

## ARGUMENT

### **Absența - un concept în devenire. Limite, metode, negocieri epistemologice**

---

Un studiu care are ca obiect *absența* înregistrează o serie de dificultăți tipice pentru orice concept neologat. Motivațiile de la care pornim în acest demers și, totodată, reperele pe care le avem în vedere pleacă de la o serie de interogații firești: cum am putea valida teoretic acest termen? În ce câmp al cunoașterii îl putem plasa? În ce termeni putem discuta despre ceva ce se refuză privirii? Și, nu în cele din urmă, la ce ne servește o discuție despre *absență*, care este utilitatea sa și cum putem adecva un astfel de termen la discursul despre literatură? Realizăm deja că este vorba despre altceva decât simpla identificare a unei teme a literaturii, precum *absurdul*, sau a unei paradigme literare, precum *modernismul*. Cu toate acestea, considerăm că există un temei pentru care *absența* poate deveni un subiect de reflecție specific modernității, în spiritul ideii care deschide studiul lui Horia-Roman Patapievici, *Partea nevăzută decide totul*: „Cele mai importante lucruri nu se văd” (Patapievici, *Partea nevăzută decide totul* 7). În fața unui termen fără brevet teoretic, cercetarea devine, mai întâi de toate, o explorare a unui „loc comun” și, mai apoi, a unui „loc al literaturii”. Așadar, ne preocupă felul în care *absența*, în mod paradoxal, își găsește „loc” în literatura de secol XX și devine termen demn de articulat în discursul critic al literaturii, fără a-și depăși condiția de epifenomen.

Căutarea formelor de expresie lacunară la nivelul conținuturilor opune un tip de rezistență specific conceptelor „în devenire”, parțial sedimentate. În primul rând, în cazul *absenței*, dificultatea constă în faptul că ar trebui să luăm în considerare ceva care *nu este*, să ne proiectăm cercetarea într-o dimensiune a lacunei, a golului, a ceva ce se refuză acestei banale circumstanțieri – „aici” și „acum”. În fond, nu putem vorbi despre o astfel de noțiune numaidecât, cât timp aceasta nu este propusă ca atare în spațiul cercetărilor despre literatură. Totodată, nu putem vorbi despre *absență* în termenii unui concept existent, dar insuficient abordat – acesta nu are încă

rodaj teoretic și nu există ca atare în circuitul ideilor. Din acest punct de vedere, suntem conștienți că ne aflăm în fața unui plan care dezvoltă din start o relativă ambiguitate și, deopotrivă, o polisemie derutantă. Prin urmare, va exista acest „loc comun” al identificării și al listării unor semnificații de uz curent, tocmai pentru a vedea ceea ce este cu adevărat interesant și captivant la acest termen. Pentru înțelegerea demersului nostru este necesară o focalizare, un decupaj, cu alte cuvinte, este nevoie de un context particular unde termenul capătă relevanță. Pentru a ridica acest termen la demnitatea conceptului sau pentru a-l aprofunda așa cum se cuvine vom avea nevoie de un context potrivit. Astfel, o importantă dimensiune a studiului o reprezintă căutarea unui context în care *absența* poate fi așezată convenabil. Această perspectivă va pleca dintr-o panoramare a celor mai importante direcții epistemologice, pentru a plasa discuția, în cele din urmă, în spațiul literaturii și, în mod restrâns, în contextul dramaturgiei.

În mod evident, literatura nu este singura direcție artistică ce reușește să reducă ecartul dintre vizibil și invizibil. Miza transdisciplinară este numaidecât sesizabilă la o privire mai atentă asupra secolului al XX-lea, acolo unde artele plastice, muzica sau cinematografia exersează un interes vădit față de spațiul gol, „nemobilat”, incomplet ori fragmentar, față de conținuturile fracturate, dislocate ori lacunare. Artistul american Robert Rauschenberg explora la jumătatea secolului trecut demarcația dintre văzut și nevăzut. Într-o manifestare articulată parcă pe principiile fundamentale ale experimentelor avangardiste, Rauschenberg șterge una dintre creațiile celebrului pictor olandez, Willem de Kooning, transformând-o într-o operă cunoscută sub denumirea de *Erased de Kooning* și aflată astăzi la muzeul de artă din San Francisco (v. Rauschenberg). Pentru cei străini de modelul duchampian, gestul pare sfidător, de o profundă insurgență artistică. Opera oferă oportunitatea de a medita asupra artei ca posibilitate de parcurgere a unui drum pe contrasens, de a reflecta asupra creației în sens invers producerii sale, ca o revocare a unei *prezențe*. Manifestul lui Rauschenberg este o manieră prielnică reflectării asupra *absenței* ca pretext de creație în artele vizuale ale secolului al XX-lea și demonstrează, totodată, că ne poziționăm în fața unui termen care poate fi articulat în diverse expresii creative. Relevant, în acest caz, este și manifestul recent al artistului de origine italiană, Salvatore Garau, cel care a scos la licitație o sculptură invizibilă. Dincolo de imaterialitatea obiectului de artă, care există doar în mintea creatorului, după cum declară și artistul (v. Peony *Independent*), frapantă este, totuși, regia prin care opera *Io sono* poate fi expusă și făcută accesibilă publicului larg.

