

**UNIVERSITATEA “BABEȘ-BOLYAI” CLUJ-NAPOCA**

**FACULTATEA DE LITERE**

**ȘCOALA DOCTORALĂ “STUDII LINGVISTICE ȘI LITERARE”**

**TEZĂ DE DOCTORAT**

**REZUMAT**

**CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC**

**Prof.univ.dr. MIRCEA BORCILĂ**

**DOCTORAND**

**CRISTINA MATEI**

2015

UNIVERSITATEA “BABEȘ-BOLYAI” CLUJ-NAPOCA

FACULTATEA DE LITERE

ȘCOALA DOCTORALĂ “STUDII LINGVISTICE ȘI LITERARE”

TEZĂ DE DOCTORAT

**O ABORDARE INTEGRALISTĂ A TEXTELOR  
DRAMATICE ALE LUI EUGÈNE IONESCO.  
CU PRVIRE SPECIALĂ ASUPRA REACTIVĂRII SEMANTICE  
ȘI A CONSTRUCȚIEI SENSULUI ÎN *CÂNTĂREAȚA CHEALĂ* ȘI  
*LECȚIA***

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC

Prof.univ.dr. MIRCEA BORCILĂ

DOCTORAND

CRISTINA MATEI

<b>Argument.....</b>	<b>4</b>
<b>I. Sensul - în lumina lingvisticii integrale.....</b>	<b>6</b>
<b>II. Estetica dramatică ionesciană.....</b>	<b>12</b>
<b>III. Metafora - în lumina lingvisticii integrale.....</b>	<b>15</b>
<b>IV. Reactivarea semantică a metaforei lingvistice în <i>Cântăreața cheală</i> și <i>Lecția</i> de Eugène Ionesco.....</b>	<b>17</b>
<b>V. Modalități de construire a sensului în <i>Cântăreața cheală</i> și <i>Lecția</i> de Eugène Ionesco.....</b>	<b>21</b>
<b>Bibliografie selectivă .....</b>	<b>25</b>

## ARGUMENT

În lucrarea de față ne propunem să întreprindem o investigație a două piese de teatru ce aparțin celebrului dramaturg Eugène Ionesco, în perspectiva integralismului lingvistic. Am ales ca obiect al cercetării noastre piesele *Cântăreața cheală* și *Lecția* deoarece considerăm că aceste două texte sunt reprezentative pentru întreaga operă dramatică ionesciană și în același timp oferă un bogat material de studiu.

În explorarea noastră ne va servi drept ghid doctrina integralismului lingvistic, fundamentată de către Eugeniu Coșeriu, întrucât credem că o cercetare din această perspectivă teoretică deschide o cale nouă de acces spre aspecte lingvistico-literare importante din textele selectate: reactivarea semantică și (de)construcția sensului. Cu toate acestea, opțiunea noastră nu are pretenția unui demers absolut; ea reprezintă o ipoteză de lucru pe care urmează să o confruntăm cu realitatea faptelor lingvistice și poetice din textele investigate.

Data fiind singularitatea demersului nostru – este prima lucrare având această orientare teoretică asupra unor texte dramatice și mai ales asupra unor texte dramatice de acest tip (din câte știm) – am alocat un spațiu extins prezentării perspectivei teoretice în care ne situăm cercetarea și, de asemenea, ne-am străduit să realizăm o încadrare a esteticii dramatice ionesciene în coordonatele acestei orientări. De un real folos ne-au fost, în acest sens, contribuțiile aduse în domeniul cercetării textelor, din același unghi, de către L. Zagaevschi, O. Boc, E. Tămâianu-Morita, C. Pașcalău.

Lucrarea este structurată în două părți: prima parte, preponderent teoretică cuprinde capitolele I, II și III, a doua parte, preponderent analitică conține capitolele IV și V.

În capitolul I schițăm cadrul conceptual în care ne situăm cercetarea – teoria lingvisticii integrale, cu focalizare asupra semanticii textului, și definim câteva din conceptele cheie (cu care urmează să operăm pe parcursul analizei din capitolele IV și V): sens, univers de discurs și alteritate lingvistică/alteritate constitutivă.

Capitolul II tratează pe scurt estetica dramatică ionesciană, așa cum reiese în urma cercetării scrierilor ionesciene în ansamblul lor: texte dramatice, scrieri critice, eseuri, jurnal. În acest sens, lingvistica integrală servește, la nivel teoretic, drept fundal pentru recuperarea aspectelor reflexive cuprinse în unele din eseurile ionesciene, în care autorul își definea intuitiv “tehnica” dramatică, reliefând câțiva factori formativi, care se creează o dată cu piesele. Unul dintre acești factori este referențialitatea de ordin secund, “lumea textului”.

Ultimul capitol al secțiunii de orientare teoretică abordează metafora (mai exact, procesul metaforic, sau modul “metaforic”) în viziunea orientării teoretice menționate mai sus. Scopul nostru a fost acela de a evidenția dimensiunea metaforică a creativității semantice atât în activitatea de vorbire/discurs, cât și în crearea altor lumi – în universul discursiv al fanteziei.

Capitolul IV urmărește definirea conceptului de reactivare semantică și descoperirea strategiilor semantice prin care se articulează sensul în textele amintite, nu înainte de a prezenta pe scurt două coordonate majore ale operei dramatice ionesciene, *comicul* și *absurdul*, aflate într-o relație de interdependență.

În capitolul V am investigat fenomenul de articulare a sensului în cele două texte propuse, “Lecția” și “Cântăreața cheală”, scoțând în evidență strategiile constructiv-deconstructive, modalitățile de realizare a comicului și absurdului, precum și dinamica internă a lumilor textuale în cadrul căreia se manifestă **sensul**.

**Cuvinte cheie:** integralism, sens, reactivare semantică, articularea sensului, nucleu metaforic, diaforic/endoforic/epiforic, poetică.

**Capitolul I** debutează cu delimitarea domeniului de cercetare în care ne situăm, și anume cel al lingvisticii integrale, mai exact domeniul cercetării textului, ca nivel autonom al limbajului.

Obiectivul primului capitol este de a prezenta noțiunea lingvistică “sens” în lumina lingvisticii integrale. Punctul de pornire în explicitarea conceptului de “sens” din perspectiva teoretică amintită îl constituie binecunoscuta tripartiție coșeriană a planurilor limbajului: planul universal, planul istoric și planul individual, corelată cu activitățile corespunzătoare: vorbire în general, vorbire într-o limbă istorică, discurs și, nu în ultimul rând, cu produsele acestora: totalitatea actelor de vorbire, limba abstract-funcțională, totalitatea textelor.

Tipurile de conținut specific planurilor limbajului (designat, semnat, sens) justifică o tripartiție a competențelor deținute de către vorbitori sau, mai exact, o triplă configurație a competenței lingvistice: elocutională, idiomatice, expresivă. Respectarea sau nerespectarea acestora atrage după sine judecăți de tipul: congruent/incongruent, corect/incorect, adecvat/neadecvat. Vorbitorii au, în primul rând, capacitatea de a semnifica (= de a crea semnificate, adică clase virtuale de entități prin care realitatea informă este segmentată pentru atribuirea de esențe unic individualizatoare lucrurilor). În egală măsură, vorbitorii au capacitatea de a designa (= de a se referi în mod concret, unic, individual la o entitate oarecare din această clasă virtuală de entități a semnificatelor). Totodată, ei au capacitatea de a construi “sens” (= de a orienta semnificarea și designarea înspre finalități interne de proiectare a unor noi conținuturi în discurs).

Transformarea semnificatelor în designații înseamnă a exercita funcția cognitivă a limbajului în plan universal, ceea ce înseamnă deja o primă orientare dinspre limbaj înspre lumea extralingvistică tocmai prin referirea la obiecte particulare într-o situație de vorbire determinată. Această trecere de la limbă (ca potență) la vorbire (ca act) prin referirea la un lucru sau la o stare de fapte într-un act de vorbire determinat reprezintă articularea primului raport semiotic. Designatul, ca rezultat al acestei operații, este un obiect real sau imaginar al lumii exterioare sau interioare a vorbitorului.

În perspectivă integralistă, o dimensiune fundamentală a sensului este materializată prin transcenderea semnificării și designării. Totodată sensul presupune ca implicate două coordonate/principii majore: creativitatea și alteritatea.

