

Nadia OBROCEA  
(Universitatea de Vest din  
Timișoara)

## Resorturile absurdului în teatrul lui Eugen Ionescu. O perspectivă lingvistică<sup>1</sup>

**Abstract: (The Resorts of the Absurd in the Works of Eugene Ionescu. A linguistic perspective)** The reinvention of theatre as a theatre of the absurd by the Romanian playwright Eugene Ionescu was conducted, firstly, through language. With this in mind, it is significant that one of the central themes of Ionescu's works is the difficult and impossible nature of human communication. The present paper aims to linguistically analyse some of Eugene Ionescu's plays, with a distinct outlook towards absurd. The devaluation of language cannot be separated from the notion of *absurd*, which is expressed through diverse techniques, such as nonsense, contradiction, repetition, etc. The theatre promoted by Eugene Ionescu thus becomes a laboratory in which language is absolutely manifested as a free and creative activity, outgrowing its own limits, demonstrating Eugeniu Coșeriu's view on "poetic language" – that within literature, language in its broad sense can develop with its full functionality.

**Keywords:** absurd, communication, Eugene Ionescu, Eugeniu Coșeriu, language, linguistics, theatre

**Rezumat:** Reinventarea teatrului ca teatru al absurdului de către dramaturgul român Eugen Ionescu a fost realizată, într-o primă instanță, prin intermediul limbajului. În acest sens, este semnificativ faptul că una dintre temele centrale ale teatrului ionescian este aceea a dificultății și a imposibilității comunicării umane. Lucrarea de față propune o analiză din punct de vedere lingvistic a unor piese de teatru scrise de Eugen Ionescu, cu privire specială asupra absurdului. Devalorizarea limbajului nu poate fi separată de noțiunea de *absurd*, care este exprimată prin mecanisme diverse, cum ar fi nonsensul, contradicția, repetiția etc. Teatrul lui Eugen Ionescu se instituie, astfel, într-un laborator în care limbajul se manifestă în mod absolut ca activitate liberă și creatoare, depășindu-și limitele proprii, demonstrând concepția lui Eugeniu Coșeriu despre „limbajul poetic”, și anume aceea că în literatură, în sens larg, limbajul se desfășoară în deplina sa funcționalitate.

**Cuvinte-cheie:** absurd, comunicare, Eugen Ionescu, Eugeniu Coșeriu, limbaj, lingvistică, teatru

Într-o operă teatrală unică, Eugen Ionescu exploatează deschiderile și posibilitățile limbajului uman articulat, relevând calitatea sa absolută de *enérgeia* și unul dintre universaliiile specifice acestuia – *i.e.* creativitatea. Reîntemeierea teatrului ca teatru al absurdului s-a produs în acest fel din interiorul limbajului, metateatrul lui Eugen Ionescu (cf. Comloșan 2001; Tucan 2006) devenind deopotrivă un demers metalingvistic. Fenomenul desfășurării funcționale a limbajului dincolo de limitele sale „normale”, prezent în opera ionesciană, legitimează, din punctul nostru de vedere, o interpretare a acesteia din perspectivă lingvistică, jalonată deja de exegeză, însă, în general, realizată în relație cu grile hermeneutice de altă factură. În acest sens, am subliniat (Obrocea 2014) că piesa *Cântăreța cheală*, care reprezintă *incipitul* reconstrucției teatrului pe un nou fundament, este atât o parodie a teatrului, cât și una a limbajului, sau în termenii lui Eugen Ionescu: „[...] o parodie a teatrului de bulevard, o parodie a teatrului pur și simplu, o critică a clișeeilor de limbaj și a comportamentului automat al oamenilor [...]” (Ionescu 2011, 177). (Anti)Piesa *Cântăreța*

<sup>1</sup>Această lucrare reprezintă o continuare a cercetării întreprinse în *Cântăreța cheală între comunicare „normală” și absurd*, Novi Sad, 2014, p. 191-199.

*cheală* – așa cum a fost ea caracterizată de dramaturgul însuși – bazată pe o gândire polemică și pe o intuiție a absurdului – prezente deja în cartea *Nu* (Ionescu 1991): „[...] o carte, *Nu*, în care încercam să arunc în aer critica. Voiam să repet o experiență similară aruncând în aer teatrul” (Ionescu *apud* Călinescu 2006, 71) – reprezintă un autentic exercițiu avangardist (cf. Călinescu 2006, 71), continuat în parte în unele piese scrise ulterior.

Axată pe o structură deja configurată în amintita analiză a piesei *Cântăreața cheală* (Obrocea 2014), lucrarea de față abordează resorturile de natură lingvistică ale absurdului din teatrul lui Eugen Ionescu, cu referire specială la piesele: *Leția, Jacques sau supunerea, Scaunele, Amedeu sau cum să te descotorosești, Regele moare, Delir în doi, în trei... în câți vrei... și Exerciții de conversație și pronunție pentru studenții americani*. Demersul nostru propune o lectură de tip „lingvistic” și o interpretare „de gradul întâi” a teatrului lui Eugen Ionescu, neîncercând să realizeze o hermeneutică a sensului operii ionesciene. Interogațiile premergătoare acestei abordări – Ce este, în fond, absurdul?; Cum apare acesta în teatrul lui Eugen Ionescu?; Poate fi el dispus în categorii? etc. – rămân deschise, ele necesitând cercetări aprofundate. Miza lucrării rezidă în ilustrarea unei idei – aceea că în teatrul ionescian absurdul acționează ca o forță asupra limbajului, deformându-l. Limbajul uman articulat, în ipostaza sa individuală reprezentată de actele lingvistice produse de personaje ionesciene, reflectă în acest fel un univers de discurs sau o lume absurdă.

