea din scriitura însăși și probabil din lucruri îngropate în inconștient – toate acestea ne apropie de situația visului lucid. Totul se întâmplă între starea de trezire și somn. Sau mai mult între o stare aflată între viață și moarte.*²⁷⁷

Prin tăcere se face o comunicare secretă, dar care este mult mai bogată decât conversația. Dacă ne concentrăm asupra vidului și asupra tăcerii, spune Claude Règy ceva nou se poate naște, iar această zonă de obscuritate trebuie explorată în teatru. Cuvintele servesc la eliberarea unei materii silențioase care este mult mai vastă decât cuvintele înseși, spune Nathalie Sarraute. Pentru a putea condensa această forță silențioasă, pentru ca imaginile să se poată forma în imaginar este nevoie de vid și de lentoare, crede Claude Règy.

²⁷⁷ „Ce travail sur la passivité, cette façon de s’oublier soi-même pour se laisser soi-même traverser par des forces - des forces qui viennent aussi de l’écriture elle-même et donc probablement de choses enfouies dans l’inconscient - cela nous rapproche de la situation du rêve éveillé. Tout se passe entre veille et sommeil. Ou plus encore dans un état entre la vie et la mort.” Claude Règy, *Espaces perdus* (1998), Besançon, Les Solitaires Intempestifs p. 88-89.

7.1.6. Lumină-umbră-tăcere

Nespusul, liniștea, lumina, umbra pot fi transmise în teatru altfel decât prin cuvânt și altfel decât prin sens. Este o transmisiune secretă de care sunt capabili oamenii, crede Régy.

Claude Régy lucrează asupra frontierei fragile a unui spatiu-timp unde totul se poate bascula în umbră sau în lumină. Umbra favorizează posibilitatea schimbării între elemente aparent opuse. Lumina ne ajută să ne întrebăm asupra naturii realului. Umbra este un pasaj de la o stare de lumină la o altă stare de lumină. Partea invizibilă de lumină pe care umbra o conține. Prin alternanța și melanjul luminii și obscurității se operează fuziunea contrariilor. Împlinirea marelui mit moarte-renaștere.

Lumina este pentru Claude Régy un instrument care ajută la schimbarea naturii realului. Prin lumină același spațiu, aceeași ființă își poate schimba natura. Această îndoială asupra realului este, paradoxal, cea în care lumina ne ajuta să creăm, consideră Régy. Sarah Kane spune: *Amintește-ți de lumină și creează lumina.*

Actorii se află la frontiera dintre semi-umbră și semi-lumină, în plina indecizie. Spectatorul se plasează față de actor într-o *interzonă*, o cavitate necunoscută în care rezonează un sens nou, de a cărei existență este mai mult sau mai puțin conștient. Lumina nu are suport material. Ea este formată din particule de energie. Între lumină și tăcere există o legătură intimă. Viteza luminii nu creează zgomot. Claude Régy își propune să creeze un dispozitiv unde lumina poate crea la rândul ei mai multe niveluri de realitate. Alternanța luminii în spațiul scenic modifică natura corpului actorului. *Când corpul este altul, vocea este alta.*²⁷⁸

Corpul actorului este lăsat în semi-obscuritate. Datorită luminii care clarifică, fiecare umbră va fi percepută ca o ființă de o esență specifică, fără a ști exact ce fel de esență. Claude Régy consideră umbra un dar pentru că favorizează posibilitatea schimbării elementelor aparent contradictorii. Este o punere în conștiință care se face mai bine în obscuritate decât în lumină. Gândirea singură nu are obiect de reprezentare, spune Claude Régy. De aceea este nevoie de unificarea corpului și a gândirii. Spiritul funcționează prin memoria corpului. Corpul simte această emanație a spiritului și o reconstituie. Corpul își imaginează. Pe scenă spectatorul percepe corpul actorului ca pe un corp imaginat și vede pe scenă un corp care își amintește. Corpul vorbește prin imaginație.

Unul dintre cele mai importante aspecte ale luminii este legătura pe care o face între lucruri. Lumina depinde de tot și totul depinde de lumină. Lumina este, în același timp,

²⁷⁸Claude Régy, *Au-delà des larmes*, Besançon: les Solitaires intempestifs, impr. 2007, p.132.

vizibilă și impalpabilă. Prin natura sa lumina conduce dincolo de limite. Lumina participă la marea mișcare a apariției și dispariției. Pasajul de la o stare de lumină la o altă stare de lumină. De la o stare de realitate la o altă stare de realitate. Lumina creează senzația unei superpoziții de mișcări care se extind în toate direcțiile. Întrebarea la care încearcă să răspundă Claude Régy este până unde poate să ajungă multiplicitatea de stări pe care conștiința le poate capta sau inventa?

În teatru Régy caută o extensie a inteligenței aflată la antipodul rațiunii. Ca și cum am fi puși în fața unui zid și am căuta mișcarea unde încetează credința în realitate, așa cum este percepută de simțurile noastre și atunci zidul începe să tremure.

Se află în noi un dublu care opune rezistență acestei realități.

Claude Régy este un Anubis al teatrului contemporan. Figura lui Anubis îl pasionează pentru căutarea naturii ambigue între umbră și lumină. Mișcarea creată între stările de existență aparent opuse. O lume în același timp celestă și subterană.

Notă:

*Mi-am spus de multe ori că ceea ce fac eu nu este teatru. Dar ce importanță are dacă este teatru sau nu. Alții cred contrariul, că aceasta este poate esența teatrului.*²⁷⁹

²⁷⁹ Claude Règy *L'ordre des morts*, Besançon: les Solitaires intempestifs, 1999, p. 98.

7.2. Dramaturgia ionesciană este o dramaturgie cuantică?

În *Căutarea intermitentă* Eugène Ionesco afirmă: *Cum să crezi în materie când fizica modernă nu crede în materie (nu mai crede); unde e materia? Nu există zic ei, decât energia, și ce e Energia?; știința n-a găsit, din infinit mic în infinit mic, fundamentul universal, baza materiei; nici, desigur, din infinit mare, în infinit și mai mare, limitele materiei; aceasta nu are fundament pentru că nu există. Știința știe aceasta: dar se cunoaște, de asemenea, răspunsul fiecăruia: ce se întâmplă însă, ce se va întâmpla cu mine, smucit din infinitul mare în infinitul mic, unde este, între două infinituri, locul meu? Am eu un loc?*²⁸⁰

Reacția lui Ionesco față de știință este contradictorie în măsura în care consideră știința ca fiind una inutilă pentru că și știința este din lume.

Atât complexitatea operei dramatice a lui Eugène Ionesco, preocupările dramaturgului pentru cele mai recente descoperiri din domeniul științei, preocupări care transpar în dramaturgia sa, cât și atenția cercetătorilor spre impactul pe care știința îl are în înțelegerea unor opere de artă ne-au adus în punctul în care am fost nevoiți să ne întrebăm dacă dramaturgia lui Eugène Ionesco poate fi abordată din perspectiva esteticii cuantice. Bineînțeles, interpretarea teatrului ionescian prin hermeneutica teatrului cuantic rămâne una deschisă.

În cartea sa *Ce este realitatea?*, capitolul dedicat lui Salvador Dali, *Salvador Dali și întunecarea luminii*²⁸¹, Basarab Nicolescu afirmă că alături de Stephane Lupasco, Giorgio de Chirico și Félix Labisse, Eugène Ionesco este invitat de Dali să facă parte din Comitetul de onoare pentru Sabia de membru al Academiei de Arte frumoase.

Nu avem pretenția, în studiul de față, să punem eticheta teatrului cuantic asupra scriiturii ionesciane, demersul teatrului ionescian având o altă direcție și anume una spirituală, transreligioasă, ci doar să semnalăm punctele de intersecție ale dramaturgiei ionesciene cu principiile fundamentale ale esteticii cuantice. De altfel, interesul lui Eugène Ionesco pentru știința modernă se datorează curiozității lui dintotdeauna de a găsi un răspuns la problema morții, pe care a resimțit-o ca fiind misterioasă, illogică, înfricoșătoare. De asemenea, atenției pe care Eugène Ionesco o acordă diferitelor niveluri de Realitate, noțiunii de Real, timp, spațiu, materie, vid, refuzul logicii tradiționale, aristotelice în construcția pieselor sale, abolirea principiului identității în construirea personajelor sale, depășirea gândirii cauzale, noțiunile jungiene *individualizare, animus, anima, sinele transpersonal, sincronicitatea*.

²⁸⁰ Eugène Ionesco, *Căutarea intermitentă*, Humanitas, București, 1994, pp. 88-89.

²⁸¹ Basarab Nicolescu, *Ce este Realitatea?*, Junimea, Iași, 2009, p. 121.

Revenind la noțiunea de nivele de realitate Eugène Ionesco definește realul ca un dincolo de real, nu supreal, ci realul, în înțelegerea dramaturgului se identifică cu insolitul, cu miraculosul, este ceea ce numește areal.

Pentru Eugène Ionesco teatrul reprezintă un „câmp de luptă” redus la dimensiuni microscopice²⁸². Spațiul în care se manifestă personajele este o reflectare a conflictului universului care are loc la scară macrocosmică.²⁸³

Potrivit concepțiilor științelor actuale materia, în lumea cuantică, este asociată complexului energie-substanță-informație.

La un prim nivel putem vorbi de non-separabilitatea între lumea vizibilă-lumea invizibilă. Potrivit concepțiilor științifice actuale materia este asociată complexului substanță-energie-informație. De asemenea, spațiul-timp însuși este un receptacul în care sunt introduse obiectele materiale, spațiul-timp fiind o consecință a prezenței materiei. În piesa „Scaunele” coexistența celor două lumi, cea vizibilă, reprezentată de proliferarea materiei, scaunele, obiecte care se află în permanentă mișcare, cele două personaje Bătrâna și Bătrânul nu încetează să încarce spațiul cu obiecte: De ce? Pentru că *universul îmi apare ca un depozit de obiecte în dezordine sau în ordine, ca niște mobile azvârlite în imensitatea spațiului, dar cine le-a azvârlit și ce e ce numesc eu spațiu, ce îmi apare mie ca spațiu?*²⁸⁴

Bătrânul: Hai, mai repede cu scaunele... vezi că mai lipsește unul ...

Bătrânul: Alții! Scaune! Alții! Scaune! Poftiți, poftiți, doamnelor și domnilor... Hai mai repede, Semiramida... Poate că-ți dau și ei o mână de ajutor...²⁸⁵ și cea invizibilă, reprezentată de invitații veniți să-l întâlnească pe orator, sunt interconectate. Prin această proliferare continuă a obiectelor în spațiu Eugène Ionesco creează absența prin opoziție față de aceste prezențe materiale. Spațiul este umplut cu vid, în aceeași măsură în care este cufundat cu obiecte. Cele două personaje, Bătrânul și Bătrâna, care permit trecerea de la nivelul material la cel imaterial, printr-o mișcare permanentă, energetică, nu se pot manifesta decât prin *prezența acestei absențe*.²⁸⁶ Toate aceste obiecte dinamice construiesc ritmul piesei care devine o pendulare perpetuă între aparență și prezență, între actualizare și potențializare, între manifestare și non-manifestare. Materialul și imaterialul, vizibilul și invizibilul, prezența și vidul, non-separabile sunt interconectate cu universul psihic al personajelor. Remarca

²⁸² „L'espace que nous voyons sur la scène est en quelque sorte le résumé – mais on ne peut pas dire acela d'un espace-, plutôt la carte géographique d'un pays, réduit à des petites dimensions, d'une façon artificielle”, interviu realizat de Marie Claude-Hubert, p. 262.

²⁸³ „Il y a le macrocosme et il y a a mes pièces de théâtre qui sont des microcosmes reflétant le macrocosme”, interviu acordat lui Marie Claude-Hubert, p. 262.

²⁸⁴ Eugène Ionesco, Jurnal în fărâme, Humanitas, București, 1992, p. 33.

²⁸⁵ Eugène Ionesco, *Scaunele*, Editura Humanitas, București, 2010, p. 129.

²⁸⁶ Eugène Ionesco, *Note și contra-note*, Humanitas, București, 1992, p. 199.

Bătrânului este de altfel, edificatoare în acest caz: *Eu nu sunt eu. Eu sunt un altul. Sunt unul într-altul.*²⁸⁷

Dinamica pendulării vizibil-invizibil generează un spațiu-timp care nu este liniar, ci timpul se dislocă și rupe coordonatele temporale prezent-trecut-viitor. *Omul cu valize, Călătorie în lumea morților* sunt piese care se desfășoară într-un non loc: Impiegatul: *Oricum, nu puteți rămâne aici prea mult. Suntem în no man's land. E interzis să rămâneți aici, riscați pedeapsa cu moartea.*²⁸⁸ Într-un spațiu în care timpul își pierde coordonatele, identitatea personajelor este incertă: Primul Bărbat: *... Am nevoie de un act de la ambasadă ca să-mi dovedesc identitatea. Nu pot nici să rămân, nici să plec.*²⁸⁹ *... Vedeți? Sunt altul. Vă dați seama că sunt un turist străin... Nu mă cunoașteți. Sunt altul. Nu sunt eu, nu sunt eu.*²⁹⁰ Acțiunea piesei nu se mai petrece în timp, determinarea locală prin timp nu mai este posibilă, ci în spațiu: Femeia, *la telefon*: *dacă suntem în timpuri diferite, ne putem întâlni în alt loc. În spațiu.*²⁹¹ În acest non-loc personajele sunt umbre care au memorie: Tatăl: *Aici nu știm ce e aia tristețe, suntem dincolo de tristețe, dincolo de bucurie. Jean: Sînteți umbre cu memorie.*²⁹² Spațiul incertitudinii în care se desfășoară acțiunea pieselor ionesciene corespunde definiției date de Claude Règy, spațiul incertitudinii este o zonă obscură, o zonă indefinită care există între lumea viilor și lumea morților, între vis și realitate, între conștient și inconștient:

Bătrâna: *Cu toții sînteți și în același timp nu sînteți, în spații goale care nu sunt spații.*²⁹³

...

Jean: *Există poate spații închise unele într-altele, separate de cortine imaginare, de pereți subțiri. Există poate mai multe timpuri într-unul și același timp, unite și totuși separate.*²⁹⁴

...

Jean: *Nu-i adevărat, corpuscula ondulatorie a făcut mari progrese între timp.*

Domnișoara: *Sînteți determinist sau indeterminist?*

Jean: *Eu unul prefer tot ce-i mai frumos, dacă-i frumos afară, dacă orașele-s frumoase, dacă mecanica ondulatorie se împletește cu crizanteme, nu mă plictisesc în viață.*

²⁹⁵

²⁸⁷ Eugène Ionesco, *Scaunele*, Humanitas, București, 2010, p. 136.

²⁸⁸ Eugène Ionesco, *Omul cu valize*, Humanitas, București, 2010, p.35.

²⁸⁹ Idem, p. 48.

²⁹⁰ Idem, p. 65.

²⁹¹ Ibidem, p. 56.