Un alt exemplu care ne oferă un bun prilej de a medita asupra ideii de *absență*, în arta muzicală de data aceasta, este acela oferit de John Cage.

Tot la jumătatea secolului trecut, artistul american creează, în mod paradoxal, o muzică fără sunet în melodia-manifest de 4 minute și 33 de secunde de liniște. În 2010, de pildă, interpretarea artistului William Marx dejoacă așteptările publicului venit la McCallum Theatre pentru a asista la un concert. Așezat în fața pianului, Marx este pregătit să „interpreteze” bucata muzicală compusă de John Cage (v. Cage 4'33"). Un bun pretext de a medita asupra *absenței* ca tăcere sau, în cazul de față, ca lipsă a sunetului, experimentul non-muzical atrage atenția asupra unei sustrageri dintr-o lume eminentemente zgomotoasă, „mereu prezentă”, sens pe care îl remarcă David Le Breton în studiul *Despre tăcere* (Le Breton, *Despre tăcere* 161). Paradoxal, efectul compoziției non-muzicale este acela de deplină conștientizare a prezentului, prin relația contradictorie dintre lipsa sunetului și așteptarea creată de întreaga butaforie a punerii în scenă. În fiecare dintre cazurile amintite, suntem conștienți de faptul că acești artiști nu fac din *absență* o temă centrală, dar, cu toate acestea, exemplele oferă cadrul propice de a reflecta asupra faptului că *ceva* lipsește.

Deși acest studiu îmbrățișează o perspectivă care pornește, în mod firesc, dinspre general înspre particular pentru ca ulterior particularul să releve un plan de generalitate, ni se pare oportun să inversăm perspectiva pentru scurt timp, fapt în măsură să facă sesizabile mizele acestui termen care articulează aspecte profunde ale modernității literare. Arhimedicul punct de reazem este piesa ultra cunoscută a lui Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, una dintre cele mai jucate pe toate scenele europene și, în același timp, una dintre cele mai comentate. Piesa autorului irlandez este centrată pe un personaj absent, Godot, o *absență* care invocă, în cele din urmă, ceva mai grav și mai tulburător, și anume o *absență* ridicată din planul contingentei în cel al unei transcendențe goale. Prin urmare, una dintre cele mai importante piese ale unui reprezentant de seamă al teatrului absurdului pune în discuție atât la nivel literar, cât și într-un plan ontologic, chestiunea *absenței* în lume. Extensie fundamentală a acestei idei este acea *absență* a lui Dumnezeu, pe care Horia-Roman Patapievici în *Omul recent*, plecând de la formularea nietzscheană, „Gott ist tot”, o socotea drept unul dintre postulatele (post)modernității (Patapievici, *Omul recent* 138).

*Scaunele*, o altă piesă remarcabilă a unui dramaturg înregistrat sub aceeași marcă a absurdului, Eugène Ionesco, pune în discuție *absența* într-un mod vădit de inexistență a personajelor convocate într-un scenariu cel puțin la fel de aberant precum cel propus de Beckett: niște bătrâni își dau întâlnire cu oficianții unei lumi invizibile. Mult așteptații invitați „își fac apariția”, în mod ciudat, *in absentia*, apariție posibilă în logica bizară a teatrului absurd și marcată în scenă de multitudinea de scaune, dar și de histrionismul Bătrânilor. Tot astfel, *absența* este speculată în *Lecția*, piesa

aceluiși autor, atunci când punctul de maximă tensiune este dezamorsat de arma crimei: Profesorul o ucide pe elevă cu un cuțit invizibil.

Exemplele pot continua, adăugând nume și opere prestigioase care evidențiază această temă definitorie ca aspect al modernității și care antrenează discursul critic să se adecveze unui tip de reprezentare pentru care ideea de *absență* nu este străină. Cu toate că operele amintite mai sus sunt ilustrative pentru abordarea acestui studiu, termenul nu se află în regimul exclusivității în teatrul absurd. Pentru Eugene O'Neill sau Tennessee Williams, dramaturgi cu un discurs care se sustrage paradigmei absurde, *absența* este introdusă într-un scenariu dramatic determinat de alte circumstanțe sociale și istorice. În cazul Ninei, personajul care în *Straniul interludiu* devine o expresie a doliului permanent, după pierderea iubitului, dar și în cazul lui Blanche DuBois, cea care își așteaptă salvarea de la un personaj inexistent, vorbim despre o *absență* cu resorturi intime. Fără să fie în mandatul celor doi dramaturgi să facă din *absență* o teză cardinală, aceștia reușesc să construiască personaje absente cărora le putem decela rolurile, funcțiile ori implicațiile în contextul piesei, făcând apel la repere psiho-afective sau socio-critice.

