SECRETUL CADAVRULUI DIN PATUL CONJUGAL. *AMÉDÉE OU COMMENT S'EN DÉBARRASSER*

Matei CĂLINESCU

Abstract

The author questions in the paper whether there is any connection between the play *Amédée ou Comment s'en débarraser* and Ionesco's identity problems. The answer is yes, rather indirectly and ambiguously. It may be a positive answer, but without a certain resolution of these possibilities. It is known that Amedee declines his identity under various circumstances: it is not about me, he says, I am not me, what is happening is against my will. An uncertainty of the identity (due to the amnesia Amedee is suffering of) is invoked in the play, almost always in a defensive manner. The ethnic identity of Biccinioni is uncertain, although he argues that a third of the citizens of Paris have the same name he does. Eventually, if he does not decline his identity, he declines his responsibility. "Je suis une autre" say, in some form, several main characters from the previous plays, to which Amedee answers like an echo. This identity uncertainty, if it can't be decided in one way or the other, is a distinctive feature of a type of character from Ionesco's theatre. It is an uncertainty we cannot find in other contemporary playwrights. Drawing attention on it, we are not suggesting a precise interpretation, only that we must be aware of it. The Romanian identity of the author is, in this weak and remote play, like an echo that is hardly heard and one cannot tell exactly the direction it is coming from.

O influenţă românească nebănuită ?

Această «comedie în trei acte», cum îşi numeşte Eugène Ionesco piesa *Amédée ou Comment s'en débarraser*[1], este dramatizarea unei povestiri mai vechi, scrisă în 1949, deci contemporană cu transpunerea lărgită în franceză a lui *Englezeşte fără profesor*, care avea să devină *La Cantatrice chauve*. Povestirea, *Oriflamme*, nu apare decît în februarie 1954, în *La Nouvelle Revue française*, la aproape un an după ce fusese dramatizată în *Amédée*…; ea va deveni bucata cu care se deschide volumul din 1962, *La photo du colonel*. Ne aflăm, aş zice, în spaţiul unei metafizici vesele, în care adevărurile sunt luate în rîs şi tot ce pare fals sau derizoriu e luat în serios. Mircea Eliade, care făcuse parte dintr-un grup de prieteni români invitaţi la Ionesco acasă pentru a asculta piesa în lectura autorului (din grup făceau probabil parte Emil Cioran şi Monica Lovinescu, alias Monique Saint-Côme, împreună cu soţul ei, scriitorul şi publicistul Virgil Ierunca) notează în jurnalul său, la data de 6 noiembrie 1953, într-un pasaj neinclus în *Fragments d'un journal* (1973) şi nici în ediţia românească postumă a *Jurnalului*[2] (citez după însemnări făcute de mine în 1988, în secţia de « Special Collections » a bibliotecii Regenstein a Universităţii din Chicago) :

> « Aseară, la Eugen Ionescu, să ascultăm noua lui piesă, *Amédée*. Trei acte şi, pentru «stilul Ionesco», cam lungă. Ideea creşterii mostruoase a cadavrului (care ajunsese să ocupe două camere) a luat-o desigur din nuvela mea *Un om mare*. De nenumărate ori mi-a spus cît de mult i-a plăcut. A şi scris o nuvelă cu acest subiect, pe care o va publica în *NRF* ».

Povestirea lui Eliade, scrisă în februarie 1945, pe cînd se afla încă în Portugalia, unde servise drept consilier cultural la Legaţia României (1940-1944), a fost publicată în revista românească de exil, *Luceafărul*, întemeiată de Eliade însuşi la Paris, în 1948. Textul e

BDD-A2736 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:07 UTC)

alegoric: naraţiunea la persoana întîi (naratorul e nenumit, un prieten al personajului central), prezintă cazul unic şi senzaţional de « macrantropie », de creştere fără măsură, pînă la proporţii monstruoase, a unui om aparent oarecare, un inginer din Bucureşti. Deodată, în anul 1933, inginerul începe să crească, să se transforme din ce în ce mai repede într-un uriaş, fenomen patologic (de unde interesul ziariştilor, de unde speculaţiile medicale despre o necunoscută boală, « macrantropia ») dar, pe planul alegoriei, acelaşi fenomen dobîndeşte un misterios sens simbolic-mitologic. Ajutat de narator să evadeze din oraş, inginerul Cucoaneş îşi părăseşte iubita şi se refugiază în munţi, unde continuă să crească, pierzîndu-şi treptat capacitatea de vorbi articulat (din bolboroselile lui se mai pot înţelege doar cîteva cuvinte, « E bine! » şi, cu mare dificultate, prin deducţii, « Vox clamantis in deserto »; dar sunetele, gemetele, hîrîiturile puternice din coşul pieptului pe care le emite el se confundă tot mai mult cu zgomote naturale. Cînd, tot cu ajutorul naratorului, iubita îl vizitează în munţi, el o ia în palmă, ca pe o păpuşă, şi fără să-i vorbească încearcă s-o sărute - dar ea, terifiată de gura lui enormă, îşi pierde cunoştinţa. În final, gigantul dispare fără urmă, de parcă s-ar fi risipit în natură[3].

Ionesco citise povestirea şi, fără îndoială, o apreciase. E greu de spus ce interpretare va fi dat el alegoriei. « Macrantropia » e o metaforă memorabilă dar esenţial ambiguă. Eliade însuşi propunea în *Jurnalul portughez*, scris între 1940-1945, ideea că macrantropul ar ilustra soarta geniului neînţeles, a izolării sale. Într-un fel, s-ar putea spune că el vorbeşte aici, nu fără accente megalomaniace, despre sine însuşi. Unii legionari au vrut să vadă sau mai degrabă au proiectat în inginerul Cucoaneş o imagine « spiritualizată » a « Căpitanului », a lui Corneliu Codreanu, liderul Gărzii de Fier, ca o voce profetică dar « clamînd în deşert ». Va fi ajuns la urechile lui Ionesco această decriptare – această versiune în care un ins « ales » devine pînă la urmă un monstru pe cît de « sacru » pe atît de ininteligibil, de lipsit de grai omenesc articulat – gemînd, respirînd zgomotos, hîrîind din coşul pieptului? (Ca unul din rinocerii de mai tîrziu ai lui Ionesco!). Deloc probabil. E vorba, totuşi, în nuvela lui Eliade, de o metamorfoză care, luată în sens negativ, ar putea semăna cu metamorfoza Jean din actul II al *Rinocerilor*: şi acesta îşi pierde progresiv capacitatea de a folosi limbajul uman, în cele din urmă încercînd să-l împungă, fără vorbe, pe fostul său prieten Bérenger. Dar sursele directe ale *Rinocerilor*, atît cele autobiografice cît şi cele literare, sunt, cum vom vedea, altele.