Alteritatea este o dimensiune a limbajului strâns legată de subiect, după cum și creativitatea este deopotrivă apanajul vorbitorului, însă, în timp ce alteritatea îl “îngrădește”/limitează pe vorbitor, pentru a asigura inteligibilitatea discursului, creativitatea îi conferă libertatea de a extinde granițele cunoscute ale limbajului, prin descoperirea de semnificate și expresii noi.

Revenind la cele două concepte menționate mai sus, alteritatea, respectiv creativitatea limbajului, ele se află într-o permanentă opoziție, într-o tensiune constructivă. Mai difuză în cadrul limbajului cotidian primar, la nivelul textului creativitatea subiectului își face simțită prezența într-un mod mai pregnant: amprenta individuală primează în defavoarea alterității pe care, uneori, o reduce la minimum.

În cadrul lingvisticii textului, Coșeriu a definit “sensul” drept expresie a “atitudinilor, opiniilor sau intențiilor vorbitorului ce vin să se adauge conținuturilor limbilor particulare”.<sup>1</sup> Surprinderea sensului și a mijloacelor prin care acesta se construiește este unul dintre obiectivele principale ale lingvisticii textului.

Caracterul obiectiv al sensului trimite la ceea ce este considerat semnificant textual, “expresie”, “formă” în sens humboldtian. Sensul (conținutul textual) are însă un caracter dinamic constitutiv; el nu este gata fabricat, preexistent interpretării. Surprinderea a ceea ce se înțelege prin, dar dincolo de ceea ce se spune efectiv, este tocmai conținutul competenței expresive.

Modalitatea de articulare a sensului într-un text este dată de prezența unor funcții textuale, ca posibilități date prin limbaj (relații pe care semnul lingvistic le stabilește în actul discursiv, ca instanțiere a vorbirii în planul individual). Pe lângă cele trei funcții semnice de bază stabilite de către K. Bühler și preluate de R. Jakobson (funcția reprezentativă, funcția expresivă și funcția apelativă), mai apar o serie de funcții, numite evocative, care contribuie în mod semnificativ la construirea sensului. Alături de funcțiile evocative prezentate mai sus, există alți doi factori deosebit de importanți în construirea sensului: cadrul și universul de discurs.

---

<sup>1</sup> Zagaevschi 2005: 24.

Cadrul reprezintă totalitatea circumstanțelor vorbirii, fără de care actul discursiv ar fi mult mai sărac. Există o serie de cadre, care pot fi grupate în patru tipuri: situație, regiune, context și univers de discurs (acesta din urmă prezintă interes deosebit pentru cercetarea noastră).

În lingvistica integrală universul de discurs este definit ca “sistemul universal de semnificații căruia îi aparține un discurs (sau un enunț) și care îi determină acestuia validitatea și sensul. Literatura, mitologia, științele, matematica, universul empiric, în calitate de «teme» sau «lumi de referință» ale vorbirii constituie «universuri de discurs».<sup>2</sup> Conceptul coșerian al “universului de discurs” se distinge de celelalte accepțiuni ale termenului lansate de orientări logiciste și pragmatiste, care îl văd ca pe un element esențial al contextului situațional. El înglobează cu mult mai mult, respectiv “lumea de referință înțeleasă ca sistem de semnificații”. (ibidem)

În trihotomia coșeriană a planurilor limbajului relațiile dintre cele trei tipuri de conținut sunt extrem de importante. Conținutul planului individual, adică sensul, nu este rezultatul unei simple adăugări de semnificate și designate, deși acestea sunt indispensabile pentru a ajunge la sens. Este vorba de fapt de al doilea raport semiotic: semnificatele împreună cu designatele constituie o expresie pentru un conținut superior – sensul, cu specificarea că în cadrul textului poetic, conținutul planului individual devine creație de lumi în care se construiesc sensuri noi.

Acest al doilea raport semiotic:  $\text{sens} = (\text{semnificate} + \text{designate}) + x$ , este ilustrat cel mai bine în textele literare deoarece aici găsim toate posibilitățile de realizare ale sensului. Așadar, conținutul planului textual gravitează între doi poli, care determină natura și modalitatea de “facere” (construire). Se trasează astfel, distincția între: sensul informativ, empiric ( $\text{sens} = \text{semnificate} + \text{designate}$ ) și sensul artistic sau literar (“simbolic”).

Am dorit să finalizăm scurta incursiune în domeniul “sensului” prin menționarea câtorva aspecte semnalate în articolul lui Coșeriu, *Informație și literatură*, care readuce în discuție natura discursului literar vs. discursul informativ.

Chiar dacă din punct de vedere formal două discursuri sunt identice, ele pot avea naturi diferite în funcție de finalitatea acestora: discursul informativ oferă niște date despre lume, în timp ce discursul literar construiește o lume: ”Discursul literar nu vorbește despre o lume, ci

---

<sup>2</sup> Coșeriu 1962: 318.



crează o lume. În cazul acesta, cunoașterea și faptul cunoscut coincid, sunt unul și același lucru. (...) Discursul literar nu informează, ci face”.<sup>3</sup> Prin urmare, nu există o raportare la un model anterior, nici măcar la realitatea înconjurătoare. Universul creat este sieși reper, are propriile reguli după care se organizează și funcționează; prezența unui destinatar nu este obligatorie.

Pe de altă parte, faptele prezentate în acest gen de discurs au fost alese pentru semnificația lor umană; ele trebuie să fie reprezentative pentru existența omului astfel încât prin dimensiunea lor universală cititorul să se poată identifica cu ele.

În conexiune cu problemele abordate în articolul *Informație și literatură*, reluăm noțiunea de “univers de discurs” care, în domeniul cercetării lingvistice, a fost elaborată de E. Coșeriu într-un studiu redactat în spaniolă în 1955 și reluată apoi în diverse ediții ale lucrării *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Așadar, universurile de discurs sunt niște sisteme de semnificații în baza cărora textele informative, literare, religioase își pot dobândi veridicitatea, sensul, validitatea. Elementul comun și totuși diferit (ca modalitate de a funcționa) al acestor universuri de discurs este limbajul, care îndeplinește nu doar o funcție cognitivă, ci, pus în slujba creației literar-artistice, devine “instrumentul” pentru a crea sensuri și semnificații noi (lumi noi).

În subcapitolul 1.2.2 prezentăm pe scurt contribuțiile lingvisticii integrale în domeniul textualității literare.

Pornind de la dihotomia blagiană a metaforei, Mircea Borcilă propune o soluție coerentă la problema tipologiei textelor poetice. Soluția sa constă în corelarea tipologiei textelor cu modurile “nucleare” de creativitate umană, așa cum sunt date ele în limbaj, precum și în valorizarea finalității interne a tipurilor de texte poetice. Așadar, în funcție de creativitate, se disting două tipuri mari de texte: plasticizante și revelatoare, iar prin prisma finalității și a mijloacelor de expresie cele două tipuri se ramifică, fiecare, în alte două categorii tipologice (vezi subcap.1.2.2)

Fructificând dualismul metaforic teoretizat de Blaga și corelând cele două tipuri funcționale primare de procese metaforice astfel delimitate, rezultă disocierea textelor poetice în două categorii mari: text plasticizant (proces metaforic A) și text revelator (proces metaforic B).

---

<sup>3</sup> Coșeriu 1994: 12.

Procesul metaforic plasticizant va corespunde tipului de cod semiotic “sintactic”, în timp ce procesul metaforic B va corespunde tipului “semantic”.

În lumina lingvisticii integrale, sensuri noi apar doar în lumile literare, unde se produce un salt maximal de sens, ce corespunde unei referențialități de gradul al doilea. Astfel, lumea creată își conține germenii interpretării, creându-și, odată cu ea, spații autoreferențiale.

Demonstrarea caracterului autonom al lumilor poetice rezidă în postularea suspendării alterității lingvistice, implicit, suspendarea eului empiric și “transgresiunea” lumii experienței fizice. Simultan, are loc asumarea unui alt tip de alteritate, caracterizată de “atribuirea eului absolut”.

În continuare vor fi prezentate, pe scurt, câteva aspecte referitoare la conceptul de “alteritate lingvistică”. Este vorba mai exact, de o alteritate constitutivă pentru lumea textuală, care dezvoltă, cum vom vedea, forme particulare.