²⁹² Eugène Ionesco, *Călătorie în lumea morților*, Humanitas, București, 2010, p. 128.

²⁹³ Idem, p. 200.

²⁹⁴ Idem, p. 180.

Spațiul incertitudinii pune sub semnul întrebării propria noastră existență, realitatea virtualității:

Jean: *Trăim deci tot în aproximație?*

...

*Nici nu mi-am dat seama cum s-a întâmplat. E călătoria cea mare. Dar îmi spunei că lumea asta nu e decât aproximativ adevărată, oarecum adevărată, atunci unde e lumea adevărată, lumea absolut adevărată?*²⁹⁶

Spre deosebire de piesa *Scaunele* în *Lecția* toate obiectele despre care se vorbește în timpul predării lecției de aritmetică sunt invizibile, aflăm din didascaliiile textului: *Chibriturile nu se văd, la fel ca toate obiectele despre care se vorbește; Profesorul se va ridica de la masă, va scrie pe o tablă inexistentă, cu o cretă inexistentă etc.*, cuțitul cu care se înfăptuiește crima este de asemenea invizibil.²⁹⁷ Obiectul invizibil, cuțitul, arma crimei este o reflectare a principiului incertitudinii formulat în 1927 de Werner Heisenberg: dacă se încearcă localizarea exactă a unei particule, atunci nu se mai poate determina, simultan și precis, cu ce viteză se deplasează și în ce direcție. Tot astfel dacă se determină viteza unei particule, nu putem niciodată cunoaște viteza sa exactă. În *Lecția*, unul dintre adversari îl distruge pe celălalt, unificându-se printr-o penetrare violentă. („Profesorul o ucide pe Elevă cu o lovitură de cuțit foarte spectaculoasă: Aaaaah! Așaaa! Eleva strigă și ea: Aaaaah!, apoi cade, se prăbușește într-o poziție impudică pe un scaun aflat, ca din întâmplare, lângă fereastră; strigă amândoi, ucigașul și victima, în același timp: Aaaaah!; după prima lovitură de cuțit, Eleva e prăbușită pe scaun, cu picioarele foarte depărtate, spânzurând de o parte și de alta a scaunului; Profesorul se află în picioare, în fața ei, cu spatele la public; după prima lovitură de cuțit, Profesorul îi aplică Elevei moarte o a doua lovitură, de jos în sus, după care tresare vizibil, din tot corpul. Profesorul, gâfâind, se bâlbâie. Putoare!... Așa-ți trebuie... M-am răcorit... Ah!Ah! Sunt obosit...Abia respir...Aah! Respiră greu; cade; din fericire, e un scaun acolo; își șterge fruntea, bâiguie cuvinte fără șir; respirația devine normală... Se ridică, privește cuțitul din mâna lui, o privește pe fată, apoi ca trezit din somn: Aoleu! Ce-am făcut?...²⁹⁸) Interiorul personajelor devine o infirmitate invizibilă, dar nu vom ști niciodată dacă Eleva este vie sau moartă, având în vedere că obiectul crimei este un cuțit invizibil. Situația Elevei ucisă cu un obiect

²⁹⁵ Idem, p. 159.

²⁹⁶ Idem, p. 151.

²⁹⁷ Eugène Ionesco, *Lecția*, Humanitas, București, 2010 p. 63.

²⁹⁸ Eugène Ionesco, *Lecția*, în volumul *Cântăreața cheală, Lecția, Scaunele, Regele moare*, Editura Humanitas, București, 2010, p. 87.

invizibil ne apropie de experimentul imaginar cunoscut în fizica cuantică sub numele de „pisica lui Schrödinger”, experiment realizat în 1953. Deducția acestui raționament analogic cu cel al fizicii cuantice ne-o oferă Marie, menajera, al cărei răspuns la identificarea posibilului criminal este: *Te pomenești că pisica!*²⁹⁹ În funcție de viziunea regizorului sau de interpretarea cititorului-observator personajul poate fi considerat ca fiind mort sau viu, ceea ce ne apropie de principiul antropic conform căruia observatorul modifică realitatea prin simpla sa observație. O trimitere concretă la teoriile fizicii cuantice, în special la experimentul lui Schrodinger o întâlnim și în piesa *Rinocerii*.

În actul I al piesei în didascalii ni se spune că: *La ridicarea cortinei, scena va fi traversată în tăcere de o femeie care ține sub un braț un coș de piață gol, iar sub celălalt - o pisică*. Astfel prin conceptul de pisică Ionesco reușește să stabilească legătura în piesa sa și cu noile descoperiri ale științei, avem în vedere în special experimentul lui Schrodinger, care demonstrează că în lumea cunatică pisica este în același timp moartă și vie, dar acest lucru nu poate fi observat decât la o scară infinit de mică. De altfel pisica va fi ucisă de rinocer, care, după cum am demonstrat prin intermediul logicii terțului inclus este un animal fictiv, dramaturgul aducând în discuție însăși ideea de pisică, natura pisicii, esența ei. Se aud zgomotele rinocerului care omoară pisica gospodinei.

GOSPODINA (*plingind și legănind cadavrul pisicii*): Bietul meu Mițu, săracuțul de Mițu!

DOMNUL BĂTRIN (*către femeie*): Mi-ar fi plăcut să ne revedem în alte circumstanțe.

LOGICIANUL (*către femeie*): Ce să-i faci, doamnă, toate pisicile sint muritoare! Trebuie să ne resemnăm cu gindul ăsta.

Percepem realitatea în mod distinct, în funcție de nivelul de realitate la care ne aflăm la un moment dat, ceea ce presupune existența unor *variabile ascunse*³⁰⁰, nelocalizabile, care țin de un alt nivel de realitate și care formează *potențialul cuantic*. Această *energie nedetectabilă* permite legătura între macrocosmos și microcosmos.

În studiile de estetică cuantică și teatru cuantic la care am avut acces până în prezent nu sunt luate în considerare noțiunile de *terț inclus* și *terț ascuns* care ne permit înțelegerea *nivelurilor de realitate*³⁰¹ care permit trecerea de la subiect la obiect. Mai mult, absența zonei

²⁹⁹ Idem, p. 88.

³⁰⁰ Albert Einstein a insistat că există o lume reală și că știința trebuie să insiste în a o explica. El susținea că un foton prezintă o anumită polarizare, nu pentru că era observat un alt obiect, ci pentru că acel foton avea o proprietate fizică ce îi determina polarizarea. Această proprietate, care nu era recunoscută în fizica cuantică a fost numită variabilă ascunsă.

³⁰¹ Concept cheie al Transdisciplinarității. Prin nivel de realitate, Basarab Nicolescu *înțelege un ansamblu de sisteme invariant la acțiunea unui număr de legi generale, Ce este Realitatea?*, Editura Junimea, Iași, 2009, p. 78.

de *non-rezistență* care joacă rolul *terțului ascuns* nu permite accesul la înțelegerea discontinuității între nivelurile de realitate.

Să luăm ca exemplu Scena IV din piesa *Omul cu valize*:

Bătrâna, către Tânără: Mamă! Mămico!

Tânăra: Tu ești, fetița mea, draga mea.

Bătrâna: Mămico, ce fericită sunt să te revăd! Nu mai speram. Mă gândesc așa des la tine. Sunt zile în care uit pentru o clipă, apoi îmi aduc aminte că nu ești lângă mine și mi se strânge inima, mă doare sufletul.

Tânăra: Tu ești, fetița mea dragă. Ochii ți-au rămas aceeași, la fel de frumoși ca pe vremea când te jucai cu păpușile.

Bătrâna: Uite, mămico, mi-au apărut riduri, am părul alb. Nu mai pot umbla, am reumatism.

Tânăra: Copila mea, pentru mine vei fi întotdeauna copila mea.

[...]

*Tânăra: Trebuie să plecăm. De data asta te iau cu mine. N-o să ne mai despărțim niciodată.*³⁰²

Aceste personaje transcend timpul cartezian, dizolvând granițele dintre trecut, prezent, viitor. Avem de-a face în acest caz cu o discontinuitate aparentă. Cele două personaje întruchipează două cupluri de contradictorii: A și Non-A. Bătrâna rămâne la nivelul fizic identică cu ea însăși prin trăsăturile specifice vârstei: *Uite, mămico, mi-au apărut riduri, am părul alb. Nu mai pot umbla, am reumatism*, dar la nivel afectiv ea intră în contradicție cu nivelul fizic, jucând rolul fiicei. Trecerea de la nivelul fizic la nivelul afectiv se face prin *memoria proiectivă* a personajelor. Totul devine confuz, generațiile se confundă, mama devine fiică, fiica devine mamă, toate probabilitățile devin posibile. Bătrâna se actualizează în personajul Tinerei, Tânăra devine o proiecție potențială a Bătrânei și vice versa. Această viziune a lumii ca o suprapunere de stări cuantice diferite, de probabilități, toate prezente și reale fac posibilă existența unor universuri paralele. În teatrul cuantic, această situație nu reprezintă numai coexistența unui univers real și a unei lumi imaginare, care a luat forma unui personaj, ci și a unui univers concret care face ca un personaj să poată fi prezent în același timp în două spații diferite. *Space-time hits the world's stage as a block-universe, where there is no place or time, but only events. Space and time are intertwined – they do not exist separately. „Time and space are but shadows!” exclaims Minkowski. Only their union gives*

³⁰² Eugène Ionesco, *Omul cu valize*, în volumul *Teatru XI. Omul cu valize. Călătorie în lumea morților*. Maximilain Kolbe, Editura Humanitas, București, 2011.

meaning to what we may call an independent reality. In the space-time continuum, there are neither space-like landscapes, nor temporal landscapes. In this block-universe no one can really say „now” just because „now” for one observer is not the same as „now” for another observer. Simultaneity does not exist.³⁰³ În scena IV din *Călătorie în lumea morților* Jean, trecând prin spații intermediare în care îi întâlnește proiectiv pe Tatăl, pe Mama și pe Mama Vitregă afirmă: *Sunteți umbre care au memorie!*³⁰⁴ În acest caz spațiul este un spațiu al unei desfășurări, al unui dinamism care se actualizează și se potențializează³⁰⁵. Evenimentele constituite din memoria proiectivă a personajelor desfășoară un timp propriu, în funcție de actualizarea amintirilor proprii. Tatăl actualizează amintirea anilor de studii ai lui Jean și sentimentul vinovăției neimplicării în viața de familie, generând un timp de evenimente propriu.

Chiar dacă putem stabili numeroase analogii între principiile esteticii cuantice, de la care s-a dezvoltat cercetarea în direcția teatrului cuantic, teatrul lui Eugène Ionesco poate fi considerat ca aparținând teatrului cuantic, prin trimiterile directe pe care le face în piesele sale la cele mai noi descoperiri științifice, numai în măsura în care se poate stabili un isomorfism între lumea cuantică și lumea psihică, în teatrul său fiind preocupat de căutarea intermitentă a universului lăuntric, proiectarea pe scenă a dramelor lăuntrice, întrucât microcosmosul este alcătuit după imaginea macrocosmosului, iar lumea lăuntrică înfățișată de Eugène Ionesco, *ciopârțită, dezarticulată*, poate să fie *oglanda sau simbolul contradicțiilor universale*.³⁰⁶

³⁰³ Nicolescu, Basarab and Cilliers, Paul, *Complexity and transdisciplinarity – Discontinuity, levels of Reality and the Hidden Third*, Futures, Vol. 44, Issue 8, October 2012, Pages 711–718 (2012)
<http://dx.doi.org/10.1016/j.futures.2012.04.001>

³⁰⁴ Eugène Ionesco, *Călătorie în lumea morților*, în *Teatru XI (Omul cu valize, Călătorii în lumea morților, Maximilian Kolbe)*, Humanitas, București, 2010, p. 128.

³⁰⁵ În Capitolul IV *Proprietățile spațio-temporale ale logicii dinamice a contradictoriului* din *Principiul antagonismului și logica energiei*. pp. 101, 102, 103: Stéphane Lupasco afirmă că există spații proprii și timpuri proprii care se corelează între ele: *timpul, deși natura lui este logică, departe de a fi o condiție a fenomenelor, un cadru al sensibilității, cum credea Kant, dimpotrivă, este condiționat de fenomene: un element, un eveniment, un fenomen, tocmai prin structura lor logică, în sensul generalizat pe care l-am dat termenului: logic, nu se desfășoară în timp, ci desfășoară un timp, elementul, evenimentul, fenomenul reprezintă însăși condiția unui timp. Ele își vor avea timpul lor propriu, în funcție de actualizarea lor. ... Timpul n-ar putea deci să existe independent de fenomene; nu timpul este cel care le-ar condiționa, ci ele însele l-ar genera. ... Deci fenomenele, oricare ar fi ele, nu se desfășoară în spațiu, ci derulează un spațiu; nu există obiecte în spațiu, ci spațiul în obiecte; obiectele nu sunt localizate, ci localizează, creează localizări. Spațiul, ca și timpul, sunt funcții de elemente, mai curând decât ansambluri, sisteme de sisteme.*

³⁰⁶ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992, p. 172.

