

DIALOGUL DRAMATIC SAU DESPRE ABOLIREA COMUNICĂRII ÎN TEATRUL LUI EUGEN IONESCU (CU REFERIRE LA PIESELE *CÂNTĂREAȚA CHEALĂ*, *LECȚIA*, *SCAUNELE*)

DAIANA FELECAN

Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca, Centrul Universitar Nord Baia Mare
daiana18felecan@yahoo.com

Cuvinte-cheie: niveluri ale limbajului, non-comunicare, desemantizare, absurd, dramă.

Keywords: language levels, non-communication, dessemanticisation, absurd, drama.

INTRODUCERE

Lumea este redusă la câteva siluete dramatice. Acestea și-au rătăcit ori și-au pierdut cu totul cuvintele. Se mențin în viață – de care nu se agață – doar prin unele vocabile mono- sau plurisilabice desemantizate. Au uitat – dacă au învățat vreodată – cum să comunice. Vorbăria lor reducăționistă este semnul că încă supraviețuiesc. Ele mimează firescul gesturilor simple care le garantează menținerea pe linia de plutire. Uneori se revoltă unele pe altele și se (auto)condamnă la tăcere, suprimându-și existența. Aruncarea în ori sentința la moarte sunt executate cu naturalețe și precizie de ceasornic elvețian. Comunicarea dintre indivizi nu este nici *despre* ceva, nici *cu* cineva. Dimensiunea intersubiectivă a limbajului pălește. Ființele nu trăiesc pentru a fi în lume *cu...*, nici măcar pentru ele însele, de vreme ce sunt dispuse să renunțe cu atâta ușurință la viață. Și o fac încă din timpul ei: sunt niște „suflete moarte”, care orbacăie sub zodia diurnă doar ca să deslușească nocturnul. Comunicarea lor nu este nici cuminecare, deoarece accesul la transcendent le-a fost închis. Faptul că Dumnezeu lor a murit este de la sine acceptat și nu provoacă nicio răbufnire. Aceste persoane au ratat șansa întâlnirii cu divinitatea, care le-ar fi putut pune sens în periplul existențial. Ele sparg armonia cosmică printr-o delirantă trăncăneală. Vidul lor nu este doar verbal, ci și ontologic: lăuntru le este golit de orice urmă de vibrație. Sunt niște chenare dezsubstanțializate. Trăitul lor nu are finalitate. Se hrănesc cu o energie letală, sunt puse pe avarie. Au, totuși, conștiința propriei limitări a apetenței existențiale și delegă în locul lor alte ființe ca să le „împrăștie” mesajul. Realitatea devine ireversibil tristă atunci când cel investit cu rolul mai sus-menționat este el însuși mut... (Vezi *Scaunele*, de Eugen Ionescu). Este o umanitate osândită la procustare și la a nu-și putea mărturisi adâncul pentru că nu-l are. Nu-i este amputată doar

vocea, ci și interiorul. Prezența indivizilor în orice circumstanță devine facultativă. Nu li se simte absența, fiind substituibili.

Contextul lingvistic nu are niciodată temei, este fără vreo direcție de discuție prestabilită sau instituită *ad hoc*. Contextul extralingvistic este „purificat” de orice urmă de adevărată trăire umană; este populat sumar de scaune, care rămân mereu neocupate, care fac doar parte din recuzita decorului spectacular.

Oricâte similitudini ar trezi descripția noastră cu lumea în care trăim, am schițat liniile de contur ale lumii dramatice zugrăvite în teatrul lui Eugen Ionescu, mai exact, în trei dintre piesele sale: *Cântăreața cheală*, *Lecția* și *Scaunele*.

LIMBAJUL: AMENAJAREA NIVELURILOR¹

Personajul principal din piesele ionesciene la care facem referire este limbajul. Acesta se dezarticulează/se dezmembrează și nu servește la nimic altceva

¹ Tabelul de mai jos reproduce, sintetic, informația referitoare la cele trei niveluri ale limbajului distinse de Coșeriu (1994: 135–136). Îl redăm aici cu scopul de a preciza semantica aferentă conceptelor operaționale de pe parcursul analizei noastre.

