



Χαρίκλεια Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου

**Η ΔΙΑΒΡΩΣΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ
ΣΤΙΣ «ΚΑΡΕΚΛΕΣ» ΤΟΥ Ε. ΙΟΝΕΣΚΟ**

“Αν κάποιος πιστεύει πώς η δραματουργία καί η θεατρική ζωή ορίζεται από πολικές αντιθέσεις, όπως «ρεαλισμός - σουρρεαλισμός», «ύποκειμενικότητα - αντικειμενικότητα», «μεταφυσικό θέατρο - κοινωνικό θέατρο» ή «θέατρο αστικό - θέατρο λαϊκό», είναι βέβαιο ότι δεν έχει λόγους γιά νά μελετήσει ή νά παρακολουθήσει σκηνηκί ένα έργο του Εϋγένιου 'Ιονέσκο. 'Ο έβδομηντάχρονος τώρα γαλλορουμάνος θεατρικός συγγραφέας πού, τό 1950, προκάλεσε τή γέννηση τής ιδέας ενός «άντιθέατρου»¹ στό Παρίσι, μέ τό έργο του *‘Η φαλακρή τραγουδίστρια*², δέν μπορεί ακίνδυνα νά αποτελέσει αντικείμενο κατάταξης στό ένα ή τό άλλο θεατρικό στρατόπεδο. ‘Αντιθετικές τάσεις υπάρχουν αναμφίβολα στή θεατρική δημιουργία — άλλοιμονο άν δέν υπήρχαν. ‘Αλλά δέν συνιστούν δραματουργικές άρχές άμετακίνητες: είναι άπλά θέσεις πού χαρακτηρίζουν συμβατικά μόνο, καί πού προσδιορίζουν σέ γενικές γραμμές τούς συγγραφείς του καιρού μας. ‘Ο ‘Ιονέσκο όμως άντιτάσσεται ρητά σέ μιά τέτοια κατάταξη. «Δέν υπάρχουν», λέει, «αδιάβαστα όρια πού νά όφείλονται σέ διαφορετικές νοοτροπίες, δέν υπάρχουν πραγματικοί διαχωρισμοί: τό αστικό θέατρο είναι πιό λαϊκό άπ’ τό «λαϊκό» θέατρο πού κατασκευάζεται από διανοούμενους ή ήμι-διανοούμενους. Ένας άγώνας ποδοσφαίρου παθιάζει τό γαλατά, τόν έργάτη καί τόν ‘Υπουργό τών Οικονομικών. ‘Η μύηση έδώ είναι εύκολη. ‘Ωστόσο, δέν υπάρχει τάξη «ποδοσφαιριστών». Ούτε υπάρχει «τάξη» άστών-όπαδών τής άστικής τέχνης. ‘Υπάρχουν άπλώς άνθρωποι μυημένοι, πού είναι σέ θέση νά έκτιμήσουν αυτό πού όποιοδήποτε συνηθισμένο μυαλό θά μπορούσε νά έκτιμήσει, στό μέτρο πού είναι καλλιεργημένο»³.

“Ετσι, από μιά άποψη, καί αναφορικά μέ τά θεατρικά πλαίσια του αιώνα μας, ό ‘Ιονέσκο θά μπορούσε νά θεωρηθεί ό αντίποδας του Μπρέχτ⁴, στό μέτρο πού τό έξωπραγματικό (*irréel*), έντασσόμενο σ’

1) ‘Ο όρος αυτός, πού, άρχικά, συνδέθηκε μέ τό έργο του ‘Ιονέσκο, μεθερμηνεύεται άπ’ τόν ίδιο σέ κάτι πιό άπλό, αλλά πιό ούσιαστικό γι’ αυτόν: «Βρήκαν ό τι έκανα “πρωτοπορία”, ό τι έκανα “άντιθέατρο” — έκφράσεις άόριστες πού, όμως, αποτελούν απόδειξη ό τι είχα κάνει κάτι νέο». (*Notes et Contre-Notes*, Paris, 1962, Gallimard/NRF, σ. 224).

2) Τό πρώτο άνέβασμα του έργου έγινε άπ’ τόν Nicolas Bataille, στό Théâtre des Noctambules.

3) *Notes et Contre-Notes*, σ. 198.

4) Πβ. André Alter, *Lieu de rencontre de la personne et de la cité*, στό: *Esprit*, Μάιος 1965, No 338, σ. 926.

ένα «μεταφυσικό» κλίμα, κυριαρχεί στο έργο του πρώτου, ενώ άπουσιάζει τελείως απ' το έργο του δεύτερου, καθώς και στο μέτρο πού ο 'Ιονέσκο, προθεσιακά, βρίσκεται πολύ μακριά απ' το λεγόμενο πολιτικό θέατρο, αφού αυτό τό τελευταίο είναι κατά βάση διδακτικό θέατρο, κι αφού ο συγγραφέας του *Ρινόκερου* έχει πάμπολλες φορές διαδηλώσει την απέχθειά του προς όποιαδήποτε σκοπιμότητα πού προηγείται της καλλιτεχνικής δημιουργίας⁵. Έκείνος αξιώνει νά είναι ένας μάρτυρας της εποχής του — της εποχής μας. Άλλά ή μαρτυρία δέν είναι κήρυγμα γιά μαζικό προσηλυτισμό. Καί ή τέχνη δέν έχει σχέσεις μέ δόγματα, ή, τουλάχιστο, όχι κατ' ανάγκη. «Δέν είναι θέβαια άπαραίτητο», γράφει ο 'Ιονέσκο, «νά θέλει ένας δραματικός συγγραφέας τόν έαυτό του άντι-λαϊκό. Ούτε όμως είναι άπαραίτητο καί τό νά θέλει νά είναι λαϊκός. Ή προσπάθειά του, ή δημιουργία του βρίσκονται έξω απ' αυτές τίς όπορτουινιστικές θεωρήσεις»⁶. Από μία άλλη άποψη, έντούτοις, ο 'Ιονέσκο προσεγγίζει τόν Μπρέχτ, αφού ένα σοβαρό κοινωνικό πρόβλημα, τό πρόβλημα της άλλοτρίωσης του ανθρώπου από τό περιβάλλον του, άπασχολεί καί τούς δύο —κατά διαφορετικό, έστω, τρόπο τόν καθένα⁷. Ο L. Pronko, μάλιστα, θά ύποστηρίξει ότι «έργα όπως αυτά του Μπέκετ ή του 'Ιονέσκο έχουν μία δραματική δύναμη καί, μακροπρόθεσμα, μία κοινωνική αποτελεσματικότητα, πιό ούσιαστικές από έργα πού, έπιφανειακά, είναι περισσότερο «κοινωνικά». Τά έργα *Περιμένοντας τόν Γκοντό* καί *Οι καρέκλες* είναι μία άποκάλυψη της κοινωνικής μας ή της ά-κοινωνικής μας μοίρας, καί ταυτόχρονα ένα σχόλιο, μέ θεατρικούς όρους πάντοτε, έπομένως έμμεσο, πάνω στή γενικώτερη καί στή μεταφυσική μοίρα, άν θέλετε —ή ακόμη κι άν δέν θέλετε— του ανθρώπου»⁸.

Έξ άλλου, πρέπει νά σημειωθεί ότι, γιά τόν 'Ιονέσκο, οί δομές της φαντασίας (τίς όποιες είχε ιδιοποιηθεί ο σουρρεαλισμός) καί τά δεδομένα της πραγματικότητας (τά όποία έντάσσονται στο άντικείμενο του ρεαλισμού) δέν ύφίστανται χωριστά. Μιλώντας γιά τίς *Καρέκλες*, ο συγγραφέας αναφέρεται στήν «έξωπραγματικότητα του πραγματικού»⁹ καί ο *Άμεδαίος* είναι, κατά τόν δημιουργό του, «ένα

5) Π6. *Notes et Contre-Notes* σσ. 29, 40 κλπ.

6) *Notes et Contre-Notes*, σ. 28.

7) Ο κοινωνικός στόχος έμφανίζεται, κατά τη διαδικασία της δημιουργίας, σέ κάποιο δεύτερο στάδιο, καθώς στήν άρχική φάση, καί την ούσιαστικώτερη γιά τόν 'Ιονέσκο, δέν ύπάρχει παρά ο συγγραφέας πού, ανακαλύπτοντας άλήθειες, μεταδίδει κάτι στον έαυτό του. «Καί μόνο λέγοντάς το γιά τόν έαυτό του, τό λέει καί γιά τούς άλλους. Όχι τό αντίθετο». (*Notes et Contre-Notes*, σ. 29).

8) *Théâtre politique*, στο: *Esprit*, Μάιος 1965, No 338, σ. 926. Από την πλευρά του, ο Ion Omesco αναφέρει τίς *Καρέκλες* ως παράδειγμα σύγχρονης τραγωδίας (βλ. *La métamorphose de la tragédie*, Paris, 1978, PUF/Littératures Modernes, σ. 158).

9) *Notes et Contre-Notes*, σ. 170.