7.3. O viziune critică asupra esteticii cuantice văzută din perspectivă transdisciplinară

În 2012, perioada octombrie-decembrie am satisfăcut un stagiul de cercetare la laboratorul LLA Creativ, Universitatea din Toulouse. Scopul acestei mobilități a fost acela de a contacta echipa toulousiană care în 2007 a deschis o platformă de cercetare pe dramaturgia cuantică. Membrii inițiatori ai acestei platforme Monique Martinez Thomas, Agnès Surbezy și Fabrice Corrons concluzionând că cercetarea a ajuns într-un impas au hotărât să închidă platforma de cercetare pe teatrul cuantic. Unul dintre motivele pe care le vehiculăm este absența unei metodologii care să permită aplicarea principiilor fundamentale ale esteticii cuantice în domeniul dramaturgiei, aceste principii riscând să fie interpretate ca simple analogii între teoriile fizicii cuantice și scriitura textelor contemporane. De altfel, Monique Martinez mărturisește că dintre cele unsprezece principii definite de Gregorio Morales – principiul complementarității, principiul incertitudinii, principiul antropic, non-separabilitatea, acauzalitatea, complexitatea, ubicuitatea, câmpurile morfogenetice, universul ca hologramă, ordinea implicită și ordinea manifestată, non-distincția dintre materie și energie, corp și minte – doar patru s-au dovedit în mod particular ca fiind fertile pentru imaginația artistică. Este vorba în special de principiul antropic, principiul incertitudinii, principiul cauzalității, conceptul de non-separabilitate. Deși a fost primită cu entuziasm apropierea și explorarea celor mai recente teorii științifice în creația artistică, cercetarea în zona teatrului cuantic a fost umbrită de precauții la nivel teoretic pe motiv că ³⁰⁷ „estetica cuantică face uz entuziast și imaginativ de principiile fondatoare ale fizicii cuantice.” Din punctul nostru de vedere observația este plauzibilă întrucât autorii studiilor consultate și-au limitat cercetarea la o abordare interdisciplinară a celor două obiecte de studiu, fizica cuantică și dramaturgia cuantică, simplul transfer de metode din fizica cuantică în dramaturgie conducându-i la o falsă procedură epistemologică, uneori chiar ajungând la afirmații care ar necesita mai multă precauție: spre exemplu, folosirea confuză a conceptelor de realitate/ real, asocierea până la identificare a personajelor teatrului cuantic cu particulele cuantice. Apariția fiecărui personaj în fiecare loc funcționează printr-un salt cuantic; particulele se comportă ca și cum s-ar afla în două locuri în același timp. De unde cercetătorii au ajuns la identificarea personajului cuantic cu particulele cuantice. Amendamentul pe care îl aducem în acest caz este absența conceptului

³⁰⁷ Monique Martinez, Michel Caffarel, „Când teoria cuantică stimulează imaginația artistică și științifică – o evaluare critică a esteticii cuantice”, revista „Mozaicul”, serie nouă, anul XV, nr. 5(163), 2012, p. 9.

de isomorfism care există între lumea cuantică și lumea psihică. În interviul pe care l-am realizat cu teoreticianul esteticii cuantice, Gregorio Morales, am avut în vedere și vizunea acestuia asupra conceptului de realitate. Pentru Gregorio Morales realitatea este „o proiecție a minții... mintea este cea care, proiectându-și ideile, credințele, prejudecățile și așteptările conștiente și inconștiente, dă formă lumii vizibile. Realitatea este o oglindire a interiorului nostru, iar interiorul nostru este o inteligență pură și imaterială.”³⁰⁸ Văzută astfel realitatea este redusă la termenii de potențialitate, probabilitate, proiecție, aparență, construcție individuală, explorarea universului interior. Ceea ce produce însă confuzie nu este însăși definirea realității ca aparență sau proiecție a minții noastre, ci absența conceptului de *nivel de realitate*³⁰⁹ care ar facilita confuzia între realitatea înfățișată de descoperirile fizicii cuantice și realitatea așa cum este percepută ea de fiecare individ în parte.

O altă remarcă ce nu poate fi trecută cu vederea este chiar unul dintre principiile esteticii cuantice care afirmă că logica clasică bazată pe continuitate și binaritate trebuie depășită. Pentru mai multă claritate vom enunța cele trei axiome: 1. Axioma identității: A este A, 2. axioma non-contradicției: A nu este non-A; 3. Axioma terțului exclus: nu există un al treilea termen T (T de la terț inclus) care să fie deopotrivă A și non-A. Gregorio Morales ia în considerare ca principiu definitoriu pentru estetica cuantică o logică în care cei doi termeni A (undă) și non-A (particulă) pot coexista în același timp. Totuși, Morales nu face nicio trimitere explicită la logica terțului inclus teoretizată de epistemologul Stéphane Lupasco, o logică non-contradictorie cu trei valori A, non-A și T și care ar clarifica, împreună cu introducerea noțiunii de niveluri de realitate, confuziile de nivel teoretic.

Văzută din perspectivă transdisciplinară, limitarea cercetării la transferul de metode dintr-o disciplină în alta face imposibilă realizarea unui dialog și, prin urmare, constituirea unei metodologii. Abordarea interdisciplinară a dramaturgiei cuantice a dus la câștigul unei discipline, în cazul de față fizica cuantică, în defavoarea celeilalte, dramaturgia.

³⁰⁸ „Dificultățile apărute în receptarea esteticii cuantice sunt, din punctul meu de vedere, un indiciu al adevărului acesteia”, interviu realizat în revista „Mozaicul”, serie nouă, anul XV, nr. 5(163), 2012, p. 4.

³⁰⁹ Un ansamblu de sisteme invariant la acțiunea unui număr de legi generale, Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest.*, Editura Polirom, Iași, 1999, p. 28.

Capitolul VIII. Dimensiunea transreligioasă a teatrului ionescian

- 8.1.** Logica transcendenței: manifestarea divinității prin contradicție
- 8.2.** Separarea dintre om și rădăcinile lui transcendente: zidul ca mister al vieții și al morții
- 8.3.** Lumina ca materie scenică: schimbarea percepției asupra naturii realului
- 8.4.** O triplă cunoaștere a manifestării divine: divinitatea diurnă, divinitatea nocturnă, divinitatea acvatică
- 8.5.** Dialogul cu Dumnezeu- ecoul unui monolog secret: mesagerul care nu cunoaște mesajul
- 8.6.** Limbaj, Metalimbaj, Translimbaj

8.1. Logica transcendenței: manifestarea divinității prin contradicție

Conform metodologiei transdisciplinare transreligiosul este logica transcendenței. Ne interesează în mod special pentru acest subcapitol cartea lui Bernard Morel, *Dialectiques du mystère*, la bază teză de doctorat, însoțită de o prefață semnată de Stéphane Lupasco. În prefața cărții Lupasco povestește dialogul pe care îl are cu un părinte iezuit, care, în urma lecturii cărții lui Stéphane Lupasco, *L'expérience microphysique et la pensée humaine* dorește să-l întâlnească. În dialogul pe care îl au cei doi, iezuitul îi mărturisește că experiența logicii contradictoriului trebuie căutată în creștinism, întrucât contradicția este însuși Dumnezeu.³¹⁰ Însă, la câteva zile după această conversație, Lupasco întâlnește un părinte dominican care, după ce îi citește opera lui Lupasco acesta îi mărturisește că însăși contradicția este opera lui Satan. Lupasco își încheie prefața afirmând că „la recherche pure de Dieu est co-substantielle à toute lucidité.” În *Dialectiques du mystère* Bernard Morel afirmă că, dacă există o dialectică a misterului aceasta se manifestă prin contradicția: transcendență-imanență. Datul mistic, afirmă Morel, luând cuvântul mistic ca substantiv, fără conotații psihologice sau teologice particulare³¹¹, este o percepție subiectivă care poate fi influențată de un șoc emoțional, de o senzație, de o emoție cu caracter moral sau estetic. Misterul poate fi, de asemenea, condiționat de factori ereditari și educativi în opinia lui Morel. Dar datul mistic este, mai ales, sentimentul prezenței unui element, al unei forțe care determină și transcende în același timp acest eveniment.³¹²

În termenii misterului putem traduce experiența de lumină pe care Eugène Ionesco a trăit-o în copilărie, ceea ce dramaturgul numește *viu miraculos* și pe care a încercat să-l redea în întreaga sa operă printr-un efort al reamintirii acestei experiențe de lumină. Eugène Ionesco leagă majoritatea amintirilor sale, imaginile de probleme afective pe care, mărturisește dramaturgul, nu le poate înțelege în profunzime, dar a căror discontinuitate constituie un rol important în definirea vieții sale interioare: „Există amintire atîta timp cît afectivitatea răspunde încă imaginilor și vocilor mentale care ne rămîn. Din acest punct de vedere, nu cred că sînt cu totul mort.”³¹³, afirmă Ionesco.

³¹⁰ Mărturisire făcută de Stéphane Lupasco în prefața cărții *Dialectique du mystère* de Bernard Morel, p.

³¹¹ „... le fait mystique est tout d'abord le donné élémentaire, brut du sentiment religieux.” Bernard Morel, *Dialectiques du mystère*, p. 30.

³¹² „le fait mystique est en outre et surtout le sentiment de la présence d'un élément, d'une force, d'une personne, qui détermine et *transcende* à la fois l'événement.” Bernard Morel, *Dialectiques du mystère*, p. 27.

³¹³ Eugène Ionesco, *Prezent trecut trecut prezent*, p. 31.

Afectivitatea are un rol important în întreaga dramaturgie ionesciană și este legată în mod evident de experiența sa de lumină, experiență prin care Ionesco traduce sacrul și de ceea ce în transdisciplinaritate poartă denumirea de terț ascuns.

Conzluzia la care ajunge Morel este că Dumnezeu se manifestă prin contradicție, el se arată și se ascunde. Imanența și transcendența sunt stări contradictorii, dar și forțe antagoniste a căror dialectică se manifestă prin mister. Actualizării imanenței i se opune potențializarea transcendenței. Actualizării transcendenței i se opune potențializarea imanenței. Discontinuitatea faptelor mistice este rezultatul succesiunii actualizărilor antagoniste. Absența faptelor indică o stare de nici actualizare nici potențializare a forțelor contradictorii. Dumnezeu nu face decât să treacă în evenimentul întâlnirii sale. Paradoxul teologiei care afirmă eternitatea lui Dumnezeu și prezența sa în lume trebuie înțeleasă dialectic din perspectiva lui Morel. Experiența vieții spirituale sau mistice arată că Dumnezeu nu este niciodată nici definitiv aici în această lume și nici în altă parte, ci el trece pe drum și este în același timp, prin diverse maniere prezent și absent. Dumnezeu se arată și se ascunde, se apropie și se îndepărtează. Dumnezeu și lumea sunt legate și separate prin imanența și transcendența a căror dialectică determină Misterul în devenire, mister pe care îl regăsim atât în revelația biblică, dar și în viața spirituală personală. În opinia lui Eugène Ionesco mergând în direcția gândirii kantiene și husserliene misterul explică faptul că ceea ce cunoaștem dintr-un lucru, dintr-un eveniment nu este esența sa, ci esența Manifestării sale, o dinamică a manifestării.

Două întrebări stau la baza cărții lui Morel:

Teza: Da, vorbesc de Dumnezeu care este conform reprezentării mele, pentru că judecata mea este adevărată.

Antiteza: Nu, nu vorbesc de Dumnezeu pentru că Dumnezeu nu este cel pe care mi-l reprezint eu. Nu pot să spun nimic cu adevărat.

Teza lui Ionesco este aceasta: Dumnezeu este inaccesibil.

Antiteza: Dar în Iisus accesibil.

Primul reproș pe care Ionesco îl aduce Divinității, acest Dumnezeu *arțag*³¹⁴, este: De ce suntem făcuți să nu înțelegem? De ce să fim obligați să acceptăm acest joc? Răspunsul la aceste întrebări este el însuși o întrebare fundamentală pentru căutările spirituale ionesciene:

Există Dumnezeu sau nu?

³¹⁴ „Divinitatea mi-a devenit inaccesibilă. Mă prăbușesc, mă prăbușesc. E ca și cum aș da drumul mâinii lui Dumnezeu, care mă reține. (...) cum pare că m-a uitat Dumnezeu, arțagul”, pp. 10-11. Eugène Ionesco, *Căutarea intermitentă*, Humanitas, București, 1994.

Dacă există, Dumnezeu de ce este ceva mai degrabă decât nimic?

Dacă Dumnezeu este ceva de ce este mai mult rău decât bun?

Concluzia ionesciană: El nu există, El este.

Însă Ionesco nu se abandonează în necredință, ci explică manifestarea prezenței divine prin existența răului în lume, Dumnezeu este el însuși contradicția Absolută: bun și rău, vizibil și invizibil, accesibil și inaccesibil.

Teza: Cred în Dumnezeu.

Antiteza: Pentru că eu cred în Rău.

Dacă Răul există, atunci există și Dumnezeu.

Teza: Dumnezeu este inaccesibil.

Antiteza: Dar în Iisus accesibil.

Mergând pe linia gândirii lui Morel, există posibilitatea ca Ionesco să fi citit această carte, nu avem referințe clare la numele cărții sau la autor, Ionesco afirmă însă: „Divinul se ascunde în adâncul absolut al ființei noastre. Firește, el se ascunde deopotrivă și în lumea de dincolo. Acest dincolo poate fi adâncul absolut al lumii. De aceea și este absent din cea mai mare parte a evenimentelor. Își face apariția doar atunci când nu te aștepti sau atunci când nu te mai aștepti. Vreau să spun că El este tocmai Neașteptatul, Nesperatul. Este Acela sau aceia în care ești tentat să nu-ți mai pui speranța, să nu mai crezi. În care crezi, de fapt, atunci când nu mai știi dacă mai crezi. Eu însumi sunt, poate, un necredincios plin de credință. Credința necredinței, nădejdea deznădejdiei. El este Acela pe care crezi că l-ai uitat, dar pe care-L poți întâlni la colț de stradă. Poți uita momentele de credință adevărată la fel cum, dimineața, uiți visele din timpul nopții. L-a abandonat până și pe Iisus. În orice caz, putem afirma că El există? El nu există, El este.”³¹⁵

Tot astfel Ahmad Mask în cartea sa despre Ionesco afirmă: *Comme la science, comme la philosophie, l'Art a ses origines dans la religion plus exactement dans le sentiment religieux né de l'angoisse de l'Homme devant le mystère du et des choses, du besoin de comprendre, d'expliquer l'inexplicable, de saisir l'insaisissable. C'est une fenêtre grillagée, le seul espoir d'évasion de l'homme hors de sa grande prison. Il rêve de s'enfuir vers n'ailleurs par un chemin a lui même, inconnu. Mais cette espoir est vain. La religion et le mysticisme sont les portes invisibles qui conduisent à l'endroit ou l'Homme apprend à se contenter de peu pour échapper per à la cruauté de ce monde, mais là aussi ce n'est que mirage.*³¹⁶ P. 22.

³¹⁵ Eugène Ionesco, *Alb și negru*, Humanitas, București, p. 18.

³¹⁶ Ahmad Kamiabi Mask, *Ionesco et son théâtre*, Editions Caracteres, Paris, 1987, p. 22.

În piesele sale Ionesco pregătește apariția divinității prin contradicție. În măsura în care imanența și transcendența se actualizează și se potențializează antagonic, discursul trece de la da la nu și de la nu la da fără ca afirmația să fie absolută (de o identitate perfectă), dar nici negarea totală (de o diversitate absolută). Contradicția este ireductibilă între o identitate și o diversitate care se limitează reciproc, antiteza fiind întotdeauna potențială în teza actuală și invers. Între afirmație și negație se află o relație de contradicție care reflectă dialectica imanenței și a transcendenței.

În piesa *Scaunele* divinitatea Prezentă-Absentă este exprimată prin discursul contradictoriu da-nu, dialogul având loc între da-prezența celor doi Bătrâni și Nu- absența (personajele invizibile):

Bătrâna: *Da?*

Bătrânul: *Nu?*

Bătrâna: Acesta-i cuvântul. (p. 110)

De altfel, întregul dialog între vizibil și invizibil, cei doi Bătrâni-invitați invizibili are loc prin contradicția Da-Nu, această alternanță de da-uri și nu-uri creând ritmul piesei și conflictul necesar pentru ca cele două antagonisme dinamice exprimate prin „da” și „nu” să se echilibreze și să facă posibilă manifestarea/ apariția/ actualizarea Oratorului, această Prezență-Absență.

Aceeași dinamică contradictorie traduce conflictul dintre viață și moarte al Regelui din piesa *Regele moare*:

Guardul: *Trăiască regele. (Regele cade din nou). Regele moare.*

Marie: *Trăiască regele.*

Regele se ridică cu greutate, sprijinindu-se în sceptru.