Humboldt ne arată că alteritatea este activarea unei multiple conștiințe ce proiectează o viziune comună asupra lumii. Doi subiecți vorbitori, fiind două esențe deosebite, trăiesc misterul participării reciproce, ca alteritate. Mai mult de atât, fără alteritate nu ar exista creativitate. În cuvânt se întâlnesc cel puțin două conștiințe, și anume cea a creatorului cuvântului, precum și cea a interlocutorului său virtual, presupus de creator în fiecare moment al activității sale constructive de limbaj.

Astfel, cuvântul este o rezultată a îmbinării puterii de semnificare a subiecților vorbitori și intenția lor specifică. Aici se cuprinde libertatea fundamentală a omului, în puterea de a face sens și de a fi înțeles de ceilalți. Un punct nodal al articulării sensului în teatrul lui Ionesco ține de exploatarea comportamentului alterilor, de vicierea alterității în direcția unei dezorganizări discursive.

Considerăm că în teatrul ionescian se mizează pe o dezorganizare a comunicării nu atât la nivel de transmitere de mesaj, cât la nivelul implicit al comunicării intersubiective. Este vorba de o criză globală a comunicării, nu doar sub aspectul mesajului transmis, ci în chiar miezul procesului: vorbirea cu cineva; în plus, este foarte greu de reperat o continuitate firească a expunerii la nivelul transmiterii mesajului. Asistăm mai degrabă la formarea unor enclave comunicaționale în toate momentele fundamentale ale piesei *Cântăreața cheală*. Limbajul care

își pierde funcția esențială, aceea de a asigura comunicarea umană, ajunge chiar să își manifeste uneori funcția distructivă asupra omului, cum se întâmplă în *Lecția*.

Prin întreaga structură a discursului, prin ceea ce transmite cuvântul în piesele sale, Ionesco urmărește inducerea unui contact cu realitatea fără interpunerea unor sisteme, religii, mituri. Piese sale reprezintă deschideri, expresii pentru noi sensuri (ironie, autocritică, incongruență), creația dramatică acționând ca un liant de trăiri, ca un catalizator de noțiuni confuze și, adesea, prost înțelese de critici.

Pentru dramaturg, are valoare doar materia în creație, spontaneitatea trăirii, transmisă cât mai estetic sau mai puțin estetic cu putință, de aici efectul anticlimax (final circular, piste false în privința deznodământului, textul îndreaptă spre false puncte culminante), ironia, toate alcătuiesc indicii ale unor realități textuale multiplu fracturate.

**Capitolul II** cuprinde o prezentare succintă a viziunii artistice ionesciene precum și câteva chestiuni importante ce derivă de aici.

Referitor la concepția despre artă și literatură, pentru Eugène Ionesco opera literară este un univers unic, autonom, care se organizează după propriile legi; opera literară nu a fost creată pentru a servi unui scop anume, ci ea a fost creată pentru sine și continuă să existe pentru sine.

Găsim în afirmațiile lui Ionesco despre literatură asemănări cu câteva aspecte din teoria lingvisticii textului, și anume: prezența dublului raport semiotic, exprimat sub o altă formă și fără terminologia specifică lingvisticii textului. Mai mult de atât, la fel cum sensul unui text nu este dat dinainte, ci se construiește o dată cu textul, el fiind conținutul ultim, tot așa, opera literară nu este o ilustrare a unor idei sau a unei teze stabilite dinainte, susține Ionesco. Sensul nu este ceva fix, imuabil oferit de către autor și receptat cu exactitate de către cititor; acesta va fi perceput în mod diferit de fiecare cititor în parte, raportat la epoca în care trăiește.

Pentru Ionesco, în cadrul procesului de creație imaginația deține un rol primordial; astfel imaginația este elementul generator de lumi, prin care se construiește o lume ficțională.

În mod similar, în lingvistica integrală se accentuează importanța creativității limbajului (la nivelul celor trei planuri), trăsătură care în cadrul planului textual este responsabilă pentru apariția unui sens nou – și implicit a unei lumi noi.

Conform viziunii estetice ionesciene, autenticitatea și valoarea operei literare sunt date de măsura în care aceasta este fidelă ei însăși, respectând regulile pe care ea le-a instituit.

În paralel, în lingvistica integrală, există un postulat conform căruia *energeia* conține *dynamisul*, adică facerea își instituie propriile reguli, propria tehnică de creație.

Orice operă literară are două calități majore care, deși aparent antagonice, nu se exclud una pe alta, ci co-există: pe de o parte avem dimensiunea universală a operei – există elemente specifice operelor de un anumit gen, pe de altă parte avem dimensiunea particulară (unicitatea operei) – care se regăsește în “structura” profundă, în detalii, în elemente care orientează intenția și sensurile operei.

Eugène Ionesco a fost un autor dramatic dublat de un teoretician al scrierii teatrale; el și-a elaborat propria viziune asupra fenomenului teatral în urma experienței personale, directe dobândite în acest domeniu. În primul rând, Ionesco își propune o distanțare față de teatrul convențional, tradițional și găsirea unei noi formule pentru genul dramatic, deoarece formula actuală nu îl mulțumește.

Astfel, cu Ionesco, asistăm la o interiorizare a teatrului, la o contopire cu propria ființă a autorului; punctul de plecare al scriiturii teatrale este, de cele mai multe ori, un dezechilibru ce declanșează o suită de frământări care își au, dacă nu rezolvarea, cel puțin formularea (expresia) la nivelul creației literare. Ionesco acordă libertate absolută procesului creator și artistului, condiție imperios necesară pentru un rezultat autentic, revelator. Dorința lui este de a ajunge la esență, la trăirea autentică, la “izvoarele adânci ale sufletului omenesc”, de a descoperi, prin teatru, adevărurile universale. Prin urmare, el propune o “spoliere” a genului dramatic de elementele convenționale, tradiționale, cu scopul de a surprinde esența lucrurilor, sensul existenței umane, dar și trăirea spontană.

Modul în care scriitorul surprinde realul constituie elementul de noutate, în aceasta constă originalitatea sa. În textele ionesciene, modul de surprindere a realului are loc, în mod paradoxal, în primă fază, printr-o dislocare a realului. Această etapă premergătoare de distrugere este urmată de cea de-a doua, integratoare, de punere laolaltă a elementelor disparate, conform unei noi coerențe. Se explică, astfel, și frecvența suprapunere a universurilor de discurs în piesele ionesciene.

Moment diaforic prin excelență, dislocarea realului corespunde cu suspendarea fundalului lumii experienței, iar reintegrarea sa înfățișează momentul endoforic, al încercării de soluționare a situației conflictuale între fundaluri (vechiul fundal, cel al cunoașterii lucrurilor, respectiv noul fundal, al lumii textului).

Alături de noțiunile de “tragic”, “comic”, “absurd”, “limbajul” deține un loc important în problematica teatrului absurdului. Autorii de teatru precum Beckett, Adamov, Ionesco și-au propus redarea experienței, a senzației de absurd într-o formulă nouă, inedită, cu mijloace proprii, limbajul fiind un element cheie.

Constatând necesitatea înnoirii scriiturii dramatice – ca urmare a perimării sistemelor de exprimare, Ionesco propune distorsionarea relației semnificant-semnificat, subminarea structurilor de limbă, inadecvarea frazelor la contextul vorbirii. O altă tehnică preferată de Ionesco este împingerea clișeele de limbă până la paroxism, pentru a evidenția fie insolitul vieții cotidiene, fie senzația de înstrăinare.

Referindu-se la opera ionesciană, Ion Pop vorbește despre o afirmare a “noului”: “sclerozei limbajului uzat i se opune proștețimea și spontaneitatea verbului, «o intuiție originară», o adevărată încercare de întoarcere la izvoare, implicarea existențială profundă a artei (artistul surprinde direct realul).”<sup>4</sup> Singura activitate a personajelor din *Cântăreața cheală* este conversația sau cearta. Limbajul devine astfel locul de manifestare al decalajului, al absurdului.

Caricaturizarea limbajului ilustrează golirea omului de umanitate și transformarea sa într-un “element” din sistemul social-economic. Când lumea și implicit existența umană devin lipsite de semnificație cuvintele ajung să exprime același vid ontologic – adică să nu mai exprime nimic. Această realitate golită de semnificație tinde spre haos, spre auto-distrugere, la fel cum, în paralel, în mod progresiv, limbajul se alterează, se denaturează pentru ca în final să explodeze, să se dezintegreze total. Asistăm la o criză a limbajului care reflectă, în fond, o criză a individului.

