

## **ANTAGONISMS AND LANGUAGE TRAGEDY IN EUGEN IONESCU'S EARLY WORKS**

**Deak Julia, PhD Student, University of Bucharest**

*Abstract: The archetype of Ionesco's paradoxes derives from a permanent struggle between assertion, negation and interrogation: "Torn between the horror of living and the horror of dying." Another "punctum saliens" of his antagonisms is represented by his "national identities" – French and Romanian. He hated the word "patrie" as it was synonymous to "father's country", or, for the child Eugen Ionescu, home could be only one: the place where his mother lived. Further, his creative universe also lays on a permanent opposition: gossamer-weighted, comic-tragic, usual - unusual, death - "the miracle of being" ... "there is no drama unless there is antagonism". Eugen Ionescu pleaded for an "eternal return" to the archetype: permanent mental schemes of the theater derive all from authenticity drawn as primary model. The opposition between authenticity and visionarism is only apparently paradoxical: just as classicism and avant-garde are co-substantial and tragic is drowning down into comic, just as light is emphasized by the shadows. In Latin, the term "authentēs" designated the author, the guarantor of an authentic transcription of the sensation. The ancient Greek term "aisthanestai", in Latin "aesthetica" designated at his origins only sensation, perception and image. This basic sense of aesthetics is to be revealed in *Note și contra note*: "theater is not the language of ideas" and "the thing that really matters is the flesh and blood of these ideas, their incarnation, their passion, and their life". Imagination eludes the false so that is why theater should not be mimesis. Theater's substance is an amalgamation between revelation, play and absolute freedom: "to make theater means to play". Only then, the theater is genuine, when it abandons any attempt to transpose reality. Imaginative construction is always logical. By consequence, illogical is one's life. Ionescu started doing theater because he hated it. However, he appreciated Puppet Theater. Why? Game of puppets is authentic because it reveals the mechanism. Wires that the puppeteer manipulates reveal the truth. Using the same principle, parody exposes, highlighting the absurd and the irrationality of the world and confronts the mechanism with consciousness. In his early volume *Elegii pentru ființe mici*, *Man is The Puppet* drawn into the clichés and the conventions of a mechanical life. In this context, Deity can only be The Puppeteer.*

**Keywords: national identity, conflict, antagonisms, language tragedy, puppets**

Antagonismul primordial sau arhetipul, punctum saliens al paradoxurilor ionesciene derivă din permanenta situare între afirmație, negație, interogație și imposibilitatea de a se sustrage ontosului și a condiției sale: „Sfâșiat între oroarea de a trăi și oroarea de a muri.”<sup>1</sup>  
 „Când ai ghinionul de a te fi născut, ar trebui să ai cel puțin consolarea să trăiești bine și confortabil. Dacă trăiești rău, e datorită faptului că ai fost înșelat de două ori. Sunt victima unei glume proaste: a cui? Dacă ai ghinionul să trăiești, și dacă ești conștient de lucrul acesta, ar trebui cel puțin să nu-ți fie frică de moarte. Lucrul cel mai absurd este să ai conștiința că existența omenească este inadmisibilă, condiția ei inadmisibilă, insuportabilă și totuși să te agați disperat de ea știind și plângându-te că vei pierde ceea ce nu suporti (...)

Un alt antagonism se concretizează în ceea ce putem numi „Țara mamei VS. Țara tatălui. Această identitate duală devine permanentă sursă de conflict: „Țara mea era pentru mine Franța, pur și simplu pentru că aici am trăit cu mama în copilărie, în timpul primilor ani de școală și pentru că țara mea nu putea fi decât cea în care trăia mama(...) Urăsc cuvântul patrie pentru că el înseamnă „țara tatălui”.”<sup>2</sup>

Astfel, atât universul obiectiv cât și cel creator al autorului se sprijină pe același mecanism al opozițiilor: diafan - ponderos, comic-tragic, banal - insolit, moarte - mirarea de a fi. Opoziția devine o condiție sine-qua-non a dramaturgiei: nu există teatru decât dacă există antagonisme<sup>3</sup>

Coincidența oppositorum se manifestă în toate registrele creației sale, de la definirea problematicii avangardei „în termeni de ruptură”<sup>4</sup> – protest împotriva realității și simbolisticii abuzive și arbitrare, a constrângerii și a convenției – până la aparentul paradox al definirii acesteia ca fiind co-substanțială clasicismului.