Guardul: *Trăiască regele. (Regele cade din nou). Regele a murit.*

Marie: *Trăiască regele! Trăiască regele! (p. 176)*

Un personaj care are un rol important atât în visele, cât și în piesele ionesciene este Schaeffer, reprezentarea Răului. Atât binele, cât și răul se exprimă prin contradicție.

În *Setea și foamea* Schaeffer apare deghizat în Ghidul care-l va conduce pe Jean dincolo de Zid. Întrebat fiind de către Jean dacă el este Schaeffer, acesta îi răspunde:

Schaeffer (cu un calm perfect): Drept vorbind, sunt Schaeffer. **Da și nu.** Am fost văzut sub atâtea forme, sub atât de multe măști, în atâtea țări și continente, încât lumea a sfârșit prin a mă recunoaște, pe drept sau pe nedrept. Cine se prezintă mereu la fel se pierde în anonimat și banalitate, devine o identitate impersonală. Pe mine mă trădează tocmai măștile atât de diferite, identitățile multiple. Asta fiindcă, schimbându-te mereu, atragi atenția, te rupi de obișnuințe, pierzi automatismele. Eu fac de fiecare dată o breșă stranie în realitate. Fiind mereu un altul, nu se poate ști dacă mai sunt eu însumi. (pp. 52-53)

Din didascalii aflăm că lumina orbitoare îl urmărește pe Ghid, odată cu ieșirea lui lumina dispare, iar scena este cuprinsă de o lumină cenușie.

La baza piesei stă întrebarea pe care o formulează **Fratele Tarabas:** Suntem noi fundamental răi?

Răspunsul îl dă **Brechtoll:** Omul nu e nici rău, nici bun.

Brechtoll: Există contraste ce rezultă pur și simplu dintr-o necesitate. (p. 75).

În călătorie în lumea morților Tatăl îi spune lui Jean:

Tatăl: ... lumea nu aparține nimănui, lumea e a Satanei, dacă Dumnezeu nu i-o smulge din mâini; numai El poate să dea un sens creației pe care Satana a mânjit-o și a pângărit-o, a făcut-o țândări. Dar poate că totul va fi spălat și reparat și vom pricepe și noi ceva. (p. 127)

Dumnezeu exprimat prin contradicție este reluat în dialogul celor două personaje Tarabas și Brechtoll:

Fratele Tarabas (lui Brechtoll): Credeți sau nu credeți în Dumnezeu?

Brechtoll: Nu, nu cred în Dumnezeu. Cum poate cineva să creadă în Dumnezeu? (p.78)

Fratele Tarabas lui Tripp: (...) Credeți în Dumnezeu? Răspundeți. (...) da sau nu?

Tripp (fratelui Tarabas): Eu cred în Dumnezeu. Da, cred. (p. 80)

Tripp (lui Tarabas): Eu cred în mila și în grația divină. (p.80)

Tripp: Doamne, de ce m-ai părăsit? De ce mă lași în mâinile lor? De ce nu faci să dispară cușca aceasta? De ce mă lași să sufăr de foame? De ce nu mă ridici la tine? Doamne, de ce m-ai părăsit?

Tripp: Cred că există. (p. 86).

Cred în Dumnezeu (p. 86).

Fratele Tarabas lui Tripp: Răspunde modest, prin nu sau da. E foarte simplu.

Brechtoll: Da, eu cred în Dumnezeu.

Tripp: Nu, nu cred în Dumnezeu. (p. 87).

Al treilea frate: Întotdeauna sunt revelatoare cuvintele pe care le întrebuițăm. Cuvintele care ne vin spontan pe buze sunt tocmai cele care exprimă tendințele secrete, amniera intimă a omului de a vedea lucrurile, a dică însăși personalitatea. (p. 90).

8.2. Separarea dintre om și rădăcinile lui transcendente: zidul ca mister al vieții și al morții

În „Sub semnul întrebării” Eugène Ionesco afirmă că între lumea noastră, vizibilă și lumea de dincolo, invizibilă există o prăpastie, iar logica acestei lumi nu o putem înțelege, de unde și stările de angoasă pe care le trăiește dramaturgul atât ca experiență personală, dar și în calitate de creator al unei lumi fictive care este asemenea lumii create de divinitate. Vorbim astfel despre două niveluri de Realitate: un nivel al lumii manifestate, actualizate și un nivel al lumii nemanifestate, potențializate, legate între ele printr-un zid care joacă rolul terțului inclus lupascian. În dramaturgia ionesciană această punte care joacă rolul zonei de rezistență în planul realității imediate, rezistență care intervine în momentul în care personajele refuză să treacă dincolo de zid, unde se află moartea³¹⁷ și rolul zonei de non-rezistență în planul percepției interioare a subiectului este reprezentată prin simbolul zidului, al scării sau al oglinzii.³¹⁸ Vom avea astfel trei simboluri vizuale în dramaturgia ionesciană: zidul, cel care leagă, scara, cea care face trecerea, oglinda, cea care reflectă.

Peter Brook, vorbind despre ceremonia voodoo din Haiti precizează că pentru a începe o ceremonie este nevoie de un stâlp și o lume: „Începi să bați tobele și, acolo, departe, în Africa, zeii îți aud chemarea. Și ei se hotărăsc să vină.”³¹⁹ Stâlpul este ceea ce leagă lumile vizibilului de lumile invizibilului, stâlpul, ca și crucea fiind o intersecție a acestor lumi. În *Dicționarul de simboluri*³²⁰ găsim două funcții pe care simbolul zidului le îndeplinește: cea de separare și cea de protecție: „Zidul sau Marele Zid este, tradițional, incinta protectoare care închide o lume, împiedicând pătrunderea influențelor nefaste de origine inferioară. Prezintă neajunsul de a limita domeniul pe care-l închide, dar avantajul de a asigura apărarea lui, lăsând pe de altă parte cale liberă influenței cerești.” De altfel, simbolul zidului, atât în tradiția hindusă, cât și în cea musulmană este asociat muntelui circular Lokāloka, un zid de stânci care înconjoară cosmosul și în centrul căruia se află muntele Meru, un munte al victoriei care

³¹⁷ „Zidurile astea care se înalță, zidurile astea de nepătruns pe care mă încăpățânez să vreau să le găuresc sau să le dobor nu sunt poate altceva decât rațiunea. Rațiunea a ridicat zidurile astea ca să ne apere de haos. Căci în spatele lor e haosul, e neantul. Nimic nu e în spatele zidurilor. Ele sînt granița între ceea ce am izbutit să facem din lumea asta și vid. De partea cealaltă e moartea. Să nu trecem de zidurile astea.” Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, Humanitas, București, 1992, traducere de Irina Bădescu, p.133.

³¹⁸ O trecere în revistă a simbolurilor care apar în opera ionesciană purtătoare ale unor semnificații spirituale și elemente de realizare a decorului dramatic este realizată de Marguerite Jean-Blain în capitolul „O experiență fondatoare” din cartea sa *Eugène Ionesco, mistic sau necredincios?*, Editura Curtea Veche, București, 2010, pp. 42-47.; Precizăm însă că autoarea omite simbolul oglinzii.

³¹⁹ Peter Brook, *Teatrul sacru*, în *Spațiul gol*, Editura Unitext, 1997, p. 24.

³²⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, literele P-Z, Editura Artemis, București, p. 495.

zgârie cu vârful lui cerul strălucitor.³²¹ Extrem de importantă pentru viziunea mitică ionesciană asupra lumii este precizarea faptului că în timpul nostru se presupune că în zid au apărut fisuri și că acest zid riscă să se prăbușească, permițând astfel accesul în lume influențelor satanice. Nugua, zeița creatoare de origine chineză, singura care putea să repare aceste fisuri cu ajutorul unor pietre de cinci culori, și-a pierdut forța, lumea fiind lăsată pradă răului. Tot astfel, în Egipt zidul se leagă de simbolul vertical, înălțarea zidului însemnând o înălțare peste nivelul comun. Avem astfel două accepțiuni ale simbolisticii zidului: ruperea comunicării între om și divinitate și o accepțiune psihologică, aceea de securitate, înnăbușire, apărare, dar și de închisoare, simbolistica zidului fiind de asemenea, în acord cu elementul feminin pasiv al matricei.

În dramaturgia ionesciană zidul este simbolul vieții și al morții, arhetipul misterului vieții și al morții, cel ce separă lumea conștientă de lumea inconștientă, lumea noastră de cealaltă lume. Zidul simobilează de altfel și despărțirea omului de el însuși, finitudinea, „limita de netrecut a ființei mele omenești”³²², de adevărul absolut, de o cunoaștere mai exactă, mai extinsă.³²³

Zidul are astfel o dublă funcție: cel ce separă, numit de Ionesco Marele Zid, Zid al plângerii, Zid al despărțirii, despărțirea între Dumnezeu și om, între suveran și popor, între ceilalți și mine, și cel ce leagă în același timp lumea vizibilului de lumea invizibilului, experiența interioară de experiența exterioară. Dubla funcție a simbolului pe care îl comportă zidul ne conduce spre pista că Ionesco recunoaște o divinitate care separă, care abandonează, o divinitate malefică, și o divinitate protectoare, maternă, acvatică, după cum vom vedea în subcapitolele următoare, care creează întotdeauna punți de legătură între ea și om.

La nivel logic zidul joacă rolul terțului inclus, cel care permite trecerea de la un nivel de realitate la un alt nivel de realitate. La nivel ontologic zidul este ceea ce rezistă experiențelor și reprezentărilor noastre despre lume, rezistență datorată limitării organelor noastre de simț, însă acest zid, care este zidul rațiunii, un zid al non-înțelegerii aparente poate deveni transparent, un voal subțire ce poate fi sfâșiat printr-o experiență interioară care la Ionesco este experiența de lumină. Zidul se transformă astfel într-un alt simbol care apare frecvent în dramaturgia ionesciană, simbolul oglinzii, zona de non-rezistență absolută, zona complementară nivelurilor de percepție, cea care stabilește armonia între subiect și obiect, în care omul se recunoaște pe el însuși ca identitate primordială.

³²¹ Ibidem.

³²² Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, Humanitas, București, 1992, traducere de Irina Bădescu, p. 68.

³²³ Zidul simbolizează despărțirea de mine însumi. E și ceea ce mă desparte de o cunoaștere mai exactă, mai întinsă. Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, Humanitas, București, 1992, traducere de Irina Bădescu, p. 82.

În *Regele moare* trecerea dincolo a regelui, în lumea invizibilului este anunțată în piesă prin primul semn obiectiv: Marguerite: *Semnele obiective nu înșală* (p. 161), zidul a cărui rezistență slăbește, semn că Regele poate fi pregătit pentru a trece dincolo. Zidul întruchipează în piesă arhetipul misterului vieții și al morții.

MARGUERITE: *Aha! Soarele a început să nu mai asculte.*

GUARDUL: *Azi-noapte am auzit un trosnet alb. A apărut o crăpătură în zid.*³²⁴

(...)

MARIE, privind peretele: *Vai! Ce crăpătură!*

MARGUERITE: *O vezi?! Și asta nu e totul. Tu ești de vină că nu e pregătit, tu ești de vină dacă o să-l ia prin surprindere.* (p. 161)

Dar pentru a trece dincolo, Regele este nevoit să renunțe la tot ceea ce îl ține legat de această lume, definiții, rațiune, dorințe, nevoia de putere, desprinderea de această lume fiind la fel de dureroasă ca desprinderea de divinitate:

MARIE: *Da, fii lucid, regele meu, iubitul meu. Nu te mai chinui. A exista nu-i decât un cuvânt, a muri alt cuvânt, formule, închipuirile noastre. dacă înțelegi asta nimic nu te mai poate atinge. Concentrează-te asupra ta, pune stăpânire pe tine, nu te pierde din ochi, golește-ți mintea de tot restul. Tu ești acum, ești. Fii numai o întrebare infinită: „Ce este, ce...” Neputința de-a răspunde e chiar răspunsul, e chiar ființa ta care se spulberă, se răspândește. Cufundă-te în mirarea și uimirea fără margini, așa poți fii nemărginit, așa poți dăinui la infinit. Fii uimit, fii uluit, totul e straniu și nedeslușit. Dă la o parte gratiile închisorii, **dărâmă zidurile**, evadează din definiții. Ai să respiri.* (p. 196)

(...)

Menționăm că piesa *Regele moare* reprezintă un univers pe care divinitatea, Regele, o creează, poziționându-se în centrul ei pentru a o cunoaște și întorcându-se apoi, retrăgându-se, după ce universul său dispare, înăuntrul său. Subiectul necunoscut se desprinde de sine pentru a se cunoaște, proiectând în afara sa o lume care se actualizează, dar care apoi se retrage în haosul de început, actualizându-se pe sine și potențializând această lume.

Doctorul: *Când mor, regii se prind de ziduri, de arbori, de fântâni, de lună; se prind...*

Marguerite: *Și toate se desprind.*

³²⁴ Eugène Ionesco, *Regele moare*, Humanitas, București, 2010, traducere din franceză de Vlad Russo și Vlad Zografi, p. 159.

Doctorul: *Totul se topește, se evaporă, nu mai rămâne nici o picătură, nici un fir de praf, nici o umbră.*

Juliette: *Ia totul cu el în hăul lui.*

MARIE: Și-a rânduie bine universul. Nu era încă stăpânul lui absolut. Ar fi putut deveni. Moare prea devreme. A împărțit anul în patru anotimpuri. S-a descurcat destul de bine. A născocit arborii, florile, mirosurile, culorile.

GUARDUL: O LUME PE MĂSURA REGELUI.

(...)

MARIE: Din prima zi de viață a făurit soarele

MARGUERITE: Au fost întinderile fără sfârșit, au fost stelele, a fost cerul, au fost oceane și munți, au fost câmpii, au fost orașe, au fost oameni, au fost chipuri, au fost clădiri, au fost camere, au fost paturi, a fost lumină, a fost întuneric, au fost războaie, a fost pace.

(...)

GUARDUL: *A fost un tron.*

MARIE: *A fost mâna lui.*

MARGUERITE: *A fost o privire, a fost respirația.* (p. 222)

În *Călătorie în lumea morților*, Jean trece în lumea morților pentru a-și afla originea, cea de-a treia dimensiune pierdută, reprezentată simbolic prin cea de-a treia valiză. Zidul, îl reprezintă în această piesă moartea³²⁵ dincolo de care nu putem trece și dincolo de care se află adevărul absolut.