Piesele lui Eugen Ionescu se instituie într-un veritabil „laborator” în care este experimentat limbajul, acesta fiind în mod repetat deformat și descompus, prin aplicarea unor mecanisme variate. „Tragedia limbajului” (Ionescu 2011, 190), denumire sub care au fost subsumate avatarurile limbajului prezente în teatrul său de dramaturgul însuși, a fost generată, într-o oarecare măsură, de scrierile lui Urmuz și ale altor scriitori suprarealiști sau de avangardă, precum și de existențialiștii francezi. Astfel, teatrul i se impune lui Ionescu ca o formulă artistică ideală și, în același timp, ca o specie literară adecvată pentru redarea unei noi reflecții asupra limbajului și comunicării.

Revoluția limbajului realizată în teatrul lui Eugen Ionescu corespunde într-un total concepției „dialectice” a marelui lingvist Eugeniu Coșeriu referitoare la limbajul poetic sau literatură, în sens larg. În poezie, limbajul se desfășoară în plenitudinea sa funcțională, ea putând fi considerată, din acest punct de vedere, limbajul absolut: „[...] Limbajul poetic reprezintă deplina funcționalitate a limbajului și, prin urmare, poezia (literatura ca «artă») este spațiul desfășurării integrale, al plenitudinii funcționale a limbajului” (Coșeriu 2009, 162). Totuși, identitatea dintre limbaj și poezie nu este acceptabilă – subliniază Eugeniu Coșeriu – deoarece poezia, deși se caracterizează prin *semanticitate*, ce trimite la *comunicarea a ceva*, nu deține o trăsătură importantă – universalie constitutivă – a limbajului, și anume *alteritatea*, care se referă, în termeni coșerieni, la *comunicarea cu cineva*. (cf. Coșeriu 2004, 65 ș.u.).

Așa cum am precizat, traseul interpretativ propus reliefează ideea manifestării limbajului – în piesele avute în vedere – ca activitate creatoare sau *enérgeia*, așa cum a fost acesta definit de Aristotel, Wilhelm von Humboldt și Eugeniu Coșeriu: „Dar, conform unei celebre caracterizări formulate în termeni aristotelici de către W. von Humboldt, limbajul nu este în esență *ergon*, lucru făcut, «produs», ci *enérgeia*, activitate creatoare (activitate care merge dincolo de propria sa *dýnamis*: «potență», adică, depășește tehnica «învățată».” (Coșeriu 2000, 235-236). Eugen Ionescu însuși a subliniat relația particulară dintre teatru și limbaj: „Totul este limbaj în teatru, cuvintele, gesturile, obiectele, acțiunea însăși, căci totul servește la a semnifica. Totul nu este decât limbaj.” (Ionescu 2006, 116).

Modulația limbajului, dincolo de limitele sale normale, produsă (în piesele de teatru luate în considerare) în spiritul creativității limbajului, poate fi relaționată cu noțiunea de *absurd* – fenomen ce permite introducerea în analiza noastră a conceptului de *competență lingvistică* din doctrina coșeriană. Competența lingvistică înseamnă „«știința lingvistică», «știința» în sensul popular al cuvântului, adică «faptul de a ști, faptul de a avea cunoștință»” (Coșeriu 1994, 27). Competența lingvistică se diferențiază, în funcție de nivelurile limbajului, în competență elocuțională, competență idiomatice și competență expresivă: „Avem deci o competență elocuțională: a ști să vorbești în general, independent de o limbă determinată, de o anumită limbă; o competență idiomatică: a ști o limbă; și o competență pe care eu o numesc expresivă, a ști să vorbești în situații determinate, despre anumite lucruri, cu anumite persoane, adică a ști să construiești discursuri.” (Coșeriu 1994, 33). Dintre cele trei tipuri de competență lingvistică, competența elocuțională intră în mod imediat în zona de interes a acestei cercetări, dat fiind că nerespectarea acesteia în comunicare poate să trimită la *absurd*: „Nu e vorba aici de reguli sau norme ale unei limbi, ci de norme ale limbajului în general, ale vorbirii în general. Și aceste norme se aplică la vorbirea în orice limbă. [...] Deci recunoaștem că există o competență elocuțională, norme ale vorbirii în general, norme, pe de o parte, ale gândirii în general, pe de altă parte, norme determinate de cunoașterea lucrurilor, de cunoașterea lumii. (Coșeriu 1994, 33-34, 36).

Evaluarea limbajului din punctul de vedere al competenței elocuționale se face în termeni de congruență sau incongruență, în funcție de respectarea sau nerespectarea acesteia în vorbire: „Eu am introdus pentru acest nivel un termen ca să pot vorbi de toate judecățile care se referă la normalitatea acestui nivel și spun că aici, la nivelul universal, e vorba de *congruență*, realizarea e *congruentă* sau *incongruentă*.” (Coșeriu 1994, 44).

Trebuie stabilită, de la început, o convenție în ce privește investigația de față, și anume „punerea în paranteză” a faptului că interpretăm „universul” teatrului ionescian, utilizând drept reper realitatea și lumea în care trăim. Recunoaștem faptul că „universul” creat de Eugen Ionescu în opera sa este unul infinit și este unul în care principiile și normele lumii noastre reale sunt suspendate, nu funcționează ca atare, așa cum se întâmplă în literatură în general. Totuși, în această investigație vom face abstracție de acest lucru și vom interpreta replicile personajelor din punctul de vedere al unei comunicări ce are ca reper lumea reală, și nu „universul” literaturii în care – așa cum a subliniat Eugeniu Coșeriu însuși – orice este posibil.