Autorul pledează pentru o „eternă reînnoire” la arhetip: “Mi-am dat seama, în cele din urmă că nu voiam să fac antiteatru ci teatru. Sper că am regăsit intuitiv în mine însumi schemele mentale permanente ale teatrului. La urma urmelor, eu sunt pentru clasicism: aceasta e avangarda.”<sup>5</sup>

Din aceeași perspectivă derivă și afirmația din *Tot despre avangardă* conform căreia: „Avangarda, în realitate nu există; sau mai degrabă, este cu totul altceva decât ceea ce se crede că este [...] e o întoarcere, o restituire. Schimbarea nu e decât aparentă [...], revalorificarea, înprospătarea permanentului.”<sup>6</sup>

Astfel, avangarda nu constituie decât o „variațiune pe aceeași temă”, o re-interpretare a clasicismului.

În concepția lui Eugen Ionescu tezismul și imitația sunt indecente, false și penibile, “un fel de trișare grosolană.” Ionescu pledează pentru primatul autenticului în contextul în care nu exclude imaginarul, ci îl consideră mai încărcat de semnificație decât realitatea cotidiană fiindcă – explică autorul –, „(...) adevărul nostru e în visele noastre, în imaginație ) [...] Ficțiunea a precedat știința. Tot ce visăm, adică tot ce dorim este adevărat, mitul lui Icar a precedat aviația(...) nu există alt adevăr decât al mitului(...) tot ce visăm poate fi realizat.

<sup>1</sup>[https://archive.org/stream/Eugen\\_Ionescu-Prezent\\_Trecut\\_Trecut\\_Prezent\\_09\\_/Eugen\\_Ionescu\\_Prezent\\_Trecut\\_Trecut\\_Prezent\\_09\\_.djvu.txt](https://archive.org/stream/Eugen_Ionescu-Prezent_Trecut_Trecut_Prezent_09_/Eugen_Ionescu_Prezent_Trecut_Trecut_Prezent_09_.djvu.txt)

<sup>2</sup>Ibidem

<sup>3</sup>Eugene Ionesco: *Note și contranote*, pag. 56, Humanitas, București 1992

<sup>4</sup>Op. cit. pag. 10

<sup>5</sup>Op. cit. pag. 147

<sup>6</sup>Op. Cit. pag. 79-83

Realitatea nu e de realizat: ea nu este decât ceea ce este. Visătorul, sau gânditorul, sau savantul e revoluționarul<sup>7</sup> – de unde reiese vizionarismul lui Eugen Ionescu.

Schemele mentale permanente ale teatrului își au originea în autenticitatea trasată ca model primordial. Opoziția autenticitate – vizionarism e aparentă și se supune aceluiași „legi” conform cărora clasicismul și avangarda sunt co-substanțiale, comicul se îneacă în tragic iar tragicul se revendică de la comic.

În limba latină, termenul *authentēs* desemna autorul, adică cel care garantează autenticitatea transcrierii senzației. De ce senzație și nu idee? Termenul din greaca veche *aisthanestai* preluat în limba latină ca „aesthetica” desemna la origine senzația, percepția, imaginea. Acestui sens primar al esteticii îi subscrie autorul atunci când dezvăluie în *Note și contranote* că „teatrul nu e limbajul ideilor” iar „ceea ce contează este carnea și sângele acestor idei, încarnarea lor, pasiunea, viața lor”<sup>8</sup>.

Astfel, vizionarismul său apare conjugat cu criteriul autenticul. Prin faptul că denunță clișeele realității în tușe groase, se proliferază absurdul, absurd care în aceste condiții nu este altceva decât o restituire a autenticului, de unde și confesiunea autorului:

„Și e numit câteodată absurd ceea ce nu este decât denunțarea caracterului derizoriu al unui limbaj golit de substanța lui, steril, alcătuit din clișee și lozinci; a unei acțiuni teatrale cunoscute dinainte. Însă eu unul, vreau să fac să apară pe scenă o broască țestoasă, să o transform într-un cal de curse; apoi să-l preschimb pe acesta într-o pălărie, într-un cântec, într-un soldat în platoșă, în apă de izvor. Se poate îndrăzni totul în teatru însă e locul unde se îndrăznește cel mai puțin. Nu vreau să am alte limite decât cele ale posibilităților tehnice. Voi fi acuzat că fac music-hall, circ. Cu atât mai bine: să integrăm circul. Autorul poate fi acuzat că e arbitrar: însă imaginația nu e arbitrară, ci revelatoare.”<sup>9</sup>

Lumea imaginată e autentică întrucât exclude falsul. Falsul presupune imitație și tocmai de aceea, teatrul trebuie să se sustragă mimesis-ului. Substanța teatrului o constituie un amalgam de revelație, ludic și libertate absolută – după cum menționa scriitorul, în *Note și Contranote*- „teatru înseamnă să te joci de-a ceva”.