Rămîne posibilitatea sugerată de Eliade în pasajul citat mai sus. Ar putea fi văzute textele ionesciene (adică povestirea onirică din 1949 şi apoi *Amédée*) ca un caz de influenţă, poate inconştientă, prin inversiune ? La Ionesco, metafora creşterii cadavrului e în spiritul umorului negru : creşte un corp fără viaţă (îi cresc barba şi unghiile, la început, ca la morţi, dar totodată îmbătrîneşte de-a lungul anilor, ca şi cînd ar trăi totuşi : părul şi barba i se albesc, etc.); fantastic, mortul se lungeşte şi trupul lui nu mai încape în patul conjugal al cuplului, apoi în dormitor, invadînd restul casei, spărgînd fereste şi uşi, cu zgomote pe care protagoniştii se tem că le-ar putea auzi vecinii. Simbolic vorbind, situaţia devine mai clară dacă ne gîndim la o dezvoltare coşmaresc-literală a vechii metafore a «scheletului din dulap», acum un cadavru în casa unui cuplu – cadavrul poate al amantului soţiei, ucis într-un acces de gelozie al soţului cu zece sau cu cincisprezece ani în urmă. Metafora «scheletului din dulap» pune accentul nu atît pe o crimă propriu-zisă , cît pe un secret criminal, vinovat, inavuabil, a cărui revelare ar fi distrugătoare pentru cel care-l deţine. «Scheletul din dulap» e reprezentat la Ionesco sub forma unui cadavru literal care, literalmente, creşte incontrolabil – conform procedeului comic afecţionat de dramaturg al «literalizării metaforei», cu consecinţe groteşti sau absurde. Cei doi soţi înstrăinaţi unul de

BDD-A2736 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:07 UTC)

celălalt sunt ţinuţi împreună tocmai de acest cadavru, de care n-au putut (sau n-au vrut) să se debaraseze atîta vreme. Situaţia a devenit însă intenabilă, simbolul culpabilităţii şi al secretului împărtăşit de cei doi trebuie eliminat, aerul din apartamentul invadat de mortul supradimensionat şi de ciupercile tot mai mari şi mai numeroase a devenit irespirabil, vecinii îşi vor da seama, totul va fi pierdut. Oricum, ne aflăm la antipodul totalei inocenţe a «macrantropului» lui Eliade, deşi poate că mortul însuşi fusese inocent şi vinovaţi doar Amédée şi, prin asociaţie la păstrarea secretului, Madeleine. Central în ambele cazuri rămîne doar procesul de creştere vertiginoasă, împotriva firii, inspirator de groază, de uimire, de nelinişte existenţială, şi sugerînd noţiuni religioase (antitetice totuşi : «sacru» şi *coincidenţa oppositorum* la Eliade, «păcatul» sau secretul culpabil la Ionesco). Dar asemănările şi contrastele semnificative se opresc aici – la un nivel prea general ca să se poată vorbi interesant despre avantajele unei lecturi intertextuale. Mai ales că, în cazul povestirii şi piesei lui Ionesco, eu aş pune accentul – în sensul metaforei «le squelette dans le placard» – nu atît pe crimă (posibilă, chiar probabilă) cît pe secret.

Pe ce se va fi bazat sentimentul lui Eliade că Ionesco ar fi luat «ideea creşterii monstruoase a cadavrului» de la el? Vor fi avut ei discuţii în acest sens? Puţin probabil. Mult mai probabil e că Eliade a avut o impresie de autor orgolios şi gelos pe un confrate – dar prudent, nevoind să-şi supere prietenul pe cale de a deveni o celebritate mondială, sau nevoind poate să se arate pe sine într-o lumină prea automăgulitoare, el a suprimat pasajul din ediţia volumului *Fragments d'un journal* (1973). Nu e totuşi lipsit de interes faptul că Eugène Ionesco citea, la acea vreme (sfîrşitul anilor 1940), fie şi selectiv, presa românească de exil şi că-şi păstrase, paralel cu noile relaţiile cu literaţi şi oameni de teatru francezi, desigur mai importante pentru el, şi legăturile fireşti cu anumiţi reprezentanţi ai exilului intelectual românesc, inclusiv unii foşti prieteni, deveniţi duşmani ideologici la sfîrşitul anilor 1930 sau la începutul anilor 1940, şi redeveniţi prieteni vindecaţi de «rinocerită» în perioada postbelică. Dialogul cu aceştia, fie el marginal, continua să aibă o însemnătate subiectivă pentru Eugène Ionesco, pentru identitatea lui românească, repudiată la un moment dat, dar niciodată abandonată. Ar fi fost de altfel şi nefiresc; nu renegarea ci, dimpotrivă, asumarea «originilor», în ciuda inconfortului psihologic al acestei asumări, făcea parte din formula sufletească a acestui scriitor care avea o autentică, vitală – cînd dureroasă, cînd jucăuş-veselă – capacitate de a se contrazice pe sine şi de a rămîne totodată fidel sie-şi.

Povestirea şi dramatizarea ei

În admirabila povestire «Oriflamme» din 1949, naratorul anonim la persoana întîi este totodată personajul principal, soţul Madeleinei. Cei doi dialogheză mai tot timpul, ea mustrîndu-l că a lăsat să treacă zece ani fără să declare la poliţie decesul fostului ei amant, ucis de narator într-un acces de gelozie, şi lăsat să zacă în patul lor conjugal, unde cadavrul tînărului «galant» îmbătrîneşte şi începe să crească, încet la început, apoi din ce în ce mai repede, încît nu mai încape în pat şi trebuie tras pe podea. (De notat că Madeleine nu-i reproşează naratorului că i-a omorît iubitul, nici că a a comis o crimă, ci doar că nu s-a debarasat de cadavru, care simbolic împiedică folosirea normală a patului conjugal: cei doi soţi sunt, sexual vorbind, înstrăinaţi şi au rămas împreună doar pentru a ascunde un secret care otrăveşte din ce în ce mai mult relaţiile dintre ei). Naratorul crede că decedatul a fost, inexplicabil, molipsit de «progéssion geométrique, cette maladie incurable des morts. Comment avait-il pu attraper cela chez nous ?»[4]. Curînd, capul mortului iese din