### **Resorturile lingvistice ale absurdului**

În continuare ne vom referi la anumite mecanisme prin care este devalorizat limbajul în piesele amintite, prin prisma conceptului de *absurd*, considerat, într-o primă instanță, ca deviere de la competența elocuțională. Noțiunea care redă titulatura teatrului ionescian a fost definită de Martin Esslin (1980, 23) în următorii termeni:

„«Absurd» originally means «out of harmony», in a musical context. Hence its dictionary definition: «out of harmony with reason or propriety; incongruous, unreasonable, illogical». In common usage, «absurd» may simply mean «ridiculous», but this is not the sense in which Camus uses the word, and in which it is used when we speak of the Theatre of the Absurd. In an essay on Kafka, Ionesco defined his understanding of the term as follows: «Absurd is that which is devoid of purpose... Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless». This sense of metaphysical anguish at the absurdity of the human condition is broadly speaking, the theme of the plays of Beckett, Adamov, Ionesco, Genet, and the other writers discussed in this book, but it is not merely the subject-matter

that defines what is here called the Theatre of the Absurd. A similar sense of the senselessness of life, of the inevitable devaluation of ideals, purity, and purpose, is also the theme of much of the work of dramatists like Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre, and Camus himself”.

### „Acest copil are ochi”<sup>2</sup>. Între evidență și absurd

Un tip particular de comportament lingvistic manifestat de personajele din piesele analizate este reprezentat de limbajul automat, format din expresii fixe, clișee, stereotipuri lingvistice. În concepția lui Eugen Ionescu, automatismul limbajului exprimă o lacună de gândire și, în fond, incapacitatea omului de a simți și de a trăi, printr-o depersonalizare a personajelor și o participare generală la impersonal. Absurdul este exprimat prin șabloanele lingvistice imitate la infinit de vorbitori. Comunicarea umană, ca fenomen de suprafață, redă, în acest fel, un fenomen de profunzime bazat pe absența vieții interioare.

Automatisme lingvistice vizate, într-o primă instanță, de Eugen Ionescu sunt constituite de actele lingvistice banale, care sunt atât de cunoscute și de intime vorbitorilor încât aceștia le reproduc ca atare, fără a mai fi, astfel, creativi în limbaj, în sens coșerian. Banalitatea comunicării limitează creativitatea limbajului, reducând drastic posibilitățile acestuia. Limbajul în sine nu este neapărat limitat, el ilustrează doar limite de factură rațională și afectivă și, mai mult decât atât, limbajul poate să limiteze gândirea vorbitorilor, în condițiile în care aceștia se înscriu în anumite tipare lingvistice.

Una dintre ideile revelatoare ale teoriei coșeriene privind competența elocutională, intuită, de altfel, și de către Eugen Ionescu, este aceea că a afirma ceva de domeniul evidenței devine absurd. Este cazul replicilor următoare, în care personajele afirmă unele truisme privind anotimpurile:

„Eleva: Zăpada cade iarna. Iarna e unul dintre cele patru anotimpuri [...]” (Ionescu 1970a, 47);

„Ea: [...] Toamna frunzele cad.” (Ionescu 1970b, 292);

„Prima voce: Iarna, zilele sunt mai scurte decât vara.” (Ionescu 2008, 45).

Această logică a comunicării, bazată pe exprimarea unor *locuri comune*, este formulată de către dramaturg, în paginile referitoare la *Cântăreța cheală*: „[...] Totuși, nu e vorba, în mintea mea, de o satiră a mentalității mic-burgheze legate de cutare sau cutare societate. Este vorba îndeosebi de un fel de mică-burghezie universală, mic-burghezul fiind omul ideilor primite de-a gata, al lozincilor, conformistul de pretutindeni: acest conformism este dezvăluit bineînțeles de *limbajul său automat*. Textul *Cântăreței chele* sau al manualului de învățat engleza (sau rusa, sau portugheza), alcătuit din expresii gata făcute, din clișeele cele mai tocite, îmi dezvăluia, tocmai prin asta, automatismele limbajului, ale comportamentului oamenilor, «vorbirea pentru a nu spune nimic», vorbirea pentru că nu este nimic personal de spus, absența de viață lăuntrică, mecanica vieții de fiecare zi, omul scâldându-se în mediul său social, nemaideosebindu-se de el. Cei din familiile Smith și Martin nu mai știu să vorbească, pentru că nu mai știu să gândească, nu mai știu să gândească pentru că nu mai știu să se emoționeze, nu mai au pasiuni, nu mai știu să existe, pot «deveni» oricine, orice, deoarece, nefiind, ei nu sunt decât ceilalți, lumea impersonalului, pot fi schimbați între ei: putem să-l punem pe Martin în locul lui Smith și nu se va băga de seamă.” (Ionescu 2011, 191).

Absurdul este instituit în mod frecvent, în opera lui Eugen Ionescu, și prin exprimări tautologice sau fals tautologice ale personajelor, prin jocuri de cuvinte și de logică, prin aforisme sau prin panseuri cu note absurde, ca în exemplele de mai jos:

<sup>2</sup> Exemplul este preluat din Coșeriu 1994, 33.

„Ea: Sunt oameni care au noroc. Norocoșii. Cei fără de noroc nu au.” (Ionescu 1970b, 278);  
 „Ea: Cine a câștigat?  
 El: Cei care n-au pierdut.  
 Ea: Și cei care au pierdut?  
 El: Aceia n-au câștigat.” (Ionescu 1970b, 294);  
 „Jean-Marie: [...] Dacă sunt prezent, înseamnă că nu sunt absent, în schimb, dacă nu sunt absent, înseamnă, după toate probabilitățile, că sunt prezent. [...]” (Ionescu 2008, 46);  
 „De când m-am născut sunt pe lume.” (Ionescu 2008, 41);  
 „Părinții mei au murit de când nu mai trăiesc.” (Ionescu 2008, 42);  
 „El: Răul e mai bine decât mai răul.” (Ionescu 1970b, 295);  
 „Prima voce: Binele e mai bun decât mai răul. Mai răul e mai puțin bun decât binele.” (Ionescu 2008, 45).