Lingvistul separă între „planul universal al vorbirii în general (independent de determinările istorice), planul istoric al limbilor și planul individual al discursului (sau al «textului»), planuri ce se evidențiază prin faptul că limbajul este o activitate umană universală, care se realizează de către fiecare vorbitor în mod individual și întotdeauna potrivit cu anumite tradiții istorice (nu există vorbire în afara unei limbi). Acestor trei planuri le corespund a) cunoașteri lingvistice autonome, cu norme proprii și diferențiate: *cunoaștere* (competență) *elocuțională*, adică a ști să vorbești în general, independent de o limbă sau alta; *cunoaștere idiomatice* sau a ști să vorbești o (anumită) limbă; *cunoaștere expresivă*, adică a ști să vorbești în circumstanțe determinate [...], b) conținuturi lingvistice de asemenea diferite: *desemnare* (referirea la «realitate», la «lucruri» și «stări ale lucrurilor»), *semnificație* (conținut dat în exclusivitate de limbă, de opozițiile idiomatice funcționale) și *sens* (conținutul propriu-zis al discursurilor, ca fiind dat de expresia lingvistică și de determinările extralingvistice: de exemplu, faptul că o propoziție poate fi întrebare, răspuns, ordin, rugămintă, constatare, salut etc.). [...] Concordanța în planul cunoașterii elocuționale (exigență de claritate, coerență, noncontradicție, nontautologie etc.) se poate numi *congruență*; concordanța în ceea ce privește cunoașterea idiomatice constituie *corectitudinea* (idiomatică), iar concordanța privitoare la cunoașterea expresivă reprezintă așa-numita *adecvare*”.

PLANURI ALE LIMBAJULUI	ACTIVITATE / ENÉRGEIA	TEHNICĂ / DYNAMIS / CUNOAȘTERE / COMPETENȚĂ	PRODUS / ERGON	CONȚINUTURI	JUDECĂȚI / CRITERII DE CONCORDANȚĂ
NIVELUL UNIVERSAL	vorbirea în general (lingvistica vorbirii în general)	competență elocuțională	„vorbitul”, totalitatea a ceea ce s-a spus sau se poate spune	desemnare	congruență
NIVELUL ISTORIC	a vorbi o limbă (lingvistica limbilor)	competență idiomatice	(limba abstractă)	semnificație	corectitudine
NIVELUL INDIVIDUAL	discursul (ca unitate a vorbirii) (lingvistica textului)	competență expresivă	text (vorbit sau scris)	sens	potrivire / adecvare (tò prépon)

Pentru tabel, vezi Felecan (2018: 72).

în afara creării unui zgomot de fond. În mod normal, limbajul este instrumentul prin intermediul căruia se creează sens într-o limbă. În cazul nostru, acesta destructurează enunțul, anulându-i orice șansă de ancorare semantică. Tot ceea ce produc siluetele dramatice sunt „discursuri repetate”², preexistente, care nu aduc nicio contribuție la îmbogățirea semantică a întregului. Orice tentativă de a fi făuritori de „tehnică liberă” sfârșește în non-sens și condamnă indivizii, înseriați, la lipsa înțelegerii reciproce. Deși vorbesc aceeași limbă, ei nu pot desluși vreo noimă în logoreea care le-a confiscat dreptul la comunicare. Este adevărat că noi nu învățăm (să vorbim) o limbă, ci, odată cu emisia noastră verbală, creăm într-o limbă. Acest adevăr nu este valabil și pentru actanții ionescieni: ei pornesc de la premisa existenței unei limbi pe care fac tot ce pot să o muteze semantic. Ei reduc limba la niște predicate nominale voit primitive. Sunt operatori ai limbajului, care împerechează cuvinte din cele mai neașteptate (desperecheate) sfere semantice. În fața unui atare spectacol de bizarerie verbale, cititorul (spectatorul) se simte dezorientat/deconcertat. Frânturile de lume pe care un astfel de limbaj le prefigurează pot fi descrise numai prin categorii negative. Accesul comod, confortabil în piesele lui Ionescu este amenințat/boicotat de îngemănarea ininteligibilității cu fascinația, amalgam ce conduce la disonanță. Lectorul simte o tensiune provenită mai degrabă dintr-o neliniște decât dintr-o stare de repaus. El este scos din statutul de consumator de universuri finite și supus la descifrarea unui text care îi vorbește în enigme și obscurități. Comunicarea unui astfel de discurs se poate face și înainte ca acesta să fie înțeles. Nimeni nu ar scrie teatru – pare a spune Ionescu – dacă miza acestuia ar fi înțelegerea. Cititorul trebuie să învețe să se deprindă cu obscuritatea care acoperă acest tip de teatru, al cărui scop este să se țină cât mai la adăpost de comunicarea unor conținuturi univoce. Teatrul său se dorește a fi o alcătuire suficientă sieși, enigmatică, obscură, la rigoare cu o multitudine de iradierii semantice, toate validate. În perimetrul acestuia, coexistă precizia cu absurditatea, felul simplu al spunerii cu complexitatea exprimatului. Realitățile care se desprind din replicile personajelor nu sunt abordate într-o manieră descriptivă, sensibilă ori familiară. Acestea sunt deformate, înstrăinate. În teatrul său se oglindește o metamorfozare a lumii exterioare și a oamenilor. Între semn și semnificatul său este o distanță considerabilă, producându-se un șoc a cărui victimă cade cititorul. Limbajul literaturii s-a diferențiat dintotdeauna de cel curent, dar în textul dramatic ionescian această ruptură este radicală, în sensul că limbajul capătă alura unui experiment. Cuvintele obișnuite primesc semnificații neobișnuite,