BDD-A2736 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:07 UTC)

dormitorul cuplului, avansează în culoarul lung, cu ochii deschişi, pe care naratorul nu-i închisese niciodată, în ciuda repetatelor îndemnuri ale Madeleinei. Aceşti ochi deveniseră «très grands, maintenant, ronds, éclairant, tels deux phares, d'une lumière froide, blanche, tout le couloir » (p. 16). (Tot rece va fi şi lumina nopţii senine de vară care inundă scena, în actul II al piesei, înainte de coborîrea mortului în stradă – indicaţie scenică : «*Par la fenêtre, la lumière éclatante et froide arrive, innondant le plateau*»[5]. Să ne amintim de marea lumină – « mais lumière froide, vide» – care invadează scena la intrarea Împăratului invizibil din *Les Chaises* : simbol al morţii atotcuceritoare? În finalul povestirii, după ce străzile s-au golit, naratorul apucă cadavrul de păr («… je pris le mort par les cheveux » ; în piesă descinderea cadavrului începe cu picioarele) şi-l trage pe fereastră, cu mare greutate, pentru a constata uimit, după efortul epuizant, «combien le corps était devenu léger. […] Je tournai sur place; le défunt s'enroulait autour de mon corps, comme un ruban» (p. 20). Din gura mortului iese o şuierătură puternică, încep să latre cîinii, la toate ferestrele brusc iluminate apar capete, doi poliţişti sunt alertaţi şi aleargă spre narator, care se simte pierdut. Dar, deodată barba albă uriaşă a cadavrului se transformă într-o paraşută care, sfidînd legile gravitaţiei, se ridică în sus, purtîndu-l pe narator spre căi lactee: «Puis ce ne furent que des voies lactées que je parcourais, oriflamme, à toute allure, à toute allure» (p. 21) Am citat ultima frază a acestei povestiri, care e aceea a unui coşmar cu multe elemente de comic negru, dar care se termină printr-un moment aparent apoteotic, de fapt perfect ambiguu. Naratorul e «salvat» de iminenta arestare datorită bărbii cadavrului, dar ne putem întreba dacă această «salvare», această uşurare, această înălţare în cerul nocturn (printre căi lactee, a căror lumină difuză şi rece e în contrast cu lumina de glorie, a mai multor sori, care pătrundea cîndva trupul tinerilor îndrăgostiţi cu o «căldură dulce», evocată în cursul povestirii[6], – ne putem întreba dacă această «apoteoză» nu e altceva decît o moarte, poate doar visul unei morţi fericite, rar dacă nu chiar unic în scrisul lui Ionesco ? Sau, oricum, visul unei eliberări ?

Trecînd la discuţia dramatizării acestei povestiri în *Amédée*, în care apar multe elemente noi (dar care nu afectează *structura* narativă însăşi, respectată cu fidelitate), m-aş opri pentru o clipă la un detaliu cronologic, care nu mi se pare a fi complet întîmplător sau neutru, deşi, ca să fiu sincer, nu ştiu ce sens să-i dau. El ascunde poate un secret personal. În cele mai multe cazuri, Ionesco se joacă liber cu cronologia şi cultivă anacronismul şi chiar «anti-cronismul», progresiunea neaşteptată în timp sau regresiunea (ca în *Victimes du devoir*). În povestirea *Oriflamme* se insistă asupra faptului că mortul se afla în camera de dormit a cuplului de *zece ani*, deci, din punctul de vedere al *autorului*, al biografiei acestuia, povestirea fiind scrisă în 1949, referinţa ar fi la anul 1939. (Evident, din punctul de vedere al *povestirii*, al timpului sugerat textual, prin prezenţa soldaţilor americani în final, semnificînd eliberarea Franţei de sub ocupaţia nazistă, cei zece ani ar trimite la 1934-1935, dată care nu-mi stimulează imaginaţia hermeneutică). Aceşti «zece ani» desigur n-ar conta dacă această cifră n-ar fi fost modificată în *Amédée*, piesă scrisă, cum am văzut, în cursul lui 1953, dar terminată şi avîndu-şi premiera în 1954: «AMÉDÉE: Nous ne sortons jamais. Nous n'allons chez personne. Depuis *quinze ans,* nous vivons enfermés»[7]. Tot în actul I, ceva mai tîrziu, cînd se aude vocea neaşteptată a factorului poştal şi Amédée se sperie (desigur din pricina cadavrului ascuns în casă, care nu trebuie cu nici un chip descoperit), «MADELEINE: […] Depuis *quinze ans* nous n'avons reçu personne! Nous avons rompu avec tout le monde» (p. 279). Mai sunt şi alte referinţe precise la aceşti *cincisprezece ani* scurşi de la prezenţa mortului în casă, pe care nu le mai citez. Cînd, în primul act, factorul e lăsat finalmente să intre (are o scrisoare către Amédée Buccinioni),

BDD-A2736 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:07 UTC)

Amédée, în stil caracteristic ionescian, refuză scrisoarea misterioasă (nimeni nu-i scrisese în cei cincisprezece ani de viaţă clandestină a cuplului), declinîndu-şi identitatea: «C'est bien une erreur, monsieur. Je ne suis pas Amédée Buccinioni, mais A-mé-dé Buccinioni, j'habite non pas au 29 rue des Généraux, mai bien au 29 rue des Généraux… Voyez-vous, le A de Amédée sur l'enveloppe est une majuscule cursive, mon prénom s'écrit avec un A, Amédée en romain…» (p. 282). E deci primul contact al cuplului cu lumea dinafară după *cincisprezece ani* de izolare. Cifra, iarăşi din punctul de vedere al biografiei autorului, al momentului cînd piesa sa a fost terminată şi s-a jucat (1954), ar trimite tot la 1939. Această cifră ar marca cei cinci ani scurşi între scrierea povestirii, răsărită dintr-un vis, şi dramatizarea ei. Un viitor biograf atent va izbuti poate să arunce o lumină asupra acestei posibile aluzii enigmatice în calendarul subiectiv al autorului la anul 1939, an extrem de dificil şi plin de perplexităţi în viaţa lui Eugen Ionescu. Altfel, privind lucrurile din perspectiva timpului indicat în piesă, cei cinsprezece ani de recluziune ne-ar duce la 1929-1930, anulînd cu totul sensul sugerat al modificării. Sau să fi fost vorba, din partea autorului, de un simplu capriciu, arbitrar, fără semnificaţie? Greu de spus. (Psihanalitic – lucru pe care Ionesco îl ştia, desigur – în viaţa psihică şi în expresia ei nu există nimic care să nu aibă semnificaţie.)

«Păcatul originar» şi amnezia lui Amédée

Evident, cei zece sau cincisprezece ani ai cuplului în izolarea lor claustrofobică, mereu mai angoasantă, într-un apartament cu un cadavru care creşte, suferind de «progresie geometrică», au o minimă importanţă în ceea ce priveşte simbolismul mai larg al piesei. Într-un fel, poate că cifra zece – iarăşi din punctul de vedere al datei premierei piesei şi al unui calendar personal-auctorial – dacă ar fi fost menţinută, s-ar fi potrivit mai bine cu cronologia textuală implicită, trimiţînd din 1954 la 1944, anul eliberării Parisului şi al prezenţei soldaţilor americani, care frecventează bordelul din apropierea locuinţei soţilor Buccinioni (proprietarul bordelului e şi proprietarul apartamentului închiriat de cei doi) şi care, în scena finală, fac fotografii lui Amédée cînd acesta începe să se înalţe, înfăşurat în cadavrul care a devenit, în chip misterios, o paraşută contraponderabilă. Anumite aluzii din piesă la cel de-al Doilea Război Mondial par a confirma această situare istorică. Madeleine, în calitatea ei de operatoare telefonică la domiciliu, răspunzînd unui apel care pare a cere legătura cu o cameră de gazare, răspunde: «Non, monsieur, il n'y a plus de chambre à gaz depuis la dernière guerre… Attendez la prochaine…» (p. 271). Referinţele oblice din primul final al piesei la ideea literaturii «angajate» şi la noul «umanism» (propuse de Jean Paul Sartre) merg în aceeaşi direcţie. Oricum, problema de ordin cronologic pe care am ridicat-o (chiar dacă e o falsă problemă) mi-a permis să introduc şi să prezint cîteva din coordonatele istorice-anistorice ale universului «realist»-irealist în care se desfăşoară această comedie neagră sau «farsă tragică».