Ludicul și dramaticul se-ngemănează conturând o altă pereche antinomică. Dealtfel, acest aspect e reliefat de Matei Călinescu în *Eugene Ionesco: teme identitare și existențiale*: „Se joacă pentru că suferă și suferă pentru că trebuie să se joace”.<sup>10</sup> Același critic, observa cum „joaca ionesciană” cu cuvintele are „un efect similar, rareori obținut în literatură, celui descris de Roger Caillois în *Les jeux et l'homme* sub numele de *paidia*.

( termenul grecesc pentru joacă de copii haotică, turbulentă, dătătoare de vertij, cum ar fi datul în leagăn sau învârtitul pe loc din ce în ce mai repede, urmat de dezorientare și eventuala cădere pe jos a celui care se învârtește astfel un timp mai îndelungat)...Joaca ionesciană e o *paidia* în și prin limbaj, în și prin literatură, dar și contra limbajului și contra literaturii”<sup>11</sup>

În concepția lui Ionescu orice încercare de a copia realul și a-l numi teatru e inoportună. Construcția imaginativă în schimb, e logică. Cea care se sustrage logicii e însăși lumea.

Astfel, se explică de ce Eugen Ionescu a început să scrie teatru tocmai fiindcă-l ura. Cu toate acestea, aprecia teatrul de marionete. De ce? Jocul marionetelor e autentic pentru că are resorturile la vedere și demască mecanismul, nu e o copie a realului. Firele pe care le

<sup>7</sup>Op. cit. pag. 46

<sup>8</sup>Op. cit. pag. 10

<sup>9</sup>Op.cit. pag. 73

<sup>10</sup>Matei Călinescu: *Eugene Ionesco: teme identitare și existențiale*, pag. 82, Junimea, București, 2006

<sup>11</sup>Op. Cit. pag. 83-84

mănuiește păpușarul pun în evidență adevărul esențializat. Folosind același principiu, parodia și caricaturalul demască, absurdul scoate în evidență iraționalitatea lumii pe care o confruntă cu ființa, mecanismul cu conștiința.

În volumul *Elegii pentru ființe mici* Marioneta e Omul acaparat de mecanismele clișeeilor, de convenție. În acest context, Divinitatea nu poate fi decât Păpușarul:

„Oamenii-păpuși cântă rugăciunea mută: / Dumnezeu lor are barbă albă. /  
Oameni-păpuși și duhuri de vată! /Zâmbete de pastă! /Pomi de cauciuc! / Ochi candizi și ficși!  
/ Culoarele sunt palide, nu țipă. / Spațiul are doi metri cubi. / Focul e o cârpă roșie și îl iei cu mâna. // Țara asta a mângălit-o, pe carton, un copil. Copilul visează: nu-l trezi.”<sup>12</sup>

Omul-marionetă e precursorul omului fără însușiri, în descendența sa situându-se Jean sau Beranger. Păpușile cântă, dar rugăciunea lor e mută (coincidentia oppositorum) Atributele divinității sugerează aspectul clișeizant al percepției creștine asupra acesteia: „Dumnezeu lor are barbă albă“. Divinitatea și lumea sunt desacralizate.. Diafanul devine ponderos (ex: duhurile de vată).

Vată, pastă, cauciuc, spațiu, cârpă, țara mângălită pe un carton – înlocuiesc viul, vegetalul, focul- element vital, umanul, realul, diafanul - cărora le substituie artifex-ul, copia, kitschul, materia opacă. Viziunea poeziei este aceea a omului reificat și a universului desacralizat.

Poezia sugerează falsitatea și vacuitatea lumii, convențiile cărora ne supunem, clișeele pe baza cărora ne întemeiem existența precum și absența unui sistem axiologic. Coordonatele la care ne raportăm în lume nu doar trasează limite, ele însele se constituie în limite ale percepției și cunoașterii.

