IONESCO' S ONIRIC THEATRE - A JOURNEY TO HIS ORIGINS

Iulia Luca
PhD. Student, „Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Abstract: The aim of this article is to analyse the ionescian oniric theater. A genuinely infernal voyage between the land of the father and that of the mother, outside the sacred and within the profane, or vice-versa, takes place in Eugène Ionesco's last plays, particularly in L'Homme aux valises (1975) and Voyages chez les morts (1980), two plays which could be qualified as autobiographical and oniric, mythic and metaphysical. Ionesco's theatre involves the manifestation of his dream world, what he calls an independent universe, of the mysteries of being and identity, of loss and otherness. Theatre is a masking and unmasking of another world, a dreamed autobiography. It inhabits the realm of the eternal present moment, a place where forgotten archetypes can be discovered. Man is not simply a social animal, but an enduring essence.

Keywords: theatre, oniric, journal, dream, Ionesco, autobiographical.

Ionescu se reîntoarce, spre finalul carierei sale de dramaturg, la una dintre preocupările sale mai vechi, ilustrate deja în piese precum *Pietonul aerului* sau *Setea și foamea*, și anume dramatizarea viselor: „trebuie să vă spun că atunci cînd visez nu am sentimentul că detronez gîndirea. Am dimpotrivă impresia că văd, visînd, nişte adevăruri, care-mi apar nişte evidenţe, într-o lumină mai strălucitoare, cu o acuitate mai nemiloasă decît în starea de veghe, în care adesea totul se îndulceşte, se uniformizează, se imper-sonalizează. De aceea folosesc, în teatrul meu, imagini din visele mele, realităţi visate"[1]. Ne referim la cele două piese, *Omul cu valizele și Călătorie în lumea morților,* concepute amândouă într-un ton de confesiune, după cum spunea Marie-Claude Hubert: „S'il a maintes fois porté à la scène ses oeuvres narratives, nouvelles ou roman, le matériau utilisé ici est celui des journaux intimes dont certains passages sont textuellement réemployés"[2].

Complexul oedipian este un concept teoretic central în psihanaliză. Sigmund Freud a descris această noțiune, referindu-se la o legendă a Greciei antice, în care Oedip, fiul regelui din Teba, fără să știe, își ucide propriul tată, Laios, și se căsătorește cu mama lui, Iocasta. În psihanaliză, complexul Oedip simbolizează legătura erotică inconștientă cu părintele de sex opus și rivalitatea față de părintele de același sex, care se dezvoltă încă din copilărie și provoacă sentimente de vinovăție și teamă în cadrul unei stări nevrotice. Funcţional, acest complex este definit astfel: atracţie erotică a fiului pentru mama sa şi ostilitate marcată faţă de tată, pe care vrea să îl înlocuiască, să-l suprime. Descrierea pe care Freud o face complexului lui Oedip în *Compendiu de psihanaliză (1940)* permite simplificarea acestuia la atitudinea ambivalentă a copilului față de tată și la tendința tandră față de mamă. Acest complex comportă, pe de o parte, o identificare primară cu tatăl văzut ca ideal, identificare considerată ambivalentă, și, pe de altă parte, o investire libidinală primară care o vizează pe mama. De asemenea, *în Eul și Sinele* (1923), Freud prezintă și cealaltă parte a complexului, cea negativă, copilul adoptând poziția feminină tandră față de tată și poziția de ostilitate plină de gelozie față de mamă. Dat fiindcă tatăl a fost identificat ca un obstacol în calea realizării dorințelor

[1] Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Traducere din limba franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, București, ed. II, 2002, p. 59.
[2] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco, Entretiens avec Eugène Ionesco*, Edition du Seuil, Paris, 1990, pp. 209-210. / Dacă el a adus de mai multe ori pe scenă operele sale narative, nuvele sau roman, materialul vizat aici este acela al jurnalelor intime din care anumite pasaje sunt refolosite textual./ (Trad. noastră).

BDD-A27488 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:53:23 UTC)

oedipiene, copilul, explică Freud, imită inconștient comportamentul tatălui, integrându-l propriei sale personalități. De altfel, în *Trei eseuri asupra teoriei sexualității*, Freud observă că la pubertate, adolescentul se află în faza eliberării de autoritatea parentală.

Tatăl este, după cum am remarcat deja studiind jurnalul ionescian, simbolul arhetipal al tuturor figurilor de autoritate: al zeului, al regelui, al şefului, de care se leagă afectivitatea și inconștientul. Raportarea fiului la tatăl său, admirația amestecată cu ură și gelozie, dă naștere complexului oedipian, imaginea tatălui apărând în piese precum *Victimele datoriei, Omul cu valizele şi Călătorie în lumea morţilor,* al căror caracter autobiografic îl recunoaște însuși autorul: „C'est une confession: c'est mon père qui voulait se quereller avec ma mère au point qu'elle a voulu se suicider, ou qu'elle a fait semblant, parce qu'elle savait bien que mon père irait vers elle et l'en empêcherait. [...] Et puis il y a le conflict avec mon père. En même temps, je ne l'aimais pas et en même temps je l'aimais, je voulais me reconcilier avec lui"[3]. În aceste piese, Ionescu se apleacă asupra trecutului său, teatrul vieții sale oferindu-i personaje și locuri scenice. *Omul cu valizele* şi *Călătorie în lumea morţilor* par a fi o prelungire a căutării interioare începută în *Jurnal în fărîme* și *Prezent trecut, trecut prezent*. Piesele amintite mai sus constituie un fel de mit al originilor, în care personajul, examinându-și trecutul, încearcă să regăsească imaginea greu de surprins a mamei sale.