Trecerea lui Jean de la un nivel de realitate, cel al lumii viilor, în celălalt nivel de realitate, cel al lumii morților se face printr-o ușă, printr-o fereastră sau printr-o oglindă:

Cineastul: *De ce vă mirați? În noile hoteluri nu mai există camere cu adevărat individuale, ești despărțit de ceilalți printr-un paravan.* (p. 147)

Jean: (...) *Da, acum sunt sigur că mă aflu în altă parte. Nici nu vă închipuiți cât sunt de fericit și de uimit că totul se petrece atât de lin, că nu există abisuri întunecate, hăuri fără fund. N-am simțit nici o clipă amețea prăbușirii. Abia am făcut un pas și, o ușă invizibilă mi s-a deschis. Am călătorit sute, mii de kilometri prin lume, iar acum, ca să ajung aici, mi s-a întredeschis o ușă, ori am trecut printr-o fereastră sau printr-o oglindă. Nici nu mi-am dat*

³²⁵ „(Moartea) este zidul dincolo de care nu putem trece.”, Eugène Ionesco, *Căutarea intermitentă*, Humanitas, București, 1994, traducere de Barbu Cioculescu, p. 49.

seama cum s-a întâmpilat. E călătoria cea mare. Dar îmi spuneți că lumea asta nu e decât aproximativ adevărată, oarecum adevărată, atunci unde e lumea adevărată, lumea absolut adevărată? (p. 151)

În piesa *Rinocerii* desprinderea subiectului necunoscut de el însuși, care este, după cum am văzut în analiza noastră Berenger-Dumnezeul necunoscut, și coborârea în lumea culpei, a rinoceritei se face prin intermediul scării: Desprinderea, trecerea de la starea de subiect la cea de obiect se face prin acest element vizual: scara.

În actul II, Primul tablou, acțiunea se petrece într-un birou din administrația unei întreprinderi particulare în care apare imaginea scării. Din didascalii aflăm că treptele scării se văd prăbușindu-se sub o greutate formidabilă. (culpa –rinocerită) *De jos se aud răgete furioase. Palierul scării e înecat într-o mare de praf: când praful se va risipi, în locul scării se va vedea o gaură neagră.* (p. 47)

DUDARD: Nu va putea urca. Nu mai are scară. (p.49).

DOMNUL PAPILLON: Ne-a sfârșit scara: foarte bine, că tot trebuia să se întâmple asta într-o zi! Ehe, de câtă vreme am cerut eu la Direcția Generală să se facă trepte din ciment în locul scării ăsteia putrede.... Trebuia să se întâmple odată și-odată. Era previzibil. Am avut dreptate. (p. 49).

DAISY: Dar vorba e cum coborâm de aici? (p. 50).

DAISY: mai trebuie să aflăm cum vom ieși de aici?

DOMNUL PAPILLON: Asta-i o problemă. **Pe fereastră.**

BERENGER: Poate că ar trebui să chemăm pompierii, să vină ei cu scările.

...

BOTARD (arată spre fereastră): Nu putem fi obligați cu toții să mergem pe același drum. Trebuie să așteptăm să se repare scara. (p. 56).

(...) **Berenger:** *Nu s-a reparat încă scara? Câtă neglijență. Uite, din cauza asta merge totul prost.*

Dudard: *E aproape gata scara, nu se poate face bătând din palme. Nu-i ușor să găsești muncitori. Vin buluc să se angajeze, lucrează o zi sau două după care pleacă. Nu-i mai vezi deloc. Și trebuie să cauți alții.*

Berenger: Of, vechea rutină a administrațiilor. Toți aruncă banii pe toate prostiile, iar când e vorba de-o cheltuială într-adevăr utilă, fiecare administrație se plânge de lipsă de fonduri. (p. 78.)

Foarte important pentru înțelegerea finalului piesei *Rinocerii* este simbolul oglinzii care, după cum am văzut are ca origine cuvântul *mirare*, *a privi cu mirare*. Pentru a vedea ceea ce i se

opune, Berenger, în calitate de Divinitate necunoscută se privește în oglindă unde se reflectă lumea proiectată în afara sa, culpa-rinocerită. Mirarea presupune includerea terțului, zona care se creează între cel ce privește și ceea ce este privit. Această zonă nu este nici cel ce privește, nici ceea ce este privit, dar care reflectă în același timp și pe cel care privește și ceea ce se privește, oglinda este deci o zonă de semiactualizare-semipotențializare, terțul inclus lupascian. Divinitatea rămasă singură și separată de lumea proiectată în afara sa, al cărei limbaj nu-l mai înțelege, pentru a învăța limbajul omenirii Berenger ar trebui să coboare în existență, se recunoaște pe sine privindu-se în oglindă, având astfel conștiința propriei sale existențe, Realitatea imediată, ceea ce se află în afara sa, și a esenței sale, ceea ce Este:

BERENGER: *Nimeni nu mă poate ajuta fiindcă nu mai există nimeni. Nu mai vreau să-i aud, o să-mi pun vată-n urechi. (își pune vată în urechi și își vorbește sieși în oglindă): Nu există altă soluție decât să-i conving. Să-i conving de ce? Și sunt oare reversibile mutațiile? Ai? Or fi ele reversibile? Asta ar fi o muncă de Hercule. E mai presus de forțele mele. Mai întâi că, pentru a-i convinge, ar trebui să le vorbesc. Iar ca să le pot vorbi, ar trebui să învăț limba lor. Sau ei s-o învețe pe a mea? Dar eu ce limbă vorbesc? Care-i limba mea? Franceza? Vorbesc eu franceza? Dar ce e franceza? Se poate numi și franceză, dacă vrem, nimeni nu poate să conteste, de vreme ce sunt singurul care-o vorbește. Ce spun eu? Dar eu mă înțeleg? Dar dacă, așa cum spunea Daisy, ei, rinocerii, au dreptate? (Se întoarce spre oglindă) Omul nu e urât, nu e urât! (Se privește și își trece palma peste față) Ce caraghioslâc! Cu ce semăn, eu atunci? Cu ce? (Se duce la dulap, scoate un teanc de fotografii și le privește.) Fotografii! Cine-s toți oamenii ăștia? Papillon? Sau mai degrabă Daisy? Iar asta e Botard sau Dudard? Sau poate Jean? Ori poate eu! (Caută iar febril prin dulap și scoate câteva tablouri.) Da, mă recunosc: asta sînt eu, sînt eu! (Agață tablourile pe peretele din fund, alături de capetele rinocerilor.) **Eu sînt, eu sînt.** (p. 100).*

În piesa *Cântăreața cheală*, simbolul oglinzii este inserat extrem de subtil de către dramaturg, dar are un rol esențial pentru înțelegerea piesei. Personajele, simple automatisme, a căror existență este pusă sub semnul întrebării, fiind alcătuite dintr-un limbaj clișeic sunt lipsite de cea de-a treia dimensiune a ființei, afectivitatea, esența lor, de aceea ele nu se pot reflecta în oglindă:

Doamna Martin: *Azi-dimineață, când te-ai privit în oglindă, nici nu te-ai văzut.*

Domnul Martin: *Fiindcă nu eram încă în fața ei.*³²⁶ (p. 41)

³²⁶ Eugène Ionesco, *Cântăreața cheală*, Humanitas, București, 2010, traducere din franceză de Vlad Russo și Vlad Zografi, p. 41.

Jean în călătoria sa în lumea morților încearcă să se recunoască identitatea tot prin intermediul oglinzii:

Femeia (care trebuie să fie mama): *Jean, tu ești?*

Jean (*Se caută prin buzunare, scoate un act de identitate*): *Dacă mă iau după actul acesta, da, cred că eu sunt. (Se uită împrejur) Nu e nici o oglindă.*

Mama: *Uite o oglinjoară.*

Jean, luând oglinda: *E o oglindă bună. Da, îmi recunosc trăsăturile. Cam ofilite, dar sunt trăsăturile mele. (p. 129)*

În *Jocul de-a măcelul*, lumea impenetrabilă, închisă, fără nicio punte de comunicare cu divinitatea este cuprinsă de o boală inexplicabilă, un rău necunoscut, fără leac, ale cărei cauze nu se cunosc, rău care cade din cer și care fisurează zidul protector. Acest rău necunoscut este Moartea dincolo de care se află divinitatea, care este Adevărul absolut.

Al șaselea Bărbat: *Lumea întreagă devenise o planetă de oțel, îndepărtată, impenetrabilă, închisă. Ceva cu totul ostil și străin. Nici o comunicare. Toate punțile tăiate. Eram închis, închis afară. (p. 74)*

Funcționarul: Fiindcă e posibil ca răul să cadă din cer ca o ploaie invizibilă care trece chiar și prin acoperișuri și ziduri. (p. 86).

Stăpânul: Astupați tot. Sunt și crăpături care apar de la sine și prin care poate intra aerul împuțit. (...) Pulverizați, fiindcă vântul rău poate străbate zidurile groase prin vrăjitorie. Duhul rău nu se împiedică de ziduri și pereți. E invizibil. Pentru el materia nici nu există. (...)

Stăpânul: Gândiți-vă că nu intră! Gândiți-vă că nu intră! Zidurile trebuie să fie etanșe, iar inima impermeabilă. (p. 92)

O altă simbolistică a zidului este și cea de Zid rece al non-expresiei, *Non-invenție, adică ne-viață, secătuire*. (p.11). al repetiției și al limbajului clișeic. Este cazul piesei *Cântăreața cheală*, o căutare a limbajului pur care merge până la frontiera non-expresiei, până la marginea tăcerii, pentru a se realcătu. Limbajul devine el însuși personaj, își exprimă jalea, drama oricărui limbaj care nu mai poate exprima prin el însuși sacrul. Un limbaj care explodează în tăcere și non-comprehensiune pentru a se realcătu într-un alt mod. Piesa *Cântăreața cheală* este o separare a omului de divinitate prin limbaj: „Limbajul devine

incomprehensibil pentru că oamenii nu vorbesc despre lucrul cel mai important”, mărturisește Ionesco.³²⁷

În piesa *Setea și foamea* Ionesco dedică un întreg episod simbolisticii zidului, intitulat *La zid*. Personajele se află în lumea intermediară, în *no man's land*.

Tânărul (lui Jean): *Nu se poate trece dincolo de zidul acesta. E-un zid de-adevăratelea. În orice caz, eu unul, nu pot. (Împinge puternic în zid, ca spre a-i dovedi rezistența). Și să știți că nu e singurul zid din partea locului. Doar că-i cel mai mare.*³²⁸ (p. 45).

Tot aici apare simbolistica oglinzii, Cele două personaje, gemene, Prima englezoaică și A doua englezoaică sunt ființe care aparțin lumii de dincolo:

Prima englezoaică: *Nu, doamnă. Noi suntem de prin partea locului și ploaia nu ne udă. Cu dumneavoastră e altceva. Dumneavoastră sunteți străini.* (p. 43) Separarea celor două personaje, cea de-a doua englezoaică dorește să se sinucidă, pentru că prima Englezoaică dorește să se căsătorească, ceea ce presupune trecerea într-un alt nivel de realitate. Trecând într-un alt nivel de Realitate Cea de-a Doua Englezoaică este percepută de personaje ca fiind o pisică, trimiterea la lumea cuantică fiind evidentă și în acest caz:

A doua englezoaică (Primei englezoaice): *Acesta nu-i un motiv, asta nu mă împiedică să fiu totuși altă ființă. Nu mai pot să suport ambianța asta.*

Prima englezoaică (către A Doua): *N-o să te omori din cauza asta. Ce m-aș face fără tine? Voi fi numai jumătate din mine însămi. Nu voi mai avea decât un singur plămân și decât o jumătate de inimă.* (p. 43)

Doamna intervine în discuția celor două rugându-l pe Tânăr, viitorul soț al Primei englezoaice să intervină:

Doamna (Tânărului): *Domnule, logodnica dumitale vrea să se sinucidă.*

Tânărul (Doamnei): *Nu ea. Cealaltă. Nimeni nu și-ar da seama care, fiindcă sunt gemene. Dar eu văd diferența.* (p. 44)

Recunoașterea celor două ființe ca având aceeași esență este posibilă prin intermediul oglinzii, care simbolizează conștiința, unirea celor două antagonisme, iar în planul logic terțului inclus:

Prima Englezoaică (Tânărului): *Trebuie s-o înțelegeți, o cunosc ca pe mine însămi. O cunoșteam așa de bine încât, uitându-ne amândouă în oglindă nu mai știam care cine este. Așa că, să ne punem în locul ei.* (p. 46).

³²⁷ Eugène Ionesco, *Sub semnul întrebării*, Humanitas, București, 1994, p. 19.

³²⁸ Eugène Ionesco, *Setea și foamea*, Vol. IV, traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, p. 45.

Tânărul (către Englezoiacă): *Îți frânger mâinile și ai o față îngrozită - și asta numai fiindcă te gândești la ea. Atunci, du-te după ea. Că doar era jumătatea ta. N-ai cum să fii jumătatea mea. Cum vrei să intru într-o casă plină de amintirile ei, care sânt amintirile tale? Tu nu ești, tu nu ești întreagă, tu trăiești prin ea. Du-te după ea.* (p. 47)

Englezoiaca (Tânărului care se îndepărtează): *Râmâi cu mine, te rog, nu pleca și tu. Din cauza ta m-a părăsit.*

Tânărul: *N-o iau pe același drum cu ea.*

Englezoiaca: *Nici tu, nici ea. Asta înseamnă: nici eu, nici noi. Nu voi mai fi nici măcar o aprență. (Tânăra Englezoiacă iese prin dreapta). Nu mai am putere, nu mai am sprijin și nici conținut.* (p. 47).

Personajul Jean își dorește să treacă dincolo de zid, perceput ca o fațadă a unei construcții a Renașterii, pentru a vedea ce se află în interior și ceea ce consideră că se află ascuns în el însuși: lumina divină. Zidul este, de altfel, cel ce susține și face legătura între lumea vizibilă și lumea invizibilă, dar și cel ce protejează lumea vizibilă de haosul lumii invizibile. Este și cel care susține universul.

Jean (lângă zid, a rămas în tot acest timp lipit de zid, cu spatele la sală): *Trebuie așadar să mă opresc. Dar nu pot să mă opresc. Cum să trec dincolo? Cum să sar peste zid? Scara am lăsat-o acasă, ca și scăunașul cel înalt.* (p. 47)

Tânărul: Dar nu vă impune nimeni să reușiți. Dumneavoastră încercați, numai, pur și simplu. Totul e să-ncerci în viață. În ce mă privește niciodată n-am încercat să fisurez sau să dărâm zidul acesta, nici măcar n-am încercat să trec peste el, așa că mă mulțumesc să-l ocolesc. Ocolesc pur și simplu toată zidăria. Mă duc oriunde vreau, las în urmă insule, bariere, fortărețe. (p. 47)

Jean: *Zidul acesta este fațada unei construcții. Vreau să știu ce este înăuntru.*

(...)

Din cauza asta vin oamneii din toate colțurile pământului ca să viziteze monumentele: vor să le vadă înăuntru și nu doar pe dinafară.