Desigur că nu putem face abstracție de încadrarea operei dramatice ionesciene în mișcarea (neo)-avangardistă, respectiv în tematica absurdului. Afinitatea față de curentul avangardist este evidentă mai ales în scrierile din tinerețe ale lui Ionesco unde se remarcă două din dimensiunile stării de spirit general avangardiste: caracterul de revoltă, de opoziție, de

---

<sup>4</sup> Ionescu 1992 b (în prefața la *Note și contra-note*).

ruptură față de cultura instituționalizată, față de tot ce este convențional și accentul pus pe trăirea autentică. Ionesco sugerează o întoarcere la planul primar al trăirii, “nealterate” de constrângeri și norme sociale, politice, de nici un fel, iar în ceea ce privește literatura, remediul constă într-o întoarcere la izvoare, ceea ce presupune o implicare existențială profundă a artei.

Prin urmare, se poate constata, peste tot în opera ionesciană, un efort sistematic de subminare a expresiei convenționalizate, lipsită de vitalitate datorită uzului mecanic și absenței unei intenții de înnoire din partea locutorilor. Extrema convenționalizare a limbajului (vezi *Cântăreața cheală*) reflectă, de fapt, o comoditate în gândire, o acceptare necritică a unor platitudini general admise de către marea masă a indivizilor dintr-o societate.

Din cercetările efectuate avem convingerea că piesa de rezistență a lui Ionesco, *Cântăreața cheală*, este o ars poetica în miniatură. Regăsim în această piesă atât esența crezului artistic ionescian, cât și temele fundamentale *in nuce* ale operei ionesciene. Subtitlul piesei *Cântăreața cheală* nu a fost ales întâmplător; acesta prevestește spiritul neconvențional, de atac la adresa teatrului ideologic sau de bulevard prin respingerea formelor și principiilor pe care acestea le promovau. Complexitatea piesei este debordantă, multitudinea fațetelor pe care aceasta le înfățișează unui cititor atent, dar și inițiat, este pe măsura eforturilor depuse de a decela ceea ce nu ni se oferă la o primă lectură.

După o primă creionare a conceptului de „metaforă”, **Capitolul III** cuprinde o prezentare succintă a principalelor direcții și perspective în studierea „metaforicului”(procesului metaforic) în lumina lingvisticii integrale. Prezentarea evidențiază deopotrivă meritele, dar și limitele direcțiilor de cercetare ce vin din zona studiilor blagiene precum și a articolelor elaborate de către profesorul clujean Mircea Borcilă în domeniul metaforologiei.

Prin fuziunea conceptuală dintre lingvistica integrală coșeriană și teoria blagiană asupra metaforicului, Mircea Borcilă a elaborat o viziune nouă, integratoare care oferă propriul răspuns întrebărilor ce țin de domeniul metaforicului.

Noutatea acestei abordări constă în considerarea metaforei (metaforicului) ca manifestare a creativității culturale în și prin limbaj, nu doar o simplă deviere de la uzul “normal” al limbajului, conform perspectivelor retorice. Metafora, în sensul clasic, tradițional (conform căruia accentul era pus pe “produs”/”ergon”) constituie mai degrabă expresia unei funcții

textuale, pe când în lingvistica integrală mecanismul metaforic e un mijloc de realizare a funcțiilor textuale sau categoriilor de sens (accentul este pus pe “energeia” textuală). Domeniul de funcționare al metaforicului (proces metaforic) este bivalent: domeniul lingvistic, respectiv domeniul translingvistic (cultural).

Lingvistica integrală definește, mai întâi, procesul metaforic din unghiul funcționalității lui în vorbire: în momentul în care apare un aspect inedit ce nu poate fi încadrat în conținuturile cuvintelor pe care le avem la dispoziție, trebuie să găsim o altă modalitate de a-l exprima. Pentru a evita o determinare directă foarte lungă și inutilă, alegem două cuvinte care surprind cel mai bine intuiția aspectului inedit din mintea noastră și creăm o imagine complexă, rezultată din conținuturile celor două cuvinte, aduse împreună. Cu cât cei doi termeni aparțin unor câmpuri semantice mai îndepărtate, cu atât saltul efectuat este mai mare. Conținuturile celor doi termeni, A și B, se suprapun și rezultă o entitate nouă. Acest proces este numit metasemie și are loc, în mod spontan, în actul de vorbire.

Metasemia, în esența ei, este un fenomen spontan, intuitiv; din rațiuni metodologice acesta poate fi segmentat în trei timpi: diaforic, endoforic și epiforic.

Modelul explicativ oferit de M. Borcilă nu presupune doar cartografierea fenomenului metaforic manifestat în creația semnificațiilor secundari, ci aruncă o lumină inclusiv asupra modelului minimal de creare a semnificatelor primare.

În concluzie, rolul creației metaforice în activitatea lingvistică este preponderent acela de a genera semnificate noi, de a denumi ceea ce intuiția cunoaște și distinge, uneori pornind de la designarea unor aspecte inedite ale realității folosind imagini noi.

Dacă planul vorbirii în general are drept finalitate desemnarea unui anumit segment al realității, în planul textului, finalitatea discursului se polarizează între interpretarea lumii și, în mod exponențializat, creația de lumi. Astfel, un nivel “metaforic” pre-textual se constituie în material (“expresie”) pentru categoriile de sens textual. Metasemia este deci suprapunerea conținuturilor (semnificațiilor) într-un mod care permite semnificarea exponențializată.

Metafora textuală captează, așadar, saltul din lingvistic în translingvistic; cu alte cuvinte ea face posibilă actualizarea premiselor de sens oferite în limbaj într-un raport semiotic secund, prin care sensul capătă obiectivitate.

În funcție de finalitatea procesului de articulare a sensului, metafora textuală este, în clasificarea lui Borcilă, de două feluri : A) metaforă semnificațională (lingvistică) [M II A] – inferă ceva dincolo de semnificat și designație, un sens; B) metaforă trans-semnificațională (trans-lingvistică) [M II B] – în cazul căreia funcționează principiul poetic, “care conduce întreg procesul metaforic spre transgresiunea într-un “orizont de semnificație” posibil dincolo de “semnificația obișnuită a faptelor.”<sup>5</sup> Câteva exemple de metafore M II A: proverbe, zicători, fabule, alegorii care sunt de fapt niște micro-texte care interpretează lumea. Ex: “Ce naște din pisică, șoareci mănâncă”, respectiv metafore de tipul M II B: “Julieta e soarele...” (William Shakespeare); “Soarele, lacrima Domnului...” (Lucian Blaga ).

Prin urmare, M. Borcilă constată existența a două dihotomii : 1) metafora lingvistică sau funcția 1 (semnificația faptelor ca dată); 2) metafora poetic-culturală sau funcția 2 (sporirea semnificației faptelor) iar metaforele încadrate la 2) pot fi surprinse într-o nouă dihotomie: metafora A (“plasticizantă”, II A) și pentru care e specific principiul blagian al analogiei, și metafora B (“revelatoare”, II B), pentru care este decisiv principiul blagian al dizanalogiei.

Finalmente, metafora trebuie văzută ca expresie a creativității limbajului; ea nu are reguli date pe care să le urmeze, ci își are finalitatea în ea însăși. Metasemia reprezintă, exponențial, modul de creație în limbaj, iar metafora poetică reprezintă, exponențial, modul de creație în poezie.

Se impune, deci, reconsiderarea metaforei drept expresie fundamentală a creativității umane. În vorbire sau în discurs, metafora joacă rolul de nucleu generator al dinamicii globale în creația conținuturilor de conștiință. Alături de conceptele studiate în capitolele I și II, rezultatele capitolului III vin să întregească aparatul conceptual necesar analizelor din ultimele două capitole ale lucrării, care vizează în principal două aspecte: reactivarea semantică și (de)construcția sensului în piesele selectate.

**Capitolul IV** tratează câteva noțiuni importante pentru definirea esteticii dramatice ionesciene: *comicul*, respectiv *absurdul* (4.1, 4.2, 4.3) iar în a doua parte ( subcapitolele 4.4, 4.5 și 4.6), după definirea fenomenului de *reactivare semantică*, se evidențiază o serie de strategii

---

<sup>5</sup> Borcilă 1997a: 160 și Borcilă 1995a și 1995b.



semantice prin care se articulează sensul în *Cântăreață cheală* și *Lecția* având în vedere finalitatea asumată: de intensificare a percepției.