Piesa*Călătorie în lumea morţilor* pune în scenă conflictele dintre autor și tatăl său și care duc la exacerbarea reacțiilor autoritare ale tatălui protagonistului și alcătuiesc imagini ce par desprinse dintr-un explicit album de familie. Piesa este autobiografică „c'est l'histoire de ma vie mais à l'envers, par le rêve. Comme un négatif photographique."[4] și se vrea a fi o căutare obsesivă a unui echilibru, deși eșuată în final, deoarece autorul creează treptat distrugerea imaginii tatălui, pentru că Jean refuză să-și întâlnească tatăl. În același timp, subconștientul său este vulnerabil și permeabil în vis, iar Jean se trezește mereu în casa tatălui pe când el, în fapt, își caută cu disperare mama. Protagonistul își duce căutarea pe lângă cele două clanuri familiale, cel al mamei, care locuiește într-o casă joasă, într-o zonă umedă, cel al tatălui, într-un oraș nou, contruit în plin deșert, un oraș în care domnește armonia și eficacitatea: „Un oraș foarte armonios. Cu piețe, nu foarte mari, cu case bine proporționate, nici prea înalte, nici prea joase, cu balcoane. Simți de afară că, înăuntru, totul e confortabil.[5]". Gisèle Féal explică acest contrast astfel: „Ces contrastes marquaient une opposition entre l'inconscient et la conscience"[6].

O căutare în care episoadele se succed fără o ordine clară, o căutare care combină permanent locurile, care schimbă vârsta personajelor, acestea fiind când tinere, când în preajma morții. Putem spune că, astfel, eroul își ucide mental tatăl, repudiindu-l din cauza despărțirii părinților săi prin divorț, divorț pentru care, în opinia sa, este vinovat tatăl, căruia nu încetează să-i reproșeze abandonul mamei sale: „Jean: Acum sunt mai bătrân decât tine. Și totuși, când te văd, când stau față în față cu tine, mă simt tot copil. Un copil nefericit, pe cre-l oropseai, pe care îl băteai. Mă înjurai din pricina mamei, care nu-ți făcuse niciun rău și pe care ai părăsit-o. Noroc că am putut să fug de la tine la 17 ani. La ce m-aș fi putut aștepta din partea unui astfel de tată, care-și bătea servitorii? Este adevărat, totuși, că aveai, câteodată, câte-un val de tandrețe față de mine. Sau erai mândru când aveam vreo reușită socială"[7].

---

[3] Marie-Claude Hubert, *op.cit.*, pp. 242-243./Este o confesiune : tatăl meu, care voia să se certe cu mama, atât de grv încât ea a vrut să se sinucidă, sau s-a prefăcut, pentru că știa că tata se va îndrepta spre ea și o va împiedica ... Și apoi e conflictul cu tata. În același timp, eu nu îl iubeam și îl iubeam, voiam să mă împac cu el. / (Trad. noastră)

[4] Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Edition présentée et annotée par Emmanuel Jacquart, Editions Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1991, p. 1863. /Este povestea vieții mele dar pe dos, în vis. Ca un negativ fotografic./ (Trad. noastră)

[5] Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. V, Traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1998, p. 230.

[6] Gisèle Fèal, *Ionesco, un théâtre onirique*, Editions Imago, Paris, 2001, p.177. /Aceste contraste marcau o opoziție între inconștient și conștiință./ (Trad. noastră).

[7] Eugène Ionesco, *Teatru*, vol V.,ed. cit., 1998, pp.235-236.

BDD-A27488 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:53:23 UTC)

Căutarea devine o adevărată rătăcire, oriunde și oricând s-ar întâlni, în vis sau în realitate, Jean se dispută cu Tatăl, reproșuri vechi, culpabilități vechi.

Jean procedează la o demitizare a imaginii tatălui său care diferă mult de atitudinile lui Oedip arhaic. Tatăl este învins tocmai prin curajul protagonistului de a-și asuma un destin opus celui al tatălui, imaginea acestuia fiind aceea a unui om lipsit de caracter, dispus să îmbrățișeze ideologii care îi serveau interesele de moment. Fiul renegat este pe deplin răzbunat. Diferența față de atitudinea lui Oedip este că Jean nu își ucide tatăl în plan real, ci în cel al imaginației. El nu își asumă vina acestei uciderи, pentru că își consideră tatăl în întregime vinovat pentru toate impulsurile și reacțiile negative, precum și pentru opoziția lor permanentă din trecut, pentru ostilitatea care atinge prezentul prin vis și devine astfel eternă. De altfel, Ionesco scrie în *Prezent trecut, trecut prezent* despre opoziția din viața reală între el și tatăl său, așa cum am menționat deja în capitolul precedent: „Dacă sunt așa cum sunt și nu altfel, datorez totul, sau în orice caz mult, acestui fapt inițial. Nu știu de ce el a determinat atitudinea pe care am luat-o față de părinții mei, dar cred că a determinat și aversiunile mele sociale.Am impresia că din cauza asta urăsc autoritatea, că aici se află sursa antimilitarismului meu, adică a tot ce este, a tot ce reprezintă lumea marțială, a tot ce este aceste pagini. Am scris și am publicat despre el lucruri foarte crude”[8].

Reflectarea complexului lui Oedip în operele scriitorilor și influența acestuia este specifică autorilor de teatru din secolul al XX-lea, mama reprezentând unul dintre cele mai importante simboluri arhetipale, fiind întruchipat în imaginea mamei, a bunicii, sau a iubitei, „siguranţa adăpostului, căldurii, dragostei şi hranei; dar şi riscul apăsării prin strâmtimea mediului şi al sufocării, prin prelungirea exagerată a funcţiei ei de hrănire: născătoare (genitrix) îl devorează pe viitorul genitor (dătător de viaţă), generozitatea devine acaparatoare şi castratoare”[9]. Potrivit psihanalizei moderne, există o anumită fascinaţie a mamei, care se manifestă în subconştientul individului, printr-o putere exercitată asupra personalităţii sale: ,,Imaginea animei, care face ca mama să apară în ochii fiului drept o fiinţă supranaturală, se estompează treptat în contact cu banalitatea cotidianului şi cade în inconştient, fără ca prin aceasta să-şi piardă tensiunea iniţială şi bogăţia instinctuală”[10].