Nu putem exprima ceea ce nu putem reduce la un concept pe care mintea noastră să-l cuprindă iar limbajul să-l poată exprima. Suntem, prizonierii propriului nostru limbaj. Poezia, fiind un produs al imaginației are o logică perfectă, deoarece constituie un univers autonom ce nu poate fi analizat prin comparație, sistemul de referință fiind inexistent. Ficțiunea nu poate fi irațională. Irațională poate fi, în consecință numai lumea.

Moartea păpușii devine o parodie la moartea Omului, relativizată prin inserția de comic la sfârșitul poemului cu valențe postmoderne:

„S-a fărîmat/ păpușa care mișca mîna dreaptă,/ cînd trăgeai sfoara stîngă,/ și piciorul stîng,/cînd trăgeai sfoara dreaptă./Acum nu mai mișcă nimic./Și nimeni nu poate face nimic./ Nimeni nimic./Gata./Ea are ochiul bleg și plîngăreț,gura strîmbă,și din cot, și din cap și din gît:/târîțe, târîțe, târîțe./N-avea numai târîțe în ea./Sîngele s-a scurs și nu s-a văzut./Dar viața a rămas sugrumată,și vîrîță aici printre paie,/printre sdrențe ,printre lemne,/sub pupila bleagă de cîrpă./ Nu este pentru nimeni un păcat./Păpușa era o păpușe caraghioasă/și julită (la nas). (*Elegie pentru păpușa cu târîțe*)<sup>13</sup>

Poezia lui Eugen Ionescu sintetizează, în manieră esențializată, în nucleu, absurdul viitoarelor drame. Viața e „ sugrumată”, încorsetată într-un înveliș opac și derizoriu: târîțe, paie, sdrențe, cârpă. Materie inertă, ordinară, din care nu transpare niciun dram de sacralitate.

Cuvântul nu constituie măsura tuturor lucrurilor, iar teatrul nu este un teatru exclusiv al cuvântului, întrucât, acesta nu are un limbaj autonom. Cuvântul e tributari și altor forme de gândire sau manifestare: filosofia, științele. Astfel, cuvântul reprezintă numai unul dintre instrumentele de lucru ale teatrului „teatrul are un fel propriu de a folosi cuvântul, și acesta e dialogul, cuvântul de luptă, de conflict.”<sup>14</sup>

<sup>12</sup>Eugen Ionescu: *Elegii pentru ființe mici*, Editura Jurnalul Literar, București, 1990

<sup>13</sup>Eugen Ionescu: *Elegii pentru ființe mici*, Editura Jurnalul Literar, București, 1990

<sup>14</sup>Eugene Ionesco: *Note și contranote*, pag. 56, Humanitas, București 1992

Modalitatea pe care o găsește scriitorul pentru a-l teatraliza este deconstrucția, purificarea de norme, dezbrăcarea de rol și de semantică, de gramatică în general. Deconstrucția limbajului nu înseamnă moartea limbajului, la fel cum nihilismul nietzschean numai constată golul, absența. Tragedia se naște din neputința de a cuprinde semnificațiile.

Tragedia limbajului se naște din neputința de a cuprinde semnificațiile cuvântului. De aceea, Eugen Ionescu propune o alchimie a verbului: „ducându-l la paroxism pentru a da teatrului adevărata lui măsură, care stă în lipsa de măsură; verbul însuși trebuie întins până la limitele lui ultime, limbajul trebuie aproape să explodeze, sau să se distrugă, în neputința lui de a cuprinde semnificațiile”<sup>15</sup>

A distruge cuvântul înseamnă a-l absolvi de orice funcție comunicativă sau pragmatică, înseamnă a-l confrunta cu el însuși, înseamnă demascarea convenției. Semantizarea acestuia este artificială. Cuvântul dezbrăcat de sens e cuvântul autentic, nu cuvântul-vehicul. Forma lipsită de semnificație e arhetipul, „sôma cuvântului”.