Teatrul este, așa cum dramaturgul însuși a afirmat, și joc de cuvinte:

„Să demontezi teatrul (sau ceea ce e numit astfel) *Cântăreața cheală*, ca și *Lecția*: între altele, încercări ale unei funcționări în gol a mecanismului teatral, încercare a unui teatru abstract sau nonfigurativ. Sau, dimpotrivă, concret, dacă vreți, deoarece el nu e decât ceea ce se vede pe scenă, deoarece se naște pe platou, deoarece e joc, joc de cuvinte, joc de scene, imagini, concretizare a simbolurilor. Deci: alcătuit din figuri nonfigurative. Orice intrigă, orice acțiune particulară e lipsită de interes. Ea poate fi accesorie, ea nu trebuie să fie decât canalizarea unei tensiuni dramatice, baza ei, palierele, etapele ei. Trebuie să ajungi să eliberezi tensiunea dramatică fără ajutorul nici unei veritabile intrigi, al nici unui obiect particular. [...] Să împingi burlescul la extrema lui limită. Ici un ușor bobârnac, o alunecare imperceptibilă, și te regăsești în tragic. E o scamatorie. Trecerea de la burlesc la tragic trebuie să se facă fără ca publicul să-și dea seama. Poate nici actorii, sau numai puțin. Schimbare de ecleraj. E ceea ce am încercat în *Lecția*. Pe un text burlesc, un joc dramatic. Pe un text dramatic, un joc burlesc. Să facă cuvintele să spună lucruri pe care n-au vrut niciodată să le spună.” (Ionescu 2011, 115-116).

### **Nonsens și absurd. „Colorless green ideas sleep furiously”**

În viziunea lui Noam Chomsky, „Colorless green ideas sleep furiously” (Chomsky 1957, 15) este un enunț corect gramatical vorbind, dar un nonsens, din punct de vedere semantic, el neavând niciun înțeles, prin exprimarea unui lucru ce contravine logicii și cunoașterii realității. În termeni coșerieni, se poate afirma că actul lingvistic respectiv reprezintă o deviere de la competența elocuțională.

Teatrul lui Eugen Ionescu conține numeroase exemple de nonsens, prin încălcarea, de către personaje, în vorbirea lor, a unor norme ale logicii sau a regulilor care sunt determinate de cunoașterea lumii. Aceste replici reflectă un „univers” nou, guvernat de norme specifice, diferite de cele ale realității noastre, univers în care, de pildă, la miezul nopții e lumină, în care ciupercile pot crește în sufragerie, morții îmbătrânesc, au boli sau sunt ranchiunoși, viii sunt mai toleranți decât morții, soarele are un Pol Nord, o soră poate avea ferestre, iar un profesor se poate afla în buzunarul de la vestă etc. Dramaturgul mărturisește în acest sens că obiectele înlocuiesc cuvintele:

„Acesta este, desigur, punctul de plecare al câtorva dintre piesele mele considerate dramatice: *Cum să te descotorosești* sau *Victimele datoriei*. Pornind de la o asemenea stare, cuvintele, evident, lipsite de magie, sunt înlocuite cu accesoriile, cu obiectele: nenumărate ciuperci cresc în apartamentul personajelor, Amedeu și Madeleine; un cadavru, atins de „progresie geometrică”, crește și el acolo, îi scoate din casă pe locatari; în *Victimele datoriei*, sute de cești se îngrămădesc pentru a servi cafeaua la trei persoane; mobilele, în *Noul locatar*, după ce au blocat scările imobilului, scena, îngroapă personajul ce voia să se instaleze în casă; în

*Scaunele*, zeci de scaune, cu invitați invizibili, ocupă întreg platoul; în *Jacques*, mai multe nasuri cresc pe fața unei fete. Când cuvântul este uzat, înseamnă că și spiritul e uzat. Universul, împovărat de materie, e gol, atunci, de prezență: „prea mult” îl întâlnește astfel pe „nu destul”, iar obiectele sunt concretizarea singurătății, a victoriei forțelor antispirituale, a tuturor lucrurilor împotriva cărora luptăm. Dar eu nu abandonez de tot partida în această gravă indispoziție și dacă, așa cum sper, reușesc în angoasă și în ciuda angoasei să introduc umorul – simptom fericit al celeilalte prezențe – umorul este descărcarea mea, eliberarea, salvarea mea.” (Ionescu 2011, 108).

Redăm în continuare câteva contexte în care replicile personajelor reflectă un „univers” absurd:

„Bătrânul: [...] Ți-aduci aminte, odinioară, nu era așa; la nouă seara, la zece, la miezul nopții mai era lumină.” (Ionescu 1970a, 138);

„Amedeu: O ciupercă! Drace! Ei, asta-i culmea, acum încep să crească ciuperci și în sufragerie!...” (Ionescu 1970a, 263);

„Magdalena: Ai mai văzut tu ciuperci prin apartamente?

Amedeu: Se întâmplă. Te asigur. În orașele de provincie, mai ales. Uneori și în orașele mari. Uite, la Lyon, de pildă.” (Ionescu 1970a, 271);

„Magdalena: Morții îmbătrânesc mult mai repede decât viii... E știut.” (Ionescu 1970a, 275);

„Magdalena: [...] Morții îți poartă sămbetele atâta vreme! Viii uită mai repede.” (Ionescu 1970a, 281);

„Magdalena: Progresie geometrică?