Dacă imaginea Tatălui este aceeași atât în jurnale cât și în operele dramatice, figura maternă se metamorfozează, devenind din luminoasă și bună, așa cum apărea în jurnale, în agresivă și supărată pe fiul ei în piesele de teatru. În scena a III-a din *Omul cu valizele*, Primul Bărbat se îndoiește că Bătrâna în scaun cu rotile este cu adevărat mama sa, aceasta certându-l cu violență, deschizându-și poșeta din care scoate un pumn de pilule pe care vrea să le înghită. Tânărul o împiedică să ia pastilele, aruncându-le pe podea: „Tânărul: Nu, n-o să las să te otrăvești”[11], Bătrâna îi răspunde pe un ton acuzator: „ Sifiliticule! Mi-am nenorocit viața pentru tine și pentru taică-tu, iar tu mă renegi acuma! [...] El mi-a înfipt cuțitu-n piept, iar tu acuma îl împlînți pînă la capăt”[12]. Recunoaștem în această scenă visul din *Jurnal în fărîme*, unde e vorba de o femeie brună, de care autorul se îndoiește că ar fi mama sa, care îi arată afecțiune naratorului și care, când acesta se îndepărtează, devine furioasă. Din geanta ei cad pilule de otravă, pe care naratorul le adună. Nu poate scăpa cititorului atent analogia dintre această scenă și cea din *Victimele datoriei* în care Polițistul-tată îi spune Madeleinei, mama lui Choubert, care scoate o sticlă de otravă: „Eşti nebună, n-ai să faci una ca asta!”[13]. Însă, după cum vom vedea, acolo Polițistul o forțează pe Madeleine să bea otrava. Această

[8] Eugène Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent*, Traducere de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, ed. I, București, 1993, pp. 19-20.
[9]Carl Gustav Jung, *În lumea arhetipurilor*, Editura Jurnalul Literar, București, 1994, pp.105-106.
[10] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, volumul 2, Editura Artemis, București, 2008, p.261.
[11] Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. V, ed. cit., 1998, p. 163
[12] Eugène Ionesco, *op. cit.*, p.163
[13] Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. I, Traducere şi notă asupra ediţiei de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, Bucureşti, 1994, p.181.

BDD-A27488 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:53:23 UTC)

scenă din *Victimele datoriei* ne trimite la o altă amintire dureroasă, chinuitoare din copilăria lui Ionesco, relatată în *Prezent trecut, trecut prezent*, când autorul își amintește că avea patru ani și se afla în camera de hotel împreună cu părinții săi: „ Mama e foarte nefericită. Plînge. El o ceartă, strigă, rămînînd însă în pat. [...] Apucă paharul de argint primit cadou, pentru mine [...]Ia paharul, varsă în el o sticluță cu tinctură de iod [...]Plîngînd,[...]mama duce paharul la gură. El se sculase deja, îl văd [...] că se repede și oprește mîna mamei”[14].

Această aparentă ostilitate între fiu și mamă din ultimele piese, în contradicție cu afecțiunea filială declarată în jurnalele publicate anterior, ar putea să ne surprindă. Doar că acuzațiile mamei nu infirmă dragostea fiului pentru ea, ci exemplifică sentimentul de culpabilitate trăit de fiu pentru mamă, culpabilitate care „este în bună măsură o asumare a culpabilității tatălui”[15], diaristul relatând în *Prezent trecut, trecut prezent*: „Am luat asupra mea culpabilitatea tatei”[16]. De aici provine și sentimentul de milă pentru mamă extins asupra tuturor femeilor:„Fiindu-mi teamă să le fac să sufere pe femei, să le persecut, m-am lăsat persecutat de ele. [...] Dar de fiecare dată cînd am făcut să sufere o femeie sau cînd mi s-a părut că am făcut-o să sufere, am suferit și eu de suferința ei”[17].

Figura mamei, deși ambiguă, este căutată cu disperare, permanent și pretutindeni în visele protagonistului din ultima piesă a autorului, *Călătorie în lumea morților.* O serie de scene apar aici ca niște întâlniri ratate pentru că Jean merge în locuri unde speră să-și întâlnească mama, însă ajunge întotdeauna prea târziu. Jean nu-și mai amintește chipul ei, chipul acesteia metamorfozându-se în persoane diferite din ascendența ei, precum bunica, sau străbunica lui, însă ea apare mereu ca foarte bătrână. Așadar, din acest motiv căutarea mamei este un demers lung, interminabil, de fiecare dată, Jean găsindu-și, de fapt, tatăl. Când Jean pare că și-a găsit mama, acesta nu o mai recunoaște, chipul ei părându-i îmbătrânit, schimbare pusă pe seama divorțului și a grijilor financiare: „Jean (noilor sosiți): Bună ziua, bunico, bună ziua, bunicule. (Îi îmbrățișează).Mamă, de ce ești așa bătrână? Ești la fel de bătrână ca bunica și bunicul. Și totuși, ești fiica lor. [...] Jean (mamei): Ce e de făcut ca să-ți dispară ridurile și ca să te destinzi și tu? Bunica: Ar trebui să se recăsătorească cu taică-tău”[18].