În convorbirile cu Claude Bonnefoy, Ionesco a oferit o interpretare largă, biblică a acestei piese, care e totuşi situată, cum am văzut, înt-un cadru istoric destul de bine precizat. Ca şi în *Les Chaises*, în centrul lui *Amédée* s-ar afla problema *eternă* a cuplului. Voi reproduce un citat pe care l-am mai folosit, în parte, în capitolul despre *Les Chaises* :

> « Dans *Amédée*, il est bien question d'un couple. Ce qui est essentiel pour moi, ce qui donne une explication à la pièce, c'est le cadavre. Tout le reste n'est qu'histoire autour, même si elle est significative de quelque chose. Le cadavre, c'est pour moi la faute, le péché originel. Le cadavre qui grandit,

BDD-A2736 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:07 UTC)

> c'est le temps. […] Les personnages m'aident à donner une vérité aux symboles, parce qu'ils sont plus ou moins des personnages pour ainsi dire 'réels', des personnages qui ont l'air d'être, qu'on à l'impression de voir tous les jours. […] Alors, leur quotidienneté donne du relief ou sert de repoussoir à ce qui n'est pas quotidien, à ce qui est insolite, étrange ou symbolique»[8].

Legătura intertextuală dintre *Amédée* şi *Les Chaises* e confirmată chiar în interiorul piesei, în primul act, cînd Buccinioni e îndemnat de Madeleine să nu se mai preocupe atît de cadavru, ci să-şi scrie piesa («MADELEINE : Tu ferais mieux d'écrire ta pièce. […] Tu est toujours à la première scène. Tu ne la termineras jamais!» p. 266). După care, cînd Buccinioni se plînge că n-are inspiraţie, ea observă acid: «Voilà *quinze ans* [sublinierea mea, M.C.] que tu n'as pas d'inspiration!», iar el recunoaşte :

> « AMÉDÉE: Quinze ans, c'est vrai ! (*Il montre la porte de gauche*.) Je n'ai plus écrit que deux répliques depuis qu'il…(*Il prend le cahier, lit* :) «La vieille au vieux: 'Crois-tu que ça va marcher ?'» et celle que j'ai pu écrire aujoud'hui et que je t'ai lue tout à l'heure: «Le vieux répond: 'Ça n'ira pas tout seul.'» (p. 267) »

În piesa pe care vrea s-o scrie Amédée e deci vorba de doi bătrîni (aluzie intertextuală la cuplul de nonagenari din *Les Chaises*) şi e clar că, atîta vreme cît cadavrul e în casă şi creşte, «Ça n'ira pas tout seul». Cadavrul e, ca în povestire, al fostului amant al Madeleinei, dar memoria lui Amédée e precară, el nu-şi mai aminteşte nimic (elementele noi introduse în piesă, cum ar fi această amnezie, nu sunt neapărat «umplutură» pentru a mări dimensiunile textului: amnezia e un detaliu semnificativ, ca şi sterilitatea literară a lui Amédée). Şi dacă n-a fost amantul («le galant»), poate că a fost – spune Amédée – un prunc – un prunc ucis care a crescut şi a îmbătrînit între timp:

> « AMÉDÉE: C'est peut-être le bébé.
> MADELEINE: Le bébé?
> AMÉDÉE: Une voisine nous a confié un jour un bébé. Tu te rappelles? Il y a des années. Elle n'est pas venu le chercher.
> MADELEINE: C'est absurde!... Pourquoi le bébé serait-il mort? […] Ou l'aurais-tu tué ?... Assasin! Infanticide!
> AMÉDÉE: Possible. Je ne sais pas. […] Tu sais, un bébé ça ce tue comme une mouche!...
> MADELAINE: Que ce vieillard mort soit ou le galant ou le bébé, cela ne change rien à la situation. Il faut nous en sortir » (p. 295).

Întrebarea e: cum se leagă această situaţie de «păcatul originar» invocat de Ionesco ? Văd o legătură doar în sensul că acest păcat a introdus moartea în lume (cuplul iniţial, Adam şi Eva, invocat în convorbirile cu Claude Bonnefoy în contextul « păcatului originar », care ar constitui explicaţia piesei, nu e cîtuşi de puţin recognoscibil în situaţia cuplului Amédée/ Madeleine)[9]. Nu contează dacă mortul e fostul amant al Madeleinei sau un prunc care plînge («AMÉDÉE :… L'entendre hurler des heures et des heures, je suppose que cela a dû m'exaspérer, et… dans un mouvement de colère legitime…un geste maladroit…un peu brutal…», p. 295). Cadavrul deci ar simboliza o crimă, desigur, dar mai ales moartea, obsesia morţii, creşterea ei în timp, cu timpul, pînă cînd, în final, Amédée e «salvat» de însuşi cadavrul de care voia să se debaraseze – «salvat» nu numai în raport cu poliţiştii care vor să-l aresteze, nu numai în raport cu vulgarii americani însoţiţi de prostituate (pe una o cheamă Mado, prescurtare a numeleui Madeleine) care-i strigă «You,

BDD-A2736 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:07 UTC)