² Coșeriu (2000: 258–259) distinge, în ceea ce privește abordarea sincronică a limbii, două tipuri de tradiții: „[...] *tehnica liberă* a discursului și *discurs repetat*. Tehnica liberă cuprinde elementele constitutive ale limbii și regulile «actuale» cu privire la modificarea și combinarea lor, adică «cuvintele», instrumentele și procedeele lexicale și gramaticale; discursul repetat, în schimb, cuprinde tot ceea ce în vorbirea unei comunități se repetă într-o formă mai mult sau mai puțin identică sub formă de discurs deja făcut sau combinare mai mult sau mai puțin fixă, ca fragment, lung sau scurt a «ceea ce s-a spus deja»”.

deoarece ele provin din cele mai surprinzătoare domenii lexicale spre a fi „electrizate” dramatic. Dinamica autonomă a vocabularului și anumite sunete „a-sensuate” sunt sursa inaccesibilității limbajului devenit fără obiect comunicabil.

Vocile sunt trăgănate, tânguitoare în așa măsură încât să provoace un vacuum asurzitor de curbe intonaționale ascendente. Neaducând un câștig în comunicare, ele nu fac altceva decât să se succedă polifonic: la finalul piesei *Cântăreața cheală*, soții Martin se substituie (și prin amplasarea în spațiu) soților Smith, preluându-le replicile: „Cuvintele încetează brusc. Din nou lumină. Domnul și Doamna Martin stau așezați la fel ca soții Smith la începutul piesei. Piesa reîncepe cu soții Martin, care rostesc exact replicile soților Smith din prima scenă, în vreme ce cortina coboară încet” (Ionesco 2003a: 82).

Acest gen de final promite o continuitate a piesei, dar, din nefericire pentru cititor, aceasta este una repetitivă, fără să aducă vreun cumul informațional. Replicile sunt atribuite personajelor aleatoriu: indicațiile didascalice nominale (antroponimele sau numele de ocupație) pot să se schimbe între ele fără a prejudicia în vreun fel piesa. „Familiiile 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 [...]” (Ionesco 1992: 191).

În mod paradoxal, autorul își iubește personajele, chiar și pe acelea pe care decide să le elimine de pe scena vieții. Le distribuie niște replici necomplicate, cu substrat polisemantic în ciuda monosemantismului sau a lipsei acestuia la prima lectură. El nu le sancționează, dimpotrivă, le protejează de tirania cititorului care nu este dispus să-și părăsească zona lui de confort.

Deși toate personajele noastre apar „în pereche”, ele sunt condamnate la singurătate, însă una pe care nu o percep ca pe o catastrofă. Ele se agață prin cuvânt – resimțit doar la nivelul lui sonor – de celălalt. Au nevoie vitală să se regăsească în *alter*. Asta le ține în viață. Articularea sunetelor este dovada că încă trăiesc. Și atunci nici nu mai este important despre ce flecăresc; însăși vorbăria este preaplinul din existența lor lăncedă.

La Eugen Ionescu, absoluta lipsă de comunicare trebuie pusă în legătură cu absolutul gol sufletesc al personajelor (sau antipersonajelor) din piesele sale. Dialogul este posibil numai dacă există un cod comun pentru cel puțin doi inși. „Or, acest cod a încetat să existe, limbajul a fost dinamitat în funcția sa fundamentală, cea de a comunica” (Ionescu 1970: XXIX). Limbajul se preschimbă într-un „mecanism aberant care declanșează acțiunea, conflictul, deznodământul, ignorând personajele, distrugându-le [...]” (*Ibidem*: XXIX).