Atitudinea nonconformistă față de teatrul convențional, tradițional se va concretiza la Ionesco într-o parodiare a teatrului, iar conceperea condiției umane ca farsă va duce la o viziune proprie asupra tragic-comicului. Râsul ionescian este, la început, amar, aproape forțat, aproape dureros, pentru a se decanta, în final, și a deveni eliberator. Acest râs planează asupra unei realități din care a dispărut orice urmă de confort. E un râs care topește tragicul și comicul ca două fațete complementare ale uneia și aceleiași realități.

Ionesco dă măsura talentului său în teatru, propunând modele autorefențiale. Căderea în absurd este opțiunea autorului, noțiune fundamentală ce structurează comportamentul antieroiilor săi, paradigma întregii sale creații dramatice. Este pecetea pusă pe existența personajelor și, totodată, miezul ordonator al articulării sensului. Arta dialogului excelează la Ionesco, fiindcă dialogul e simulacrul de viață ce naște comicul. Ironia și parodia sunt mijloace forte de realizare a comicului, dar și a tragicului; ironia fiind o secure cu două tăișuri, ea implicând atât comicul, cât și tragicul existenței în lumile textuale ionesciene. Personajele afișează un verbiaj continuu, epatând mult zgomot pentru nimic. Vorbim de un limbaj minat din interior, prin numeroase procedee, între care amintim: utilizarea unor ticuri verbale, a repetițiilor obsedante, a clișeeilor lingvistice, a stereotipiilor.

Criza comunicării se vedește acut în această limbuție exacerbată, dar care nu reușește să satisfacă minime cerințe de validare ontologică. În general, domină principiul redundanței greșit întrebuințate, spre a confirma plenar o dezarticulare verbală culminând cu ruptura între expresie și gândire (neputința de a înlănțui, logic, cuvintele). Beția de cuvinte antrenează denaturări de-a dreptul grosolane, abateri extreme de la vorbirea corectă și expresivă, de genul ticului verbal, al tautologiei, al prolixității, al anacolutului și al delirului lingvistic.

Comicul rezultă și din absurdul unor situații, din alăturarea în cadrul aceluiași enunț a două sensuri care creează o situație imposibilă. Sub masca unui paradox se ascunde umorul, cu accente tragice. La Ionesco, paradoxul este creat prin alăturarea unor stări de fapt care aduc în discuție ipostaze de sens opus, care contrariază, care se exclud reciproc, mizându-se pe elementul surpriză, pe poantele unor soluții ce conțin o considerabilă doză de umor, la conflicte în aparență

grave. Cearta dintre cupluri e un fenomen comun, de configurare a ordinii textuale. Oscilația personajelor între considerație și derâdere clădește comicul ionescian pe culmi solide de materie spirituală, deconstruind până și pretențiile inițiale de sesizare a încălcării principiilor de funcționare coerentă a lumii.

Umorul absurd, pe care literatura – de la unele texte kafkiene, la antipiesele lui Ionesco, la pseudo-clovneriile beckettienne – îl cultivă din plin, are un mecanism interior propriu. La fel ca și absurdul, care este în esență “o ruptură”, umorul absurd se bazează pe o incongruență, pe o nepotrivire; el are la bază sesizarea unui contrast între elementele unei situații.

E. Ionesco definește absurdul ca fiind o stare de uimire în fața existenței, văzută drept ceva straniu, de neînțeles, și de care el, ca individ, este detașat, ca privitor la un spectacol. Acest sentiment de uimire, de stranietate în fața existenței provoacă fie o stare de neliniște, de spaimă, fie contrariul acesteia, adică o stare de beatitudine copleșitoare inexplicabilă. Asistăm astfel la cristalizarea a două coordonate importante pentru universul imaginar ionescian: una ar fi sentimentul de “absență ontologică” sau “vidul ontologic”, iar cea de-a doua, sentimentul “prezenței ontologice”, al uimirii în fața existenței. Sentimentul vidului ontologic se corelează cu ideea existenței ca mecanism; evenimentele, faptele oamenilor devin mecanice, iar existența însăși devine o mașinărie uriașă din care lipsește “viața”, dimensiunea umană.

Pentru Ionesco absurdul este o experiență cât se poate de reală, concretă, umană, care survine la un moment dat în viața oricărui individ (cu condiția să fie conștient de aceasta). Încercarea de a reda această experiență într-un mod cât mai expresiv, mai sugestiv și mai actual pentru public/cititor, a dus la apariția teatrului absurdului. Depășirea dramei – a condiției absurde a omului – se face prin umor. Acesta presupune o conștiință lucidă și permite o detașare de vanitatea/zădărnicia sau de tragicul existenței. Am acordat o atenție deosebită modalităților de realizare a absurdului în textele alese, prin alocarea unui întreg subcapitol acestei chestiuni, în care sunt prezentate exemple edificatoare(vezi 4.4).

În concluzie, dezintegrarea limbajului evoluează o dată cu instalarea tot mai pregnantă a absurdului în piesă. Nu e de mirare că punctul culminant al piesei – dezarticularea totală a limbajului – coincide cu pierderea oricărei rațiuni a personajelor. Separat de limbajul său, omul

își pierde dimensiunea umană, el fiind singura ființă înzestrată cu capacitatea de a vorbi, de a-și exprima gândurile și trăirile prin intermediul limbajului articulat.

Pentru a putea încadra tipologic opera lui Eugène Ionesco, e necesar mai întâi să reperăm în arta sa poetică explicită comentarii referitoare la limbaj și la literatură. Acestea trebuie mai apoi interpretate, pentru a descoperi finalitatea „artei prin limbaj” în viziunea lui Ionesco.

Baza teoretică folosită în demersul nostru ne este oferită de teoria tipologică a textelor poetice a profesorului M. Borcilă. Conform acestei teorii textul literar se situează în categoria mai largă a textelor culturale, care se caracterizează printr-un proces fundamental de creație de sens („poesis discursiv”). La baza acestui proces fundamental de creație de sens se află un nucleu generativ care a fost definit ca: “totalitatea elementelor implicate în acțiunea de închipuire a lumii textului (Coteanu 1985: 29)” sau ca „un complex de «strategii semantice» elementare pe baza cărora se constituie coerența nucleară la acest nivel primar, «prototextual» (în sensul de stadiu original în generarea textului)”<sup>6</sup>.

În acest cadru conceptual, procesul de constituire a coerenței nucleare este imaginat după modelul minimal al creației de sens al metaforei. Prin urmare, diferențierea între texte începe încă de la acest nivel, al nucleului generativ, mai precis, în funcție de diferențele ce apar la nivelul acestui proces metaforic fundamental. Există două tipuri funcționale primare de procese metaforice (în cadrul metaforei de tip II), care, puse în corelație cu tipologia modelelor semiotice ale culturilor particulare, sunt reinterpretate ca tipuri fundamentale de funcții culturale ale textelor poetice. Un prim criteriu foarte important în stabilirea tipologiei unui text poetic este intenția generală a procesului de creație de sens. La Arghezi și la poeții avangardiști, intenția generală a poesis-ului discursiv este una „platicizantă”, „expresivă”.

Ne propunem în continuare să descoperim care sunt strategiile semantice prin care se construiește sensul în textele lui E. Ionesco, având în vedere finalitatea asumată: de intensificare a percepției. Una din strategiile evidente este aglomerarea de scene în care sunt debitate cu nonșalanță truisme, în cascadă; altă strategie este îngroșarea caricaturală a liniilor de construcție a personajelor și a arhitecturii situațiilor. Aici se integrează procesul de dezautomatizare, semnalat de formalistii ruși, precum și cel de reactivare semantică, definit de noi drept procedeu

---

<sup>6</sup> Borcilă 1987a: 186.

lingvistic prin care unele cuvinte sau sintagme sunt (re)aduse în atenția noastră prin funcții de evocare, parodiare, transformare etc.

Al doilea criteriu important pentru stabilirea tipologiei unui text este principiul existențial-axiologic care guvernează procesul de *poesis discursiv*. În textele lui Ionesco, după părerea noastră, funcționează principiul existențial-axiologic sintactic. Conform acestui principiu, „elementele designate din lumea fenomenală, atrase în procesul metaforic nuclear, nu posedă semnificație poetică prin ele însele.”<sup>7</sup> Ele sunt folosite de către autor în diferite combinații, datorită cărora, la nivel textual, dobândesc un sens poetic. Prin urmare, distincția elemente poetice – elemente non-poetice (stabilită prin tradiție) se șterge, ambele „categorii” fiind implicate în procesul de *poesis discursiv*.