naughty boy!», şi care-l fotografiază, ci chiar şi în raport cu tovarăşa lui de viaţă, Madeleine, care în fond îl dispreţuieşte şi, în timp ce el se înalţă spre cerul nocturn, continuă să-i reproşeze că n-a izbutit să-şi termine piesa şi-i declară: «Amédée, Amédée, tu t'élèves, tu t'élèves, mai tu ne montes pas dans mon estime!» («Autre fin», p. 342). În prima versiune a finalului, accentul cădea pe piesa neterminată a lui Amédée. Acesta îi spune soldatului american, care vrea să-l ajute să tragă cadavrul spre Sena: « …[V]ous êtes bien aimable, ça ira plus vite… Je dois retourner au plus tôt pour terminer ma pièce…» (p. 323). Dar piesa lui Amédée – a cărei temă i-a fost dată de Madeleine – nu mai sugerează *Les Chaises*, ci mai degrabă o piesă «realist-socialistă» (aluzie în glumă, care pare totuşi gratuită în context, la Sartre şi la teoria «angajării» şi a existenţialismului ca un nou «umanism»: «Oui. Une pièce dans laquelle je prends le parti des vivants contre les morts. Une idée de Madeleine. Je suis pour l'engagement, je crois au progrès, monsieur. Une pièce à thèse contre le nihilisme, pour un nouvel humanisme, plus éclairé que l'ancien» (p.323). Ceva mai tîrziu, cînd paraşuta îl ridică spre cer, Amédée protestează în acelaşi sens: «Je ne veux pas qu'on m'emporte… Je suis pour le progrès; je désire être utile à mes semblables… Je suis pour le réalisme social» (p. 329). Madeleine, care îl ameninţa pe Amédée cu divorţul (dacă nu scoate cadavrul din casă), declară acum, în prima versiune a finalului, că nu se va putea recăsători: «Je vais être toute seule maintenat. Je ne veux pas me remarier! Et il n'a pas fini d'écrie sa pièce!», pentru a conclude, spre deosebire de celălalt final, în ultima ei replică: «Il avait pourtant du génie, vous savez!» (p. 332). În aceeaşi primă versiune a finalului, piesa se termină (sugerînd procedeul baroc al «teatrului în teatru») cu o femeie, la fereastră, spunînd: « Fermons les volets, Eugène, le spectacle est terminé!» (p. 332). În «Autre fin», o femeie spune unui bărbat anonim: «Fermons les volets, le spectacle est términé!», ultima replică aparţinînd poliţistului: «LE PREMIER SERGENT DE VILLE: Circulez, circulez, allons, messieurs-dames, plus vite, plus vite, circulez! Allons!» (p. 343). În acest final vine doar incidental vorba de «cariera dramatică» pe care Amédée o lasă baltă. Au dispărut replicile despre «angajament», «progres», «noul umanism» sau «realismul social», micile glume accidentale. În lumina acestui al doilea final, piesa la care lucrează Amédée, oprită la primele ei replici, poate fi din nou înţeleasă, retrospectiv, ca o aluzie la *Les Chaises*. Dar cuplul reprezentat în *Amédée ou Comment s'en debarraser*, un cuplu de vîrstă mijlocie (după o crimă sau după secretul unei crime care a introdus în viaţa lor conştiinţa crescîndă a morţii şi a unei vinovăţii secrete), e totuşi deosebit de cuplul de bătrîni din *Les Chaises*, a căror tragedie sub formă de farsă Amédée, a cărui imaginaţie e blocată, nu poate s-o scrie. Poate pentru că acolo nu există nici un secret, nici un «squelette dans le placard», nici o vinovăţie împărtăşită, şi nici acreala care domină realaţiile dintre soţi, ciondăneala permanentă dintre antipatica Madeleine şi amnezicul, sterilul, impotentul Amédée care nu-şi poate sublima, în termeni psihanalitici, libido-ul neîntrebuinţat. O altă posibilitate ar fi ca în *psyche*-ea lui să domine, după crima comisă, instinctul morţii.

Simbolism, dialectică dintre abstract şi concret, ambiguitate

Lăsînd la o parte lungimile inutile ale piesei faţă de povestire, de care-şi dădea seama însuşi autorul (Ionesco către Claude Bonnefoy: Je ne savais plus comment me débarrasser de ce cadavre. Que fallait-il en faire? Comme les personnages sont là, ne sachant plus que faire, ils parlent, ils disent n'importe quoi. À partir de la deuxième partie du deuxième acte, on sent que je tire à la ligne»[10]), *Amédée* rămîne o încercare interesantă

BDD-A2736 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:07 UTC)

în corpusul ionescian. Centrală, mai misterioasă în povestirea *Oriflamme* decît în dramatizare, e desigur prezenţa cadavrului care creşte şi îmbătrîneşte. Simbolismul vast al «păcatului originar» propus de autor însuşi e, şi în acelaşi timp nu e, convingător; şi mai ales nu e convingător în acest «vaudeville fantastique»[11]. Alte interpretări sunt, din fericire posibile, şi tocmai din acest motiv piesa e, fie ea mai puţin satisfăcătoare la lectură/ spectacol decît alte compuneri ionesciene, un efort dramatic incitant, psihanalizabil cultural. Fie că ea trimite la biografia reală a autorului (cum sustine Jacquart: «De son propre aveu, entre 1953 et 1955 Ionesco se sentit partagé entre l'érotisme et la culpabilité que lui causait ses écarts de conduite. Sa vie conjugale en était perturbée. Sur cette toile de fond, *Amédée ou Comment s'en débarrasser* apparaît comme la transposition très libre d'une expérience vécue masquée avec talent par le comique, l'insolite et la caricature»[12], fie că trimite la biografia lui fantasmatică sau onirică, pe care n-o putem decît bănui plecînd de la text (plecînd, între altele, de la ciudata schimbare a lui *zece* în *cincisprezece*), simbolismul piesei rămîne esenţial deschis. Cum am arătat la începutul acestui capitol, Mircea Eliade credea, în 1953, că povestirea lui *Un om mare* l-ar fi influenţat pe Ionesco. Părerea lui Eliade, care implica o datorie conştientă a lui Ionesco faţă de el («… ideea […] a luat-o desigur din nuvela mea»), e greu de susţinut după lectura atentă a textelor. Aş observa însă că această creştere necontrolată a unui ins (viu sau mort) într-o operă, această *transformare* a unei fiinţe umane (vie sau moartă) într-un uriaş, acest proces de «gigantizare» aflat în focarul observaţiei şi al descrierii în detaliu, nu-mi evocă precedente literare (poate că mă înşel, din ignoranţă). Oricum, nu e imposibil de vorbit, în termeni speculativi, de o influenţă inconştientă, de o filtrare prin inconştient şi de-o reîntoarcere prin vis a imaginii unei creşteri fără măsură, imagine în mişcare a unui cadavru în care se integrează perfect obsesiei proliferării, a excesului, a multiplicării necontrolabile, atît de caracteristică imaginaţiei ionesciene, şi cu expresii atît de diverse în teatrul său.

Faptul că există o relaţie nu numai intertextuală, dar şi de ordinul unei funcţiuni spontane a imaginaţiei între *Les Chaises* şi *Amédée* e confirmat de apropierea pe care autorul o face între cele două piese, plecînd de la o observaţie asupra picturii lui Constantin Byzantios[12] :

> « [I]l y a dans ses tableaux un fond mouvant, vivant avec des faisceaux de lumière, des vibrations, tout un drame abstrait. Ce fond est en realité le vrai tableau. Devant ce fond […] il met un artichaut, un arbre, un nénufar, etc. […] Je crois que c'est à peu près ce que j'ai fait spontanément avec *Les chaises*, où il y a ce mouvement, ce tourbillon abstrait des chaises, tandis que les deux vieillards servent de pivot à une construction pure, à cette architecture mouvante qu'est une pièce de théâtre; de même dans *Amédée* où il y a ce cadavre réel et ces deux personnages qui semblent exister ».