Absența mamei, căutarea permanentă a identității de către Jean este simbolizată prin prezența măștii, masca fiind simbolul metamorfozei, al dedublării. Regăsirea mamei are loc în scena XVII, însă imaginea acesteia devine confuză pentru că vocea ei, neputința, agresivitatea nu erau specifice personalității sale dominată de blândețe, lucru care dă naștere în sufletul lui Jean la un soi de nesiguranță și confuzie: „Jean: Te-am căutat prin toate cimitirele, în toate azilele, la sora ta, la verișoara ta, pe la vii și pe la morți, te-am căutat în registrele parohiale-și nu te-am găsit nicăieri, mamă”[19]. Asemeni unei instanțe supreme, mama își ia revanșa într-o scenă ce amintește de judecata de apoi. Ea îi invită pe toți membrii familiei soțului său în fața unui imens tribunal și pronunță grele sentințe de condamnare. Ionesco aduce astfel pe scenă conflictul permanent care îl opunea pe el însuși celei de-a doua soții a tatălui său, precum și celor doi frați: „Bătrâna: Pune fotoliul ăsta ca scaunul judecătorului și adu masa în fața mea, ca masa tribunalului, și pune-i o față de masă neagră. Ai înțeles? Vezi cum vin la mine toți, unii după alții, ca la judecată. Eu sunt delegatul judecătorului. E bun Dumnezeu, dar și necruțător. Nu știți voi, dar Dumnezeu este un om care nu iartă întotdeauna”[20].

Omul cu valizele, la fel ca și *Călătorie în lumea morților,* este o piesă autobiografică în care protagonistul, prin peregrinările sale, reface o adevărată călătorie de inițiere, a căutării de sine, a reîntoarcerii în căminul cald și protector al mamei sau chiar al iubitei. Astfel, precum

[14] Eugène Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent*, ed. cit. 1993, p.24.
[15] Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Junimea, Iași, 2006, p. 396.
[16] Eugène Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent*, ed. cit. 1993, p.24.
[17] Eugène Ionesco, *op.cit.*, pp.24-25.
[18] Eugène Ionesco, *Teatru*, Vol. V, ed. cit. 1998, pp. 240-241.
[19] Eugène Ionesco, *op.cit.*, p. 282.
[20] *Ibidem,* p. 283.

BDD-A27488 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:53:23 UTC)

Oedip, Jean și Primul Bărbat fug în permanență de propria identitate pentru a și-o regăsi pe cea pierdută în timpul peregrinărilor din vis. Astfel, în *Omul cu valizele*, sunt reluate personaje arhetipale, adevărate personaje biblice, Primul Bărbat fiind o ipostază a lui Adam care nu încetează să călătorească, estompându-și trecutul și pierzându-l într-un prezent nesigur și către un viitor iluzoriu.Omul cu valizele este omul care-și poartă angoasele, care este zdruncinat de acestea și de care nu se poate elibera, trăind pretutindeni sentimentul înstrăinării. Piesa este construită în fărâme, este alcătuită din vise în vise. Această căutare a filiației materne (protagonistul interogând în zadar un angajat al primăriei pentru a ști numele de fată al bunicii sale) devine ecoul căutării lui Ionescu însuși, care nu reușește să-și afle originile propriei sale bunici. Structura piesei este centrată pe întrebrea Cine sunt eu?, întrebare care ia diverse înfăţişări, precum căutarea rădăcinilor familiale, căutarea identităţii dar, mai cu seamă, explorarea inconştientului. Gisèle Féal explică semnificaţia piesei astfel: „L'exploration qui débute par des souvenirs –scène de la passation des pouvoirs – se poursuit au niveau préconscient ou inconscient de la psyché. Le voyage se fait en trois étapes: 1. Traversée du pays de la mère. 2. Visite au pays du père, le mariage de Schäfer. 3. Retour au pays de la mère. Ce retour plonge le Premier Homme dans un totalitarisme aussi éprouvant que celui du père"[21]. Aşadar, explorarea trecutului este dublată şi de ce a raporturilor cu femeia, raporturi condiţionate de experienţele trăite în tinereţe. Primul Bărbat, aflat în căutarea de sine, este lipsit de identitate, fiind incapabil, atunci când revine în ţara de origine, să-şi spună numele consulului care îl interoghează: „Consulul: Numele tatălui dumneavoastră? Primul Bărbat: Numele lui tata? Numele lui tata? Cred că-l chema...nu sînt sigur...îl chema...îl chema...Nu, zău, nu-mi aduc aminte"[22]. Această identitate a pierdut-o odată cu valiza, la fel cum și-a pierdut reperele spațio-temporale, fiindu-i extrem de greu să-și găsească drumul, autorul împrumutând astfel personajului său propria-i înstrăinare de țară și de limbă. Merită să notăm faptul că schimbările de identitate ale protagonistului concordă și cu unele schimbări ale conținutului valizelor, care devin fie prea ușoare, fie prea grele.

Întâlnirea cu Sfinxul este redată în detaliu prin reproducerea întrebărilor pe care acesta le pune protagonistului și la care primește răspuns de fiecare dată. În mitul arhaic, Sfinxul îi întinde o capcană printr-o întrebare dificilă dar la care Oedip găsește răspunsul și dezleagă astfel enigma. Întrebarea pusă de Sfinx este, de fapt, o ghicitoare: „Spune-mi, cine merge dimineața în patru picioare, ziua în două iar seara în trei? Nicio vietate de pe pământ nu se schimbă ca dânsul. Când merge în patru picioare, are putere mai puțină și se mișcă mai încet"[23]. Oedip din mitul arhaic dezleagă enigma Sfinxului în scopul salvării Tebei de monstrul care-i ucide pe călători, stând la pândă la intrarea în oraș. Răspunsul lui Oedip prezintă ființa umană aflată în ipostazele celor trei vârste, copilărie, maturitate și bătrânețe. „Este omul când e mic, în dimineața vieții, e slab și se târește încet în patru labe. Ziua, adică atunci când e vârstnic, merge în două picioare, iar seara, adică la bătrânețe, devine gârbov, și având nevoie de sprijin, ia un baston, atunci merge în trei picioare"[24]. Spre deosebire de Oedip, Primul Bărbat este păcălit de Sfinx pentru că e provocat să dea răspunsul bun chiar de la început, printr-un anume mod de a formula întrebarea, asfel încât, el să fie nevoit să răspundă: „Sfinxul: Vei răspunde la întrebările mele. Este înțelept să-l păstrezi pe cel mai bun pentru la sfârșit? Primul Bărbat tace. Sfinxul: Răspunde repede. Trebuie să răspunzi imediat.