Folosindu-se de colocviul absurd al personajelor, „autorul încearcă să transmită stupefacția unui ins care se situează în afara comunicării” (Balotă 1971: 415). „Nu se poate lua în discuție dialogul personajelor ionesciene omițând vidul lor sufletesc, aptitudinea de a fi nefericite ele însele și de a-i face astfel pe cei din

jur. Ele nu au ce să comunice, întrucât au ratat definitiv șansa oricărei revelații. Trăind în absența idealurilor sau gesturilor delicate, exteriorizarea lor verbală nu poate fi altceva decât un nesfârșit șir de constatări parțiale asupra lucrurilor simple ale lumii, la care nu mai au acces” (Felecan 2007: 285).

La nivelul universal al limbajului, activitatea întreprinsă de personaje este vorbirea în general, zarva fonică pe care o emit fără să obosească. Drept tehnică, ele, cu excepția Oratorului din piesa *Scaunele*, posedă competența elocutională, adică au facultatea de a se exprima prin cuvânt. Ceea ce ele produc este „vorbitul”, în cazul lor, doar ceea ce s-a mai spus cândva. Acesta nu poate fi suspectat de originalitate, deoarece replicile nu aduc – cum spuneam – un plus de informație, chiar dacă în aparență lucrurile nu stau astfel. Ca text ilustrativ vom lua dialogul soților Martin, care par a se fi regăsit prin completarea unor lacune din puzzle-ul existenței lor, prin umplerea zonelor de incompletitudine cu informații mutual împărtășite. Fisura stă în faptul că ei nu-și mai amintesc, debitează enunțurile ca treziți dintr-un vis:

Domnul și Doamna Martin se așază unul în fața celuilalt, fără să-și vorbească. Își zâmbesc timid.

Domnul Martin [...]: Mă scuzați, doamnă, dar am impresia, dacă nu mă-nșel, că v-am mai întâlnit undeva.

Doamna Martin: Și mie, domnule, mi se pare că v-am mai întâlnit undeva.

Domnul Martin: Nu v-am zărit cumva din întâmplare, doamnă, la Manchester?

Doamna Martin: Tot ce se poate. Eu sunt din Manchester! Dar nu-mi aduc prea bine aminte, domnule, n-aș putea spune dacă v-am zărit sau nu.

Domnul Martin: Dumnezeuule, ce ciudat! Și eu sunt tot din Manchester, doamnă!

Doamna Martin: Ce ciudat!

[...]

Domnul Martin, *căzând pe gânduri*: Ce ciudat, ce ciudat, ce ciudat și ce coincidență! Știți, în dormitor am un pat. Patul e acoperit cu o plapumă verde. Camera asta cu patul și plapuma verde se află la capătul coridorului, între closet și bibliotecă, stimată doamnă!

Doamna Martin: Ce coincidență, ah, Dumnezeuule, ce coincidență! Și dormitorul meu are tot un pat cu plapumă verde și se află la capătul coridorului, între closet, stimate domn, și bibliotecă!

[...]

Domnul Martin, *după ce a cugetat îndelung și, fără să se grăbească, se îndreaptă spre Doamna Martin, care, surprinsă de aerul solemn al Domnului Martin, se ridică, la rândul ei, foarte încet; Domnul Martin, cu aceeași voce târăgănată, monotonă, vag cântătoare*: Atunci, stimată doamnă, cred că nu mai încape nicio îndoială, ne-am mai văzut, iar dumneavoastră sunteți chiar soția mea... Elizabeth, te-am regăsit!

[...]

Doamna Martin: Donald, tu ești, *darling*! (Ionescu 2003a: 52–53).

În ce privește conținutul, există desemnarea prin nume (*Domnul Smith, Doamna Smith* etc.) sau menționarea ocupației personajelor (*Căpitanul de pompieri*). Este primul nivel de „cunoaștere” a acestora. Ca judecată, congruența este suspendată: eroii se repetă, emit judecăți contradictorii, formulează enunțuri neinteligibile: „Oratorul: Mââmâm, Mââmâm, Gugî, Gu, Gî, Mââmâm, Mââmâm, Mââmâm, Mââmâmâm” (Ionesco 2003b: 135).

La nivelul istoric al limbajului, activitatea care se înregistrează este vorbirea de către personaje a unei limbi (istorice) (în cazul de față, limba originală este franceza). Astfel, ele dețin competența idiomatică. Drept produs este limba abstractă. Conținutul este conferit în exclusivitate de limbă: semnificația pe care o capătă vorbirea într-o anumită limbă. Ca și criteriu de concordanță se distinge corectitudinea: personajele respectă normele gramaticale ale limbii în care se exprimă.