Elementul abstract, dramatic, ar fi aici creşterea cadavrului suferind de «progresie geometrică»; ca şi transformarea acestuia în panglici şi finalmente într-o paraşută, în timp ce capul mortului se preface într-un fel de stindard luminos; ca şi ciupercile din casa cuplului, care se înmulţesc şi se umflă şi ele, spre sfîrşit devenind enorme. Creşterea monstruoasă, pînă la dimensiuni ireale, a «macrantropului» nevinovat al lui Eliade va fi fost un stimulent oniric, răsturnat în imaginea coşmaresc-negativă a cadavrului culpabilităţii şi a secretului culpabil din povestirea şi apoi din piesa lui Ionesco. Dacă această speculaţie conţine măcar un grăunte de adevăr, atunci devin posibile şi alte speculaţii, sau mai degrabă interogaţii care să încerce să pună în lumină anumite goluri sau indeterminări în textul povestirii şi apoi al piesei. De ce se numeşte personajul masculin

BDD-A2736 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:07 UTC)

Buccinioni, un nume evident italian, oricum nefrancez? De ce, atunci cînd vrea să-şi ascundă identitatea faţă de factorul poştal intempestiv (după cei cincisprezece ani de recluziune ai cuplului cu un cadavru care creşte şi îmbătrîneşte în casa lor), Buccinioni spune implauzibil: «Je ne suis pas le seul Amédée Buccioni de Paris, monsieur. Un tiers des Parisiens portent ce nom» (p. 281)? E o glumă, desigur, dar dacă Eugen Ionescu ar fi spus acelaşi lucru despre numele său la Bucureşti, afirmaţia ar fi fost banală. (Dar n-au astfel de glume onomastice un secret sens psihanalitic? Şi nu ridică astfel de glume, fie şi incidental, chestiunea identitară?) Spaima celor doi cînd sună factorul e justificată în termenii piesei, căci ei au un cadavru în casă. Dar scrisoarea? De ce n-o acceptă Buccinioni? (Asta l-ar fi scutit de tot felul de explicaţii ocolite şi de prezenţa prelungită a factorului în casă). De la cine vine această scrisoare neaşteptată, după cincisprezece ani ? Amédée nu e cîtuşi de puţin curios, îi e doar frică să-şi recunoască identitatea: numele lui de pe plic e greşit scris, cu un A cursiv, nu cu un A roman (alt pretext, altă glumă interesantă, tipic ionesciană). Construind tot felul de scenarii pseudo-«legale» posibile, pentru a declara finalmente la poliţie prezenţa mortului în casa lor, Amédée, a cărui amnezie se adînceşte mereu, se gîndeşte la un moment dat că ar putea susţine că e vorba de cadavrul tatălui său: «Comme le mort a vieilli, il fait très vieux, n'est-ce pas, je pourrai peut-être dire que c'est mon père, que je l'ai tué hier…» (p. 294). (Tema relaţiilor lui Ionesco cu tatăl său a fost discutată pe larg în capitolele anterioare şi va reveni în discuţia ultimelor piese; cum am văzut, în *Victimes du devoir*, tatăl simbolic fusese ucis de dublul simbolic al lui Choubert, Nicolas d'Eu.) Madeleine îi spune însă că aceasta n-ar fi o bună scuză, că «legal» nu se mai poate face nimic (ca şi cînd pretextul paricidului ar fi fost «legal» în lumea pe dos a piesei!): «Par voie légale, il n'y a plus rien à faire. Il te reste la clandestinité. Il faut agir par tes propres moyens…Au plus vite…» (p. 294). Rămîne o întrebare importantă, nerezolvabilă în termenii textuali ai piesei: al cui e de fapt cadavrul? Al amantului Madeleinei? Ea însăşi recunoaşte acest lucru, dar mai mult ca o sfidare decît ca pe un fapt propriu-zis, indubitabil. În actul II are loc următorul dialog:

> « MADELEINE: [T]u aurias pu, le lendemain même du meurtre, aller au commissariat, dire que tu l'avais tué dans un moment de colère, par jalousie, ce qui était la pure vérité, puisque tu prétendais que c'est mon amant… Je ne l'ai point nié…
> AMÉDÉE: Ah? C'est pour ça que je l'ai tué? J'avais oublié… » (p. 293)

El pretindea, ea n-a negat. A nu nega o acuzaţie nu e neapărat o formă de recunoaştere: aşa cum acuzaţia poate fi falsă, faptul de a nu o nega poate fi la fel de fals, mai ales într-o discuţie intimă (în care se rosteşte o sfidare, cum spuneam adineaori, o provocare, o ironie). Adevărul e că nu ştim al cui e cadavrul – nu putem aproba nici presupunerile lui Amédée (că ar fi ucis un copil), nici vorbele ambigue, poate ironice ale Madeleinei. (Să fi fost totuşi vorba de un copil? Un copil nu al unei vecine, ci chiar al cuplului? Un copil poate nenăscut, poate cu totul imaginar, ucis doar în imaginaţie ? Un băiat fără nume ?) În text, cadavrul rămîne anonim, un simbol exclusiv masculin – cu o singură excepţie, care se dovedeşte irelevantă, toate referinţele sunt la un «el»[13]. În loc să scadă, puterea metaforei creşte, o dată cu misteriosul mort din patul conjugal al cuplului – victimă a geloziei după un act adulterin, sau doar după bănuieli neîntemeiate ale lui Amédée, sau în urma unui conflict între tinerii soţi în care Amédée şi-ar fi descărcat furia asupra unui vizitator inocent? Din această perspectivă povestirea *Oriflamme* pare mai clară : acolo textul vorbeşte neechivoc de un amant al Madeleinei (dar fiind vorba de o naraţiune la persoana întîi, ne putem întreba dacă nu e vorba de autosugestia unui tînăr

BDD-A2736 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:07 UTC)