Amedeu (aceiași ton): Da... Boala incurabilă a morților! [...]” (Ionescu 1970a, 291);

„Doctorul: La Polul Nord al soarelui ninge. [...]” (Ionescu 1970b, 314);

„Thomas: Casa mea e mai mare decât sora mea. Dar ea are mai puține ferestre.” (Ionescu 2008, 24);

„Thomas: [...] Pupitrul este în caiet. Profesorul e în buzunarul de la vestă. Tabla scrie lecția pe profesor. Creta șterge buretele. Coridorul și curtea sunt pe catedră, iar podiumul este în recreație. Creta este pe tavan, fereastra pe podea. Am deschis elevul, iar ușa se așază în bancă. Clopoțelul are trei școli. Cartea are patru pereți de jur împrejur. Dar dicționarul nu are decât trei ferestre: o fereastră englezească și șapte franțuzești. Ferestrele se aruncă pe ușă, colegiul, școala și coala sunt în mâna profesorului. Profesorul scrie pe creta albă cu tabla neagră. Recreația anunță clopoțelul. Eu sunt ce ești tu; el nu e ce suntem noi; ei nu sunt ce ești tu. Eu am ce ai tu; el are ce au ei, ei au ce n-avem noi.” (Ionescu 2008, 14-15).

Absurdul se instituie, în anumite situații, prin polemica personajelor pe marginea unui subiecte banale, fenomen ce culminează, din punctul nostru de vedere, cu un exemplu „expressionist” de manie a contrazicerii din cadrul unui cuplu, în care *ea* susține că melcul și broasca țestoasă sunt unul și același animal:

„Dick: [...] Șaptesprezece plus patruzeci și nouă nu fac cincisprezece.

Audrey: Ba da, când e vorba de oi. Mi-a zis tata.” (Ionescu 2008, 12);

„Ea: [...] Nu e nicio deosebire. Melc sau broască țestoasă e același lucru.” (Ionescu 1970b, 274);

„Ea: [...] Melcul și broasca țestoasă e una și aceeași jivină.” (Ionescu 1970b, 274);

„Ea: Asta pentru că nu vrei să recunoști ce este evident. Întâi și întâi limaxul își are căsuța ascunsă. Deci este un melc. Deci este chiar o broască țestoasă.” (Ionescu 1970b, 277).

**Contradicție și absurd. „[...] Să se revizuiască, primesc, dar să nu se schimbe nimica...”<sup>3</sup>**

<sup>3</sup> Este cunoscut faptul că Eugen Ionescu a fost influențat și de marele dramaturg român Ion Luca Caragiale.

În teatrul ionescian, absurdul este întemeiat adesea pe contradicție: *contradictio in adjecto*, instituind, în acest fel, un limbaj incongruent și incoerent. Cum am mai subliniat, în domeniul lingvisticii textului, non-contradicția reprezintă unul dintre principiile coerenței (cf. Beaugrande & Dressler 1981). Oferim în continuare câteva exemple evidente de contradicții, bazate pe opoziții și/sau incompatibilități semantice, care prin transmiterea unui dublu mesaj acționează în sensul anulării comunicării și contribuie la disoluția limbajului:

„Profesorul: ...E frumos astăzi... sau, mai bine zis, nu chiar așa frumos... Și totuși. În sfârșit, nu e prea urât, asta e principalul... Eh... eh... Nici nu plouă, nici nu ninge.” (Ionescu 1970a, 56);

„Ea: [...] Mi-am părăsit copiii. N-aveam copii. [...]” (Ionescu 1970b, 277);

„El: [...] Și eu mi-am părăsit nevasta. De altfel, ce-i drept, eram divorțat. [...]” (Ionescu 1970b, 277).

### Sintagmatic versus paradigmatic

Unele dintre replicile personajelor din teatrul lui Eugen Ionescu aduc în discuție una dintre problemele esențiale ale lingvisticii lui Ferdinand de Saussure, și anume opoziția dintre raporturile sintagmatice și raporturile asociative. Cuvintele pot contracta, din punctul de vedere al lingvistului genevez, raporturi sintagmatice, dacă ele sunt prezente într-o serie efectivă, și raporturi asociative, în măsura în care acestea sunt asociate într-o serie mnemonică virtuală. Redăm mai jos afirmațiile lui Ferdinand de Saussure în acest sens:

„Ainsi, dans un état de langue, tout repose sur des rapports; comment fonctionnent-ils? [...] D'une part, dans le discours, les mots contractent entre eux, en vertu de leur enchaînement, des rapports fondés sur le caractère linéaire de la langue, qui exclut la possibilité de prononcer deux éléments à la fois (voir p. 103). Ceux-ci se rangent les uns à la suite des autres sur la chaîne de la parole. Ces combinaisons qui ont pour support l'étendue peuvent être appelées *syntagmes*. Le syntagme se compose donc toujours de deux ou plusieurs unités consécutives (par exemple: *reliere; contre tous; la vie humaine; Dieu est bon; s'il fait beau temps, nous sortons*, etc.). Placé dans un syntagme, un termen acquiert sa valeur que parce qu'il est opposé à ce qui précède ou ce qui suit, ou à tous les deux. D'autre part, en dehors du discours, les mots offrant quelque chose de communs' associent dans la mémoire, et il se forme ainsi des groupes au sein des quels régissent des rapports très divers. Ainsi le mot *enseignement* fera surgir inconsciemment devant l'esprit une foule d'autres mots (*enseigner, renseigner*, etc., ou bien *armement, changement*, etc., ou bien *éducation, apprentissage*); par un côté ou un autre, tous ont quelque chose de commun entre eux. On voit que ces coordinations sont d'une tout autre espèce que les premières. Elles n'ont pas pour support l'étendue; leur siège est dans le cerveau; elles font partie de ce trésor intérieur qui constitue la langue chez chaque individu. Nous les appellerons *rapport sassociatifs*. Le rapport syntagmatique est *in praesentia*; il repose sur deux ou plusieurs termes également présents dans une série effective. Au contraire le rapport associatif unit des termes *in absentia* dans une série mnémonique virtuelle.” (Saussure 1971, 170-171).