Ionesco și-a propus în operele sale o redare a experiențelor concrete, prin intermediul cuvintelor. Creațiile lui pot fi integrate astfel “modelului de construcție diagramatic”, prin care se urmărește refacerea concretului din lumea empirică în câmpurile interne de referință ale textului, în cadrul procesului de *poesis discursiv*. În cadrul procesului de *poesis discursiv*, imaginea concret-senzorială poate fi construită prin păstrarea unei coerențe semantice sau prin dezintegrarea coerenței semantice discursive. Al doilea caz este specific pentru unele texte avangardiste; tendința spre desemantizare totală și distrugerea coerenței discursive fiind caracteristice textelor de acest gen.

Deconstruirea discursului repetat, subminarea clișeele lingvistice, și de aici, a celor existențiale, sunt coordonate importante ale poeziei explicite a lui Ionesco. Autorul însuși mărturisește intenția sa de a demasca vidul ontologic, sărăcia interioară a omului aservit ideologic, relevată prin folosirea automatismelor verbale și comportamentale.

În **Capitolul V** al lucrării noastre, vom cerceta fenomenul de articulare a sensului în cele două piese selectate *Cântăreața cheală* și *Lecția*, subliniind strategiile constructiv-deconstructive, modalitățile de realizare a comicului și absurdului, dinamica internă a lumilor textuale prin care se manifestă sensul. În urma unei lecturi mai atente a textelor ionesciene, putem constata în subtext o revoltă surdă contra automatismelor și o accentuare a faptului că

---

<sup>7</sup> Borcilă 1987a: 189.

modul poetic în sens larg nu e subsumabil unei ideologii, el fiind independent în privința conținuturilor de sens de condiționări externe.

Așadar, o cercetare lingvistic-poetică a pieselor ionesciene, privite sub aspectele arătate mai sus, trebuie să se concentreze pe premisele de sens date în limbaj (jocuri de cuvinte, suspendări ale incongruenței sau incorectitudinii în favoarea adecvării etc.) și pe dinamica internă a câmpurilor și cuantelor referențiale care are la bază cele trei momente globale de extensie metaforică: diaforism, endoforism, epiforism.

Două zone teoretice sunt cruciale pentru adecvarea pistelor interpretative. Prima este deschisă de Coșeriu, care avansează, în formulă succintă, puncte de lucru foarte utile într-un demers analitic asupra teatrului ionescian: „... un discurs total lipsit de conținut îl poate constitui poezia ca model absolut de *discurs fără sens*. Teatrul lui Ionescu este un exemplu de **discurs dezorganizat, nesimetric, voit sec și prezentat ca atare.**”<sup>8</sup> (sublinierile ne aparțin)

O a doua zonă vine din proiectul de tipologie a textelor poetice al lui Mircea Borcilă: „Tendința desemantizării totale și a distrugerii coerenței discursive apare, însă, ca dominantă în unele texte avangardiste. În manifestările lui extreme, acest (sub)tip poetic nu urmărește decât să „șocheze” și să distrugă „automatisme” perceptuale, fără să mai țintească spre coerența unor câmpuri interne de referință. Procesul de poesis vizează acum ceva care, în termenii lui Bogza, „să nu fie aport, ci bulversare”, iar principiul constructiv se reduce, în aceste cazuri, la „o înlănțuire arbitrară de imagini” (Tzara, apud Marino, 1977, p. 57)”<sup>9</sup>.

Poetica antropologică, proiect transdisciplinar fundamentat de Mircea Borcilă pe baza teoriilor filosofice ale lui Lucian Blaga privind tipologia structurală a metaforei și prin amorsarea acestei moșteniri filosofice la concepția coșeriană despre hermeneutica sensului, oferă o perspectivă integratoare și asupra dinamicii interne a metaforei, proces constituit în trei momente esențiale: diaforicul, endoforicul și epiforicul. În virtutea modelului propus, orice text literar respectă în linii mari această dinamică în cadrul proceselor primare de creație, întrucât textul literar reprezintă extensia metaforei nucleare, prin înlănțuirea intuitivă a acestor trei momente.

---

<sup>8</sup> Coșeriu 1993: 14.

<sup>9</sup> Borcilă 1987: 192.

La Ionesco, putem constata acest salt către spațiul absolut al limbajului poetic prin crearea unei aparente abdicări de la logica lucrurilor, dar activând de fapt un efect global de coerență care duce la o lectură fragmentară și relativ ermetică, ce deformează selectiv câmpul evenimentelor și al lumii textuale. De altfel, subtitluri de genul Antipiesă ori Dramă comică vin să sugereze că limbajul poetic preface o antimaterie a formelor, pentru a reda conținuturi profund conceptual, abstracte.

În cazul antipieselor ionesciene, există mai multe nuclee de lumi textuale, care activează, în special, suspendarea extravagantă a incongruenței. Nucleele de sens sunt dispersate în labirintul narativ al dramei, iar în aceste condiții interpretul trebuie ca, după o prealabilă scrutare la suprafața textului, să foreze în profunzimea sa pentru a ajunge la stratul intuitiv primar, la momentele de ciocnire a cuantelor referențiale, care fac din structura dialogic-narativă un mediu de expresie pentru crearea unei lumi a absurdului. Momentele diaforice sunt numeroase, activate pe tot cuprinsul textului. Toate piesele lui Ionesco prezintă acest aspect fragmentar de explozii intratextuale, surprinse într-un colaj suprarealist. Pe această direcție, se poate demonstra existența unei ordini semantice supraordonate care unifică experiența fragmentară a segmentelor textuale respective într-un sistem dramatic-narativ discontinuu, dar susceptibil de reflectarea unei conștiințe a procesualității subiacente, de reprezentarea fotografică a momentelor fundamentale ale progresiei sensului.

Privite din acest unghi, piesele ionesciene își revelează natura de construcții intenționale, poetice, mizând, preponderent, pe strategii precum: suspendarea extravagantă a incongruenței în text-discurs; suprapunerea universurilor de discurs; reformularea unor proverbe cunoscute; figurarea unei alterități constitutive lumii textuale care elimină din ecuație relația subiect-obiect, așa cum o știm; raționamente de tip matematic care contravin, însă, logicii tradiționale; configurarea unor spații sau momente aproape de imposibil, într-o geometrie care nu mai păstrează urme ale determinismului cartezian; exploatarea unor relații de evocare prin cultivarea aluziei, dublei semnificații, paradoxului, tautologiei, ironiei, sarcasmului; cultivarea opozițiilor lexicale paradigmatică într-o zonă de concomitență sintagmatică etc. Toate aceste strategii de articulare de sens par, mai degrabă, procese disolutive, factori care dezorganizează discursul, reducându-i dinamica la expozeuri mecanice, stereotipe. În realitate, însă, ca procedee de

realizare a sensului, ele dovedesc o creativitate radicală, în sensul coșerian al termenului, de amorsare a conținuturilor în sfera limbajului poetic, creator de lumi.

Crucială se dovedește, în schimb, pentru noi, mutația viziunii poetice, care este un demers cu totul radical la Ionesco. Se poate nota, însă, faptul că parcursul antivizionar către structurile literare dinamitarde ale teatrului absurd, către spectacolele imaginilor ce se doresc a fi descărnate de semnificații, nu înseamnă renunțarea la acumulările de viziuni specifice modernismului. În consecință, fiecare dintre simbolurile din piese poartă conținuturi ce anticipează parcursul lor viitor.

Ipostazele anarhice ale subiectului (personalități multiple, care ființează în mai multe dimensiuni ale lumii textuale, cu suprapuneri uneori hilare, alteori absurde) în antipiese pot fi conectate cu suprapunerea sau încurcarea universurilor de discurs („doi matematicieni extrăgeau rădăcinile pătrate ale copacilor” – exemplu dat de Coșeriu), prin care, de exemplu, modul discursiv științific se combină cu modul discursiv poetic, în decupaje graduale de sens. Piesele lui Ionesco sunt, din acest unghi, colaje suprarealiste, punând în tensiune realități textuale cu iluzii de sens, într-un nesfârșit carusel de alternanțe halucinatorii (în *Lecția*, apar sintagmele matematice de „rădăcină pătrată” și „rădăcină cubică” în explicarea noțiunii de rădăcină a cuvintelor).