La nivelul individual al limbajului, ca activitate avem lingvistica textului: discursul fiecărui personaj contribuie la constituirea textului global, care este piesa de teatru respectivă. Competența expresivă, ca tehnică, reprezintă capacitatea locutorilor de a-și adecva vorbirea la cadrele de comunicare. Ca produs, este textul propriu-zis. Din punctul de vedere al conținutului, vorbim despre sens, iar ca și criteriu de concordanță, despre adecvare.

În *Cântăreața cheală*, cele două cupluri sunt interșanjabile, de la alegerea numelor obișnuite (*Smith* și *Martin*) în comunitățile vorbitoare de limba engleză până la platitudinea dialogurilor dintre personaje. Ele flecăresc pentru a se menține în viață, nu (mai) au ce să-și spună unul altuia și atunci vorbăria lor pare decupată dintr-un manual de învățare a unei limbi străine (cuvinte simple, desperecheate – nu fac parte din aceeași familie lexicală –, propoziții banale, utilizate pentru buna fixare a mecanismelor sintactico-morfologice din limba respectivă etc.):

„Doamna Martin: Care sunt cele șapte zile ale săptămânii?

Domnul Smith: *Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday*” (Ionesco 2003a: 77–78).

Însuși titlul piesei este ales la întâmplare, nu are nicio legătură cu conținutul textului: în cadrul unei repetiții, actorul care îl interpreta pe Pompier încurcă sintagma inițială din text, „învățătoare blondă” cu „cântăreața cheală”, moment în care autorul decide titlul definitiv. Sensul textului este exact non-sensul. Personajele nu mai au ce să comunice³; sunt vide pe dinăuntru. Ele exprimă drama

³ „[...] Adevărurile elementare și înțelepte pe care [personajele] le schimbau între ele, înlănțuite unele de altele, înnebuniseră, limbajul se dezarticulase, personajele se descompuseseră; cuvântul, absurd, se golise de conținutul său și totul se încheia cu o ceartă ale cărei motive erau imposibil de cunoscut, căci eroii mei își aruncau în față nu niște replici, nici măcar bucăți de propoziții, nici cuvinte, ci silabe, sau consoane, sau vocale!... Pentru mine, fusese vorba despre un fel de prăbușire a realului. Cuvintele deveniseră niște scoarțe sonore, lipsite de sens; la fel și personajele, bineînțeles, se goliseră de psihologia lor, iar lumea îmi apărea într-o lumină neobișnuită, poate în

cuplurilor moderne, între ale căror perechi se întinde un hiatus existențial, dar care se încăpățânează să rămână împreună, să-și împartă neantul. Cuvintele lor se nasc în afara oricărui sens întemeietor; dimpotrivă, sunt distructive, erodează lent tot interiorul locutorilor, care nu se mai pot opri din vorbit. Este o lume care zumzăie continuu, care are nevoie vitală de gălăgie verbală pentru că doar așa își amintește că mai este în viață. Un moment tragic îl reprezintă apariția Pompierului care vine – nechemat – să stingă un foc. Locatarii îl anunță însă că nu există niciun incendiu, adică nicio flacără nu mai „arde” în interiorul lor pustiit. Drama lor nu este lipsa dialogului⁴ – sunt niște personaje locvace –, ci golirea de conținut a acestuia, „deşertificarea” lui.

Replicile personajelor funcționează independent de numele care le precedă. De exemplu: „Tavanul e sus, podeaua e jos” sau „Se umblă cu picioarele, dar încălzirea se face cu electricitate sau cu cărbuni” sunt replici care pot aparține oricărui personaj, fără să-l distingă de celelalte. Există și situația când aceeași replică, rostită de mai multe personaje, nu face decât să demonstreze devalorizarea, prin socializare, a limbajului (vezi Comloșan 2001: 162). Replicile sunt prefabricate, formule și expresii gata făcute, impersonale, iar vorbitorul nu se exprimă pe sine. Ceea ce se întâmplă în piesă nu este comunicarea (dialogul), ci doar mecanismul formal al acesteia (Felecan 2007: 286).

În *Lecția*, drama este mult mai profundă: Profesorul își devorează pe rând fiecare elevă. Nu le mai suportă văicărelile, lipsa de pregătire profesională și, profitând de poziția de autoritate pe care o exercită în raport cu acestea, le reduce la tăcere, ucigându-le⁵.