[21]Gisèle Féal, *Ionesco, un théâtre onirique*, ed.cit.,2001,p. 172./Explorarea care debuteză cu amintiri-scena delegării puterii de la mamă la noră- se continuă la nivel preconştient şi inconştient. Călătoria se face în trei etape: 1. Traversarea ţării mamei. 2. Vizita în ţara tatălui, căsătoria lui Schafer. 3. Reîntoarcerea în ţara mamei. Această întoarcere îl aruncă pe Primul om în totalitarism l fel de dur ca cel al tatălui./ (Trad. naostră).
[22] Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. V, ed. cit., 1998, p. 199.
[23] Nikolai AlbertoviciKun, *Legendele și miturile Greciei antice*, Editura Orizonturi, București, 2002, p.507.
[24] Nikolai Albertovici Kun, *op. cit.*

BDD-A27488 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:53:23 UTC)

Este înțelept să-l păstrezi pe cel mai bun pentru șa sfârșit. Ce este? Primul Bărbat: Cuvântul”[25].

Astfel, Sfinxul, viclean, îl învinge, pentru a nu-i acorda viza de staționare. Protagonistul este nevoit să plece și ajunge iarăși la hotarul dinre cele două lumi unde îl întâlnește pe luntraș care-l abandonează într-o lume bizară, pe care nu o poate înțelege și descoperă uimit că a pierdut a trei valiză, cea în care avusese manuscrisul. Aceste valize, după cum însuși Ionesco explică în *Antidotes*, reprezintă trecutul, care devine tot mai stânjenitor, odată cu timpul. Valiza care lipsește simbolizează trecutul îndepărtat, cel al copilăriei: „Bibliothèque borgésienne, cette valise, irrémédiablement perdue comme l’objet freudien, contient tous les manuscrits, écrits ou potentiels”[26]. Acest vis al pierderii a ceva înseamnă neputință, nesiguranță și simbolul pierderii valizei poate fi tradus printr-o frustrare sau un eșec, ori un obstacol ce împiedică evoluția spirituală: „Acest vis ne subliniază neglijențele, conștiente sau incoștiente, față de viața noastră obiectivă sau față de cea subiectivă. Lipsa de autostăpânire duce la precipitare nervoasă, la panică; dispersia mentală duce la uitare, uneori, această imagine traduce compexul de eșec, care ne pune în situații neplăcute, dacă nu chiar irezolvabile, sau un complex de frustrare; ambele complexe împiedică împlinirea individualității noastre”[27].

Sfinxul, ca obstacol, este prezent în piese precum *Setea și foamea* și *Omul cu valizele,* piese în care autorul reiterează situația din mitul arhaic cu deosebirea notabilă că în aceste piese Ionescu, deși îl prezintă pe Sfinx ca având chip de om, îi atribuie un suflet diabolic întru totul caracteristic regimului totalitar așa cum l-a cunoscut în țara tatălui. Faptul că Oedip se îndepărtează de casă are semnificația unei rătăciri și a alienării în varianta originară a mitului. Fuga sa, exilul său sunt tragice, așa cum este descrisă clipa exhibării ramurii de măceș din inima lui Jean, fapt ce simbolizează chinul și durerea despărțirii de casă și de Marie Madeleine. Drama peregrinării prin lume a eroului semnifică atât căutarea de sine cât și reîntoarcerea spre casă, asociată cu un sentiment de descurajare existențială. Jean sau Primul Bărbat trăiesc o situație limită în momentul întâlnirii cu Sfinxul și amândoi sunt obosiți de călătoria lor prin lume dar vor să-și continue drumul. Ambii îl întâlnesc pe Sfinx care le interzice continuarea călătoriei, motivând acest gest al refuzului prin nereușita protagoniștilor de a da un răspuns corect la întrebări. Aceeași testare cu a Primului Bărbat o suportă și Jean din *Setea și Foamea*, când Sfinxul îl întâmpină la Hanul Primitor, un loc straniu pentru noii oaspeți, și îl pune să răspundă la anumite întrebări referitoare la peregrinările sale. Flancat de cei patru frați, împreună cu fratele Tarabas și fratele staroste, care comunicau complice între ei prin priviri și gesturi, Jean se străduiește să răspundă la întrebări, înșirând ot ce a văzut, dar relatarea sa este incoerentă: „Al Treilea Frate: Ce ați văzut? Al Doilea Frate: Ce-ați mai auzit? Cei trei Frați se așează în cerc în jurul lui Jean. Al Patrulea Frate rămâne nemișcat lângă ușă. Tarabas și Fratele Egumen rămân în picioare, Tarabas mai aproape de Jean. Din când în când, Tarbas aruncă o privire Fratelelui Egumen, într-un dialog mut, ca pentru a-i cere părerea. Jean: Ce-am văzut? Ce-am văzut? Oh, atît de multe încît abia îmi mai aduc aminte. Totul mi se încurcă în amintire... Așteptați... Un moment....Am văzut oameni, am văzut cîmpii, am văzut case, am văzut oameni, am văzut oamnei, am văzut cîmpii...ah, da, cîmpuri și râuri și drumuri de fier ... și copaci ...”[28]. Frații, fiind nemulțumiți de răspunsurile date, consideră informațiile lui Jean ca lipsite de profunzime și de detalii, așa cum reiese din comentariul Fratelui Tarabas împreună cu ceilalți: „Fratele Tarabas: Fratele Egumen, dacă înțeleg eu bine expresia de pe chipul său, încă nu a fost copleșit de noutățile pe care ni le aduceți. Ele nu fac

[25] Eugène Ionesco, *Teatru,* vol. V, ed. cit., 1998, p. 171.
[26]Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, ed.cit., 1990,p. 212./Bibliotecă borgeziană, aceasă valiză, iremedial pierdută, precum obiectul freudian, conține toate manuscrisele scrise sau potențiale./ (Trad. noastră)
[27] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, ed.cit, 2008, p. 377.
[28] Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. IV, Traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1997, p. 61.