έργο ρεαλιστικό, στο οποίο εισάγω φανταστικά στοιχεία που χρησιμεύουν στο να καταστρέψουν και, ταυτόχρονα, να υπογραμμίσουν, μέ την αντίθεση, τόν «ρεαλισμό»¹⁰. Όχι μόνο δέν υπάρχουν στεγανά, σύμφωνα με μία τέτοια αντίληψη της θεατρικής γραφής, αλλά η σύνθεση των αντιθέτων φαίνεται να είναι ο μόνος, ίσως, δρόμος που μπορεί να ακολουθηθεί. «Τραγικό και φάρσα, ποιητικό και λαϊκό, ρεαλιστικό και φανταστικό, καθημερινό και άσυνήθιστο, είναι ίσως αντιφατικές αρχές... που, ωστόσο, συνιστούν τις βάσεις μιάς δυνατής θεατρικής κατασκευής»¹¹. Έχοντας αυτή την πεποίθηση, ο Ιονέσκο προσπαθεί να είναι ένας «αντικειμενικός μάρτυρας» της ίδιας του της «υποκειμενικότητας»¹², αντλώντας τό παράδοξο απ' τό κοινότοπο, τό σουρρεαλιστικό απ' τό ρεαλιστικό, τό παράλογο απ' τό εύλογο, τό όνειρικό απ' τή διαύγεια του στοχασμού¹³.

Μέσα από έναν τέτοιο μηχανισμό, ή πραγματικότητα του *Άμεδαίου*, του *Ρινόκερου* ή του *Μακμπέτ*, μία πραγματικότητα διαβλητή και ανατρέψιμη, αφού είναι γεμάτη χάσματα, δέχεται τή δικαιωματική εισβολή του έξωπραγματικού. Από τήν πλευρά τους, οι *Καρέκλες* θά παρουσιάσουν τή διάβρωση ενός λίγο - πολύ έντοπισμένου τμήματος της πραγματικότητας, που λεηλατείται από τίς ίδιες δυνάμεις που κάποτε τή συνέστησαν: τήν ύλη και, κυρίως, τό λόγο. Αν τό αντιφώνημα της *Φαλακρής τραγουδίστριας* —που είναι ή «τραγωδία της γλώσσας», όπως τήν αποκάλεσε πολύ εύστοχα ο δημιουργός της¹⁴— είναι *Ο καινούργιος ένοικιαστής* —που παρουσιάζει τό δράμα του ανθρώπου ο οποίος πνίγεται μέσα στην άφθονία της ύλης, των αισθητών αντικειμένων¹⁵—, οι *Καρέκλες* τοποθετούνται κάπου ανάμεσα στα δυό αυτά έργα, ως πρός τά όποια αυτό τό τελευταίο έχει σημαντικές όμοιότητες, αλλά και συμμετρικές αντιθέσεις. Στίς *Καρέκλες*, ο συγγραφέας έχει έπεξεργαστεί, σ' έναν άσυνήθιστο συνδυασμό, τό αντικείμενο και τή γλώσσα, κατά τρόπο που, τό μέν ύλικό αντικείμενο να τείνει να άπαλλαγεί από τήν ύλικότητα του (αφού δέ θρίσκει στη σκηνή για να έπιβάλλει τόν όγκο του, αλλά για να δηλώσει τή λειτουργία που έπιτελεί, και για να χρησιμεύσει ως «σημείο» της ανθρώπινης παρουσίας¹⁶), ή δέ γλώσσα, και συγκεκριμέ-

10) Ό.π., σ. 14.

11) Ό.π., σ. 15.

12) Βλ. Martin Esslin, *Au-delà de l' Absurde*, Paris, 1970, Buchet-Chastel, μτφ. Françoise Vernan, σ. 155.

13) *Notes et Contre-Notes*, σ. 93.

14) Ό.π., σ. 159.

15) Κατά τόν Claude Abastado, αυτό τό έργο είναι ή «σάτιρα μιάς νέας σκλαβιάς: της κατανάλωσης». (*Ionesco*, Paris, 1981, Bords/Présence Littéraire, σ. 117).

16) Η σύλληψη της παρουσίας αυτής ως πραγματικής ή φανταστικής είναι κάτι που δέν ενδιαφέρει και πολύ (βλ. *Notes et Contre-Notes*, σσ. 170-71).

να ό προφορικός λόγος, νά τείνει νά προσλάβει μιά ύλικόττητα πού τόν αποδυναμώνει, αποστερώντας τον άπ' τήν ίδια του τήν ούσία. "Ίσως ύποσυνειδητά ό 'Ιονέσκο νά έθεσε σέ κίνηση τίς δυο αυτές φαινομενικά άντίστροφες διαδικασίες γιά τή δήλωση ενός καί του αύτου πράγματος. Καί δέν θεωρώ τυχαίο τό γεγονός ότι, πρίν νά δώσει στό έργο τόν τίτλο μέ τόν όποίο έγινε γνωστό, ό συγγραφέας του τό είχε ονομάσει 'Ο 'Ομιλητής' (L' Orateur). Κόσμος καί λόγος είναι τά δυο συστατικά του έργου στοιχειά. Τό πρώτο έμφανίζεται μέ τήν άπουσία του· τό δεύτερο εξαφανίζεται μέ τήν παρουσία του.

Τό θέμα του έργου *Οί καρέκλες* είναι «τό όντολογικό "κενό" ή ή ά π ο υ σ ί α», όπως γράφει ό συγγραφέας σέ μιά έπιστολή του πρός τόν πρώτο σκηνοθέτη του έργου¹⁷. Άλλά τό όντολογικό κενό δέν συνειδητοποιείται παρά μόνο όταν ό άνθρωπος βεβαιώνεται πώς όλοι οι δρόμοι του γίνεσθαι, όλοι οι τρόποι ύπαρξης, καταλήγουν σέ άδιέξοδο· πώς δέν ύπάρχει σταθερό σημείο άναφοράς τής ανθρώπινης πράξης. Ένα τέτοιο σημείο άναφοράς θά μπορούσε νά είναι ή έπικοινωνία σέ επίπεδο διαπροσωπικό ή κοινωνικό, θέμα πού άποτελεί, θά έλεγα, μιά βασική σταθερά τής σκέψης του 'Ιονέσκο.

Γιά νά καταστεί, όμως, ή έπικοινωνία έφικτή, θά πρέπει νά ίσχύουν δυο προϋποθέσεις: ή ύπαρξη μιάς ανθρώπινης σκέψης ζωντανής, καί ή λειτουργία ενός γλωσσικού κώδικα πού νά άνταποκρίνεται στά άντικείμενα αύτής τής σκέψης, ώστε αύτά νά μεταδίδονται μ' έπιτυχία στους άλλους. Όστόσο, τό θέατρο του 'Ιονέσκο προβάλλει τήν άποτυχία μιάς τέτοιας μετάδοσης. Η έπικοινωνία, ή συνεννόηση μεταξύ τών "ήρώων" του, είναι κάτι ύπερβολικά δύσκολο. Η πρόσδος του διαλόγου τους βρίσκειται σέ άντίστροφη άναλογία πρός τήν πρόσδο τής έπικοινωνίας. Οί λέξεις μεγαλώνουν τήν άπόσταση μεταξύ τών συνειδήσεων.

Τό σημαντικώτερο, ίσως, έρώτημα πού θά μπορούσε έδω νά τεθει, θά ήταν άν, καί σέ ποιό βαθμό, ή δυσχέρεια τής έπικοινωνίας τών συνειδήσεων όφείλεται στήν άνεπάρκεια του γλωσσικού όργάνου —τό όποιο, τότε, μοιραία συμπιέζει τά προϊόντα τής σκέψης μέσα στά περιορισμένα του πλαίσια— ή στήν πλημμελή λειτουργία τής ανθρώπινης διάνοιας —ή όποία, άναγκαστικά, αφήνει έτσι τόν λόγο "έκτεθειμένο", χωρίς πραγματικό άντίκρουσμα. Πρίν έπιχειρήσουμε νά δώσουμε κάποια άπάντηση σ' αύτό τό θέμα, ως σημειώσουμε ότι τό παράλογο στό χώρο τής γλώσσας είναι ένα πρόβλημα πού άπασχολεί μόνιμα τόν 'Ιονέσκο, ό όποιος τό θέτει σ' όλα του τά έργα (άκόμη καί στά μή "κλασικά", πού μάς δίνουν τήν έντύπωση μιάς ύφολογικής άσκησης, όπως π.χ. τό *Άς μιλήσουμε Γαλλικά*—πού έχουν παιχτεί καί παίζονται σέ μικρά παρισινά θέατρα, παράλληλα μέ τή *Φαλακρή*

17) 'Ο.π., σ. 169.

τραγουδίστρια και τό *Μάθημα*, έργα πού έχουν μιά περίπου τριαντάχρονη ιστορία σκηνικής παρουσίας τους στό Παρίσι).