„Nici în *Lecția*, dialogul nu duce la comunicare, ci la suprimarea ei. Profesorul și eleva pot dialoga numai printr-un transfer de autoritate. Începutul discuției surprinde un profesor fascinat de cultura generală a discipolului, convenindu-i postura de supus prin cuvânt în care îl fixează perspicacitatea elevei, întrebările și aprobările magistrului construindu-se într-un soi de mormăială, de

adevărată ei lumină, dincolo de interpretări și de o cauzalitate arbitrară” (Ionesco 2003a: 130, despre *Cântărețul cheal*). În altă parte, autorul vorbește despre „personaje fără caractere. Marionete. Ființe fără chip. Mai degrabă: rame goale, cărora actorii le pot împrumuta propriul lor chip, persoana lor, sufletul, carne și oase. În cuvintele fără șir și lipsite de sens pe care le rostesc, ei pot pune ce vor, pot exprima ce vor, comic, dramatic, umor, pe ei înșiși, ceea ce au mai mult decât ei înșiși” (*Ibidem*: 131).

În ce privește piesa, Ionescu afirmă: „Mi-a ieșit o piesă comică, pe când sentimentul inițial nu era unul comic. Pe acest punct de plecare, s-au grefat mai multe lucruri: sentimentul stranieții lumii, oamenii vorbind o limbă ce-mi devenea necunoscută, noțiunile golindu-se de conținutul lor, gesturile despuiate de semnificația lor și, de asemenea, o parodie a teatrului, o critică a clișeei conversației. În fond, așa se întâmplă întotdeauna. O piesă nu este asta sau aia. Este mai multe lucruri la un loc, este și asta, și aia” (*Ibidem*: 132).

⁴ „Dialogul, considerat aproape o instituție a comunicării, poate funcționa și ca mijloc de anulare a acesteia, reducându-se la simplă stabilire a contactului verbal dintre doi locutori” (Felecan 2007: 281).

⁵ „Dacă ținem să găsim un sens în *Lecția*, acesta nu poate fi decât atotputernicia dorinței. Puternica iraționalitate a dorinței: instinctul învinge cultura. *Lecția* este povestea unui viol; zadarnic continuă profesorul s-o învețe pe elevă aritmetică și filologie – filologie ce duce la crimă! –, acolo se petrec alte lucruri, mai violente” (Ionesco 2003a: 137, despre *Lecția*).

încuviințare apatică a contextului, dar, în orice caz, încuviințare. Treptat, pe măsură ce inteligența elevei păleşte și scapă tot mai mult din orizontul de așteptare al profesorului, rolurile se inversează: autoritatea, sinonimă cu controlul dictatorial al discuției, revine dascălului, eleva transformându-se într-o plăpândă vietate inutilă și de aceea strivită, nemaiprezentând un potențial competitor verbal al profesorului. Iluzia acestui dialog este întreținută de posibilitatea manipulării lui, a investirii succesive a interlocutorilor cu prerogativele unei false dinamici verbale care ar funcționa drept imperativ al provocării răspunsului. Informațiile acestea sunt mai greu vizibile în textul propriu-zis al piesei, dar ele sunt oferite în textul secundar” (Felecan 2007: 286).

Scaunele este piesa cea mai tragică dintre cele analizate⁶, deoarece ființele umane sunt înlocuite cu scaune. Cei doi bătrâni au dus o viață considerabilă împreună (sunt nonagenari), dar au trăit neîmplinirea ca bătrânul – în ciuda calităților excepționale înșiruite de consoartă – să nu-și fi putut exprima mesajul în fața unei mulțimi alese.

„Deși ajuns la capătul unei vieți considerabile (95 de ani), bătrânul nu poate (nu are ce!) să comunice, având nevoie de un substitut, Oratorul. Spunem substitut, deoarece Oratorul trebuie să-l reprezinte și fizic, întrucât el va lipsi, sinucigându-se, de la împărtășirea propriului mesaj. Atitudinea Oratorului nu necesită dibuiri semantice, acesta aflându-se la propriu în imposibilitatea vorbirii, fiind mut. Este o sancțiune gravă, ultimativă, aplicată lumii ionesciene, care astfel va fi catalogată, și patologic, drept purtătoare a unui hybris care o condamnă la necuvânt” (Felecan 2007: 287).

Pentru fiecare personaj se aduce câte un scaun, doar că fiecare invitat este invizibil...