Teatralizarea cuvântului înseamnă demascarea convențiilor de limbaj iar absurdul coincide cu demascarea convențiilor existenței. Teatrul devine sinonim jocului „de-a transcenderea limitelor”. Această de-mascare e dionisiacă și orgiastică în felul în care Nietzsche definește acest termen în *Amurgul idolilor* – ca stare care precede ordinea, haosul cu eflorescența sa de senzații, ilimitatul:

„Rațiunea în limbă: ce muiere bătrână și vicleană! Mă tem că nu scăpăm de Dumnezeu pentru că încă mai credem în gramatică”<sup>16</sup>(...) Faptul că artistul pune aparența mai presus de realitate nu reprezintă un contraargument adus acestei teze. Căci „aparența” înseamnă aici realitatea încă o dată, atîta doar că selectată, potențată, corectată... Artistul tragic nu e un pesimist — tocmai că spune „da” la tot ce-i îndoielnic și terifiant chiar; el e dionisiac...”<sup>17</sup>

Matei Călinescu observă însă în studiul său că La Ionescu/Ionesco lipsa de reguli e numai aparentă, în sensul că ele sunt transgresate voit și haosul e, finalmente, penetrat de mari anxietăți lucide.”<sup>18</sup>

Tragic e spiritul Greciei antice care premerge perioadei clasiciste, pentru că tragedia presupune absența unei rezolvări și după cum observă Eugen Ionescu, “Nu poți găsi soluție la ceea ce e de nesuportat și numai ce e de nesuportat este profund tragic, profund comic”...<sup>19</sup>

Tragică e opera lui Shakespeare, deoarece trimite la arhetip, la universalitățile umane, la profunzimea tragediei umane:

“atunci când, detronat, Richard al II-lea e prizonier în celula sa, părăsit, nu pe Richard al II-lea îl văd, ci pe toți regii detronați de pe pământ(...) și credințele noastre, valorile, adevărurile noastre desacralizate, corupte, uzate, civilizațiile care se prăbușesc, destinul. Când Richard al II-lea moare, asist tocmai la moartea a ceea ce am mai scump; eu însumi mor împreună cu Richard al II-lea. Richard al II-lea mă face să devin acut conștient de adevărul veșnic, că uităm, de-a lungul istoriilor, acest adevăr la care nu ne gândim și care e simplu și nesfârșit de banal:

eu mor,  
tu mori,  
el moare.”<sup>20</sup>

<sup>15</sup>Idem

<sup>16</sup> Friedrich Nietzsche, *Amurgul idolilor*, pag. 34, Humanitas, București, 2012

<sup>17</sup> Op. cit. pag. 35

<sup>18</sup>Matei Călinescu: Eugene Ionesco: teme identitare și existențiale, pag. 83-84, Junimea, București, 2006

<sup>19</sup>Eugene Ionesco: *Note și contranote*, pag. 59, Humanitas, București 1992

<sup>20</sup>Ibidem

Deși apărută mai târziu, în 1968, după ce publicase deja la Gallimard, printre paginile jurnalului său *Présent passé passé présent*, Eugen Ionescu a inserat patru povești pentru "copii mai mici de trei ani" ce par a constitui un preambul al pieselor de teatru. Aceste povești reprezintă într-o manieră esențializată tot atâtea drame.

Încă din prima poveste, se proliferază vocația pentru antagonisme, pentru absurd și "tragedia limbajului". Toate narațiunile o au ca protagonistă pe Josette, o fetiță "deja mare", de 33 de luni, care-i cere tatălui să-i spună povești:

- A fost odată o fetiță care se numea Jaqueline.

- Ca Jaqueline? Întrebă Josette.

- Da, spune tata, dar nu era Jaqueline. Jaqueline era o fetiță, ea avea o mamă care se numea doamna Jaqueline. Micuța Jaqueline avea două surori, care se numeau amândouă Jaqueline, și doi veri care se numeau Jaqueline și două verișoare care se numeau Jaqueline și o mătușă și un unchi care se numeau Jaqueline. Unchiul și mătușa care se numeau Jaqueline aveau niște prieteni care se numeau domnul și doamna Jaqueline, care aveau o fetiță, care se numea Jaqueline, și un băiețel care se numea Jaqueline, iar fetița avea păpuși, trei păpuși care se numeau Jaqueline, Jaqueline și Jaqueline.<sup>21</sup> ...

Această pleiadă a nomen-ului, singurul imuabil, singura constantă apare și în dialogul dintre Dl. Și D-na Smith în *Cântăreața cheală*:

"Bobby și Bobby, ca pe părinții lor. Unchiul lui Bobby Watson, bătrânul Bobby Watson (...) Iar mătușa lui Bobby Watson, bătrâna Bobby Watson ar putea lua sarcina creșterii lui Bobby Watson, fiica lui Bobby Watson. În felul ăsta, mama lui Bobby Watson, Bobby, s-ar putea remărita."<sup>22</sup>

Domnul și doamna Smith, Bobby Watson și Jaqueline sunt de fapt "sinonime" totale.