"Ας δοῦμε ὅμως τί συμβαίνει στό συγκεκριμένο ἔργο πού μᾶς ἀπασχολεῖ. Ἡ Sylviane Bonnerot παρουσιάζει περιληπτικά τίς *Καρέκλες* μέ τό κείμενο πού παραθέτουμε, καί τό ὁποῖο ἐπισημαίνει, στόν ἀναγνώστη τουλάχιστο πού δέν γνωρίζει τό ἔργο, τίς κύριες ὁρατές γραμμές, πάνω στίς ὁποῖες κινεῖται ἡ ὑπόθεση τοῦ ἔργου: «'Απομονωμένοι μέσα σ' ἓναν πύργο, πάνω στόν ὁποῖο πλανιέται ἓνα μόνιμο σκοτάδι καί τόν ὁποῖο ἀπειλοῦν τά νερά τῆς θάλασσας, δυό γέροι περιμένουν τούς καλεσμένους, στούς ὁποίους θά ἐξηγήσουν τίς ἀποτυχίες τους. Δέν ἔχουν παραλείψει κανέναν, κι ὁ Αὐτοκράτορας ὁ ἴδιος θά εἶναι παρών. Μέσα σ' ἓνα εἶδος παραληρήματος πού ὀλοένα αὐξάνεται, βλέπουν νά μπαίνει ἓνα φανταστικό πλῆθος ὅλο καί πιό πολυάριθμο, ἀπ' τό ὁποῖο ζητοῦν νά κάνει ὑπομονή μέχρι τήν ἄφιξη τοῦ 'Ομηλητή, πού εἶναι ἐπιφορτισμένος νά διαβάσει τό μήνυμά τους πού προορίζεται νά σώσει τό σύμπαν. Σιγά - σιγά, οἱ ἄδειες καρέκλες πού ὑλοποιοῦν τήν ἀπουσία τῶν ἐπισκεπτῶν τους, αὐτές οἱ καρέκλες πού συσσώρευσαν μέ ἀδιάκοπα "πήγαιν" - ἔλα", τούς χωρίζουν. Μέ τόν ἔρχομό τοῦ 'Ομηλητή, γκρεμίζονται ὁ καθένας ἀπ' τή γωνιά του, πέφτοντας ἀπ' τό παράθυρο. Ὁ 'Ομηλητής ὅμως δίνει, μέ χειρονομίες, στήν ἀθέατη ὁμήγυρη νά καταλάβει ὅτι εἶναι κουφός καί μουγγός»¹⁸.

Στό ἔργο, διαγράφονται τρεῖς μορφές παρουσίας: τό ἐγώ, ὁ ἄλλος καί τό διάμεσο, δηλαδή «ὁ ὁμηλητής, μεσολαβητής ἀνάμεσα στούς γέρους καί στίς ἀπέξω φωνές»¹⁹. Ἡ σχέση μεταξύ πομποῦ, σηματοδότη καί λήπτη εἶναι μιά σχέση "δυνάμει", πού ἡ μετάδοση τοῦ μηνύματος καί μόνο θά τή μετατρέψει σέ "ἐνεργεία". Τό ὅτι ὁ (μελλοντικός) λήπτης τοῦ μηνύματος, δηλαδή ἡ ὁμήγυρη, εἶναι ἀόρατος, δέν παίζει κανένα ρόλο γιά τήν τοποθέτησή μας ἀπέναντι στό ἔργο, κι αὐτό τό ὑποδηλώνει ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας. Τό ἀθέατο πλῆθος δέν ἀποτελεῖ ἔνδειξη τῆς ἀνυπαρξίας του. Δέν εἶναι ἐξωπραγματικό, ἢ, ἀλλοῶς, εἶναι ἐξωπραγματικό ὅτ' ὁ μέτρο πού εἶναι ἐξωπραγματικό καί τό ζευγάρι τῶν γέρων ἢ ὁ ὁμηλητής, οἱ ὁποῖοι, ὠστόσο, παραμένουν ὁρατοί στή σκηνή. Οἱ θεατρικές τους ὑποστάσεις εἶναι ἐναλλάξιμες, χωρίς μ' αὐτό νά ὑπάρχει κίνδυνος νά ἀνατραπεῖ τό περιεχόμενο τῆς μαρτυρίας πού φέρνει μέσα του τό ἔργο. Εἶναι, ἐπομένως, βέβαιο ὅτι οἱ ἄδειες καρέκλες δέν πρέπει νά ἐκλήφθουν ὡς "σημεῖο" ψυχοπαθολογικῆς κατάστασης τῶν ἡρώων. Ὁ Μ. Esslin, μάλιστα, στή μελέτη του γιά τόν Ἰονέσκο, παρατηρεῖ πολύ σωστά ὅτι «μεγάλο μέρος τοῦ ἔργου του μοιάζει ν' ἀκολουθεῖ τίς ἀρχές τοῦ ἀντιψυχολογικοῦ θεάτρου, ἀπαρνιέται τίς ἐτοιμοπαράδοτες λύσεις

18) *Visages du théâtre contemporain*, Paris, 1971, Masson, σ. 59.

19) Βλ. J.-L. Dejean, *Le théâtre français d'aujourd'hui*, Paris, 1974, Nathan, σ. 88.

στά προβλήματα πού ύπονοεῖ, καί ἐγκαταλείπει τήν ἱερή ἰδέα τοῦ “χαρκτήρα” σάν οὐσία τῆς προσωπικότητος²⁰. Αὐτή, λοιπόν, ἡ ἄνιση, θά λέγαμε, προβολή τῶν συντελεστῶν τοῦ ἔργου πᾶνω στίς αἰσθήσεις τοῦ θεατῆ, αὐτή ἡ μείξη ὁρατῶν προσώπων καί ἀθέατων παρουσιῶν, συνιστᾷ μιά διαδικασία ἀντίστροφη, ἀλλά παράλληλη πρός ἐκείνη πού ὁδηγεῖ στήν πλήρωση ἐνός θεμελιακοῦ (τουλάχιστο γιά τόν Ἰονέσκο) αἰτήματος, σύμφωνα μέ τό ὁποῖο, «δέν μπορεῖ κάποιος νά δημιουργήσει τήν ἀπουσία παρά κατ’ ἀντίθεση πρός παρουσίες»²¹.

Ὁ γέροντας τοῦ ἔργου — ὁ πομπός — καθῶς καί ἡ γυναίκα του — ἡ ἡχώ του, τό ἡχητικό του συμπλήρωμα — κατακλύζουν τό χώρο τους μέ λέξεις («ἕνας κόσμος πού ἐκκρίνεται ἀπ’ τή γλώσσα καί τή λυρική φλυαρία»²²) πού, φαινομενικά τουλάχιστο, οὔτε σχετίζονται οὔτε προετοιμάζουν τή Λέξη, τή σπουδαία ρῆση, στῆς ὁποίας τή μετάδοση στοχεύει ἡ συγκέντρωση πού ἔχουν ὀργανώσει. Ὁ γέρονς δέν φαίνεται νά ἔχει καμιά ἀντικειμενική φυσική ἀδυναμία ἐκφρασης, ἡ ἀνεπαρκές λεξιλόγιο ἢ ἀγοραφοβία. Ὡστόσο, ἰσχυρίζεται πῶς ἐκφράζεται δύσκολα²³. Ἡ ἀδυναμία τοῦ λόγου θά ὑπερβαθεῖ μέ τήν ἀνάθεση τῆς μετάδοσης τοῦ μηνύματος σέ κάποιον τρίτο: «Δέν θά μιλήσω ἐγώ, προσέλαβα ἕναν ἐπαγγελματία ὁμιλητή, θά μιλήσει ἐξ ὀνόματός μου»²⁴. Ἀλλά δέν εἶναι μόνο ἡ ἐγκυρότητα τῆς μετάδοσης τῆς ἀνακίνωσης πού διασφαλίζεται μέ τήν πρόσκληση τοῦ ρήτορα· ἔχει ἐπίσης ἐξασφαλιστεῖ καί ἡ ἐγκυρότητα τῆς ἀκρόασης, τῆς λήψης τοῦ μηνύματος, μέ τήν ἄφιξη τοῦ Αὐτοκράτορα: «Ὁ ὁμιλητής θά εἶν’ ἐδῶ, θά μιλήσει ἀντί γιά σένα. Ἡ Μεγαλειότητά του εἶναι παροῦσα... ἔτσι θά σ’ ἀκούσουν, δέν πρέπει πιά ν’ ἀνησυχεῖς, ἔχεις ὅλα τά ἀτοῦ, τό πρᾶγμα ἔχει ἀλλάξει, ἔχει ἀλλάξει...»²⁵ Στό μεταξύ, περιμένοντας τήν ἐναρξη τῆς τελετῆς καί τήν ἐκφώνηση τῆς κοσμοσωτηρίας, ὅπως πιστεύουν, ρῆσης, οἱ δύο οἰκοδεσπότες ἐπιπλώνουν τό χώρο πού τοὺς περιβάλλει, μέ ποσότητες λόγου πού, ὅλο καί περισσότερο, ἀποκτοῦν μιά ὕλική, σχεδόν, πυκνότητα καί πού, ὅπως σημειώνει ὁ Ἰονέσκο, «χρησιμεύουν στό νά τυλίγουν ἀσταμάτητα, σάν ρούχα ἀπό λόγια, τίς ἀπουσίες προσώπων, τά χάσματα τῆς πραγματικότητος...»²⁶.

Ἄν, ὅμως, μιά χασματική πραγματικότητα εἶναι ἀπαραίτητο γιά κάποιον νά ἐπενδυθεῖ μέ τό λόγο, αὐτό μᾶς παραπέμπει στήν

20) *Τό Θέατρο τοῦ Παραλόγου*, Ἀθήνα, 1970, Ἀρίων, μτφ. Μ. Λυμπεροπούλου, σ. 208.

21) *Notes et Contre-Notes*, σ. 168.

22) Βλ. J. Duvinet - J. Lagoutte, *Le théâtre contemporain*, Paris, 1974, Larousse/Thèmes et Textes, σ. 51.

23) *Les Chaises* (συνοδευόμενο ἀπό τό ἔργο *L' Impromptu de l' Alma*), Paris, 1977, Gallimard/Folio, σσ. 71 καί 74.

24) Βλ. σ. 27.

25) Βλ. σ. 74.

26) *Notes et Contre-Notes*, σ. 167.