Zidul este cel care separă haosul familiar al lumii noastre, lumea vizibilă de haosul lumii nevăzute, vidul. O a doua simbolică a zidului este reprezentată de personajul Schaeffer, întruchiparea răului care ia forme diverse, întruchiparea religiei, maestru de balet, ucigaș de copii, soț bețiv, santinelă sau jandarm. În piesele ionesciene despărțirea omului de el însuși

este încarnată printr-un antagonism, personajul Schaeffer, soldatul impenetrabil, necruțător ca un zid, celălalt eu însumi.³²⁹

Tânărul: Atunci când nu-i este dat să fie un tiran de mare anvergură, când e pedepsit din cauza greșelilor, a crimelor și a defectelor sale, se angajează să fie cel puțin un tirănel: învățător, de exemplu. Oricum, într-un fel sau altul se află mereu la comandă; mereu trebuie să-i persecute el pe alții, să-i constrângă sau să-i educe. Dacă o fi căzut în groapă, înseamnă că situația se schimbă. Groapa-i frontiera noastră. Dincolo de ea. E altă țară, alt ținut, mai liberal. Nu vrei să mergeți acolo? Ar trebui, că doar sunteți călători. Nu doriți să coborâți. Și totuși, după groapă vine urcuș. Dumneavăastră vreți să treceți de zidul acesta, ori să-l dărâmați. Ca să știți ce se află dincolo. Mania asta de-a ști tot. Asta vine de departe. Uitați-vă la oamenii care trec în clipa asta. În clipa asta nu trece nimeni, dar vine și momentul acela. Nu vă place câmpul acesta tăiat de-un zid? Dar **zidurile sunt apărătorii noștri**. E un risc să dărâmi un zid; în orice caz, ar trebui atunci să ridici un altul, mai departe. Iar asta face să se îndepărteze pe nesimțite limitele. **Zidul ne ține la adăpost de necunoscut, de haos**. E un fel de a spune. Aici avem necunoscutul, haosul. Însă e un haos care ne-a devenit familiar, ne-am obișnuit cu el. Astfel, mi se pare că am pus ordine în lucruri, și cred că, astfel le cunosc. Totuși, cine s-ar pute opune surprării? Cine-mi poate garanta că n-o să-mi cadă cerul în cap? Gândiți-vă și dumneavoastră dacă puteți. Meditați. Vă las. (pp. 49-50)

Fără să spună nimic, Jean arată cu dreapta înspre zid.

Scaefffer: Da, știu, ai vrea să treci. Te-am văzut deja. Să-ți mai spun ceva, ca să știi: când m-ai văzut adineauri trecând pe aici cu copiii, eram pe treapta cea mai de jos a scării. Acum urc din nou. În curând voi redeveni lup sau leu, dar nu așa repede. Nu vreau să cad... așa cum au căzut copiii aceia, prin grija mea și a prietenilor mei.

...

Scaefffer: Da, da (râzând): dacă vrei, uită-te acolo jos, pe fundul văii, o să vezi o grămadă întreagă. Dar văd eu că nu te interesează deloc. Ei, da, am câteva clipe disponibile ca să te ajut să dărâmi zidul acesta. Ideea nu-i prea bună. Mă rog, asta e, de vreme ce asta vrei, o s-o fac. Știu că știi că sunt magician. Nu sunt singurul, de altfel. Te-am avertizat că mergi tot mai jos, pe drumuri ce coboară, în vreme ce eu urc, urc mereu. (Scena este invadată de o lumină strălucitoare) Iată, soarele de la Austerlitz. (p. 53)

³²⁹ Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, Humanitas, București, 1992, p. 124.

Simplitatea la care ajunge Ionesco în a-și expune opera de artă funcționează după schema următoare: subiect (lumea interioară)-obiect (lumea exterioară) și un element de legătură care are rol de susținere a celor două lumi, zidul, acest mister al vieții și al morții, ceea ce ne separă, dar și ceea ce ne leagă de lumea de Dincolo, ceea ce leagă cerul și pământul. Oglinda este un element de legătură între ființa exterioară și ființa interioară a omului. Lumea care devine obiect, subiectul cunoscut și subiectul necunoscut care este Divinitatea, divinitate care este în același timp viața și moartea, și care se află dincolo de viață și de moarte.

8.3. Lumina ca materie scenică: schimbarea percepției asupra naturii realului

„Culorile, și nimic altceva decât culorile, sânt singurul limbaj pe care-l pot vorbi, culorile-mi spun ceva. Ele trăiesc încă, în timp ce cuvintele au pierdut pentru mine sens, valoare, orice expresie. Pentru mine culorile sânt încă de pe lumea aceasta; ele cântă, sânt de pe această lume și-mi pare că mă leagă de Cealaltă Lume. Regăsesc în ele ceea ce a pierdut cuvântul. Ele sânt cuvântul: desenul, da, dar mai cu seamă culoarea e cuvânt, limbaj, comunicare, viață, ce ce poate să mă lege de rest, de univers. Prin ea mă apropii de El, dobândind viață.”

Acțiunea piesei *Scaunele*, intitulată *farsă tragică*, se petrece pe o insulă înconjurată de apă unde cuplul Bătrânul și Bătrâna așteaptă sosirea Oratorului, cel prin care Bătrânul își va comunica mesajul pe care îl poartă în pântec. Însă manifestarea Oratorului nu este posibilă decât printr-un conflict dinamic contradictoriu prezență-absență, prezența obiectului, scaunele și absența subiectului, invitații. Ne interesează în această piesă rolul pe care îl joacă lumina în manifestarea divinității.

Urmărind gradele de lumină ale piesei am identificat în funcție de mistica luminii, mai precis în funcție de fiecare culoare un anumit nivel al ființei. Gradele luminii, culorile subliniază nivelul de ființă, starea de spirit la care se află personajele și prin lumină se face legătura între personaje, lucruri și divinitate. În cartea *Rummy și sufismul*, Eva de Vitray-Meyerovitch, în capitolul „Calea și experiența ei” vorbește despre șapte etape ale sufletului, în funcție de lumină. Lumina albastră corespunde sufletului carnal, călătoria se face către Dumnezeu în lumea senzorială. Starea este aceea de aplecare spre dorințe. Lumina galbenă corespunde sufletului admonitiv, călătoria se face prin Dumnezeu, în lumea intermediară, starea este aceea de iubire. Lumina roșie corespunde sufletului inspirat, călătoria se face asupra lui Dumnezeu, în lumea spiritelor, starea fiind cea de pătimire. Lumina albă corespunde sufletului împăcat, călătoria se face cu Dumnezeu, în lumea realității, starea de uniune, sediul este misterul inimii. Lumina verde corespunde sufletului mulțumit, călătoria se face în lăuntru lui Dumnezeu, în lumea principiilor, starea este cea de tranziție, sediul misterul misterelor. Lumina neagră corespunde sufletului bineplăcut, călătoria se face pornind de la Dumnezeu, în lumea nevăzutului, starea de minunare, sediul străfundurile. Și ultima etapă în care lumina este incoloră, călătoria se face în Dumnezeu, lumea multiplicității și a unității, starea permanenței în Dumnezeu, sediul este temeiul misterului, esența universală.

Cele șapte trepte corespund , după cum urmează: 1. Căutarea, 2. Iubirea, 3. Percepția mistică, 4. Detașarea, 5. Non-dependența, 6. Unitatea, 7. Minunarea și realizarea prin anihilare (sau Moartea mistică: Fana)

În piesa *Scaunele*, la ridicarea cortinei personajele se află în semiîntuneric, apoi Bătrâna aprinde lampa cu gaz. Lumina este verde: *Cortina se ridică. Semiîntuneric. Bătrânul stă aplecat la fereastra din dreapta, urcat pe scăunelul din bucătărie. Bătrâna aprinde lampa cu gaz. Lumină verde. Îl trage pe Bătrân de mânecă.* După cum am văzut lumina verde corespunde sufletului mulțumit, călătoria se face în lăuntrul lui Dumnezeu de unde certitudinea absolută a Bătrânului că întâlnirea cu Mesagerul, manifestarea divinității va avea loc:

BĂTRÂNUL: Am pus la punct un întreg sistem. (Aparte:) Oratorul trebuia să fie aici. (Cu voce tare:) Eu am suferit enorm. (p. 137)

...

BĂTRÂNUL: Suferi mult, înveți multe. (...) Să salvăm lumea.

BĂTRÂNA: Să-ți salvezi sufletul salvând lumea.

BĂTRÂNUL: Fiindcă am certitudinea absolută!... (p. 137)

Personajele se află pe cea de-a cinci-a treaptă a călătoriei, în starea de tranziție, ele nu sunt nici moarte, nici vii, ci sunt semiactualizate-semipotențializate, pe insula înconjurată de apă.

BĂTRÂNA: *Nu știi cum poți, puiule... Pe mine mă ia cu amețeală. Ah! Casa asta... și insula, nu mă pot obișnui, de jur împrejur apă... de sub ferestre, apă cât vezi cu ochii...* (pp. 96-97).

Această stare de tranziție presupune conștientizarea de către personaje a nivelului de ființă la care se află, cât și eliberarea de tot ceea ce nu este esența lor, starea de tranziție, non-dependența. Acest lucru este exprimat prin logica terțului inclus:

Bătrânul: *Eu nu sunt eu. Eu sunt un altul. Sunt unul într-altul.* (p. 136)

Abolirea identității: Eu nu sunt Eu.

Non-contradicției: Eu sunt un altul.

Terțul inclus: Sunt unul într-altul.

Acest terț inclus capătă sens prin prezența luminii.

La apropierea Mesagerului zgomotul crește, apoi se deschide larg ușa din fund, cu mare pompă; prin ușa deschisă nu vedem decât nimicul, dar o lumină foarte puternică invadează scena prin ușa cea mare și prin ferestre, care, la sosirea Împăratului invizibil, sunt intens luminate. (p. 138).

...

Lumina care intră prin ușa deschisă și prin ferestre a ajuns la intensitate maximă; e însă o lumină rece, goală; se mai aud încă zgomote care vor înceta brusc. (p. 138).

În capitolul „Ontologie și fiziologie mistică a Luminii” din *Cartea tibetană a morților* aflăm că apariția zeilor precum și nașterea unui salvator (Buddha, Mahavira) se manifestă printr-o lumină abundentă supranaturală.³³⁰

Această lumină de intensitate maximă, rece, goală este cea de-a șaptea etapă a luminii cea incoloră, unde călătoria se face în Dumnezeu, în lumea multiplicității și a unității.

Bătrânul: *Sunt unul într-altul; starea permanenței în Dumnezeu.*

Personajele trec de la gradul de lumină verde (starea de tranziție) la gradul de lumină incoloră (starea permanenței în Dumnezeu); de la sufletul mulțumit la sufletul realizat:

Bătrâna: *El e... deci există. În carne și oase; Bătrânul:* *Există. Chiar el e. Nu-i un vis.* (p. 147)

Personajele, mai precis cuplul adamic Bătrânul și Bătrâna se contopesc cu divinitatea. Ele fac trecerea de la lumina verde, călătoria *în lăuntru* lui Dumnezeu spre lumina de o intensitate rece, goală, care este o lumină incoloră, starea sufletului realizat, călătoria *în* Dumnezeu.

Piesa se intitulează farsă tragică pentru că dubla sinucidere a bătrânilor nu este o moarte fizică, un eșec³³¹ în plan fizic, ci este o moarte mistică, moartea prin lumină, unirea cu Dumnezeu mamă-acvatic. Cei doi bătrâni experimentează post-mortem experiența Luminii, considerată ultima și cea mai dificilă probă inițiativă. Conform miturilor prebuddiste omul se naște din lumină, este o ființă de lumină. În prefața tezei de doctorat a lui Bernard Morel, *Dialectiques du mystère*, prefată semnată de Stéphane Lupasco acesta vorbește despre lumină ca despre inversul vieții: moartea. În „Autorul și problemele sale”, Eugène Ionesco afirmă: *În străfundul meu, noaptea e cea pe care-o descopăr..., noaptea, sau mai degrabă o lumină orbitoare.*

Putem vorbi despre căutarea divinității prin lumină chiar și în primele piese ionesciene, piesa *Lecția* fiind o călătorie *către* Dumnezeu, lumina este albastră-cenușie, aflăm din didascalii: *În depărtare trebuie să se zărească orașelul: case scunde, cu acoperișuri roșii. Cerul este albastru-cenușiu.*³³², călătorie în care sufletul este carnal, se află în starea de aplecare spre dorințe, (aparentul viol, care este de fapt, unirea celor două personaje) în lumea

³³⁰ „Ontologie și fiziologie mistică a Luminii”, în *Cartea tibetană a morților*, Editura Oltenia/Editura Dionysos, prefată de Mircea Eliade, traducere de George Popescu, 1992, p. XIX

³³¹ Sinuciderea celor două personaje a fost interpretată ca un eșec, însăși Marguerite Jean-Blain, în capitolul „Mituri și mistici” din cartea sa *Eugène Ionesco – mistic sau necredincios?*, Editura Curtea Veche, București, 2010, care face trimitere la mistică Merkabei în interpretarea piesei *Scaunele*, nu semnaleză această lumină rece, goală ca fiind una în care omul și divinul se întâlnesc, ci omul se regăsește în neant fără a putea atinge vreodată starea divină.

³³² Eugène Ionesco, *Lecția*, Humanitas, București, traducere din franceză de Vlad Russo și Vlad Zografi, 2010, p. 51.

senzorială. Tot potrivit credințelor prebuddiste, Lumina și Sexualitatea sunt două principii antagosniste. Când una dintre ele domină, cealaltă nu se poate manifesta și invers.

Eleva: *Mă dor dinții, domnule* (p. 73). **Menajera:** *Vedeți, a și început, acesta-i simptomul!*

Profesorul: *Care simptom? Spune clar! Ce vrei să zici? Eleva, cu o voce stinsă: da, da, ce vrei să spunei? Mă dor dinții. (...) Eleva: Ah, nu! Fir-ar să fie! M-am săturat! Și mă dor și dinții, mă dor picioarele, mă doare capul... Și urechile mă dor.* (p. 85)

Menajera: *Simptomul final! Marele simptom!* (p. 84)

Sediul acestei călătorii către Dumnezeu fiind pieptul:

Profesorul, *plânge în hohote: N-am vrut s-o omor!*

Menajera: *Măcar îți pare rău?*

Profesorul: *Oh, da, Marie, îți jur că da!*

Menajera: *Mi-e milă de dumneata, ce să fac? Una peste alta ești băiat de treabă! O să-ncercăm s-o dregem noi cumva. Numai să n-o iei de la capăt... Vezi c-ai putea s-o pățești cu inima...* (p. 89)

În piesa „Victimile datoriei”, piesă care este o călătorie pornind de la Dumnezeu, o căutare al celui care poartă numele de Mallot și care este Dumnezeu ascuns în străfunduri, pe care Choubert încercă să-l găsească cu ajutorul Polițistului întruchiparea conștiinței sale și cu ajutorul lui Madelaine, întruchiparea iubirii, apare reprezentarea luminii negre: *Choubert pousse un cri. Noir. De nouveau lumière* (p. 221)

Choubert se află în cea de-a șasea etapă, în lumea nevăzutului, sediul străfundurilor, starea de minunare care este întoarcerea la copilărie:

Choubert: *J'ai huit ans, c'est le soir. Ma mère me tient par la main.*

(...)

Le Policier: *Elle doit te parle de Mallot.* (p.221)

Bibliografie principală:

Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, ediția a II-a, traducere din limba franceză de Horia Vintilă Vasilescu, Editura Junimea, Iași, 2007.