În teatrul ionescian există cazuri în care paradigmaticul este transpus, în mod absurd și comic, sintagmatic, anumiți termeni ce fac parte din aceeași paradigmă, care ar trebui să se excludă reciproc în sintagme de un anumit tip, sunt puse laolaltă în vorbire de unele personaje, dând astfel naștere unor replici absurde: de pildă, un personaj afirmă că a fost mamă și soț, alt personaj afirmă că-i este cald și frig în același timp etc. Chiar dacă unele dintre aceste afirmații ale personajelor lui Eugen Ionescu pot fi justificate din punct de vedere semantic într-o analiză mai profundă, ele nu se înscriu în zona unei comunicări firești. În mod normal, vorbitorul realizează o selecție în cadrul elementelor aparținând unei paradigme și redă în vorbire fie un element unic al paradigmei respective, și anume pe acela care corespunde intenției de

comunicare, fie mai multe elemente ale aceleiași paradigme, însă numai dacă alăturarea acestora este adecvată în context și nu creează incompatibilități semantice.

„Jacques-mama: [...] Am fost pentru tine mai mult decât o mamă, o adevărată prietenă, un soț, un marinar, o confidentă, o găscă [...]” (Ionescu 1970a, 98);

„Thomas: Am putea să-i facem cinci, șase, șapte, opt, nouă, zece, unsprezece, douăsprezece, treisprezece, paisprezece, cincisprezece șaisprezece, șaptesprezece, optsprezece, nouăsprezece, douăzeci, douăzeci și unu, treizeci, patruzeci, cincizeci, șaizeci, șaptezeci, optzeci, optzeci și unu, nouzeci, nouăzeci și nouă, o sută, o mie, un milion de lucruri deodată.” (Ionescu 2008, 10).

„Thomas: Mie mi s-a făcut foame, mi s-a făcut cald, mi s-a făcut frig, mi s-a făcut sete, mi s-a făcut somn, și tocmai am făcut 20 de ani.” (Ionescu 2008, 11);

„Jean-Marie: Nu m-am dus la școală fiindcă e frig, plouă, ninge, e ger, e ceață, cerul e acoperit, bate vântul și cade grindina.” (Ionescu 2008, 11).

În alte situații, termenilor aparținând unei anumite paradigme redați într-o anumită replică li se adaugă în mod absurd un termen ce nu face parte din paradigma respectivă și cu care este incompatibil, de pildă hainele sunt incluse într-o enumerație privind relațiile de rudenie, în piesa *Jacques sau supunerea*, în care „[...] limbajul e supus, cu exagerări imense, dar cu o ureche muzicală mereu extrem de fină, unor distorsiuni care sunt de pe acum tipic ionesciene. Surpindem la tot pasul jocuri de ecouri, aluzii, traduceri literale ale unor expresii figurate, *non sequitur*-uri comice, juxtapuneri de termeni contradictorii, cuvinte cu prefie sau sufixe subtil greșite, rime, asonanțe și aliterații caraghioase.” (Călinescu 2006, 154).

„Jacques-mama: [...] Oare nu-i mai iubești pe părinții tăi, hainele tale, pe sora ta, pe bunicii tăi? [...]” (Ionescu 1970a, 98).

#### **Presupozițiile sau despre „limitele interpretării”<sup>4</sup>**

Absurdul din opera lui Eugen Ionescu poate fi relaționat cu un concept logic și pragmatic deopotrivă, și anume presupozitia:

„[...] Conceptul tehnic de presupozitie este restrâns la anumite tipuri de inferențe și aserțiuni care sunt într-un fel sau altul stimulate de expresii ce prezintă caracteristici specifice și care pot fi identificate folosind testul negației.” (Eco 1996, 314).

În mod logic, presupozitiile se află în structura de profunzime a comunicării, formând „fondul” acesteia (cf. Eco 1996, 317-319). În măsura în care presupozitiile apar în structura de suprafață a comunicării sau în „relieful” (cf. Eco 1996, 317-319) acesteia, comunicarea devine redundantă și, astfel, imposibilă. Absurdul este instituit în acest caz prin dezvoltarea presupozitiilor la suprafața textului, ca în exemplul următor, în care informațiile de domeniul evidenței, cum ar fi cumpărarea unui bilet de la un ghișeu în schimbul unei sume de bani care a fost scoasă din buzunar și dată celui care a vândut biletul etc., devin explicite:

„Thomas: Domnule controlor, care ați venit să-mi controlați biletul pe care l-am cumpărat la ghișeul din gară și pe care un impiegat a avut amabilitatea să mi-l ofere în schimbul unei mici

<sup>4</sup> Facem referire la lucrarea *Limitele interpretării* (Eco 1996, 347), în care Umberto Eco afirmă: „Discuția despre presupozitii nu se oprește aici. În procesul de interpretare a unui text putem găsi o gamă de fenomene presupozitionale mult mai amplă decât ceea ce s-a văzut până aici. Aceste fenomene nu pot fi pur și simplu reduse nici la sistemul de semnificație codificat de enciclopedic, nici la descrierile definite sau la numele proprii. Din acest punct de vedere, orice text este un mecanism inferențial complex (Eco 1979) care trebuie să fie actualizat de cititor în conținutul său implicit. Pentru a putea înțelege un text, lectorul trebuie «să-l umple» cu o cantitate de inferențe textuale, în relație cu un ansamblu vast de presupozitii definite de un context dat (bază de cunoaștere, afirmații de fond, construcții de scheme, legături între scheme și text, sistem de valori, construcția punctului de vedere, ș. a.m.d.)”.



sume de bani pe care am scos-o din buzunar și i-am întins-o și pe care el a luat-o, domnule controlor, m-ați speriat.” (Ionescu 1970, 40).