άναζητηση μιάς γλώσσας πού νά μήν εἶναι, αὐτή τουλάχιστο, χασματική. Παρ' ὅλα αὐτά, ὁ ἥρωας τοῦ Ἰονέσκο δέν διαθέτει ἕνα τέτοιο ὄργανο, ἀφοῦ τόν ἀκούμε νά ἐκφράζεται ἀποσπασματικά, ἀσύνδετα, ἀντιφατικά, ἀφοῦ διατυπώνει ταυτολογίες, ψευδεῖς συλλογισμούς καί κάνει λογοπαίγνια κι ἐπαναλήψεις ἢ παρατάσσει ἄσχετους μεταξύ τους ὅρους. «Παραδομένα στίς ἀντιφάσεις, τά πρόσωπα ἐμφανίζονται ταυτόχρονα σκεπτικιστικά καί δογματικά, θύματα καί δῆμιοι», γράφει ἡ S. Bonnerot²⁷. Ἡ γλώσσα τους εἶναι αὐτή πού χρησιμοποιοῦν ὅλοι, εἶναι μιά κοινωνική μητρική γλώσσα, πού ὅμως δέν συμπεριφέρεται οὔτε κοινωνικά οὔτε μητρικά. Εἶναι μιά γλώσσα πλούσια πού τούς φτωχαίνει, χρεωκοπώντας βαθμιαία κι ἡ ἴδια.

Ἀπό τήν πλευρά του, ὁ χρήστης αὐτῆς τῆς γλώσσας τηρεῖ, ἐναλλακτικά ἢ καί ταυτόχρονα, δύο στάσεις ἀπέναντι σ' αὐτήν, οἱ ὁποῖες ἀποβαίνουν μοιραίες γιά τή λειτουργία της. Ἡ πρώτη συνίσταται σέ μιά *πληθωριστική* χρήση τοῦ λόγου· ἡ δεύτερη, σέ μιά *ἀλλοιωτική* τοῦ λόγου διάθεση.

Οἱ οἰκοδεσπότες ἐπαναλαμβάνουν συχνά λέξεις καί μικρές προτάσεις μέ ἀπλό νόημα, ὅπως: «Ὁ ὀμιλητής θάρθει. — Θάρθει. — Θάρθει. — Ἐρχεται. — Ἐρχεται, ἐδῶ εἶναι. — Ἐδῶ εἶναι... Νάτον».²⁸ ἢ ὅπως: «Κόσμος! Καρέκλες! Κόσμος! Καρέκλες!»²⁹ Πνίγονται σέ παλίρροιες ταυτολογιῶν καί συνώνυμων ἐκφράσεων, πού δέν συνοδεύονται καν ἀπό τό ἐλαφρυντικό τῆς παρεκτροπῆς ἢ τῆς κατάχρησης τῆς γλώσσας λόγω εἰδικῆς συγκινησιακῆς κατάστασης. Ἔτσι, πληροφοροῦμαστε ὅτι «ἕνα νανοῦρισμα, μιά ἀλληγορία [λέει]: "Τό Παρίσι θάναι πάντα Παρίσι"»³⁰, κι ὅτι ἡ γυναίκα τοῦ ἔργου «δέν ἔχει τριαντατρία χέρια καί δέν εἶναι ἀγελάδα»³¹. Στούς ἐπισκέπτες τους, οἱ γέροι θά ὑποδείξουν: «Καθῆστε, καθῆστε, οἱ κυρίες μέ τίς κυρίες, οἱ κύριοι μέ τούς κυρίους, ἢ καί ἀντιθέτως, ἂν θέλετε»³². Σέ κάποια στιγμή αὐτοκριτικῆς, ὁ γέρος ὁμολογεῖ: «Εἶχαν πάντα ἱκανούς λόγους νά μέ μισοῦν, ἀνίκανους λόγους νά μ' ἀγαποῦν...»³³ Καί κατά τήν ἀφίξη τοῦ ὀμιλητή, βεβαιώνουν κι οἱ δύο τούς ἑαυτούς τους καί τούς ἀκροατές: «Αὐτός εἶναι, ὑπάρχει. Μέ σάρκα καί ὀστά. — Ὑπάρχει. Καί εἰν' αὐτός. Δέν εἶναι ὄνειρο!»³⁴ Μέ τόν ἴδιο φλύαρο καί καταχρηστικό τρόπο, καί χωρίς

27) *Visages du théâtre contemporain*, σ. 53.

28) Βλ. σσ. 76-8. Πθ. σσ. 15-6: «Ἡ σειρά σου...» κλπ.

29) Βλ. σ. 56. Πθ. Ε. Ἰονέσκο, *Macbett* (ἀρχή τῆς 1ης σκηνῆς τῆς 1ης πράξης): «Καλημέρα, θαρῶνε Κάντορ. — Καλημέρα, θαρῶνε Γκλάμις. — Ἀκούστε με, Κάντορ. — Ἀκούστε με, Γκλάμις. — Αὐτό δέν μπορεῖ νά διαρκέσει ἄλλο. — Αὐτό δέν μπορεῖ νά διαρκέσει ἄλλο» κλπ.

30) Βλ. σ. 19.

31) Βλ. σ. 59.

32) Βλ. σ. 52.

33) Βλ. σ. 72.

34) Βλ. σ. 78.

διάθεση ακριβολογίας ή διάκρισης αποχρώσεων, βλέπομε νά χρησιμοποιούν παρατακτικά ὄρους πού δημιουργοῦν μιά ἐννοιακή ἐντύπωση σάν κι αὐτή πού θά γεννιόταν στήν ἐλληνική, ἂν ἀκούγαμε νά προφέρονται δίπλα - δίπλα οἱ λέξεις «νά - ἰδοῦ», «ἀκούω - ἀκροῶμαι», «σπάζω - θραύω» κλπ.³⁵

Σ' αὐτή τήν πολλαπλασιαστική διαδικασία τῆς γλωσσικῆς ἐπιφάνειας, προστίθενται ἐπίσης λογοπαίγνια καί παρηχητικοί ἀκροβατισμοί. Λέξεις πού ἀρχίζουν ἀπό τήν ἴδια συλλαβή (ἡ ὁποία δέν εἶναι κἀν πρόθημα, ὥστε νά ἐξασφαλίζει κάποια λογική ὁμοιότητα μεταξύ τῶν ὄρων), ἢ πού ἔχουν τήν ἴδια κατάληξη, δηλώνουν ἰδιότητες τῶν καλεσμένων, ἀλλά καί ἀποκαλύπτουν ἓνα κριτήριο αὐθαίρετο τῆς ἐπιλογῆς τους —ἀφοῦ αὐτό τό τελευταῖο συνίσταται στήν ὅποια ἠχητική ὁμοιότητα τῶν ὄρων πού τοὺς προσδιορίζουν στό κοινωνικό ἢ σέ κάποιο ἄλλο ἐπίπεδο. Μ' αὐτόν τόν τρόπο, συμβαίνει οἱ ὑποτιθέμενοι ἐπισκέπτες νά εἶναι ὄχι μόνο ἄτομα ἐτερόκλητα (ἄς φανταστοῦμε ἓνα συνδυασμό ὅπως: «προλετάριοι - λεγεωνάριοι - κομισάριοι - νοτάριοι - ἀρχάριοι»³⁶), ἀλλά καί φυσικά ὄντα διαφορετικῶν τάξεων (ὅπως αὐτά πού θά περιεῖχε ἡ ὁμάδα τῶν ὄρων: «Πάπας - παπαγάλοι - παπαροῦνες»³⁷).

Τέλος, οἱ ἄνθρωποι αὐτοί πού φέρουν τό μοναδικό κι ἀνεπανάληπτο μήνυμα πού πρόκειται νά μεταδοθεῖ σ' αὐτή τήν ἐπίσης μοναδική γιά τήν ὑπαρξή τους συγκέντρωση, μένουν πιστοί σ' ἓνα πρωτόκολλο συμπεριφορᾶς, σέ μιά στερεότυπη κοινωνική γλώσσα πού, ἐνῶ θαρραίνει ἀκόμη περισσότερο τήν ἀτμόσφαιρα, δέν προσθέτει τίποτε στίς ἀνθρώπινες σχέσεις. Κατά τήν ἄφιξη τοῦ ὑποθετικοῦ Συνταγματάρχη, οἱ συστάσεις γίνονται μέ τρόπο ἀστεῖα περίπλοκο, καί ἀφοῦ προηγουμένως ἔχει γίνει γνωστό τό περιεχόμενο τῶν συστάσεων: «Εἶναι ἡ σύζυγός μου, ἡ Σεμίραμις. Πλησίασε, νά σέ παρουσιάσω στόν Συνταγματάρχη μου. Ἡ γυναίκα μου. Ὁ Συνταγματάρχης»³⁸. Λίγο ἀργότερα, σέ μιά προσπάθειά τους νά ἐνοποιήσουν, νά ὑποβάλουν ἓνα κλίμα οἰκειότητας ἀνάμεσα στοὺς παρισταμένους, οἱ δύο γέροι, σάν τυπικοί κοινωνικοί ἄνθρωποι τοῦ καιροῦ μας πού ἔχουν δεχτεῖ μιά καθωσπρέπει παιδεία, ἀρχίζουν νά "ἐφαρμόζουν" μερικές τυποποιημένες φράσεις πού συνήθως προηγούνται τῶν συστάσεων, γιά νά καταλήξουν νά συνειδητοποιήσουν ὅτι τό πλῆθος αὐτό τοὺς εἶναι ξένο, εἶναι ἀνοίκειο καί πρὸς αὐτοὺς τοὺς ἴδιους πού τό κάλεσαν.

35) Βλ. σ. 60 (en voici - en voilà): σ. 75 (écouté - entendu καί les papiers - les documents): σ. 20 (brisée - cassée) κλπ.

36) Βλ. σ. 27: «Les prolétaires? les fonctionnaires? les militaires? les révolutionnaires? les réactionnaires?»