Teatrul lui Ionesco presupune exact această problematică a aparentei nonintenționalități a situațiilor absurde create în lumile textuale aferente. Practic, însă, nimic nu ne-ar putea determina să suspectăm că Ionesco ar vrea să treacă drept neștiutor al normelor vorbirii, sau că ar fi ireverențios în raport cu adecvarea discursivă. La fel, printr-o strictă aplicare a programului neo-avangardist, situațiile aberante pe care le creează în momentul în care înfățișează în discurs astfel de paradoxuri situaționale nu se pot subsuma decât logosului poetic, ca lumi noi în care se întrupează sensuri noi. Dezorganizarea discursului ține de latura formală a acestuia, nu de natura personală a conținutului, i.e. a sensurilor create. De altfel, piesele trimit, în mod evident, la altceva decât lasă a se înțelege la o lectură superficială. Personajele își vorbesc și au o conduită discursivă în acord cu tendința generală de forțare a limitelor limbajului, dar și ca manifestare a unui cod specific lumii create.

În interiorul *Cântăreței chele*, dramă redată, sub aspect stilistic, ca un șablon perfect normal de întâmplări, există un germene absurd, incongruența cu cunoașterea și cu logica lucrurilor. Posibila acuză a unor critici, neformulată explicit, cum că acest germene al absurdului ar face din teatrul lui Ionesco un spațiu neverosimil prin includerea sa într-o structură dramatică, este clar nefondată. De aici ar rezulta necesitatea unui absurd veșnic plasat pe un tărâm al verosimilului. Absurdul reprezintă, însă, un loc comun în existența umană, nu o contradicție a ei, fapt reflectat, de altfel, în toată dramaturgia lui Ionesco.

Tehnica inserării narațiunii este, în fond, aceeași, numai tema variază. Ionesco este interesat de anecdotic, de simboluri reinvestite semnificațional, de anumite dimensiuni oculte ale existenței. Piese se ating, mai superficial sau mai profund, de această realitate a lucrurilor, dezvăluind mereu fațete ascunse, dubluri latente de realitate și iluzie textuale. Povestirile Pompierului sunt redată în stil alert, cu subiecte banale din viața colectivității. Lipsesc, în general, culoarea și intriga ingenioasă, însă desfășurarea rapidă de fapte așa-zis senzaționale este concurată de faptul că, pe firul narativ, intervin de la un punct încolo întâmplări absurde, neverosimile, semne, pe scurt, care tulbură desfășurarea realistă. Practic, Ionesco realizează o translație a materiei epice în substanță dramatică, sporind efectele dezagregării intelectuale totale. Povestirile vin să parodieze spiritul anecdotic englezesc, având un cert rol ludic, dar constituind, în același timp, premise de lumi textuale concatenate într-un vad de (non)sens comun.

Identitatea textuală, embrionară în zona de emergență nucleară a sensurilor, tinde a se coagula într-o procesualitate multivectorială, de metafizică transcendentală. Semnificatele poetice devin semn, fereastră deschisă pentru o trecere spectaculară în realitatea alternativă a artei. Distincția între elementul expresiv (limbajul în sine) și lucrul exprimat (realitatea opusă conștiinței) adâncește impresia de salt ontologic, prin mijlocitori care să proiecteze sinele discursiv în afara sau înăuntrul matricei de sens. Spațiul scenic deține atributele unui modelator specific al energiei poetice, integrând multiplicitatea identităților în varianță simbolică. În acest sens, elementele de decor vin să potențeze coerența lumii (din text) în demersul construirii unor analogii sau antinomii între nivele diferite de instanțiere ale pieselor. Mișcarea personajelor prezintă, pe lângă o frapantă impresie de schematism, funcționând ca liant între conduita lingvistică și tabieturile sociale, tendința unor cristalizări de ordin analogic (ne referim la



încadrarea tipologică a pieselor ionesciene, conform modelului propus în Borcilă 1987, dezvoltată în Tămâianu 2001).

### **Bibliografie selectivă**

#### **(a) Texte și ediții din Eugène Ionesco**

1. Ionesco 1954 = Eugène Ionesco, *La cantatrice chauve* suivie de *La leçon*, Gallimard, Paris, 1954.
2. Ionesco 1959 = Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, Gallimard, Paris, 1959.
3. Ionesco 1974 = Eugène Ionesco, *Théâtre*, vol. V, Gallimard, Paris, 1974.
4. Ionesco 1998 = Eugène Ionesco, *La cantatrice chauve*, Editions Gallimard, Paris, 1998.
5. Ionesco 2003 = Eugène Ionesco, *Teatru I – Cântăreața cheală, Lecția*, trad. din franceză și note Vlad Russo și Vlad Zografi, Humanitas, București, 2003.
6. Ionescu 1990 = Eugen Ionescu, *Eu*, cu un prolog la *Englezește fără profesor* de Gelu Ionescu și un epilog de Ion Vartic, Echinox, Cluj-Napoca, 1990.
7. Ionescu 1992(a) = Eugen Ionescu, *Jurnal în fărâme*, Humanitas, București, 1992.
8. Ionescu 1992(b) = Eugen Ionescu, *Note și contra-note*, trad. și cuvânt introductiv de Ion Pop, Humanitas, București, 1992.
9. Ionescu 1999 = Eugen Ionescu, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Humanitas, București, 1999.
10. Ionescu 1991 = Eugen Ionescu, *Nu*, Humanitas, București, 1991.

**(b) Studii lingvistice și poetice\***

11. Augustin 1991 = Augustin, *De Dialectica*. Ediție, traducere, introducere, note, comentarii și bibliografie de Eugen Munteanu, , Humanitas, București, 1991.
12. Blaga 1994 = Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Humanitas, București, 1994.
13. Boc 2007 = Oana Boc, *Textualitatea literară și lingvistica integrală*, Clusium, Cluj-Napoca, 2007.
14. Borcilă 1987a = Mircea Borcilă, “Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice”, în SCL, XXXVIII, nr. 3, Cluj-Napoca, 1987, p. 185-196.
15. Borcilă 1987b = Mircea Borcilă, “Paradoxul funcțiilor metaforice în poetica lui Blaga”, în Tribuna, Cluj-Napoca, 4 iunie 1987, p. 2.
16. Borcilă 1993 = Mircea Borcilă, “Teoria blagiană a metaforicii nucleare”, în *Steaua*, XLIV, 1993, nr. 8-9, p. 59.
17. Borcilă 1994 = Mircea Borcilă, “Semantica textului și perspectiva poeticii”, în *Limbă și literatură*, vol. II, 1994, pp. 33-38.
18. Borcilă 1995a = Mircea Borcilă, “Geneza sensului și metafora culturii”, în *Centenar Lucian Blaga: 1985-1995. Zilele „Lucian Blaga”*, ediția a V-a, Societatea culturală „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca – Paris, mai 1995, p. 4.
19. Borcilă 1995b = Mircea Borcilă, “Soarele, lacrima Domnului”, în *G.I. Tohăneanu 70*, Volum omagial la 70 de ani, Editura Amphora, Timișoara, p. 95-102.
20. Borcilă 1997a = Mircea Borcilă, “Între Blaga și Coșeriu. De la metaforica limbajului la o poetică a culturii”, în *Revista de filozofie*, XLIV, nr. 1-2, p. 147-163.
21. Borcilă 1997b = Mircea Borcilă, “Dualitatea metaforicului și principiul poetic”, în *Eonul Blaga. Întâiul veac*, editura Albatros, București, 1997, p. 263-283.
22. Borcilă 1997c = Mircea Borcilă, “The Metaphoric Model in Poetic Texts”, în *Szöveg és stílus*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 1997, p. 97-104.
23. Borcilă 2000 = Mircea Borcilă, “Repere pentru o situare a poeticii culturii”, în *Meridian Blaga I*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2000, p. 22-37.