soţ gelos?). O întrebare legitimă este: avem de-a face în piesă cu un omor real sau doar imaginar? Cert este doar că avem de-a face cu o crimă (reală sau imaginară) care rămîne mulţi ani *secretă*. Important e doar că mortul există, fără o identitate precisă, ca un secret vinovat, împărtăşit doar de cei doi protagonişti. Scos din casă, într-un spaţiu public, devenind public, secretul se transformă de îndată ce apar poliţiştii, americanii, capetele la ferestre, în panglici care se înfăşoară în jurul trupului lui Amédée, într-o paraşută pentru o cădere în sus, spre căi lactee. Să fie această cădere în sus o formă a morţii, a unei morţi imprevizibil eutanasice, fericite, salvatoare? Tehnica compoziţională «absurdistă» lasă multe astfel de întrebări în suspensie, dar formularea lor nuanţează mereu, fie şi doar marginal, interpretarea mai larg alegorică a piesei, în care mortul reprezintă dacă nu chiar «păcatul originar», un păcat fără îndoială mortal, sau un secret mortal, poate inevitabil în viaţa unui cuplu aflat la mijlocul drumului prin viaţă. Crima (*crimen amoris?*) în *Amédée*, reprezentată de mortul care creşte inflexibil, spărgînd uşi şi pereţi, izolînd cuplul pentru cincisprezece ani şi apoi obligîndu-l să se debaraseze de el, e poate mai puţin o crimă propriu-zisă, decît iluzia apăsătoare a unei crime, un secret care se măreşte, care se lărgeşte, care dă naştere la tot mai multe şi mai supradimesionate *cripto*game (ciupercile care invadează casa, simboluri sexuale), care rupe relaţiile dintr-un cuplu bazat pe o solidaritate strindbergiană întru bănuială reciprocă şi ură (sugestia, a lui Jacquart între alţii, că acestă piesă îsi are una din sursele ei în ultimul teatru al lui Strindberg, e exactă). E povara insuportabilă a unui secret inavuabil împărtăşit, care însă pînă la urmă separă, desparte cuplul prin moartea aparentă a bărbatului – parodica lui înălţare la cer. Aspectele comice ale acestei separări sunt tot timpul prezente. Amédée îl admiră pe mort – «Comme il est beau!» –şi se ataşează sincer de el: «En somme, il a grandi, vieilli dans notre maison, avec nous. Ça compte! Que veux-tu, on s'attache à tout, ainsi est le cœur de l'homme… Oui, on s'attache à n'importe quoi… un chien, un chat, une boîte, un enfant… […] Que de choses il nous rappelle… » (p. 312). Madeleine îi replică, dur, fără sentimentalisme: «Tu ne vas pas hésiter au dernier moment. Tu ne vas pas reculer» (ibid.). Amédée nu va da înapoi, va trage cadavrul de picioare, după el pe stradă, spre a ajunge la Sena şi a-l azvîrli în apă. Dar cînd trupul foarte lung al decedatului începe să intre în stradă, în actul III (versiunea I), Amédée e urmat de un zgomot («comme celui d'une casserole attachée à la queue d'un chien», p. 322[14]. Epuizat de efort, el se opreşte să-şi tragă răsuflarea, are loc un «dialog de surzi» cu primul soldat american şi acesta, serviabil, îl ajută să tîrască cadavrul, ale cărui braţe şi apoi umeri intră în scenă, «mais, en tirant, le geste a sans doute été trop violent, car cela a fait un grand fracas» (p. 324); apar apoi cel de-al doilea soldat american cu tîrfa Mado (dublul sexual al Madeleinei în imaginaţia lui Amédée), apoi «Merde, la police!» (p. 326), după cum exclamă Amédée, care-şi ia zborul cu ajutorul cadavrului devenit uşor, fluturător, şi care s-a ataşat de Amédée, tăcut, pentru a-l ridica spre firmament. Amédée, ca şi purtătorul de cuvînt al autorului în alte piese, îşi declinase identitatea: «Je ne suis plus moi-même» (p. 313) şi încă o dată, în final, ca în faţa unui public ad-hoc: «Je m'excuse, messieurs, mesdames, ce n'est pas ma faute, c'est malgré moi, c'est le vent… Je vous assure, ce n'est pas moi» (p. 328). Secretul cel apăsător, de plumb, pare a fi devenit uşor şi transparent ca cerul nocturn înstelat. Dar în textul însuşi al piesei, secretul rămîne obscur, impenetrabil, obiect de jocuri de cuvinte, de clişee ambiguizate, de formule goale rizibile şi totuşi nu totdeauna lipsite de sens. Cadavrul, după ce piesa e cunoscută în întregimea ei, poate reprezenta, cum vrea Ionesco, chiar şi «păcatul originar» (păcat care e măsura *libertăţii* omului, păcat *voluntar*, dar privit din unghiul capacităţii de cunoaştere cu care a fost înzestrat omul, păcat previzibil şi chiar

BDD-A2736 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:07 UTC)

obligatoriu, în ciuda consecinţelor lui tragice), dar poate reprezenta, cum l-aş interpreta eu, un păcat «mortal» nedefinit, stigmatizant, şi care trebuie ţinut deci sub pecetea secretului – drept care e imposibil de aflat cu precizie în ce a constat el. Un păcat grav, în esenţa lui inefabil: aici trebuie căutat, după opinia mea, ceea ce afectează şi totodată menţine, timp de cincisprezece ani, ca într-o piesă de Strindberg transpusă într-un «vodevil fantastic», viaţa cuplului ionescian din *Amédée*. În termeni psihanalitici, cadavrul ar putea fi văzut şi ca un falus[15]. Un falus detaşat (semnificînd impotenţa lui Amédée, care, fie ea numai parţială, nu poate să nu afecteze negativ relaţia sa cu Madeleine); un falus crescînd într-o tumescenţă onirică din ce în ce mai ameniţătoare, pînă cînd, deplasat din spaţiul închis al apartamentului în spaţiul deschis al străzii, intră într-o rapidă detumescenţă, devenind impoderabil şi, finalmente, contraponderabil[16].

Are vreo legătură această piesă cu problemele identitare ale lui Ionesco despre care am tot vorbit ? Raspunsul e: nu în mod direct, dar în mod indirect, ambiguu, da. Poate că da, fără însă o rezoluţie precisă a acestei posibilităţi. Am văzut că Amédée îşi declină identitatea în mai multe împrejurări: nu e vorba de mine, spune el, eu nu sunt eu, ceea ce se întîmplă e împotriva voinţei mele. O anumită incertitudine identitară (datorată în parte amneziei de care suferă Amédée), e invocată în piesă, aproape totdeauna în mod defensiv. Identitatea etnică a lui Buccinioni e nesigură, deşi el susţine că o treime din locuitorii Parisului au un nume identic cu al lui. Numele lui este totuşi evident nefrancez şi el trăieşte de cincisprezece ani în izolare, fără contacte cu exteriorul. Cînd factorul bate la uşă, Madeleine e la început uluită («Nous ne connaissons personne…») după care, înspăimîntată, îi reproşează lui Amédée: «Ah, toi, toi, toi, à cause de toi, tes anciennes connaissances, sans doute, tes anciennes connaissances… » (p. 280), ca şi cînd ar fi vorba nu numai de un alt timp, revolut, ci şi de un alt loc, despre care ea nu ştie decît într-un mod indirect, din cele spuse de el despre viaţa lui anterioară. Înainte de de a scoate cadavrul din casă, Amédée afirmă: «Je ne suis plus moi-méme» (p. 313). În final, el îşi declină dacă nu identitatea, responsabilitatea: «… [C]e n'est pas ma faute. […] Je vous assure, ce n'est pas moi», spune el cînd începe să se înalţe la cer. «Je suis un autre» spun, sub o formă sau alta, mai multe personaje centrale din piese anterioare, cărora Amédée le răspunde ca un ecou. Această incertitudine identitară, chiar dacă nu poate fi decisă într-un sens sau altul, e o trăsătură distinctivă a unui tip de personaj din teatrul lui Ionesco. E o incertitudine pe care n-o putem găsi la alţi dramaturgi contemporani. Atrăgînd atenţia asupra ei nu înseamnă că trebuie s-o interpretăm într-un sens precis sau altul; doar că merită să fim conştienţi de ea. Identitatea românească a autorului e, în această piesă, slabă şi îndepărtată, ca un ecou abia auzit care nu se poate şti exact din ce direcţie vine.