37) Βλ. σ. 28: «Le Pape, les papillons et les papiers?»

38) Βλ. σ. 36.

“Όμως, ο λόγος έχει πιά προηγηθεί τῆς συνειδητοποίησης, καί τούς ἐκθέτει: «Δέν γνωρίζετε ὅλοι μεταξύ σας... βλέπεστε γιά πρώτη φορά... γνωρίζοσταν ἐξ ἀκοῆς... Σεμίραμις, βοήθησέ με νά νάω τίς συστάσεις... — Ποιοί εἶναι ὅλοι αὐτοί ἐκεῖ οἱ ἀνθρωποι;... Σᾶς παρουσιάζω... ἐπιτρέψτε μου νά σᾶς παρουσιάσω... μά ποιοί εἶναι; — Ἐπιτρέψτε μου νά σᾶς παρουσιάσω... νά σᾶς παρουσιάσω... νά σᾶς παρουσιάσω... Ὁ κύριος, ἡ κυρία, ἡ δεσποινίς... ὁ κύριος... ἡ κυρία... ἡ κυρία... ὁ κύριος...»³⁹ Πρόκειται πιά γιά λέξεις ἄδειες ἀπό νόημα. Ἄν δοκιμάσω νά προφέρω τήν ἴδια λέξη εἴκοσι φορές συνέχεια, αὐτή δέν θά διαφέρει πιά σέ τίποτε ἀπό τούς κτύπους τοῦ ρολογιοῦ, πού μπορεῖ νά σημαίνουν τά δευτερόλεπτα, ἀλλά πού, στή συνείδησή μου (ἂν δέν συντρέχει κάποιος εἰδικός λόγος, ὅπως, π.χ. τό νά μετρήσω τούς σφυγμούς ἑνός ζωντανοῦ ὀργανισμοῦ), δέν ἐγγράφονται παρά ὡς ἤχοι πού μέ βεβαιώνουν γιά τή λειτουργία τοῦ ρολογιοῦ. Ἡ ὁμοίομορφη χρήση κι ἡ ἐπανάληψη⁴⁰ τονίζουν τήν αἰσθητή παρουσία τῆς λέξης σέ βάρος τῆς οὐσίας της, δηλαδή, σέ τελευταία ἀνάλυση, σέ βάρος τῆς ἐννοίας πού ἐκπροσωπεῖ. Ἡ λέξη, βέβαια, λειτουργεῖ, ἔστω καί μ’ αὐτόν τόν τρόπο. Πρόκειται, ὅμως, γιά μιά “παραλειτουργία”, κάτι σάν σαμποτάζ τῆς ἐπικοινωνίας. Τέτοια εἶναι κι ἡ λειτουργία τοῦ τρίτου προσώπου, ὅταν ἀπευθύνεται ὁ γέρος στόν αὐτοκράτορα⁴¹, ἡ χρήση τοῦ πρώτου πληθυντικοῦ προσώπου ἀπό διακεκριμένα ἄτομα σέ ἐπίσημες δηλώσεις τους⁴², ἡ ἡ παράθεση μερικῶν ἀόριστων, συχνά παρασιτικῶν, λέξεων μιάς ἐξελιγμένης γλώσσας πού ἐλίσσεται ὄχι μόνο ἀνώφελα, ἀλλά καί ἐπιζήμια⁴³ ἀκόμη καί γιά τή στοιχειωδέστερη συνεννόηση. Ἡ ἀποθέωση αὐτοῦ πού ἀποκαλοῦμε «ρύμη λόγου» (καί πού ὁ Claude Abastado στή μελέτη του γιά τόν Ἰονέσκο, τήν ὀνομάζει *parlerie* καί *flux de la parole*⁴⁴) πραγματοποιεῖται κατά τό τέλος τοῦ ἔργου, στή σκηνή τῶν εὐχαριστιῶν πού ἀπευθύνει —κατά τά παραδε-
δεγμένα— ὁ οἰκοδεσπότης σέ μιά σωρεία ἀπρόσωπων πληθῶν, προσδιοριζομένων ἀπό τό ἐπάγγελμα ἢ τήν κατάστασή τους καί τά

39) Βλ. σ. 54. Σχετικά μ’ ἕνα παρόμοιο πρωτόκολλο ἐκφρασης («Ἐπιτρέπω στόν ἑαυτό μου νά εὐχηθεῖ τό καλημέρα στή Μεγαλειότητά σας. Καθώς καί τίς καλύτερες εὐχές μου»), στό ἔργο τοῦ Ἰονέσκο *Le Roi se meurt*, μιά ἀπό τίς ἡρωίδες παρατηρεῖ ὅτι «αὐτό δέν εἶναι παρά κενός τύπος» (*Le Roi se meurt*, Paris, 1972, Larousse/Nouveaux Classiques, σ. 50).

40) Ὁ Ι. Omesco διακρίνει τά ἔργα *Δίψα καί πείνα* καί *Οἱ καρέκλες* ὡς χαρακτηριστικά δείγματα τοῦ συνδυασμοῦ πού ἐπιδώκει ὁ Ἰονέσκο τῆς λεκτικῆς καί τῆς ὀπτικῆς ἐπανάληψης, συνδυασμοῦ πού, κατά τόν συγγραφέα, προσιδιάζει περισσότερο στό τραγικό (*La métamorphose de la tragédie*, σ. 209).

41) Βλ. σ. 71.

42) Πθ. *Macbett*, σ. 48: «Ἡ εὐγενής σύζυγός μας ἐπίσης...» (στην ἐκδ. Gallimard/Folio, 1975).

43) Βλ. σσ. 48-50.

44) *Ionesco*, σ. 91.

όποια, καθώς ξεχύνεται ο λεκτικός καταρράκτης, συνδέονται, προοδευτικά, όλο και λιγώτερο με την υπόθεση και τη ζωή του γέρου, κι ακόμη λιγώτερο μ' αυτή την συγκέντρωση⁴⁵. Πρόκειται για ένα τεράστιο, κατακτητικό του χώρου, κύμα ήχων οργανωμένων σε συλλαβές και σε λέξεις — αυτό είναι σημαντικό· αλλά πού βρίσκεται τό κλειδί της οργάνωσης των λέξεων μεταξύ τους; Ο Philippe Sénart, πάντως,   νας   πο τ  ς σημαντικούς κριτικούς του   ον  σκο, θ  πει τις λέξεις   ς «  ξενες λεγε  νες τ  ς γλ  σσας... παιδιά νόθα τ  ς φιλοσοφίας και τ  ς τύχης,   ρους χαμένους στ  ν αναζ  τηση μιάς   τυμολογίας, μιάς συνέχειας, μιάς σημασίας...»⁴⁶.

Μ  ς   πο τις διαδικασίες π   παρακολουθήσαμε μέχρι τ  ρα,    λέξη φαινόταν ν   προπορεύεται τ  ς σκέψης,      ποία, με τ   σειρά της,   μφανιζόταν   νεπαρκ  ς,   λλειμματική.   στόσο,   πο κάποιους   λους δρόμους,   τή    τελευταία κατορθώνει ν   επιδεικνύει   να δυναμισμό, συμπλέκοντας      ποσυμπλέκοντας   ρια και μαζί   θαίρετα τις παραδεδομένες δομές τ  ς γλ  σσας: μιάς γλ  σσας π   βρίσκεται σ   προηγμένο στάδιο   ξ  λιξης, και π   παρουσι  ζει   να   ρ   φ  σμα δυνατοτήτων   κφρασης.      ρωας του   ον  σκο διαθέτει συνήθως   να   κφραστικό   ργανο σύνθετο, π   συχν   τ     ποσυναρμολογ   δίνοντας τ  ν   ντύπωση   τι, μ'   τ  ν τ  ν τρόπο,   πιδ  κει ν     ξακριβ  σει   ν τ   καθ  να   πο τ     ξαρτ  ματά του χωριστά μπορεί   κομη ν   σημαίνει κάτι.

Στ  ν   ρχ   του λόγου, θρισκόταν    λέξη και    κυριολεξία.   ργότερα, προσ  θήκε    περίφραση,    μεταφορική διατύπωση,    στερεότυπη φρασεολογία,      ποιες   ναφέρονται σ     ντικείμενα κατ   τ  πο   μμεσο: χαράσσουν τ  ν π   μακρύ δρόμο π   συνδέει τ   γλ  σσα με τ   πράγματα.    δοκιμασία στ  ν   ποία   ποβάλλει    συγγραφέας   τ   τ      υτερογεν      γλ  σσα   γκειται στ  ν   ντιπαράθεσή της π  ς τ  ν    υτογεν  , γ   μιά   πικίνδυνη   ναμέτρηση, π     ναι νόμιμο ν     παιτηθεί.   ν π  με π  ς   χι, θ     ναι σ  ν ν   συγκατανε  ουμε στ  ν   τάργηση τ  ς   ρχικ  ς, τ  ς π  τ  ς μας γλ  σσας, και ν   νομιμοποι  με μ  νο μιά   μμεση,   κζητημένη και πολύπλοκη μορφή γλωσσικού κ  δικα, π  γμα π  ,   τσι κι   λλο  ς, θ     ταν ο  τοπικό.   κφραζ  μαστε και με τ  ς δυ   τρόπους. Τ   πρόβλημα,   μως, π   γεννι  ται   δ     ναι κατ   π  σο   τ      πολύπλοκη γλ  σσα   ναι   παραίτητη, και κατ   π  σο   ξυμπερεί τ   σκοπό τ  ς   πικοινωνίας   νάμεσα στ  ς   νθρώπους,   ταν τ     φοδιά τ  ς τ     ντ  ει κατ   κόρο   πο τ  ν   λλη γλ  σσα, τ  ν   μεση.   ς πάρουμε γ   παρ  δειγμα τ   ρ  μα *pern  *, π   σημαίνει, κατ'   ρχ  , τ  ν κ  νηση κάποιου   σθητ   πράγματος: τ   τ  ινο *pern  ει*.   λλ   συμβ  ίνει ν     με   τι κι    χρόνος, π   δ  ν   ναι

45) Βλ. σσ. 79-82.