În cea de-a doua poveste, continuă "jocul de-a absurdul" cu Josette și tatăl ei:

„Tata spune: Nu mă poți vedea, căci nu mai sunt în baie.

Josette spune: Atunci unde ești?

- Privește sub masa din bucătărie, privește dacă nu sunt în bufet, privește bine dacă nu sunt în bufet, privește bine dacă nu sunt în cratițe, privește dacă nu sunt în cuptor împreună cu puiul(...)

Josette se duce și se întoarce. Tata nu e în cuptor, tata nu e sub ștergătorul de picioare, tata nu e în buzunarul pantalonului său, în buzunar se află doar batista(...)

Naratorul, tatăl lui Josette o călăuzește pe aceasta într-o lume a imaginarului în care contrariile co-există și se potențează reciproc, o lume în care umorul e dramatic întrucât dezvăluie mecanismele convențiilor existenței:

„Mama va spune: Dacă mergeți cu avionul să fiți atenți ca Josette să nu se aplece pe fereastra avionului. E periculos. Ar putea să cadă în Sena sau pe acoperișul vecinei, ar putea să se lovească la fund sau să-și facă un cucui mare în frunte.”

Monologul mamei este transpus de tatăl micuței în vorbele portăresei:

„Tata: atunci portăreasa ne spune: Trebuie să fiți atenți. Nu trebuie ca fetița dumneavoastră, domnule, să se aplece pe fereastra avionului, căci ar putea să cadă...”

<sup>21</sup>[https://archive.org/stream/Eugen\\_Ionescu-Prezent\\_Trecut\\_Trecut\\_Prezent\\_09\\_/Eugen\\_Ionescu-Prezent\\_Trecut\\_Trecut\\_Prezent\\_09\\_\\_\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/Eugen_Ionescu-Prezent_Trecut_Trecut_Prezent_09_/Eugen_Ionescu-Prezent_Trecut_Trecut_Prezent_09___djvu.txt)

<sup>22</sup> Eugen Ionescu: *Teatru I*, pag. 10-11, Editura Minerva, București, 1970



Josette: „Și ar putea să se lovească la fund pe acoperișul vecinului, sau să-și facă un cucui mare pe frunte”...<sup>23</sup>

Replicile rămân aceleași, trădând clișeele, doar personajele se schimbă, aparent...căci toți trăiesc sub imperiul convenției, într-o lume reificată și clișeizată.

Cald-rece, sus-jos, tragic-comic, realitate-vis - se-mpletesc generând un neant cognitiv impregnat de fantastic oniric:

„Ne plimbăm pe lună. Ne e foame. O să mâncăm o bucată de lună.

Josette: Mănânc o bucată de lună, ce bună e, ce bună e...

Tata: Ajungem în soare. O să ne plimbăm în soare. Uf, ce cald e, în soare e mereu vară.

Josette: Uf, cald, cald.

Tata: Hai să luăm avionul ca să coborâm. Ei, unde e avionul? S-a topit...Nu-i nimic, o să coborâm cu picioarele, să ne grăbim, e departe până la noi. Trebuie să ajungem la ora prânzului, altminteri mamam o să ne certe, ce cald ne e aici în soare, totul e cald, dar dacă întârziem, mâncarea va fi rece.<sup>24</sup>

În cea de-a patra și ultima poveste pentru copii mai mici de trei ani, tragedia limbajului se amplifică atingând paroxismul: cuvintele împrumută sensurile care-i sunt atribuite. Semantizarea e un proces artificial și astfel e demascată convenția:

„Scaunul este o fereastră. Fereastra este un toc. Perna este pîine. Pîinea este covorașul de lângă pat. Picioarele sînt urechi. Brațele sînt picioare. Capul este fundul. Fundul este capul. Ochii sînt degete". Astfel, Josette "Am zece ochi ca să merg, am două degete ca să privesc. Mă așez cu capul pe podea".<sup>25</sup>

Lumea este haotică întrucât se proliferază o lipsă acută de semnificație, atât a limbajului cât și a existenței în genere. Nu mai există un axis mundi care să ordoneze, să confere echilibru, să devină nucleul, reperul în jurul căruia odată gravitau sensurile.