Basarab Nicolescu, *Noi, particula și lumea*, traducere din limba franceză de Vasile Sporic, ediția a II-a, Editura Junimea, Iași, 2007.

Basarab Nicolescu, *Știința, sensul și evoluția - Eseu asupra lui Jakob Böhme*, Ediția a III-a, prefață de Antoine Faivre, traducere din limba franceză de Aurelia Batali, Editura Cartea Românească, București, 2007.

Basarab Nicolescu, *Ce este Realitatea? Eseu în jurul gândirii lui Stéphane Lupasco*, traducere din limba franceză de Simona Modreanu, Editura Junimea, Iași, 2009.

Nicolescu, Basarab, *Théorèmes poétiques/ Teoreme poetice*, Curtea Veche Publishing, București, 2013.

Nicolescu, Basarab, *Ion Barbu. Cosmologia „Jocului secund”*, postfață de Pompiliu Crăciunescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004.

Nicolescu, Basarab și Camus Michel, *Rădăcinile libertății*, traducere de Carmen Lucaci, Curtea Veche Publishing, București, 2004.

Nicolescu, Basarab, *Moartea astăzi*, Editura Curtea Veche, București, 2008.

Nicolescu, Basarab, *De la Isarlık la Valea uimirii (II) Drumul fără sfârșit*, Curtea Veche, București, 2011

Nicolescu, Basarab, „Ion Barbu - aspecte transdisciplinare ale operei”, în revista caiete critice, București, nr. 5/2004, pp. 14-18.

Nicolescu, Basarab, „Physique contemporaine et Tradition occidentale”, în 3e Millenaire, nr. 2, mai-iunie, 1982, pp. 10-12.

Ilie, Emanuela, *Basarab Nicolescu, eseu monografic*, Editura Timpul, Iași, 2008.

Eugène Ionesco

Opere narative și poetice:

Ionesco, Eugène, *Elegii pentru ființe mici*, Craiova, Cercul Analelor Române, Ed. Scrisul Românesc, 1931.

Ionesco, Eugène, *Eu*, editie îngrijita de Mariana Vartic cu un prolog la Englezeste fara profesor de Gelu Ionescu si un epilog de Ion Vartic, Cluj, Editura Echinoc, 1990.

Ionesco, Eugène, *La photo du colonel*, Gallimard, 1962

Ionesco, Eugène, *Insinguratul*, traducere de Rodica Chiriacescu, București, Editura Albatros, 1990.

4. Eseuri. Jurnale. Interviu. Publicistică

Ionesco, Eugène, *Antidoturi*, traducere de Mariana Dimov, Editura Humanitas, București, 2002

Ionesco, Eugène, *A rupe tăcerea. Convorbiri cu André Coutin*, traducere din franceză de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, București, 2008.

Ionesco, Eugène, *Căutarea intermitentă*, traducere de Barbu Cioculescu, Editura Humanitas, București, 2004.

Ionesco, Eugène, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere din franceză de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, București, 1999.

Ionesco, Eugène, *Jurnal în fărâme*, traducere din franceză de Irina Bădescu, Editura Humanitas, 1992.

Ionesco, Eugène, *Prezent trecut, trecut prezent*, traducere de Natalia Cernăuțeanu, Editura Humanitas, București, 2002.

Ionesco, Eugène, *Sub semnul întrebării*, traducere de Natalia Cernăuțeanu, București, 1991.

Ionesco, Eugène, *Război cu toată lumea*, publicistica românească, ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Editura Humanitas, 1992, 2 vol.

Ionesco, Eugène, *Nu*, Humanitas, București, 2011.

Ionesco, Eugène, *Hugoliade*, traduit du roumain par Dragomir Costineanu avec la participation de Marie-France Ionesco, postfata de Gelu Ionescu, Paris, Gallimard, 1982.

Ionesco, Eugène, *Albul și negrul*, traducere din franceză de Bogdan Ghiță, Editura Humanitas, București, 2012.

Ionesco, Eugène, *Teatru*, cu un studiu introductiv de B. Elvin, București, Editura pentru Literatură Universală, 1982, 2 vol.

Eugène Ionesco, *Teatru*, traducere, cuvânt înainte și note asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, București, Editura Univers, 1994-1998, 2 vol.

Ionesco, Eugène, *Teatru*, traducere de Vlad Russo și Vlad Zograf, București, Editura Humanitas, 2003-2005, vol. I. (*Cantareata cheala, Lectia*), vol. II (*Jacques, Viitorul e în ouă, Scaunele*), vol. III (*Victimile datoriei, Amedeu, Tablou*), vol. IV (*Teatru scurt*), vol. V (*Improvizație la Alma, Ucigas fără simbrie*), vol. VI (*Pietonii aerului, Regele moare*)

Ionesco, Eugène, *Insinguratul*, traducere de Rodica Chiriacescu, București, Editura Albatros, 1990.

Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992.

Ionesco, Eugène, *Prezent trecut, trecut prezent*, traducere de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 1993.

Ionesco, Eugène, *Sub semnul întrebării*, traducere de Natalia Cernauteanu, București, Editura Humanitas, 1994.

Ionesco, Eugène, *Căutarea intermitentă*, traducere de Barbu Cioculescu, București, Editura Humanitas, 1994.

Ionesco, Eugène, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 1999.

Ionesco, Eugène (1909-1994), *Chocs/ poème de Eugène Ionesco*; ill. par Sorel Etrog, New-York : M. Jackson Ed., 1969

Chaque matin/ Eugène Ionesco; pour une suite de dix eaux-fortes de Pierre Alechinsky, Paris: R. et L. Dutrou, 1988

Discours de réception de Eugène Ionesco à l'Académie Française et réponse de Jean Delay, Éditions Gallimard, 1971.

Article:

La discontinuité dans l'œuvre de Ionesco

In *Modernités* N°4 , Bordeaux, Presse Universitaires de Bordeaux, 1993

Vous avez dit „bizarre” ? ou Ionesco de l'anormal au supranormal

in *Ionesco* ; Nottingham French Studies. Nottingham. Spring 1996

„L'image du Père dans le théâtre de Ionesco” in *Théâtre et Mémoire*, Actes du Colloque International d'Avignon, Novembre 1999, Gap, Ed. Orphys, Sept. 2002, p.261-273

Niculescu Basarab, „Eugène Ionesco și logica contradicției”, *Convorbiri literare*, Nr. 9 / 2009

Stéphane Lupasco:

Niculescu, Basarab, *La confluente a două culturi – Lupasco astăzi*, Curtea Veche, București, 2010.

Fondane, Benjamin (1898-1944), *L'être et la connaissance*: essai sur Lupasco; présenté par Michael Finkenthal, Paris: Paris-Méditerranée, 1998

Lupasco, Stéphane, *Science et art abstrait* / Stéphane Lupasco, Paris : R. Julliard, 1963

Lupasco, Stéphane, *La tragédie de l'énergie* / Stéphane Lupasco, Éd. actualisée / par Georges Le Quellec, Paris, Éd. du Controdictoire, impr. 2009

Clouzot, Olivier, *La trialectique et le modèle des trois logiques*; suivie de l'étude *La Logique de l'antagonisme énergétique de Stéphane Lupasco*, Le Beausset-Vieux (Recouvrance, 83330) Éd. holistiques, 1998.

Lupasco, Stéphane, *Logique et contradiction*, Presses Universitaires de France, Paris, 1947.

Lupasco, Stéphane, *Logica dinamică a contradictoriului*, cuvânt înainte de Constantin Noica; selecție, traducere din limba franceză și postfață de Vasile Sporici, Editura Politică, București, 1982.

Lupasco, Stéphane, *Qu'est-ce qu'une structure?* Paris: C. Bourgois, 1967

Lupasco, Stéphane, *Du Devenir logique et de l'affectivité...* thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la Faculté de l'Université de Paris, par Stéphane Lupasco, Paris, J. Vrin, 1935.

À la confluence de deux cultures. Lupasco aujourd'hui, Actes du colloque international, UNESCO, Sous la direction de Basarab Nicolescu, Editions Oxus, 2010.

Lupașcu, Ștefan, *Principiul antagonismului și logica energiei*, Traducere de Vasile Sporici, Editura Fundației „Ștefan Lupașcu”, Iași, 2000

Lupașcu, Ștefan, *Omul și cele trei etici ale sale* (în colaborare cu Solange de Mailly- Nesle și Basarab Nicolescu), Traducere, note și postfață de Vasile Sporici, Iași, 1999. Lupașcu, Ștefan, *Principiul antagonismului și logica energiei*, Traducere de Vasile Sporici, Editura Fundației „Ștefan Lupașcu”, Iași, 2000. Lupașcu, Ștefan, *Universul psihic: sfârșitul psihanalizei*, Traducere și studiu introductiv de Vasile Sporici, Editura Institutul European, Iași, 2000.

Referințe critice :

Absurde et dérision dans le theatre est-européen, sous la direction de Maria Delaperrière, L Harmattan, 2002.

Abastado, Claude, *Eugène Ionesco: etude suivie d'un entretien avec Eugène Ionesco...*/par Claude Abastado, Paris; Montréal, 1971, Collection: Bordas connaissance. Université. Présences littéraires

Abastado, Claude: *Logique de la topie dans Ionesco. Situation et perspectives*. Contient les communications du colloque Décade Ionesco a Cerisy-la-Salle, 3-13 août 1978, Belfond 1980.

Alexandre-Bergues, Pascale: *Ionesco et l'invention du classicisme în Lire et jouer Ionesco*, Colloque a Cerisy-la-Salle du 13 au 20 août, 2009, éd. Les Solitaires Intempestifs, sept. 2010.

- Alexandre-Bergues, Pascale, *Commente Le Roi se Meurt d'Eugène Ionesco*, éd. Foliotheque 129, Gallimard, oct. 2005
- Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, București, Ed. Univers, 1971.
- Barthes, Roland, *Langages de l'Avant-Garde dans Théâtre populaire* n° 18, éd. de l'Arche, 1.5.1956.
- Beyen, Roland, *Ionesco ou le sens de la contradiction*, Tournai, Renaissance de livre, 2001.
- Bennett, Michael Y, *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet and Pinter*, ed. Palgrave Macmillan, 26 apr. 2011.
- Blain-Jean, Marguerite, *Eugène Ionesco, mistic sau necredincios ?*, Editura Curtea Veche, București, 2010.
- Braga, Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Polirom, Iași, 2006.
- Brandt, George W, *Modern Theories of Drama: A Selection of Writings on Drama and Theatre, 1850-1990*.
- Arnaud, Briditte: *La Génie de Ionesco, l'Absurde*, éd. Alias, Paris, nov. 2002.
- Bataille, Nicolas: *La Bataille de la Cantatrice* dans *Cahiers des Saisons* n 15, p.245-248, hiver 1959
- Behar, Henri, *Eugène Ionesco in Enciclopedia del Teatro del '900*, p. 229-30, a cura di Antonio Attisani, Feltrinelli, Milano, 1980.
- Benmussa, Simone, *Les entretiens du Grenier de France avec... et E. Ionesco*, dans le numero special „Television Dramaturgie nouvelle” des *Cahiers Renaud-Barrault*, n 47-48, p. 44-46, éd. Julliard, Paris, nov. 1964
- Benmussa, Simone, *Eugène Ionesco. Théâtre de tous les temps*, Seghers, mars 1966.
- Benmussa, Simone, *Ionesco, monographie*, éd. Comédie-Française, 1966
- Benmussa, Simone: *Textes et propos de Ionesco: documents de mise en scène.../*, Paris: Seghers, 1971
- Bennett, Michael Y.: *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet and Pinter* ISBN: 0230113389 / 978-0230113381, Palgrave Macmillan, 26.4.2011
- Beyen, Roland: *Ionesco ou le sens de la contradiction*, collection Paroles D aube, La Renaissance du Livre, Toumai, aout 2001.
- Blomberg, Merete: *Logik og mystik hos Ionesco (Den metafysiske diskussion i Eugène Ionescos teater)*, Odense Universitetsforlag, 1977
- Blomberg, Merete, *Fortolkning af Ionesco's teater „Victimes du devoir” og den katolske mystik deri*, Romansk Institut, Odense, 1977.

Breitman, Michel: *Monsieur Smith-Durand* voyage dans *Cahiers des Saisons*, n 15, p. 277-278, hiver 1959.

Brenner, Jacques: *La vie est un songe* dans *Cahiers des Saisons*, n 15, p. 227-229, hiver 1959

Brenner, Jacques: *Ionesco-La pensateur et la grâce* dans la revue *Livres de France* n 8, p. 7-9, oct. 1963

Breton, André: *Toupie ronflante* (ce texte fut écrit pour le programme du spectacle Ionesco donné à la Huchette en 1955) dans *Cahiers des Saisons*, n° 15, p. 233, hiver 1959

Ferreira de Brito, *Textes critiques sur Jean Anouilh, Eugene Ionesco, Jean Tardieu, Vieira da Silva, Louis Aragon*, Portp, Associacao de Journalistas e Homens de Letras de Porto, 1983

Ferreira de Brito, António: *De Lupasco à Ionesco: Logique et anti-logique dans la dramaturgie ionescienne*, Faculdade de Letras, Porto, 1984. - p. 227-236 - Separata da Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas. - Porto. - II Série, vol.I (1984)

Călinescu, Matei, *Eugène Ionesco: Teme identitare și existențiale*, Editura Junimea, Iași, 2006.

Crăciunescu Pompiliu, *Strategiile fractale*, Junimea, Iași, 2003.

Chabanis, Christian: *Dieu existe-t-il?, Oui, répondent...* Paul Grassé et huit autres personnalités française dans le domaine de la science, éd. Stock, Paris, 1979.

Chabanis, Christian: *Dieu existe-t-il? Non, répondent...* Pascal Anquetil, Raymond Aron, Roger Garaudy, Daniel Guérin, Eugène Ionesco, François Jacob, Claude Lévi-Strauss et Edgar Morin, Fayard, 1973.

Coe, Richard, *Ionesco. A study of his plays*, Methuen and CO LTD, 11 New Fetter lane London EC4.

Etudes sur l'imaginaire. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubos

Absurde et dérision dans le théâtre est-européen, sous la direction de Maria Delaperrière, L. Harmattan, 2002

Hubert, Marie-Claude (1945-....) , *Eugène Ionesco*/ par Marie-Claude Hubert, Paris: Seuil, 1990, Collection: Les Contemporains, Les Contemporains (Paris. 1988).