46) Ionesco, Paris, 1966, Editions Universitaires, σ. 30.

αίσθητό άντικείμενο, περνάει. Παρ' όλο πού ό χρόνος δέν νοεΐται ξέχωρα άπό τήν έννοια τής κίνησης, κανείς δέν σκέφτεται νά συγκρίνει τόν χρόνο μέ τό κινούμενο τραίνο. Στίς *Καρέκλες* όμως, άκούμε τό γέρο νά λέει μ' έναν τόνο νοσταλγίας: «Ό χρόνος πέρασε έξ ΐσου γρήγορα μέ τό τραίνο. Χάραξε ράγες πάνω στό δέρμα»⁴⁷. Παρακάτω, έπιχειρεί νά έμπλουτίσει μιά κοινότητη έκφραση πού χρησιμοποιείται γιά τήν ίκεσία (καί πού δέν άνταποκρίνεται πιά σέ καμμία εικόνα τής πραγματικότητας) μέ λέξεις στενά συγγενικές τής, ύπερθεματίζοντας, μέ τόν τρόπο αυτό, στήν παράλογη διαδικασία του λόγου: «Στά γόνατά σας, Μεγαλειότατε, ριχνόμαστε στά γόνατά σας, στά πόδια σας, στούς άστραγάλους σας...»⁴⁸ Αύτή ή προσθήκη εΐναι, βέβαια, κωμικά παράδοξη, άλλά στήν πραγματικότητα, τό περιεχόμενό της ισχύει άκριβώς όσο καί εκείνο τής πρώτης φράσης - κλισέ «ρίχνομαι στά γόνατά σου» - δηλαδή δέν άνταποκρίνεται καθόλου πιά στήν εικόνα κάποιου πού ίκετεύει στήν εποχή μας.

Μιά άλλου είδους πρόκληση έναντι στήν έπεξεργασμένη γλώσσα τής λεπτομέρειας καί τής άπόχρωσης, ή όποία, τελικά, δρ ά παραπλαγνική (καί όπου, «κάθε όμιλία φαίνεται νά έξαρθρώνεται», όπως γράφει ό 'Ιονέσκο⁴⁹) καί συμπεριφέρεται περιπαικτικά, διαφαίνεται καί στήν ταυτόχρονη χρήση τών όρων «άπομένω/άπομεινάρια» (ή άλλοιώς, «ύπολείπομαι/ύπολείμματα»), ή όποία τούς τοποθετεί στό ίδιο έννοιολογικό έπίπεδο, πρ άγμα πού, μέ βάση τήν έτυμολογική τους προέλευση, θά έπρεπε νά συμβαίνει: «Ένα «ζήτω» στόν κόσμο, ή μάλλον σέ ό,τι άπομένει άπ' αυτόν! Σέ σάς, κυρίες καί κύριοι καί άγαπητοί φίλοι, πού έΐσατε τά άπομεινάρια τής ανθρωπότητας, άλλά πού μέ τέτοια άπομεινάρια, μπορεί άκόμη κανείς νά κάνει καλή σούπα»⁵⁰. Άλλά αυτό πού άπομένει, κι άκόμη περισσότερο, αυτός πού άπομένει, δέν άποκαλείται άπομεινάρι. Η διάθεση του γέρου δέν εΐναι ειρωνική στό τελευταίο λεπτό τής ζωής του, πρίν νά αυτοκτονήσει· ό τόνος, όμως, του συγγραφά εΐναι άναμφισβήτητη ειρωνικά προκλητικός: ή γλώσσα εΐναι άσυνεπής, άσυνάρτητη, άφερέγγυα. Οί άνθρωποι του 'Ιονέσκο κινούνται μέσα σ' αύτή τήν ύποπτη πραγματικότητα, πού δέν εΐναι μιά σκηνική πραγματικότητα: περιβάλλει τό όποιοδήποτε άτομο πού διαθέτει άκοή· καί δημιουργείται άπό τόν καθένα πού χρησιμοποιεί τή φωνή του, είτε αυτός συχνάζει στό θέατρο είτε όχι, καί είτε δέχεται τόν 'Ιονέσκο είτε τόν άπορρίπτει. Η πραγματικότητα

47) Βλ. σ. 44. Π6. σ. 21: «ma vocation me fait mal, elle s' est cassée».

48) Βλ. σ. 74. Π6. σ. 75, όπου, μέσα άπ' τήν κατάχρηση, έκφυλίζεται ή λέξη «μαμά», καθώς άπομακρύνεται άπ' τήν άρχική της σημασία: «Δέν έχω άκόμη άπάτησει τό σύζυγό μου ποτέ... Δέν εΐμαι παρά ή φτωχή μαμά του! Μιά προ-προ-προάμμη».

49) *Notes et Contre-Notes*, σ. 141.

50) Βλ. σ. 82. Π6. σ. 63, όπου γίνεται ένα λογοπαίγνιο πάνω στόν όρο «emprunté» πού, κυριολεκτικά, σημαίνει «δανεισμένος» καί μεταφορικά «άμχανος».

του λόγου δέν περιέχει τήν έσωτερική άξία τών πραγμάτων, γι' αυτό, τά πρόσωπα του έργου φαίνονται νά χρησιμοποιοιοῦν τίς λέξεις πού γνωρίζουν σέ λάθος στιγμή: ἄν, λόγου χάρη, ὀρφανός λέγεται ὁ ἀνήλικος πού ἔχασε τούς γονεῖς του, δέν παύει νά εἶναι ὀρφανός μόλις ἐνηλικιωθεῖ· ὥστόσο, δέν λέγεται ὀρφανός πιά. Ἀπό μιά ἄλλη ἄποψη, ὅμως, ἡ αἴσθησις τῆς ὀρφάνειας μπορεῖ νά τόν συνοδεύει καί γιά πολύ ἀργότερα, ἀλλά αὐτό δέν εἶναι παρά μιά προσωπική ὑπόθεση, πού δέν ἐπηρεάζει τήν ὁρολογία τῆ σχετικῆ μέ τήν ἀπώλεια τών γονέων. Παρ' ὅλα αὐτά, ὁ 95χρονος γέρος τοῦ Ἰονέσκο τολμάει νά πεῖ κλαίγοντας: «Εἶμαι ὀρφανός»⁵¹, ὅπως ἡ συνομήλικη γυναικα του, ἀνακαλώντας στή μνήμη της τόν ὑποθετικό γιό πού τούς ἐγκατέλειψε κάποτε μέ καθόλου παιδικό τρόπο, ψιθυρίζει: «Ἦταν ἐπτά ἐτῶν, στήν ἡλικία τῆς λογικῆς...»⁵²

Τί εἶναι, λοιπόν, ἡ γλῶσσα: ἕνα σύνολο ὀργανωμένων ἤχων μέ τό ὁποῖο καλοῦμαι νά ἐκφράσω τόν κόσμο, ἢ τόν ἑαυτό μου; Εἶναι ἀδύνατο νά ἐκφράσω μ' ἐπιτυχία καί τούς δυό; Ὁ Ἰονέσκο μᾶς δείχνει πῶς εἶναι σχεδόν ἀδύνατο, κι ἐκεῖ ἀκριβῶς πού συνειδητοποιεῖται ἡ ἀδυναμία αὐτή, βρίσκεται τό πεδίο σύγκρουσης ἀνάμεσα στόν ἄνθρωπο καί τό περιβάλλον του. Σχετικά μ' αὐτό τό πρόβλημα τῆς ἀποτυχίας τοῦ ἰονεσκικοῦ ἀνθρώπου νά συνυπάρξει μέ τόν κόσμο στό χῶρο τοῦ λόγου, ἕνας ἀπό τούς σπουδαιότερους συγχρόνους φιλοσόφους τοῦ θεάτρου, ὁ Jean-Marie Domenach, γράφει: «Ἡ γλῶσσα δέν εἶναι πιά τό ὄργανο τοῦ παράπονου καί τῆς συζήτησης· τίθεται κι ἡ ἴδια ὑπό ἀμφισβήτηση. Εἶναι τό ἀντικείμενο μιάς πάλης ἀνάμεσα στό θόρυβο καί τό νόημα, ἀνάμεσα στόν μηχανικό λόγο καί τήν προσωπική ἐκφραση. Ὁ ἄνθρωπος καταβροχθίζεται ἀπό λέξεις, ἀλλά δέν μπορεῖ νά διώξει τίς λέξεις παρά μέ λέξεις»⁵³. Ὁ ἥρωας τοῦ Ἰονέσκο, στή θέση τῆς ἀνεύρετης λύσης, τοποθετεῖ μιά ἀλυσίδα ἀπό ἀντιφάσεις πού ὑπαγορεύονται, ἀφ' ἑνός, ἀπό τίς ἐπιταγές μιάς τυποποιημένης κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς (οἱ ὁποῖες εἰσάγουν καί ἐπιβάλλουν ἕναν ἀπολυτωμένο, κοινότυπο λόγο) καί, ἀφ' ἑτέρου, ἀπό τίς ἀτομικές —συγκινησιακές καί ἄλλες— ἀντιδράσεις (οἱ ὁποῖες ἐκφράζονται μέ ὄρους ἀπλούς, μέ παρατηρήσεις πού ἀνταποκρίνονται σέ μιά πραγματικότητα «κοινωνήσιμη», ἀλλά πού εἶναι πιά ξένη πρὸς τήν πραγματικότητα τῆς «κοινωνικῆς» ἐκφρασης). Καθώς ἀπευθύνεται σέ μιά καλεσμένη του, ὁ γέρος παρατηρεῖ: «Δέν ἀλλάξατε καθόλου... πῶς

51) Βλ. σ. 21.