„A fost o vreme foarte îndepărtată, când lumea îi părea omului atât de încărcată de semnificații încât el nu mai avea timp să-și pună întrebări, într-atât de spectaculoasă era manifestarea. Lumea întreagă era ca un teatru în care elementele, pădurile, oceanele și râurile, munții și câmpiile, tufișurile și fiecare plantă jucau un rol pe care oamenii încercau să-l înțeleagă, pe care încercau să-l explice, pentru care dădeau o explicație. Dar explicațiile contau mai puțin: ceea ce era esențial, ceea ce era satisfăcător era evidența prezenței zeilor, era plenitudinea, peste tot doar glorioase epifanii. Lumea era încărcată de sens. (...)Începând din ce moment zeii s-au retras din lume, începând din ce moment imaginile și-au pierdut culorile? Începând din ce moment lumea s-a golit de substanță, începând din ce moment semnele n-au mai fost semne, începând din ce moment a avut loc ruptură tragică, începând din ce moment am fost abandonați nouă înșine, adică: începând din ce moment zeii n-au mai vrut să dea spectacolul, începând din ce moment nu ne-au mai vrut ca spectatori, ca participanți? Am fost abandonați nouă înșine, singurătății noastre, fricii noastre și întrebarea s-a născut. Ce e lumea aceasta? Cine suntem?

Imposibilitatea găsirii unei rezolvări, aceasta e drama, profund tragică, profund comică a omului Eugen Ionescu: „Nu cred în importanța morții, în adevărul morții. Cred în gheată, în cartof, în sensul critic-literar al existenței, în micul dejun.”<sup>26</sup>

<sup>23</sup>[https://archive.org/stream/Eugen\\_Ionescu-Prezent\\_Trecut\\_\\_Trecut\\_Prezent\\_09\\_\\_\\_/Eugen\\_Ionescu-Prezent\\_Trecut\\_\\_Trecut\\_Prezent\\_09\\_\\_\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/Eugen_Ionescu-Prezent_Trecut__Trecut_Prezent_09___/Eugen_Ionescu-Prezent_Trecut__Trecut_Prezent_09___djvu.txt)

<sup>24</sup> Idem

<sup>25</sup> Idem

<sup>26</sup> Idem

Gheata, cartoful- sunt elemente legate de sol, de pământ, sugerează ancorare în realitate: “a fi cu picioarele pe pământ”, iar cartoful, în limba franceză „pomme de terre” (“măr de pământ”) constituie un simbol al terestrului, al banalității și a nimicniciei. O realitate frustă, ternă, claustrată în cotidian, scăldată în tabieturi, rutină și conformism. Toate aceste elemente definesc omul modern care eșuează în încercarea de a-l gândi pe Dumnezeu și de a exprima “ceea ce e mai puternic și mai îngrozitor: viața și moartea.”<sup>27</sup>

#### **BIBLIOGRAPHY:**

- CĂLINESCU, Matei: *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Editura Junimea, Iași, 2006  
 IONESCU, Eugen: *Note și contranote*, Editura Humanitas, București 1992  
 IONESCU, Eugen: *Teatru, vol. I-XI*, Editura Humanitas, București, 2003-2010  
 IONESCU, Eugen: *Elegii pentru ființe mici*, Editura Jurnalul Literar, București, 1990  
 IONESCU, Eugen: *Nu*, Editura Humanitas, București, 2011  
 IONESCU, Eugen: *Prezent trecut, trecut prezent*, Editura Humanitas, București, 1993  
 IONESCU, Gelu: *Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română (1927-1940)* Editura Minerva, București, 1991  
 NIETZSCHE, Friedrich, *Amurgul idolilor*, Humanitas, București, 2012  
 SIMION, Eugen: *Tânărul Eugen Ionescu*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2012  
[https://archive.org/stream/Eugen\\_Ionescu-Prezent\\_Trecut\\_\\_Trecut\\_Prezent\\_09\\_\\_Eugen\\_Ionescu-Prezent\\_Trecut\\_\\_Trecut\\_Prezent\\_09\\_\\_\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/Eugen_Ionescu-Prezent_Trecut__Trecut_Prezent_09__Eugen_Ionescu-Prezent_Trecut__Trecut_Prezent_09___djvu.txt)

---

<sup>27</sup> Eugen Ionescu: *Note și contranote*, pag. 280 Editura Humanitas, București 1992