⁶ „De la începutul și până aproape de sfârșitul piesei bărbatul și femeia vorbesc, se agită și așteaptă, dezmiardând visul grandorii. Asistăm la o ultimă reprezentație a ceea ce a fost fericirea lor. Ei povestesc evenimente mărunte despre care nici nu știm măcar dacă au avut loc, trec fulgerător de la o tristețe fără gravitate la un entuziasm fără durată, evocă o intimitate, mai curând rezultatul unei conviețuiri decât al unei comuniuni, se mint, se răsfață, se ceartă, se împacă și se consolează reciproc. O vanitate deșartă îi însoțește pe drumul dezolant deasupra căruia nu se aprinde nicio stea. Iar reprezentația aceasta are loc în fața unor oameni care seamănă leit cu ei, în fața unor prezențe care sunt niște absențe, în fața unor scaune goale, aglomerându-se până a deveni o mulțime sufocantă și strivitoare. Masa oaspeților invizibili a fost invitată să asculte mesajul celor doi bătrâni, concluzia lor de o viață, mesaj pe care-l va expune un orator de profesie. În fine, apare oratorul căruia bătrânii i-au încredințat sensul existenței lor, și cei doi, împăcați că n-au trăit zadarnic, se aruncă liniștit în gol, pe două ferestre opuse. Așteptăm să vedem ce va spune oratorul. Dar oratorul e mut” (Elvin 1968: 28). În această piesă, avem „două ființe îndreptându-se spre moarte într-o agitație care e totuna cu tăcerea și nimicul, aprinși de o speranță inutilă, absorbiți de uitare, este limpede. Nu există nicio idee de comunicat, suntem închiși între frontierele experiențelor noastre ca într-un eșec și orice acțiune umană nutrește dintr-un orgoliu ridicol, sfârșind în inutilitate, în amestecul deconcertant al tragicului și comicului. Geamătul neînțeleas al oratorului, semănând cu al necuvântătoarelor care suferă fără a putea să ne facă să înțelegem de ce suferă, o dovedește. Tot așa cum o demonstrează superficialitatea iremediabilă a celor doi bătrâni, vecini când cu emoția, când cu nerozia, și reduși la un schelet de ticuri devenite simțăminte și de simțăminte devenite ticuri. Cum ne-am putea înșela asupra acestei drame de o copleșitoare forță, unde două epave intră și ies, înconjurând o cameră nudă, și unde doar scaunele există, dar și ele pentru a evoca niște fantome, vidul?” (*Ibidem*: 29).

Bătrânii se află într-o febrilă mișcare de aranjare a scaunelor în așteptarea Oratorului care va colporta mesajul Bătrânului. Tragismul piesei stă în faptul că însuși oratorul este surdomut. Așadar, cel investit prin specificul meseriei sale să vorbească este în imposibilitatea acestei facultăți fiziologice. În finalul piesei, lumea adunată vociferează, dar sunetele verbale care se aud sunt de fapt ale spectatorilor... Avem și aici a face cu o lume condamnată la necuvânt: o sală goală, un orator surdomut. Doar scaune. Această imagine este emblematică pentru lumea ionesciană: absentă din propria viață, cu vocația comunicării de sensuri opacizată⁷.

CONCLUZII

„Intervențiile verbale ale personajelor au forma unor fraze simple, alcătuite din părțile principale de propoziție, rareori comportând compliniri secundare. Ele conțin adevăruri elementare din contingentă, fără însă a stârni, [...], curiozitatea mirabilă a indivizilor. Plecând de la finalitatea conversațională a enunțurilor (care inițial fuseseră desprinse dintr-un manual de învățare a limbii engleze fără profesor), acestea reactualizează câteva universalii la a căror valoare de adevăr ființele rămân opace [...]. Personajele ionesciene nu respectă modelul întrebare – răspuns atunci când se manifestă în vorbire: ele nu întreabă și nu răspund. Vorbăria lor crește din nevoia cronică de avertizare a celuilalt că încă, măcar la nivel biologic, mai rezistă. Golul lăuntric creează un crescendo logic dincolo de care nu există nimic” (Felecan 2007: 287).

Lumea pe care Eugen Ionescu o zugrăvește în piesele sale este una în plin proces de degradare. Ființele nu sunt ofensive, ci, mai degrabă, par că se învoiesc cu soarta decisă de autor. Tot ceea ce pot să schimbe între ele sunt cuvinte. Acestea sunt singura dovadă că se mențin încă în viață. Nici perspectiva morții nu le sperie de vreme ce aleg să se arunce singure în brațele ei (vezi sinuciderea celor doi bătrâni din piesa *Scaunele*).