52) Βλ. σ. 46. Ἐδῶ, φαίνεται ἀρκετά πιθανό νά χρησιμοποιεῖ ὁ Ἰονέσκο τό ἔθδομο ἔτος τῆς ἡλικίας, μέ σκοπό νά φέρεῖ σ' ἀντίθεση αὐτό πού ὁ πολὺς κόσμος ἐννοεῖ ὡς ἡλικία τῆς λογικῆς (ἴσως τήν μετά τήν ἐφηβεία ἢ μιά πιό ὠριμη ἡλικία) πρὸς τήν ἡλικία τῆς λογικῆς κατά τή θεωρία τοῦ Στωϊκισμοῦ, σύμφωνα μέ τήν ὁποία ὁ ἀνθρώπινος «λόγος» συμπληρῶνεται κατά τό ἔθδομο ἔτος τῆς ζωῆς (βλ. SVF, II, 83).

53) *Le retour du tragique*, Paris, 1967, Seuil/Points, σ. 267.

μάκρυνε ή μύτη σας, πώς φούσκωσε...»⁵⁴. λίγο αργότερα: «Υπάρχει σέ σάς μιά τέτοια αλλαγή... Δέν υπάρχει σέ σάς καμμίά αλλαγή... Σās αγαπούσα, σās αγαπώ...»⁵⁵. έπειτα, θυμάται «μιά ίστορία συνηθισμένη... μάλλον αλλόκοτη...»⁵⁶. κι όταν απευθύνεται στόν Αυτόκράτορα, τόν άποκαλεί έτσι: «'Ω Μεγαλειότητά μου!... Μικρή μου, μεγάλη μου Μεγαλειότητά!»⁵⁷. καί συνεχίζει: «Είμαι περήφανος γι' αυτό, περήφανος καί ταπεινός, ταυτόχρονα... όπως άρμόζει»⁵⁸. Οί λέξεις άλληλοσυναιρούνται μέσα σέ μιά τυπική μονομαχία τών άντιθέτων, καθώς ή καθεμιά διεκδικεί τόν σημασιολογικό της χώρο. Άλλά κι εκεί άκόμη πού δέν υπάρχουν άντίπαλοι όροι, μπορούμε νά διακρίνουμε μιά τάση γιά άπόρριψη: «Λοιπόν, νά μιμηθείς τόν μῆνα Φλεβάρη. — Δέν μ' άρέσουν οί μῆνες τοῦ χρόνου. — Γιά τήν ώρα, δέν υπάρχουν άλλοι...»⁵⁹. 'Η λογική αὐθαιρεσία, ακολουθώντας τά ἴχνη τῆς γλωσσικής αὐθαιρεσίας, καταλήγει σέ ψευδεῖς συλλογισμούς, πού ὀφείλουν τήν ὑπαρξή τους στήν παράλληλη χρήση μεταφορᾶς καί κυριολεξίας: «Αὐτή ἡ πόλη ὑπῆρξε, καθότι κατέρρευσε... Ἦταν ἡ πόλη τοῦ φωτός, καθότι ἔσθησε...»⁶⁰

Οί λεκτικοί άκροβατισμοί τοῦ 'Ιονέσκο ὑποδηλώνουν, ὕστερα ἀπό ὅσο μπορέσαμε νά διακρίνουμε μέσα ἀπ' τά παραπάνω εὐγλωττα σημεῖα, δυό κρίσεις ταυτόχρονα: τήν κρίση τών συμβόλων καί τήν κρίση τών ἐννοιῶν (κι ὁ γέρος τοῦ ἔργου ἀποφαίνεται: «πάντα τῶλεγα... καθαρῇ λογικῇ δέν ὑπάρχει... εἶναι ἀπομίμηση»⁶¹). Αὐτές οἱ δυό κρίσεις προκαλοῦν μιά σοβαρότατη σύγχυση πού ὀδηγεῖ τόν οἰκοδεσπότη στήν ἐξῆς παρανοϊκή δήλωση: «Σās συγκάλεσα... γιά νά σās ἐξηγήσω... τό ἄτομο καί τό πρόσωπο εἶναι ἕνα καί τό αὐτό πρόσωπο». ἐντούτοις, «δέν εἶμαι ὁ ἑαυτός μου. Εἶμαι ἕνας ἄλλος. Εἶμαι ὁ ἕνας μέσα στόν ἄλλον»⁶². Ἀποτέλεσμα τῆς ἐσωτερικῆς σύγχυσης εἶναι ἡ ἀποτυχία τῆς ἐπικοινωνίας: ἡ ἴδια ἡ γυναῖκα του φαίνεται νά μὴν ἔχει συλλάβει παρὰ τούς ἤχους αὐτῶν τών λέξεων, κι ἐπομένως, τό μόνο πού μπορεῖ νά κάνει αὐτή τῇ στιγμῇ, εἶναι νά ὑπερθεματίσει ὁμοιοκαταληκτικά μέ μιά πρόταση πού μεγαλώνει τό

54) Βλ. σ. 40.

55) Βλ. σ. 42.

56) Βλ. σ. 46.

57) Βλ. σ. 67.

58) Βλ. σ. 71. Π6. *Macbett*, σ. 47: «διότι άκόμη καί ἡ άπουσία σας θά εἶναι παρούσα στά μάτια ὧνων αὐτῶν πού θά ἀτενίζουν τήν εἰκόνα σας, τήν ὁρατή ἢ μή... ὑπό τήν ἐποπτεῖαν τῶν κυρίων σας καί τῶν ὑπευθύνων σας, πού σās αγαποῦν παρὰ τά προσόντα σας, καί πού σās ἐκτιμοῦν χάρη στά ἐλαττώματά σας, πολύ περισσότερο ἀπό ὅσο μπορεῖτε νά φανταστεῖτε».

59) Βλ. σ. 16.

60) Βλ. σσ. 18-9.

61) Βλ. σ. 63.

62) Βλ. σ. 63.

χάσμα της επικοινωνίας: «δυσπιστείτε ό ένας πρός τόν άλλον», συμβουλεύει τούς άκροατές⁶³, τήν ώρα άκριβώς πού ό γέρος χάνεται στήν άναζήτηση της ταυτότητάς του μέσα από τά άλλοτριωμένα κομμάτια της ύπαρξής του.

Στό τέλος του έργου, έλλοχεύει ή διάψευση κι ή προδοσία. Οι οίκοδεσπότες αύτοκτονούν, έγκαταλείποντας τούς έπισκέπτες τους. Αυτό, άρχικά, δέν φαίνεται ως προδοσία. Ούτε ή θέση των καλεσμένων είναι δραματική: οι γέροι είχαν προαναγγείλει τήν έκπροσώπησή τους από τόν όμιλητή, ό όποιος βρίσκεται κιόλας εκεί. Τό ότι ό τελευταίος αύτός, όμως, είναι κωφάλαος και τό ότι θγάζει μόνο άναρθρους ήχους και σχηματίζει στόν πίνακα άκατάληπτα γράμματα πού δέν ανήκουν σέ κανένα αλφάβητο, όλ' αύτά είναι τραγικά. Δέν ύπάχει καμιά δυνατότητα επικοινωνίας, ούτε καν μονομερούς μετάδοσης και κατανόησης, ανάμεσα στόν όμιλητή και στό κοινό. Ό θάνατος των γέρων, ό έρχομός του ρήτορα και ή άναμονή του πλήθους δέν σημαίνουν πιά άπολύτως τίποτε. Όλοι έχουν προδοθεί από μία δύναμη ύπερβατική και μαζί οικεία, από ένα όργανο άνεξέλεγκτο πού, έντούτοις, οι ίδιοι έχουν κατασκευάσει: τή γλώσσα.

Ό Όινέσκο δέν έπιδεικνύει μέ ίκανοποίηση παρόμοιες άποτυχίες. "Αν οι *Καρέκλες* τελειώνουν μέ άναρθρες κραυγές, άν ή *Φαλακρή τραγουδίστρια* κλείνει μέ μία συμπλοκή τυχαίων λέξεων πού προφέρονται δυνατό από τέσσερα (γνωστά μεταξύ τους) άτομα ταυτόχρονα, άν στό *Μάθημα* ό καθηγητής καταλήγει νά σκοτώσει τή μαθήτριά του ιδιαίτερου μαθήματος, πάνω στόν παροξυσμό μιας άπεγνωσμένης προσπάθειας γιά συνύπαρξη συνειδήσεων, αυτό συμβαίνει έπειδή, πράγματι, ό πύργος της Βαβέλ παραμένει άκόμη όρθιος. Στήν πολεμική, πάντως, πού είχε άνοίξει στόν Όινέσκο ό Kenneth Tynan μέσα από τόν *Observer* (τό 1958), μέ εύκαιρία τό άνέβασμα του έργου *Οι Καρέκλες* στό Royal Court Theater, ό συγγραφέας άπάντησε: «Ό κ. Tynan φαίνεται νά μέ κατηγορεί ότι είμαι συνειδητά, φανερά αντιρρεαλιστής· ότι έχω δηλώσει πώς οι λέξεις δέν έχουν νόημα, και πώς κάθε γλώσσα είναι μή-μεταδόσιμη. Αυτό είναι μόνο έν μέρει αληθινό, διότι τό ίδιο τό γεγονός πώς γράφω και παρουσιάζω θεατρικά έργα είναι άσυμβίβαστο μέ μία τέτοια άντίληψη. Έγώ άπλώς ισχυρίζομαι ότι είναι δύσκολο νά γίνει κανείς κατανοητός, αλλά όχι άπόλυτα άδύνατο· και τό έργο μου "*Οι Καρέκλες*" είναι μία συνηγορία, παθητική ίσως, ύπέρ της άμοιβαίας κατανόησης»⁶⁴.