Chiar și dacă am lua în considerare doar aceste piese emblematice atât pentru cultura europeană, cât și pentru cultura americană, avem premisele inițierii unei discuții la care termenul menționat invită. Punctul de plecare al studiului de față se află aici și este și motivul pentru care am ales ca „spațiu de joc” dramaturgia, și nu romanul sau poezia. Discursul teatral, prin dubla sa articulare, marchează în mod incontestabil statutul problematic al *absenței*: ce este scris în text trebuie să apară și pe scenă. În schimb, cum apare pe scenă ceva ce este absent în text? Cum știe spectatorul că eleva din *Lecția* lui Eugène Ionesco este omorâtă cu un cuțit invizibil? În cazul dramaturgiei, reprezentarea dramatică confruntă direct acest „invizibil” al *absenței*, după cum punctează și Anne Ubersfeld în observația conform căreia un personaj își poate limita prezența în scenă la simpla prezență discursivă, prin dialogul altor personaje (Ubersfeld, *Reading Theatre* 37). La aceeași tehnică a teihoscopiei<sup>1</sup> face trimitere și Patrice Pavis în *Dicționar de teatru*, tehnică prin care este adus în scenă ceva sau cineva ce depășește limita a ceea ce spațiul scenic lasă să se vadă. Strategiile de punere în scenă sunt, în mod evident, mult mai multe.

---

<sup>1</sup> Explicația pe care o oferă Patrice Pavis în *Dicționar de teatru* este următoarea: „Mijloc dramatic pentru a descrie, prin intermediul unui personaj, faptele care se petrec în culise în momentul în care observatorul le povestește (în afara scenei). Se evită astfel reprezentarea acțiunilor violente sau mai puțin convenabile, dând spectatorului iluzia că ele se petrec în mod real și că el asistă la acestea printr-o persoană interpusă.” (Pavis 411).

Poziționarea termenului în fața genului dramatic este motivată de dorința de a limita corpusul literar care, altfel, s-ar prezenta într-o dimensiune inepuizabilă. O altă motivație, așa cum am formulat-o anterior, este reprezentată de dorința a ne opri la un gen care speculează textul și în dimensiunea reprezentării, o perspectivă care ridică probleme în transpunerea în scenă a *absenței*. Am găsit oportun să ne oprim la patru autori integrați canonului occidental, ce fac cinste genului literar dramatic și care, istoric, se află într-o proximitate prielnică exercițiului critic, dar și unei analize de tip comparativ. Am socotit benefic să expunem polimorfismul *absenței* în textele aparținând lui Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Eugène Ionesco și Samuel Beckett, texte arhicunoscute care invită la a supune analizei un „invizibil” al textului, fie prin prisma unui personaj nevăzut, fie printr-o lipsă mai acută, resimțită la nivelul materiei sau al ontologicului. În același timp, avem conștiința faptului că, la fel de bine, puteam așeza pe același eșichier și alte nume sonore ale dramaturgiei universale precum Luigi Pirandello (*Șase personaje în căutarea unui autor*), Arthur Miller (*Moartea unui comis voiajor*) sau Edward Albee (*Cui i-e frică de Virginia Woolf?*).

Totodată, *absența* sau „golul” din textul dramatic care trebuie umplut sau, cu alte cuvinte, care trebuie susținut pe scenă de actori sau de butaforie, oferă o reflecție importantă asupra posibilităților de a materializa ceva care se refuză punerii în prezență: Godot este adus în scenă cu ritmicitatea unei stereotipii prin schimbul de replici dintre Vladimir și Estragon, în timp ce toate personajele invocate de Bătrânul și Bătrâna, în piesa lui Eugène Ionesco, sunt înlocuite de niște scaune neocupate. Situația paradoxală pe care o sesizăm aici este că la Samuel Beckett cel mai mult se discută despre cel care lipsește sau în numele absenței lui, iar la Eugène Ionesco *absența* este umplută de un joc actoricesc care transformă pe „a se sustrage” în „a atrage”.

Încercarea de a traduce într-un concept clar *absența* întâlnește din nou dificultăți, de data aceasta puse pe seama lipsei de afiliere a termenului la un câmp de cunoaștere bine precizat. Termenul nu intră în mod direct în aria de preocupări a unor cercetători care să îi dețină patentul teoretic. Același lucru se întâmplă și cu încercarea de a recupera termenul printr-o paradigmă culturală ori estetică care să marcheze filiația incontestabilă a acestei noțiuni. O încercare de a conceptualiza termenul și, în același timp, de a surprinde forța sa transdisciplinară, o identificăm în primul volum din *Ästhetische Grundbegriffe*, dicționar de termeni estetici coordonat de Karlheinz Barck. Glosarea noțiunii de *absență* într-un dicționar de estetică ne indică faptul că există totuși o aderență a termenului la încercarea de conceptualizare și de autonomizare teoretică, în afara tandemului „omologat”, cu noțiunea de *prezență*. Interesul pe care o astfel de cercetare îl manifestă