BDD-A27488 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:53:23 UTC)

decât să ne întărâte setea și foamea. Al Doilea Frate: Știam deja tot ce ne-a zis. Al Treilea Frate (către Tarabas): spune-i călătorului să ne povestească lucruri interesante. Împinge-l în zonele acelea întunecate, unde se adăpostesc amintirile"[29].

Trebuie să remarcăm că acest drum inițiatic al personajului ionescian nu are finalitate, deși el dorește o reîntoarcere într-un cămin protector stabil, dar utopic, unde să-l întâmpine iubita sau mama sa. La sfârșitul călătoriei în trecut, Primul Bărbat împărtășește sentimentul că nu aparține niciunui spațiu geografic, niciunei țări. La finalul piesei , din dialogul între Femeia și Primul Bărbat, deosebim urmele autobiografice ale unei iubiri pierdute și regăsite în sinuozitățile visului, singurul spațiu posibil :„ Primul Bărbat: Mă trezesc în vis. N-am să mai adorm niciodată în vis"[30]. *Omul cu valizele* se încheie cu afirmația că doar iubirea dă sens existenței, protagonistul regăsind-o pe iubita pe care o părăsise cu mulți ani în urmă pentru a călători prin lume, precum eroul din *Setea și foamea*, implorând-o să îl ierte, să o ia de la capăt, împreună: „Primul Bărbat: Te iubesc. Ne vom întoarce amîndoi la meseria noastră de profesor. Hai, șterge-ți lacrimile și nu mai plînge, te implor"[31]. Din nou aluzia autobiografică este prezentă, Ionescu și soția sa debutând ca profesori în România.

Deși piesele ionesciene autobiografice *Omul cu valizele* şi *Călătorie în lumea morţilor* nu declară în mod evident pactul autobiografic, pentru că nu putem găsi în text identitatea de nume autor-narator-peronaj, totuși acestea mărturisesc o formă indirectă a pactului autobiografic, și anume pactul fantasmatic. De altfel, într-o operă autobiografică, unde este cuprins contractul cu sinceritatea, aceasta nu este totală, destăinuirea adevărului, fiind cifrată, adevărul intim putând fi mărturisit doar într-o operă de ficțiune. Ionescu însuși recunoaște, despre ultima sa piesă, *Omul cu valizele*, că „personajul, în fond, sunt eu însumi; ceea ce e pus în scenă este un trecut mai îndepărtat decât acela despre care vorbesc în *Prezent trecut, trecut prezent*. Sunt adolescența, copilăria mea chiar. Proiectez acolo conflictul pe care l-m avut cu tatăl meu și cu cea de-a doua lui soție, cu tatăl meu și cumnații mei. Căutarea care animă piesa este cea a identității mamei mele și a bunicilor mei, căutarea propriei mele identități"[32].

Demersul dramaturgului în aceste piese este acela de a reda forța imaginilor onirice care creează „saga autobiografică"[33] a autorului, pentru că viziunea creată de dramaturg în aceste piese onirice reface caleidoscopic, conform legilor imprevizibile ale visului, traiectoria unei biografii, istoria unei căutări de sine. Nu putem să nu menționăm faptul că în tinerețe diaristul își exprima într-un mod exagerbat ego-ul. Iată cum suna una dintre cugetările de tinerețe: „Viața e plină de mine, eu și restul de mine depind. Nu mă mai cetiți, lăsați-mă în pace și duceți-vă dracului cu Iorga...cu Maximilian și cu toi deștepții voștri"[34]. Un altfel de ego va declara Ionescu în creația sa de maturitate atunci când se va pune pe sine în scenă prin dramatizarea propriilor vise, anunțând chiar o schimbare de discurs care atinge o expresie coerentă și un limbaj simbolic timbrat de eruptii intermitente ale inconstientului: „Dans les pièces précédentes, j'employais un langage tantôt désarticulé, tantôt construit autour d'images oniriques. Quand j'utilisais une image onirique, comme dans *La Soif et la faim*, celle-ci s'insérait dans un langage à peu près rationnel. Maintenant, j'irréalise aussi le langage qui offre alors la cohérence"[35]. Lehmann, în lucrarea sa *Teatrul postdramatic*, afirmând că visul, așa cum l-au înțeles suprarealiștii, este prototipul esteticii teatrale non-ierarhice,

[29] Eugène Ionesco, *op.cit.*, pp. 62-63.
[30] Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. V,ed. cit., 1998, p.223
[31] Eugène Ionesco, *op.cit.*, p.223.
[32] Eugène Ionesco, *Note și contranote*, ed. cit., 2002, p. 154.
[33] Alina Gabriela Mihalache, *Eugen Ionescu/Eugène Ionesco de la teatrul suprarealist la teatrul postmodern,* Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2006, p. 264.
[34] Eugen Ionescu, *Eu*, în „Meridian", caietul 7, 1935, vezi vol. *Eu*, ed. cit., 1990, p. 176.
[35]Eugène Ionesco, *Théâtre Complet,* ed. cit., 1990, p. 1863. /În piesele precedente, foloseam un limbaj când dezarticulat, când construit în jurul unor imagini onirice. Când utilizam o imagine onirică, ca în Sete și Foamea, aceasta se insera într-un limbaj aproape rațional. Acum folosesc de asemenea un limbaj ireal care oferă coerență./ (trad. noastră).