### Limbaș și metalimbaș

Absurdul este vehiculat în opera lui Eugen Ionescu și prin intermediul metalimbașului, adică al limbașului al cărei obiect este limbașul însuși (cf. Coșeriu 2000, 254):

„Jurnalistul: Aici, „vă” este un pronume.” (Ionescu 2008, 48).

Într-un alt context, cunoașterea lucrurilor este confundată cu așa-zisa competență lingvistică și traductivă (cf. Coșeriu 2000, 250):

„Marie-Jeanne: Toată lumea știe ce-i aia o roată pe englezește. Nu toată lumea știe și pe franțuzește.” (Ionescu 2008, 27).

Dislocarea și descompunerea limbașului la care se referă Eugen Ionescu însuși se produce prin mai multe mecanisme, de exemplu prin încercarea de reducere a acestuia la un singur cuvânt: *cal*:

„Ca și *Cântăreața cheală*, *Jacques* este un soi de parodie sau de caricatură a teatrului de bulevard, un teatru de bulevard descompunându-se și înnebunind. În *Cântăreața cheală*, personajele vorbeau un limbaș alcătuit din clișeele cele mai cotidiene, cele mai tocite, de o asemenea banalitate încât ea devenea neobișnuită. Cred că, dacă n-aș fi citit *Exercițiile de stil* ale lui Raymond Queneau, n-aș fi îndrăznit să prezint *Cântăreața cheală*, nici altceva, unei companii teatrale. O parodie a dramei de familie, *Jacques* este întâi de toate o dramă de familie sau o parodie a unei drame de familie. Ar putea fi o piesă morală. Limbașul personajelor ca și atitudinea lor sunt nobile și distinse. Numai că limbașul acesta se dislocă, se descompune. [...]” (Ionescu 2011, 122).

Redăm în continuare pasajul din piesa *Jacques sau supunerea*, în care apare ideea dificultății și imposibilității utilizării limbașului, propunându-se, în schimb, de către un personaj o „reformă” a limbașului, bizară și de asemenea imposibilă, prin reducerea limbii la un singur cuvânt:

„Roberta II: Pentru a numi lucrurile, un singur cuvânt: cal. Caii se numesc: cal, alimentele: cal, insectele: cal, scaunele: cal, tu: cal, eu: cal, acoperișul: cal, numărul unu: cal, numărul doi: cal, trei: cal, douăzeci: cal, treizeci: cal, toate adverbele: cal, toate prepozițiile: cal. În felul acesta e ușor să vorbești...”

Jacques: Pentru a spune să dormim, dragă...

Roberta II: Cal, cal.

Jacques: Pentru a spune: mi-e tare somn, să dormim...

Roberta II: Cal, cal, cal, cal.” (Ionescu 1970a, 130).

### Concluzii

În încheiere, trebuie să subliniem faptul că abordarea teatrului ionescian prin prisma unor concepte fundamentale ale doctrinei coșeriene, precum *limbașul poetic* și *competența elocutională*, dar și din punctul de vedere al altor noțiuni fundamentale ale lingvisticii și pragmaticii, scoate în evidență faptul că absurdul este, în general, dezvoltat pe temelii lingvistice. Eugen Ionescu testează posibilitățile limbașului prin intermediul unor mecanisme variate, cu scopul de a evidenția faptul că limbașul exprimă ceea ce se află în interiorul omului. Comunicarea devine imposibilă, în condițiile în care se desemanticează, iar ceea ce mai rămâne din limbaș este materialitatea, dimensiunea sa sonoră. De asemenea, absența creativității în limbaș demonstrează nu numai un vid ontologic (cf. Călinescu 2006,

137), ci chiar rupturi, fragmentări, deformări ale psihicului uman. Alteritatea sau intersubiectivitatea însăși este anulată prin inexistența unei disponibilități de a comunica și chiar prin imposibilitatea de a comunica, comunicarea devenind, astfel, inutilă.