Αυτό πού συμβαίνει στήν πραγματικότητα, γενικά, μέσα στό έργο του Όινέσκο, είναι όχι ότι οι λέξεις έχουν χάσει όριστικά τό νόημά τους, αλλά ότι τό χάνουν κάθε στιγμή γιά νά τό ξαναβρούν άργότερα

63) Βλ. σ. 64.

64) *Notes et Contre-Notes*, σ. 72.

καί νά τό ξαναχάσουν, μέ ἄλλο τρόπο κάθε φορά. Τό παρηγορητικό εἶναι πῶς ἓνα μέρος τοῦ παιγνιδιοῦ αὐτοῦ τῆς παλινδρόμησης τό παίζει ὁ ἴδιος ὁ ἄνθρωπος, ὁ συγκεκριμένος κάθε φορά, πού ἐπιχειρεῖ τήν ἀτομική του κίνηση μέσα, ἔστω, στό στενά ὄρια πού τοῦ ἔχουν ἐπιβληθεῖ ἀπό μιὰ γλώσσα δυσκίνητη ἀπό τό βάρος τοῦ «πλούτου» της. «Ἐνα παραπέτασμα», γράφει ὁ Ἰονέσκο, «ἕνας τοῖχος ἀδιαπέραστος παρεμβάλλεται ἀνάμεσα σέ μένα καί τόν κόσμο, ἀνάμεσα σέ μένα καί τόν ἑαυτό μου, ἡ ὕλη γεμίζει τά πάντα, καταλαμβάνει τό χῶρο, ἐκμηδενίζει κάθε ἐλευθερία κάτω ἀπ' τό βάρος της, ὁ ὀρίζοντας μικραίνει, ὁ κόσμος γίνεται μιὰ ἀποπνικτική φυλακή. Ὁ λόγος θραύεται... οἱ λέξεις ξαναπέφτουν, σάν πέτρες, σάν πτώματα· νιώθω κατακλυσμένος ἀπό θαρειές δυνάμεις, ἐνάντια στίς ὁποῖες διεξάγω μιὰ μάχη, ὅπου δέν εἶναι δυνατό νά βρισκομαι παρά σέ θέση μειονεξίας»⁶⁵.

Ὁ λόγος στίς *Καρέκλες* γεννάει ἐπίσης πλάσματα θνησιγενή. Παρ' ὅλα αὐτά, δέν υπάρχουν σχεδόν καθόλου κενά: οἱ λέξεις, οἱ προτάσεις, πέφτουν ἢ μιὰ πάνω στήν ἄλλη, πυκνές, ἀσύμμετρες — ἢ παράλογα συμμετρικές — καί ἀναξιοποίητες. Ὁ λόγος εἶναι πλούσιος, ἀλλά κι ἀδύναμος, ἐλλειπτικός ἢ ἀνώφελα πολύμορφος. Ὡστόσο, ὑπάρχει κάτι πού εἶναι αὐταρκες καί πλήρες δίπλα σ' αὐτόν τόν ἀνάπηρο καί πληθωρικό λόγο. Ὁ γέρος τό συλλαμβάνει ἐνορατικά: «Ξυπνῶ μερικές φορές στό κέντρο τῆς ἀπόλυτης σιωπῆς. Εἶναι ἡ σφαῖρα. Δέν λείπει τίποτε ἐκεῖ. Ὡστόσο, πρέπει νά προσέχει κανεῖς. Τό σχῆμα της μπορεῖ ἀπότομα νά ἐξαφανιστεῖ. Ὑπάρχουν τρύπες ἀπό ὅπου διαφεύγει»⁶⁶. Οἱ τρύπες, τά χάσματα τῆς σιωπῆς, τί ἄλλο μπορεῖ νά εἶναι ἀπό τά ἐπικίνδυνα ἀνοίγματα τοῦ λόγου, πού καταστρέφουν, πού διαθρώνουν τή στρογγυλότητα, τήν καθαρότητα τῆς σιωπῆς; Ἡ σιωπή δέν προδίδει, γιατί δέν ὑπόσχεται τίποτε. Εἶναι ὁ λόγος πού προδίδει, γιατί πάντοτε παρέχει λιγότερα ἀπό ὅσα ὑπόσχεται. Ἐντούτοις, ὁ ἥρωας τοῦ Ἰονέσκο δέν προσβλέπει στή σιωπή ὡς ἔσχατο μέσο σωτηρίας του ἀπό τή σύγχυση. Ἐπιμένει νά προσχωρεῖ στούς κοινωνικούς αὐτοματισμούς τῆς γλώσσας πού τοῦ ἔχει ἐπιβληθεῖ, αὐτῆς τῆς «ἀποκρυσταλλωμένης, μαζοποιημένης» γλώσσας, τήν ὁποία, ἐν τέλει, ἐπιχειρεῖ νά «ἐνοχλήσει», νά τή διαταράξει καί νά τή συνδέσει ἀπεγνωσμένα μέ κάποιες ρίζες της.

Ὁ Ἰονέσκο «γιά νά καθαρίσει τή γλώσσα, τή σπάζει. Γιά νά παρουσιάσει τήν ἀλήθεια στό θέατρο, κινδυνεύει νά τό σκοτώσει»⁶⁷. Ἴσως, ὅμως, μετά ἀπό ἓνα παρά λίγο θανατηφόρο χτύπημα, νά πλησιάζει κανεῖς περισσότερο καί τόν ἑαυτό του καί τούς ἄλλους.

65) Ὁ.π., σ. 141.

66) Βλ. σ. 64.

67) Βλ. Ph. Sénart, *Ionesco*, σ. 88.

Γιατί τό θέατρο έπιζει, τελικά, μέσα άπ' αυτόν τόν παροξυσμό πού του "έπιβάλλει" ό 'Ιονέσκο. Κι ό άνθρωπος έπίσης έπιζει. «'Ο κλασικισμός του κ. 'Ιονέσκο», γράφει χαρακτηριστικά ό Sénart, «δέν έξυψώνει ούτε υποβιβάζει τόν "Άνθρωπο. Τόν ξαναφέρνει άπλώς κάτω άπ' τόν ίδιο του τόν έαυτό, τότε πού οι ρίζες του δέντρου δέν είχαν κάνει άκόμη κλαδιά, τότε πού ό σπόρος δέν είχε άκόμη παραγάγει καρπούς, τότε πού ήταν άδύνατο νά διακρίνει κανείς τό δέντρο άπ' τούς καρπούς του. Άναζητάει τό καθολικό μέσα στό πρωτόγονο, μέσα στό κοινό κτήμα όλων...»⁶⁸

68) 'Ο.π., σ. 123.

RÉSUMÉ

Chariclia Baconicola - Ghéorgopoulou, La dégénérescence du langage dans *Les Chaises* d' Eugène Ionesco

Le thème central de *Les Chaises* est, d' après son auteur, le "vide" ontologique ou l' *absence* qui, dans cette pièce, tout comme dans *La Cantatrice Chauve*, résulte de l' échec de la communication. Le langage contribue à cet échec de façon décisive, mais paradoxale: la prolifération des mots, le nombre excessif des expressions stéréotypées, l' abondance des clichés attribuent au langage une densité quasi matérielle qui, au lieu de l' enrichir, l' affaiblit et lui enlève sa substance. Ainsi, le progrès du dialogue, non seulement n' assure pas le progrès de la communication, mais au contraire, éloigne les consciences l' une de l' autre.

Par *Les Chaises*, Ionesco met en question un langage social devenu incohérent et incapable de servir à l' explicitation d' une réalité personnelle et de garantir la communication entre l' individu et son entourage. L' amoncellement de jeux de mots, de pléonasmes, de synonymes, de tautologies et de faux raisonnements renvoie souvent à l' usage d' un langage "primitif" (et direct) à côté d' un langage élaboré, métaphorique (et, par conséquent, indirect). Ce mélange donne naissance à la confusion. A travers un discours tantôt "clichéisé", tantôt "littéral", signe et signifié se compromettent à tout moment. Le mot devient le traître du sens, et le sens échappe au vocable qui est censé lui être propre; les paroles, vidées de leur signification, résonnent d' une façon absurde, et les pensées, privées de leurs véhicules sensibles, demeurent incommunicables.

Dans l' oeuvre de Ionesco, le langage ressemble à une force "transcendante", dirait-on, qui écrase l' individu par sa richesse volumineuse et, pourtant, inutile. L' auteur tente d' agiter, de briser même, s' il le faut, ce langage cristallisé, pour le ramener à sa réalité primordiale. *Les Chaises* est une pièce provocatrice. Une protestation contre l' automatisation du principal instrument dont l' homme dispose pour coexister avec autrui, et qui est le langage.