BDD-A27488 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:53:23 UTC)

postdramatice tocmai prin fragmentarimul său, asemeni colajului, nestructurat logic[36], se referea și la dimensiuea memorialistică, de proiecție a sinelui în scenă.

Dacă în *Călătorie în lumea morților* Jean pornește în căutarea mamei mitice și salvatoare, în *Victimele datoriei*, Fiul, identificat cu autorul, își caută Tatăl. Piesa *Victimele datoriei,* intitulată și pseudo-dramă, prezintă acest conflict de tip oedipian și este neîndoilenic faptul că aceasta este o piesă autobiografică. De altfel, însuși dramaturgul mărturisește într-o scrisoare adresată lui Gabriel Marcel: „și totuși, această piesă este autobiografică [...], am pus tot sufletul meu în dialogul dintre tată și fiu [...] acolo unde povestesc propiul conflict. Eu eram fiul. Bineînțeles"[37]. Acțiunea piesei, afirmă Gisèle Féal[38], ne arată că Ionesco utilizează ancheta polițienească ca o imagine a explorării inconștientului. Un polițist grăbit dă buzna la soții Choubert sub pretextul că anchetează un oarecare Mallot sau Mallod, fost locatar. De fapt, jucând rolului unui psihanalist, acesta îl forțează pe Choubert, cu ajutorul Madeleinei pe care și-o face colaboratoare, să-și regăsească trecutul, conducând și ghidând o coborâre în infern, o coborâre în sinea sa, spre profunzimile memoriei. Claude Abastado spune că „le thème fondamental est la plongée dans le passé, la recherche d'une réalité psychique inconsciente. L'intrique policière n'est donc pas simplement un prétexte ou une situation comique ; elle symbolise l'investigation psychologique. […] Le retour au passé constitue une enquête, et pour marquer ce qu'ua de pénible l'analyse de la pensée inconsciente véritable, c'est l'homme"[39].

Amintirile autobiografice continuă, Choubert revăzându-se cu mama sa, la vârsta de opt ani, pe străzile din Paris, aceasta îndemnându-l să-și regăsească tatăl pe care ar trebui să îl ierte: „Madeleine: A venit timpul lacrimilor, vremea remușcărilor, a penitenței, trebuie să fii bun, ai să suferi dacă nu ești bun, dacă nu ierți. Când o să-l vezi, ascultă ce-ți spune, îmbrățișează-l,iartă-l"[40]. Urmează confruntarea dureroasă cu tatăl, Fiul (Choubert) adresându-se acestuia (Polițistului) într-un discurs al pocăinței, culpabilizându-se, preluând păcatele tatălui, din dorința de a se împăca cu acesta. Vrea să-i vadă chipul tatălui, detaliu care apare, așa cum am văzut, și în jurnalele sale, dar acest lucru nu se întâmplă, auzindu-se doar vocea acestuia: „Choubert (către Polițist): Tată, noi nu ne-am înțeles niciodată... Mai poți să mă înțelegi? O să te ascult, iartă-ne, noi te-am iertat...Lasă-mă să-ți văd fața! Erai dur, dar poate că nu erai foarte rău"[41].

Tatăl, reprezentant al puterii, al Răului în lume, se revoltă împotriva lumii: „N-aveam parte decît de necazuri. Ce făceam bine se schimba în rău, iar răul care mi se făcea nu se transforma niciodată în bine. După aceea, am fost soldat"[42]. Tatăl (Polițistul), un anarhist, un individ violent, certat cu lumea, recunoaște că nașterea fiului l-a împăcat cu lumea:„Numai nașterea ta a salvat planeta. Cel puțin tu m-ai împiedicat să spulber lumea fie și numai în sufletul meu. Tu m-ai împăcat cu umanitatea...Din iubire față de tine, am iertat totul, am iertat lumea"[43]. Împăcarea nu este posibilă, întrucât fiul i-a recompensat iubirea tatălui prin ură. Vorbele justificatoare ale tatălui său nu ajung la Choubert, acesta neînțelegând nimic: „Choubert: Tată, de ce nu spui nimic, de ce nu-mi răspunzi?...Uite că, ei da, vocea ta nu se va face auzită niciodată...Niciodată, niciodată, niciodată...N-am să știu niciodată..."[44]. Aceste

[36] Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, Traducere de Victor Scoradeț, Editura Unitext, București, 2009, p. 108.
[37]Eugène Ionesco, apud Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2009,p. 204.
[38]Gisèle Féal, *Ionesco, un théâtre onirique*, ed.cit.,2001, p. 13.
[39]Claude Abastado, *Eugène Ionesco*, Bordas, Paris, 1971, p. 99. /tema fundamentală este adâncirea în trecut, căutarea unei realități psihice inconștiente. Intriga polițistă nu este un simplu pretext sau o situație comică; ea simbolizează investigația psihologică. ... Întorcerea la trecut consituie o anchetă și pentru a marca ce are penibil analiza gândirii ionesciene, întrebarea devine interogatoriu. Căci enigma adevărată este omul./(Trad. noastră).
[40]Eugène Ionesco, *Teatru, vol. I,* ed. cit.,1994, p. 181.
[41] Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 182.
[42]*Ibidem,* p.183.
[43]*Ibidem,* pp. 183-184.
[44]*Ibidem,* p. 184.