## Bibliografie

- Abastado, C. 1971. *Eugène Ionesco*. Paris/Montréal: Bordas.
- Balotă, N. 2000. *Literatura absurdului*. București: Editura Teora.
- Călinescu, M. 2006. *Eugène Ionesco: Teme identitare și existențiale*. Iași: Junimea.
- Chomsky, N. 1957. *Syntactic Structures*. The Hague/Paris: Mouton.
- Comloșan, D. 2001. *Teatru și antiteatru*. Timișoara: Editura Mirton.
- Coșeriu, E. 1994. *Competența lingvistică*, in *Prelegeri și conferințe (1992-1993)*. Supliment la *Anuar de lingvistică și istorie literară XXXIII (1992-1993)*. Iași, p. 27-47.
- Coșeriu, E. 1994. *Limbaajul poetic*, in *Prelegeri și conferințe (1992-1993)*. Supliment la *Anuar de lingvistică și istorie literară XXXIII (1992-1993)*. Iași, p. 145-162.
- Coșeriu, E. 2000. *Creativitate și tehnică lingvistică. Cele trei niveluri ale limbajului*, in *Lecții de lingvistică generală*. Traducere din spaniolă de Eugenia Bojoga. Cuvânt înainte de Mircea Borcilă. Chișinău: Editura ARC, p. 232-248.
- Coșeriu, E. 2000. *Limba funcțională*, in *Lecții de lingvistică generală*. Traducere din spaniolă de Eugenia Bojoga. Cuvânt înainte de Mircea Borcilă. Chișinău: Editura ARC, p. 249-274.
- Coșeriu, E. 2004. *Filosofia limbajului*, in *In memoriam Eugeniu Coșeriu*. Extras din „Fonetica și Dialectologie”, XX-XXI (2001-2002). București: Editura Academiei Române, p. 65-139.
- Coșeriu, E. 2009. *Teze despre tema „limbaj și poezie”*, in *Omul și limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*. Antologie, argument, note, bibliografie și indici ed Dorel Finaru. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, p. 161-166.
- De Beaugrande, R., Dressler, W. 1981. *Introduction of Text Linguistics*. London: Longman.
- Eco, U. 1996. *Limitele interpretării*. Traducere de Ștefania Mincu și Daniela Bucșă. Constanța: Pontica.
- Esslin, M. 1980. *The Theatre of the Absurd*. London: Penguin Books.
- Ionesco, E. 1991. *Nu*. București: Humanitas.
- Ionesco, E. 2011. *Note și contranote*. Traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop. București: Humanitas.
- Ionescu, E. 1970a. *Cântăreața cheală. Teatru. I*. Traducere de Radu Popescu și Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Șora, Marcel Aderca și Mariana Șora. Prefață și antologie de Gelu Ionescu. București: Editura Minerva.
- Ionescu, E. 1970a. *Cântăreața cheală*. In *Cântăreața cheală. Teatru. I*. Traducere de Radu Popescu și Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Șora, Marcel Aderca și Mariana Șora. Prefață și antologie de Gelu Ionescu. București: Editura Minerva, p. 1-48.
- Ionescu, E. 1970a. *Lecția*. In *Cântăreața cheală. Teatru. I*. Traducere de Radu Popescu și Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Șora, Marcel Aderca și Mariana Șora. Prefață și antologie de Gelu Ionescu. București: Editura Minerva, p. 49-92.
- Ionescu, E. 1970a. *Jacques sau Supunerea*. In *Cântăreața cheală. Teatru. I*. Traducere de Radu Popescu și Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Șora, Marcel Aderca și Mariana Șora. Prefață și antologie de Gelu Ionescu. București: Editura Minerva, p. 93-132.
- Ionescu, E. 1970a. *Amedeu sau cum să te descotorosești*. In *Cântăreața cheală. Teatru. I*. Traducere de Radu Popescu și Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Șora, Marcel Aderca și Mariana Șora. Prefață și antologie de Gelu Ionescu. București: Editura Minerva, p. 259-354.
- Ionescu, E. 1970b. *Setea și foamea. Teatru. II*. Traduceri de: Marcel Aderca, Florica Șelmaru, Mariana Șora, Ion Vinea și Sanda Șora. București: Minerva.

- Ionescu, E. 1970b. *Delir în doi, în trei... în câți vrei....* In *Setea și foamea. Teatru*. II. Traduceri de: Marcel Aderca, Florica Șelmaru, Mariana Șora, Ion Vinea și Sanda Șora. București: Minerva, p. 269-300.
- Ionescu, E. 1970b. *Regele moare*. In *Setea și foamea. Teatru*. II. Traduceri de: Marcel Aderca, Florica Șelmaru, Mariana Șora, Ion Vinea și Sanda Șora. București: Minerva, p. 301-381.
- Ionescu, E. 2008. *Teatru*. IX. *Exerciții de conversație și pronunție franceză pentru studenții americani. Jocul de-a măcelul*. Traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi. București: Humanitas.
- Ionescu, E. 2008. *Exerciții de conversație și pronunție franceză pentru studenții americani*. In *Teatru*. IX. *Exerciții de conversație și pronunție franceză pentru studenții americani. Jocul de-a măcelul*. Traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi. București: Humanitas, p. 5-66.
- Ionescu, M.-F. 2003. *Portretul scriitorului în secol. Eugène Ionesco, 1909-1994*. București: Humanitas.
- Levinson, S. 1995. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mocuța, G. 2007. *Întoarcerea lui Ulise – Receptarea teatrului lui Eugen Ionescu în critica românească*. Arad: Editura Universității „Vasile Goldiș”.
- Obrocea, N. 2014. *Cântăreața cheală între comunicare „normală” și absurd*, in *Languages and Cultures in Time and Space 3*, Novi Sad, p. 191-199.
- Oncioaia, V. 2008. *Alchimia absurdului în teatrul lui Eugène Ionesco*. Teză de doctorat. Iași: Universitatea de Arte „George Enescu”.
- Păcurari, N. 2010. *Discursul dramatic al lui Eugène Ionesco. Analiză pragmatică*. Teză de doctorat. Cluj: Universitatea „Babeș-Bolyai”.
- Pickering, K. 1988. *How to Study Modern Drama*. Michigan: Macmillan.
- Pronko, L. 1963. *Théâtre d'avant-garde: Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*. Paris: Denoel.
- Saussure, F. de. 1971. *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bally, Albert Sechehaye et Albert Riedlinger. Paris: Payot.
- Tucan, D. 2006. *Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*. Prefață de Iosif Cheie-Pantea. Timișoara: Editura Universității din Timișoara.