Hubert, Marie-Claude (1945-....), *Le Théâtre*/ Marie-Claude Hubert, Paris: A. Colin, 1988
Ionesco, Eugène, Macbett/ Eugène Ionesco; édition présentée, établie et annotée par Marie-Claude Hubert..., Gallimard, impr. 2009, Collection: Collection Folio. Théâtre;

Hubert, Marie-Claude (1945-....), *Le nouveau théâtre, 1950-1968* [Texte imprimé] / Marie-Claude Hubert, Paris : H. Champion, 2008

Hubert, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé ...Ionesco, Beckett, Adamov, Corti*, 1987

Ionesco, Eugène, *Jacques ou La soumission, L'avenir est dans les oeufs* / Eugène Ionesco ; texte intégral, édition présentée, établie et annotée par Marie-Claude Hubert, Gallimard, impr. 2008, Collection Folio. Théâtre

Brandt, George W, *Modern Theories of Drama: A Selection of Writings on Drama and Theatre*, 1850-1990.

Espinosa, Antonio Cesar Moron, *LA DRAMATURGIA CUÁNTICA TEORÍA Y PRÁCTICA*, Colección dirigida por Enrique Martin Pardo, Dauro, Spania, 1999

Bruce Rosenblum, Fred Kuttner, *Enigma cuantică*, Editura Prestige, București, 2011

Brook, Peter, *Spațiul gol*, Unitext. Seria magister, 1997.

Brook, Peter, *Fără secrete*, Editura Nemira, 2012

Gurdjieff, G.I., *Viziuni din lumea reală*, Editura Herald, București, 2011

Hawking, Stephen. *Une brève histoire du temps. Du big bang aux trous noirs*, Paris, Flammarion, 1989

Hawking, Stephen et Penrose, Roger, *La nature de l'espace-temps*, Paris, Gallimard, 1997.

Manuel J. Caro, John W. Murphy, *The world of quantum culture*, Westport, Connecticut, London

Lovinescu, Monica, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupașcu și Grigore Cugler*, Cartea Românească, 1992.

Mask, Kamyabi Ahmad, *Ionesco et son théâtre*, Préface d'Eugène Ionesco suivie d'un entretien, Editions Caracteres, Paris, 1987.

Marcus, Solomon, *Paradigme universale*, vol. I, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

Modreanu, Simona, *Lecturi nomade: pagini subiective despre literatura franceză... și nu numai*, Editura Junimea.

Morales, Gregorio, *El cadaver de Balzac. Una vision cuantica de la literatura y del arte* Primera edición: 1998 Segunda edición: 2007

Régy, Claude, *Dans le desordre*, Le Temps du Theatre, Actes Sud, 2011.

Régy, Claude, *Espaces perdus* (1998), Besançon, Les Solitaires Intempestifs

Régy, Claude (2002), *Le principe d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs

Régy, Claude, *Au-delà des larmes*, Besançon : les Solitaires intempestifs, impr. 2007

Régy, Claude, *La brûlure du monde/ Claude Régy*, Besançon: les Solitaires intempestifs, cop. 2011.

Régy, Claude, *L'ordre de morts*, Editions les Solitaires Intempestifs, 1999.

Roubine, Jean –Jacques, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Bordas, Paris, 1990

Acercamiento fundamental al estudio de la estética cuántica: el teatro postmoderno español

Sánchez, Antonio Amo, *Sangre Lunar de Sanchis Sinisterra: la réécriture scénique du temps*
 Bouthors-Paillart, Romanica Gothoburgensia, Göteborg Universitet, 2008, p. 181-193.

Sypher, Whyllie, *Tropism and Anti-logic in Loss of the self - in Modern Literature and Art*,
 New York, Random House, 1962

Revardel, Jean-Louis, *L'univers affectif. Haptonomie et pensée moderne*, Presses
 Universitaires de France, 2003.

Oscar Rosas-Ortiz, *Manipulando el mundo atómico: ingeniería cuántica*

Narti, Ana Maria, *Medeea lui Andrei Șerban*, Fundația Culturală Camil Petrescu. Revista
 Teatrul azi (supliment), București, 2007

Păcurari, Nadia, *Discursul dramatic al lui Eugène Ionesco. Analiză pragmatică*, teză de
 doctorat susținută în 2010 la Cluj-Napoca, sub coordonarea prof. univ. dr. Elena DRAGOȘ

Petreu, Marta, *Ionesco în țara tatălui*, Biblioteca „Apostrof”, Cluj-Napoca, 2001.

Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, Editura Atlas, București, 2000.

Satin, Nico, *Le labyrinthe de la cité radieuse. Les pérégrinations de Bérenger chez Ionesco*,
 Editions Rodopi, Amsterdam, 1982.

Tobi, Saint, *Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu: anti-essai en 12 épisodes
 dont la Création du monde, en guise de prologue, et l'Apocalypse, en guise d'épilogue;*
 précédé de Discours de la méthode / par Saint Tobi, Gallimard, 1973

Tucan, Dumitru, *Eugène Ionesco. Teatru, Metateatru, Autenticitate*, Editura Universității de
 Vest, Timișoara, 2006.

Ungureanu, Irina, *Eugène Ionesco. Absurdul ca apocalips al utopiei*, Casa Cărții de Știință,
 Cluj-Napoca, 2010.

Vernois, Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, préface d'Eugène Ionesco, Éditions
 Klincksieck, Paris, 1972.

Articole:

Arrabal, Fernando Conference au Théâtre Na Celetnoi, Prague

Cargano, Cara, *L'être et le devenir: le mythe d'Orphée comme métaphore pour «La nouvelle
 alliance» scientifique.*

César Morón, Antonio, *Universidad de Granada, Una memoria emocional distanciada y
 múltiple. Preparación del actor para la interpretación del personaje de la dramaturgia
 cuántica.*

Fragapane, Omar, *Théâtre quantique* (article)

Manuel Caro Cabrera, Maria Caro, „De la integrarea pozitivistă la integrarea cuantică în artă și criminologie”, revista „Mozaicul”, serie nouă, anul XV, nr .5 (163), 2012

Martinez-Thomas Monique, Agnès Surbezy et Fabrice Corrons, *Le théâtre quantique: ordre et désordre dans l'Espagne postmoderne*, dans *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n° 43-44, 2008, p. 59-76.

Martinez-Thomas Monique, « El tratamiento cuántico en la historia en la dramaturgia femenina actual » in *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX : entre pasado y presente*, sous la direction de Wilfried Floeck, Herbert Fritz, Ana García Martínez, Giessen, 2009,

OLMS, p. 315-328.

Martinez-Thomas Monique, *Lorsque le quantique rejoint la postmodernité... Fulgurance des analogies*

Martinez-Thomas Monique, « Le théâtre quantique: ordre et désordre dans l'Espagne postmoderne » in *L'Annuaire théâtral*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009.

Shepherd-Barr, Kirsten (2006), *Science on Stage: from Dr Faustus to Copenhagen*, Princeton, Princeton University Press

Morales, Gregorio, „O scurtă istorie a esteticii cuantice”, revista „Mozaicul”, serie nouă, anul XV, nr .5 (163), 2012

Surbezy, Agnes (dir.) (2011), *Le Théâtre quantique, une utopie*, Carnières, Lansmann, a paraître

Rykner, A., „L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs”, studiu publicat în *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, textes réunis par Eva Ahlstedt et Catherine Bouthors- Paillart, Romanica Gothoburgensia, Göteborg Universitet, 2008

Valmer, Michel (2006), *Théâtre de sciences*, Paris, éditions du CNRS

Wilson, Eduard, *L'unité du savoir*, Paris, Laffont, 2000

Zar Hans Dieter (1970), *Foundation of physics*, vol. 1 *La musique quantique. Point de vue théorique*.

Velasco, Antonio Garcia, „Reflecții și digresiuni asupra esteticii cuantice”, „Mozaicul”, serie nouă, anul XV, nr .5 (163), 2012.

Entretien avec Claude Régy par Gwénola David <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/448-Psychose-1334/ensavoirplus/idcontent/8611>).

Andrei Șerban în discursul de recepție a titlului de Doctor Honoris Causa la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași http://ciret-transdisciplinarity.org/ARTICLES/liste_articles.php

<http://www.ionesco.org/>
<http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/>
<http://www.terra.es/personal2/gmv00000/>
<http://www.caravancafe-des-arts.com/Basarab-Nicolescu-Le-Monde-quantique.htm>
http://ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm#24
http://www.fabula.org/actualites/theatre-quantique_26517.php

Participare la conferințe naționale și internaționale:

Claude Règy și terțul ascuns, conferință susținută în cadrul proiectului *Avangardă și Transdisciplinaritate*, 22 februarie 2013, Craiova.

Rezumatul conferinței:

Claude Règy și terțul ascuns

„Trebuie să ai încredere să te arunci în vid. Și ceva va apărea”. - Claude Régy, *Dans le desordre*

În teatru Claude Régy urmărește manifestarea secretului vieții. Construirea unui câmp al creației, în care se explorează permanent spațiul incertitudinii, realitatea virtualității, alchimia dintre lumină și umbră. Rolul actorului este acela de a înțelege vocea mută a scriiturii, adică o stare de conștiință diferită, care scapă de cele mai multe ori nivelului nostru de percepție tulbure. Nu textul scris trebuie înțeles sau intonat, ci ceea ce nu este scris și care poate fi perceput printr-o artă secretă. A sonda, a descoperi, a înțelege viața pe care textul o revelează dincolo de el însuși. Rolul regizorului este acela de a organiza mișcarea sunetului (interpretat de actor) după ritmul cuvântului nescris. Actorul trebuie să regăsească această viață invizibilă pentru ochiul obișnuit infiltrată în golul dintre cuvinte. Ca spectatori ai teatrului regizat de Claude Régy ne plasăm între obiect și numele obiectului. Între obiect și numele obiectului există un interval al tăcerii. În acest interval al tăcerii întâlnim actorul/subiectul. În acest interval apare ceva care nu are nume, care depășește orice denumire cunoscută și care este perceput pentru prima dată: *terțul ascuns*. Pentru a regăsi această viață invizibilă a textului este nevoie de o muncă comună, mentală și activă. Astfel numai secretele se manifestă.

În perioada 4-6 aprilie 2013 am participat la colocviul internațional *Ateliers sur la contradiction* (<http://aslc2013.emse.fr/programme.php>), cea de-a treia ediție, colocviu organizat de Bernard Guy la *Ecole nationale supérieure des mines*, Saint-Etienne, Franța. Titlul conferinței: *Contradicția: principiu al unei construcții teatrale posibile în dramaturgia lui Eugène Ionesco/ La contradiction: principe d'une construction théâtrale possible dans la dramaturgie d'Eugène Ionesco*. Lucrarea urmează să fie publicată în volumul *Actes*, Presses de mines, Paris.

Rezumatul conferinței în limba română:

Contradicția: principiu al unei construcții teatrale posibile în dramaturgia lui Eugène Ionesco/ La contradiction: principe d'une construction théâtrale possible dans la dramaturgie d'Eugène Ionesco

Deși beneficiază de o importantă exegeză și calificare, de la teatrul absurdului (Martin Esslin, *The Theatre of the absurd* (Garden City, NY: Doubleday, 1961) la teatrul deriziunii, farsă metafizică, teatru al paradoxului, comedie neagră, tragicomedie modernă, metateatru, teatru nou, teatru al protestului, antiteatru, teatru de avangardă, teatru experimental, teatru al inadaptaților, teatru de șoc, teatru apocaliptic, ateatru (Emmanuel Jaquart, *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1974), teatru oniric (Saint Tobi), dramaturgia lui Eugène Ionesco rămâne încă un teren virgin pentru cercetători.

Avem convingerea că demersul nostru, care are la bază metodologia transdisciplinară, teoretizată de academicianul Basarab Nicolescu și, în egală măsură, logica dinamică a contradictoriului teoretizată de epistemologul Stéphane Lupasco va schimba radical percepția asupra dramaturgiei lui Eugène Ionesco.

Prin studiul de față ne propunem să evidențiem rolul pe care viziunea dualist antagonistă, ireductibilă, structurală și funcțională teoretizată de epistemologul Stéphane Lupasco în lucrarea *Logica dinamică a contradictoriului*, îl are asupra lumii dramatice construită de dramaturgul Eugène Ionesco și modul în care această viziune determină descompunerea/ integrarea personajelor dramatice în cupluri opoziționale de natură logică contradictorie. De asemenea, am avut în vedere rolul pe care noțiunile de actualizare-potențializare, terț inclus, noțiuni pe care Eugène Ionesco le transformă în principii dramatice, îl au în construcția personajului ionescian, devenit întrebare și sistem-detașare, dezvăluind

astfel o *algebră psihică* a personajului dramatic, definită de Stéphane Lupasco ca fiind *ceea ce se petrece invizibil și nereprezentabil în spatele aparenței perceptive*. (*Logica dinamică a contradictoriului*, Editura politică, 1982, p. 394).

Eugène Ionesco anulează principiul identității și pe cel al non-contradicției prin construirea unei logici fictive care coincide cu starea T (cea a terțului inclus) a logicii lupasciene. Teatrul lui Eugène Ionesco provine dintr-o *nouă logică* și o *nouă psihologie*, o logică a antagonismelor. Esența sa constă în dinamismul perpetuu al gândirii-care-se-face. Dramaturgul își construiește piesele de teatru pe cupluri de contradictorii care se actualizează și se virtualizează reciproc creând astfel *iluzia resorbției contradicției* dramatice. Piesa de teatru ionesciană devine o memorare a ceea-ce-nu-s-a-manifestat încă, o potențializare a fenomenului dramatic aflat într-o continuă devenire, concluzie care ne permite să dezvoltăm răspunsuri la întrebarea lansată de dramaturgul însuși: *Oare trăim pe mai multe planuri de conștiință și ele sunt contradictorii?*

Studii și articole publicate:

Eugen Ionescu în căutarea misticii, Revista SpectActor, nr. 19, 2011

2011, Craiova, am susținut conferința *Eugène Ionesco și dinamismul interior al personajului dramatic. Lecția sau ce este realitatea* în cadrul proiectului *Avangardă și Transdisciplinaritate*, conferință publicată în volumul colectiv coordonat de Ion Buzera, Carmen Popescu, Sorina Sorescu, Editura Aius, Craiova, 2012;

Coordonator al dosarului *Provocările esteticii cuantice*, semnează: Gregorio Morales, Monique Martinez Thomas, Michel Caffarel, Antonio García Velasco, Antonio César Morón, Manuel Caro Cabrera și María Caro, revista *Mozaicul*, serie nouă, an XIV, nr. 5 (163), 2012.

O aplicație a terțului inclus în piesa Viconte de Eugène Ionesco (I), revista *Mozaicul*, serie nouă, anul XIV, nr. 9 (155)/ 2011.

O aplicație a terțului inclus în piesa Viconte de Eugène Ionesco (I), revista *Mozaicul*, serie nouă, anul XIV, nr. 10 (155)/ 2011.

Coordonator al dosarului tematic dedicat lui Eugène Ionesco, revista *Mozaicul*, serie nouă, anul XIV, nr. 3 (149), 2011, semnează Andrei Șerban, Irina Ungureanu, Ovidiu Pecican, Simona Modreanu, Mariano Martin Rodriguez, Constantin Cubleşan, Petrișor Militaru, Gabriel Coșoveanu, unde am publicat studiul: *Și asta, și cealaltă sau, mai curând, nici asta, nici cealaltă*.