BDD-A27488 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:53:23 UTC)

două monologuri traduc o imposibilitate a comunicării greu de depășit între cei doi, tată și fiu, și în care îi recunoaștem cu ușurință pe autor și pe tatăl său, Ionescu, păstrând, precum Choubert, remușcările provocate de neputința de a se împăca cu tatăl său.Așadar, Tatăl, sub înfățișarea Polițistului, reprezintă Autoritatea, autorul face din el chiar și un simbol al conservatorismului în artă, întrucât Polițistul apără logica aristotelică, iar Mama devine, în toate împrejurările, apărătoarea Puterii, promovând supunerea, ascultarea, devenind, astfel, un mic călău.

Excursul în memorie este unul lung, derulat prin întuneric, întrerupt din când în când de apariția unei lumini, lumina copilăriei, simbol întâlnit permanent în opera ionesciană. Coborârea terorizantă continuă, iar Choubert, un nou Oedip, pare a deveni orb și regăsește nostalgia unei cetăți miraculoase, apoi o grădină miraculoasă, bucuria copilăriei paradisiace de la Chapelle-Anthenaise fiind, astfel, regăsită și retrăită: „Choubert: În zare apare, luminând în tenebre, într-o liniște de vis, ca-ntr-un paradis, un oraș minunat...sau o grădină minunată, cu o fântână arteziană...jocuri de apă...și flori de foc în noapte”[45]. Însă, când Choubert pare că a atins extazul, sentimentul de plenitudine tradus prin senzația zborului, totul se stinge, iar întoarcerea la realitate este aspră și nemiloasă: „E o dimineață de iunie. Respir un aer mai ușor ca aerul. Și eu sunt mai ușor ca aerul. Soarele se răspândește într-o lumină mai puternică decât lumina soarelui. Trec ușor prin toate. [...] Urc...urc...”[46]. În acest spectacol al metamorfozelor, Choubert se caută, de fapt, pe sine și nu se găsește. Ne întrebăm dacă nu cumva misteriosul Mallot nu este chiar Choubert însuși?

În această întoarcere simbolică în trecut, prin căutarea acelui Mallot, pe care credem că nu-l va găsi, Choubert își retrăiește într-o cronologie inversă viața, de la maturitate pre copilărie, iar în această numărătoare inversă prin care protagonistul își recapătă trecutul, putem citi cu ușurință momentele importantedin existența autorului: fericirea proaspătului căsătorit, neînțelegerile dintre părinți, copilăria petrecută la Paris, confruntare cu tatăl său, extazul în fața luminii, mirarea în fața primelor descoperiri ale existenței. Ceea ce Ionescu nu a putut niciodată să îi ierte tatălui său a fost faptul că acesta reprezenta Autoritatea, Morala represivă, conformismul social, pentru că, așa cum remarcat în piesele citate, Tatăl practica profesiuni care presupun autoritarismul, inflexibilitate și îndoctrinare: Polițist, teoretician de teatru, Profesor, asasin. Concluzionăm prin a întări ideea că această căutare a tatălui și a mamei se transformă dintr-o călătorie inițiatică într-o căutare de sine, o căutare spirituală, autorul încercând să dea un sens existenței sale, însă nu găsește decât vidul și absurdul.

BIBLIOGRAPHY

A. CORPUS DE TEXTE

1. Ionesco, Eugène, *Entre la vie et le rêve, Entretiens avec Claude Bonnefoy,* Edition Gallimard, Pari, 1996

2. Ionesco, Eugène, *Jurnal în fărâme*. Traducere de Irina Bădescu, Editura Humanitas, Bucureşti, ed. I, 1992.

3. Ionesco, Eugene, *Prezent trecut, trecut prezent*, Traducere de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, ed. I, București, 1993.

4. Ionesco, Eugène, *Note şi contranote*. Traducere din limba franceză şi cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, Bucureşti, ed. II, 2002.

5. Ionescu, Eugen, *Nu*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991.

6. Ionesco, Eugène, *Teatru, vol. I,* Traducere şi notă asupra ediţiei de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, Bucureşti, 1994.

[45]*Ibidem*, p. 187.
[46]*Ibidem*, p. 193.

BDD-A27488 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:53:23 UTC)

7. Ionesco, Eugène, *Teatru, vol. II*, Traducere şi notă asupra ediţiei de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, Bucureşti, 1995.
8. Ionesco, Eugène, *Teatru, vol. III*, Traducere şi notă asupra ediţiei de Dan C. Mihăilescu,Editura Univers, Bucureşti, 1996.
9. Ionesco, Eugène, *Teatru, vol. IV*, Traducere şi notă asupra ediţiei de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, Bucureşti, 1997
10. Ionesco, Eugène, *Teatru, vol.* V, Traducere şi notă asupra ediţiei de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, Bucureşti, 1998.
11. Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Edition présentée et annotée par Emmanuel Jacquart, Editions Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1991.
12. Eugen Ionescu, *Eu,E*diţie îngrijită de Mariana Vartic, Editura Echinox, Cluj, 1990.

B. CRITICĂ GENERALĂ

1. Călinescu, Matei, *Eugène Ionesco: teme identitare şi existenţiale*, Junimea, Iași, 2006.
2. Chavanne, Philippe, *La dramaturgie onirique d'Eugène Ionesco*, Edition Edilivre, Paris, 2015.
3. Freud, Sigmund, *Despre vis*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Ediția a II-a, Editura Trei, București, 2011.
4. Fèal, Gisèle, *Ionesco, un théâtre onirique*, Editions Imago, Paris, 2001.
5. Hubert, Marie-Claude, *Eugène Ionesco, Entretiens avec Eugène Ionesco*, Edition du Seuil, Paris, 1990.

C. ARTICOLE ŞI DICŢIONARE

1. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, volumul 2, Editura Artemis, București, 2008.
2. *Dicționarul explicativ al limbii române*, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Ediția a II-a doua, Editura Univers enciclopedic, București, 1998.

BDD-A27488 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:53:23 UTC)