24. Borcilă 2001 = Mircea Borcilă, “A Cognitive Challenge to Mythopoetics”, în *Un hermeneut modern. In honorem Michaelis Nasta*, volum îngrijit de Elena Popescu și Vasile Rus. Cluj-Napoca: Clusium, 2001, p. 97-102.
25. Borcilă 2002 = Mircea Borcilă, “Lingvistica integrală și fundamentele metaforologiei”, în *Dacoromania*, nr. VII-VIII, Cluj-Napoca, 2002-2003, p. 47-77.
26. Borcilă 2008 = Mircea Borcilă, *Lingvistică și poetică antropologică* (Prelegeri, Școala doctorală de Studii lingvistice, Cluj-Napoca, Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Litere).
27. Borcilă 2011 = Mircea Borcilă, “Resurecția mitului în studiile integraliste”, în *Caietele de la Putna*, IV, 2011, p. 158-168.
28. Bordas 2003 = Eric Bordas, *Les chemins de la métaphore*, PUF, Paris, 2003.
29. Coșeriu 1951/1995 = Eugenio Coșeriu, *Introducere în lingvistică*, ed. Echinox, Cluj-Napoca, traducere în limba română de Elena Ardeleanu și Eugenia Bojoga.
30. Coșeriu 1952/1999 = Eugenio Coșeriu, “Creația metaforică în limbaj”, în „*Revista de lingvistică și știință literară*”, 1999-2000-2001, nr. 184-198, p. 8-26, traducere în limba română de Eugenia Bojoga.
31. Coseriu 1955-56/1989 = Eugenio Coseriu, “Determinacion y entorno”, în Coșeriu 1962/1989, p. 282-324.
32. Coseriu 1962/1989 = Eugenio Coseriu, *Teoria del lenguaje y linguística general*, Editorial, Gredos, Madrid.
33. Coșeriu 1962/2004 = Eugeniu Coșeriu, *Teoria limbajului și lingvistica generală: cinci studii*, ediție în limba română de Nicolae Saramandu, Editura Enciclopedică, București, 2004.
34. Coseriu 1971 / 1977 = Eugenio Coseriu, “Tesis sobre el tema «lenguaje y poesía»”, în Eugenio Coseriu, *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Editorial Gredos, Madrid, 1977.
35. Coseriu 1977 = Eugenio Coseriu, “Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción”, în *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Editorial Gredos, Madrid, 1977.

36. Coseriu 1978 = Eugenio Coseriu, *Gramática, semántica, universales. Estudios de lingüística funcional*, Madrid, 1978, p. 41-42.
37. Coseriu 1980 = Eugenio Coseriu, *Textlinguistik, Eine Einführung*, Tübingen, 1980.
38. Coșeriu 1981/1997 = Eugenio Coșeriu, *Linguistica del testo*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.
39. Coseriu 1988/1992 = Eugenio Coseriu, *Competencia lingüística*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid.
40. Coseriu 1988 = Eugenio Coseriu, *Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie der Sprechens*, Tübingen & Basel, 1988.
41. Coseriu 1993 = Eugenio Coseriu, "Informație și literatură I", în *Paradigma*, anul I, nr. 1-2-3, 1993, p. 12-13.
42. Coseriu 1994 = Eugenio Coseriu, "Informație și literatură II", în *Paradigma*, anul II, nr. 4-5, 1994, p. 14.
43. Coșeriu 1994b = Eugeniu Coșeriu, *Prelegeri și conferințe*, Iași ("Limbaajul poetic").
44. Coseriu 1997 = Eugenio Coseriu , "Die Sachen sagen, wie sie sind..." – *Eugenio Coseriu im Gespräch*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1997 (interviuri realizate de Johannes Kabatek și Adolfo Murguía).
45. Coseriu 2003 = Eugenio Coseriu, "Orationis Fundamenta. La plegaria como texto". Texto traducido y editado por Manuel Casado Velarde, Óscar Loureda Lamas, RILCE 19.1: 1-25.
46. Coșeriu 2009 = Eugeniu Coșeriu, *Omul și limbaajul său*, ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2009.
47. Coșeriu 2010 = Eugeniu Coșeriu, „*Orationis fundamenta*. Rugăciunea ca text”, în *Transilvania*, nr.7-8, Iași, 2010. (traducere realizată de Andreea Grinea)
48. Coșeriu 2011 = Eugeniu Coșeriu, *Istoria filozofiei limbaajului: de la începuturi până la Rousseau*, Versiune românească, indice și prefață de Eugen Munteanu, Humanitas, București, 2011.
49. Croce 1971 = Benedetto Croce, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, traducere de Dumitru Trancă, Editura Univers, București, 1971.

50. Dan-Terian 2010 = Simina-Maria Dan-Terian, *Semantica textemelor românești. Abordare în perspectivă integralistă*, Cluj-Napoca, 2010.
51. DCLI 2002 = \*\*\*Dicționar conceptual al lingvisticii integrale, 2002, Centrul de Studii Integraliste, Facultatea de Litere, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, 2002.
52. Ducrot & Schaffer 1996 = Oswald Ducrot, J.-M. Schaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, editura Babel, București, 1996.
53. Humboldt 1836 / 1988 = Wilhelm von Humboldt, *On Language. The Diversity of Human Language-structure and Its Influence on the Mental Development of Mankind*, Cambridge University Press, Cambridge, traducere în limba engleză de Peter Heath.
54. Humboldt 2008 = Wilhelm von Humboldt, *Despre diversitatea structurală a limbilor și influența ei asupra dezvoltării spirituale a umanității*. Versiune românească, introducere, notă asupra traducerii, tabel cronologic, bibliografie și indici de Eugen Munteanu, Humanitas, București, 2008.
55. Jakobson & Halle 1956 = Roman Jakobson, Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Ed. Nouton, The Hague: Mouton & Co, 1956.
56. Klinkenberg 1970 = Jean-Marie Klinkenberg, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse.
57. Lakoff, Johnson 1980 = George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors we Live by*, the University Chicago Press, Chicago, 1980.
58. Lakoff & Turner 1989 = George Lakoff, Mark Turner, *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
59. Le Guern 1973 = Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris, 1973.
60. Marian 2003 = Rodica Marian, *Luna și sunetul cornului: metafore obsedante la Eminescu*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.
61. Marian 2005 = Rodica Marian, *Identitate și alteritate*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005.

62. Müller 2008 = Cornelia Müller, *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking*, University of Chicago Press, Chicago, 2008.
63. Păcurari 2010 = Nadia Păcurari, *Le discours dramatique d'Eugène Ionesco. Analyse pragmatique*. Teză de doctorat sub coordonarea prof. dr. Elena Dragoș, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, 2010.
64. Pop 2004 = Liana Pop, "Ionescu et le principe métonimique", în *Cahiers Ionesco II*, Thalia, Cluj-Napoca, 2004, p. 8-13.
65. Ricoeur 1984 = Paul Ricoeur, *Metafora vie*, Univers, București, 1984.
66. Russell 1985 = Bertrand Russell, *The Philosophy of Logical Atomism*, London & New York, Routledge, 1985.
67. Tămâianu 2001 = Emma Tămâianu, *Fundamentele tipologiei textuale. O abordare în lumina lingvisticii integrale*, Clusium, Cluj-Napoca, 2001.
68. Vilcu 2010 = Dumitru Cornel Vilcu, *Orizontul problematic al integralismului*, Argonaut & Scriptor, Cluj-Napoca, 2010.
69. Wheelwright 1962 = Philip Wheelwright, *Metaphor and Reality*, Indiana University Press, 1962.
70. Zagaevschi 2005 = Lolita Zagaevschi, *Funcții metaforice în „Luntrea lui Caron”*, Clusium, Cluj-Napoca, 2005.
- 71.\* Bojoga, Boc, & Vilcu (Eds.) 2013 = Eugenia Bojoga, Oana Boc & Cornel Vilcu, *Coseriu: perspectives contemporaines*, Tome I, Presa Universitara Clujeana, Cluj-Napoca, 2013.
- 72.\* Bojoga, Boc, & Vilcu (Eds.) 2014 = Eugenia Bojoga, Oana Boc & Cornel Vilcu, *Coseriu: perspectives contemporaines*, Tome II, Presa Universitara Clujeana, Cluj-Napoca, 2014.
- 73.\* Castillo 2012 = Jesus Martinez del Castillo (Coord.) *Coseriu (1921-2002) en los comienzos del siglo XXI*, 2 vol., Anejos / 86, Analecta Malacitana, 2012.
- 74.\* Gerard & Missire 2012 = Christophe Gerard, Regis Missire (Eds.) *Coseriu, receptions contemporaines: philosophie, creativite, texte*, Lambert-Lucas, Limoges, 2012.
- 75.\* Gerard & Missire 2015 = Christophe Gerard, Regis Missire (Eds.) *Eugenio Coseriu aujourd'hui: linguistique et philosophie du langage*, Lambert-Lucas, Limoges, 2015.