Limba pe care o vorbesc personajele ionesciene este consimțit a-semantică, deoarece nu reușita comunicării este scopul ei. Uneori structurile lingvistice care ar trebui să asigure comprehensiunea sunt reduse la simple sunete, alcătuite din două-trei foneme.

Este o lume tragică, retrasă îndărătul trăitului, care se sufocă tot mai mult în propria neputință de a se împărtăși celuilalt. Ca să nu sucumbă, face zgomot, mult

⁷ „Scriind *Oratorul* [primul titlu al *Scaunelor*], «văd» foarte limpede personajele «invizibile». Pentru moment, mi-e greu să le aud vorbind. Sunt, fără îndoială, obosit.

Cu mijloacele limbajului, ale gesturilor, ale jocului, ale accesoriilor, să exprim golul.

Să exprim absența.

Să exprim regretele, remușcărilor.

Irealitatea realului. Haos originar.

Vocile la sfârșit, zgomot al lumii, gălăgie, sfărâməturi de lume, lumea piere în fum, în sunete și culori ce se sting, ultimele temelii se prăbușesc sau mai curând se dislocă. Ori se topesc într-un fel de noapte. Sau într-o strălucitoare, orbitoare lumină.

Vocile în final: zgomot al lumii, noi, spectatorii” (Ionescu 2003b: 155–156, despre *Scaunele*).

zgomot de fundal, pentru că în scenă nu avansează niciodată. E prea mută ca să-și rostească rolul. De aceea bâiguie, îngaimă, se repetă, pe scurt, se afișează în vitrina simulacrului de realitate, de unde, de fiecare dată, are parte de o falsă intrare în scenă, ca în teatru⁸.

REFERINȚE:

- Balotă, N., 1971, *Lupta cu absurdul*. București: Univers.
- Comloșan, D., 2001, *Teatru și antiteatru*. Timișoara: Mirton.
- Coșeriu, E., 1994, *Lingvistică din perspectivă spațială și antropologică. Trei studii*. Chișinău: Știința.
- Coșeriu, E., 2000, *Lecții de lingvistică generală*, trad. din spaniolă de E. Bojoga. Chișinău: Arc.
- Felecan, D., 2007, „Dialogul – modalitate a pseudocomunicării”, în D. Trotter (ed.), *Actes du XXIV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, (Aberystwyth, 1^{er} – 6 août 2004), Volume 3, Section 10: La linguistique textuelle et la pragmatique*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 281–290.
- Felecan, D., 2018, *Întâlnire cu semnele textului. 18 popasuri de lectură critică*. București: Academia Română.
- Ionescu, E., 1968, *Teatru*, vol. I, trad. de M. Aderca, D. Bondi, R. Popescu, E. Vianu, studiu introductiv de B. Elvin. București: Editura pentru Literatură Universală.
- Ionescu, E., 1970, *Teatru*, I, „O introducere în teatrul lui Eugen Ionescu” de G. Ionescu. București: Minerva.
- Ionescu, E., 1992, *Note și contranote*. București: Humanitas.
- Ionescu, E., 2003a, *Teatru*, I, *Cântăreața cheală, Lecția*, trad. din franceză și note de V. Russo și V. Zografi. București: Humanitas.
- Ionescu, E., 2003b, *Teatru*, II, *Jacques, Viitorul e în ouă, Scaunele*, trad. din franceză și note de V. Russo și V. Zografi. București: Humanitas.

THEATRICAL DIALOGUE, OR ON THE ABOLITION OF COMMUNICATION IN EUGEN IONESCU'S PLAYS (WITH REFERENCE TO *THE BALD SOPRANO*, *THE LESSON*, AND *THE CHAIRS*)

Abstract

This paper analyses three of Eugen Ionescu's plays, namely *The Bald Soprano*, *The Lesson*, and *The Chairs*, by employing methodology specific to pragma linguistics and literary theory. In the aforementioned plays, the characters behave like puppets, and are devoid of inner life. Their communication turns into gibberish that fails to convey additional information, while the characters cling to words as if they were lifebelts saving them from drowning in nothingness. The study follows the characters' inability to have communicative competence: the speakers are mere operators of language, which they “bend” on the level of the signified and signifier alike.

⁸ Creația lui Ionescu este „o operă încheiată din oglinzi fidele și altele deformante, cu cele mai variate focare de perspectivă, în care lumea de azi își găsește și își pierde chipul. Un amănunt, între altele, al acestei construcții este că nu mai există actori și spectatori. Ei se confundă în jocul oglinzilor” (Elvin 1968: 63).