NOTE

1. Premiera a avut loc la Paris, la teatrul *Babylone* în aprilie 1954.
2. Vezi Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, traduit du roumain par Luc Badesco (Paris: Gallimard, 1973). Vezi de asemenea Mircea Eliade, *Jurnal*, ediţie îngrijită de Mircea Handoca (Bucureşti: Humanitas, 1993).
3. Alegoria lui Eliade e şi o enigmă cu mai multe soluţii posibile, pe care le-am discutat mai pe larg în cartea mea *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade* (Iaşi: Polirom, 2002).
4. Eugène Ionesco, *La photo du colonel* (Paris: Gallimard, 1962), p. 15.

BDD-A2736 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:07 UTC)

5. Eugène Ionesco, *Théâtre complet,* Edition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991), p. 313.
6. Leit-motivul ionescian al «uimirii de a fi» şi al luminii «mistice», legat de dragostea din tinereţe a celor două personaje, revine în replica nostalgică a naratorului către Madeleine, care însă o întîmpină «realist» («Ne dis pas des sottises, ce n'est pas l'amour qui va nous débarrasser de ce cadavre»): «Te rappelles-tu, jadis, toutes les aurores étaient pour nous des victoires ! […] L'univers n'était plus, ou n'était qu'un voile transparent à travers lequel brillait une lumière éclatante, une lumière de gloire venant de tous les côtés, de plusieurs soleils. La lumière nous pénétrait, comme une chaleur douce. Nous nous sentions légers, dans un monde délivré de sa pesanteur, étonnés d'exister, heureux d'être» (p. 18). În piesă lucrurile se schimbă. Scena retrospectivă, cu Amédée II şi Madeleine II (din nou teatru în teatru) pune în contrast lirismul încărcat de sexualitate al mirelui şi oroarea de actul erotic a miresei: «AMÉDÉE II: «Lumière folle…L'amour fou… Le bonheur fou… Joie, éclate, joie! MADELEINE II: Ne tirez pas!... Ne tirez pas!... Les baïllonettes, les mitrailleuses… Ne tirez pas, j'ai peur!» (p. 304). În piesă, prin implicaţie, orgasmul ratat în tinereţea celor doi şi frigiditatea ostilă a Madeleinei duce, după o lungă convieţuire a cuplului cu cadavrul (simbol falic) la impotenţa lui Amédée (sugerată de sterilitatea sa literară).
7. *Théâtre complet*, p. 269.
8. Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, Entretiens avec Claude Bonnefoy (Paris: Gallimard, 1996), pp. 87-88.
9. *Entre la vie et le rêve*, p. 87. După identificarea cadavrului cu «păcatul originar», Ionesco vorbeşte despre cuplu: «Le couple c'est le monde lui-même. C'est l'homme et la femme, c'est Adam et Ève, ce sont les deux moitiés qui s'aiment, qui se retrouvent, etc.». Dar Amédée şi Madeleine nu s-au iubit de fapt niciodată. În episodul fals «paradisiac» cu Amédée II şi Madeleine II (pp. 302-307), tînărul Amédéé o iubeşte într-adevăr pe Madeleine, auroral, înflăcărat, pasionat, dar Madeleine e speriată, îl respinge: «N'approche pas. Ne me touche pas. Tu piques, piques, piques. Tu me fais mal, etc.» (p. 303). Apropierea lirico-erotică a cuplului e doar în imaginaţia lui Amédée, Madeleine o resimte ca pe o încercare de viol. Interpretarea propusă de Ionesco nu se potriveşte: cea de-a doua jumătate a umanităţii, cea feminină, n-o iubeşte pe prima, ci e înspăimîntată de agresivitatea ei.
10. *Entre la vie et le rêve*, p. 89.
11. Vezi notele la *Theâtre complet*, p. 1572.
12. Vezi notele de la *Théâtre complet*, p. 1575.
13. Născut în 1924 la Atena, unde îşi face studiile, Constantin Byzantios a fost activ pe scena artistică pariziană din 1946, trecînd printr-o fază abstractă, dar întorcîndu-se la figuraţie în cursul anilor 1960. Eugène Ionesco a făcut o prezentare a picturilor sale non-figurative pentru expoziţia artistului din 1962, la Galeria Jeanne Bucher, şi a vorbit, alături de alţii, la vernisajul retrospectivei Byzantios, din 1972, de la Muzeul Galliéra.
14. O singură dată, scotocindu-şi memoria disfuncţională, Amédée se gîndeşte că ar fi putut fi vorba de o femeie, pe care, fiind la pescuit, o lăsase să moară înecată: «AMÉDÉE: […] Ne sachant pas nager, et puis comme ça mordait à ma ligne, je ne me suis pas dérangé, je l'ai laisée se noyer. […] MADELEINE: Et comment t'expliquerais-tu la présence de ce cadavre chez nous ? AMÉDÉE: Ça… Je ne sais plus. On l'aurait peut-être portée chez nous, pour la respiration artificelle…[…] MADELEINE: Étourdi, étourdi. Tu oublies que ce n'est pas un cadavre de femme, c'est un cadavre d'homme !» (p. 296).

BDD-A2736 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:07 UTC)

Să fi fost femeia din amintirea tulbure a lui Amédée o fostă amantă, lăsată să moară după un alt eşec erotic («respiraţia artificială» care nu reuşise s-o reanime) ?

15. În limba română, «*a avea o tinichea de coadă*» (metafora cîinelui e subînţeleasă) e o expresie care se aplică unei persoane «marcate», care poartă un stigmat (mai mult sau mai puţin cunoscut public, dar pe care oricine îl poate eventual «auzi»). Consensul laş ar fi că trebuie să te fereşti de cineva care «are o tinichea de coadă», o tinichea care-l poate oricînd da în vileag, împreună cu cei care-l susţin. Ceea ce nu înseamnă că nu pot exista oameni curajoşi care să sprijine, împotriva oprobriului public sau doar oficial (cazul disidenţilor în comunism, de pildă, sau al celor cu o «origine socială nesănătoasă») pe cel care are «o tinichea de coadă», şi care e, aproape totdeauna, pe nedrept stigmatizat. Cîinele «cu o tinichea de coadă» e, de altfel, victima inocentă a unei glume proaste, a unei torturi crude şi gratuite, a unei brutalizări fără sens.

16. Asupra simbolismului falic reprezentat de cadavru atrage atenţia convingător Gisèle Féal în *Ionesco, un théâtre onirique* (Paris: Imago, 2002), p. 27, comentînd în notă (p. 38): «Le cadavre convient doublement à ce symbolisme, d'abord à travers l'équation classique corps=phallus; ensuite à cause de sa rigidité», trimiţînd la Freud, care indică «la valeur phallique de la rigidité», corespunzînd erecţiei (în eseul «Tête de Méduse»). Pentru autoare, cadavrul ar simboliza inconştientul reprimat al lui Amédée. Ea scrie: «Selon le principe psychanalitique du retour du refoulé, plus intense est le refoulement, plus envahissantes les manifestations indirectes de l'inconscient. D'où la principale caracteristique du cadavre: il grandit» (p. 32).

BDD-A2736 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:07 UTC)