

THE DECLINE OF THE BODY IN EUGEN IONESCU'S PLAYS

Deák Julia

PhD Student, University of Bucharest, THE DECLINE OF THE BODY IN EUGEN IONESCU'S
PLAYS

Abstract: In Eugen Ionescu's plays, the body is essentially the preserve of an opaque and weight material. Part of the "mechanism", it behaves as such: rigid and reified, with gestures betraying limitative and restrictive. The playwright's aim was to outline in thick strokes the particular in order to suggest by infusion of comic and grotesque caricatural, man's condition and the ridiculous of those whom seem not to be aware of their finitude. Absurd characters spin in a circle whose centre does not exist or is rather a priori to the individual. The lack of landmarks in a linear time that leads to nowhere, in a topos of the unknowable, the vacuity cannot generate any subterfuge. Modern man can no longer hide, since his mirror image is the expression of the irrationality of the existence. Ionescu's man is one with the empty space, is the man generically identical with everyone but incongruent with himself. The exaggeration of certain functions or duplication of different parts of the body, detecting animal features in man (rhinocerization), all converge towards a carnivalesque decline. The characters are anonymous individuals sharing identical features and generic names (ex. Bobby Watson, Jaques, Jaqueline), all suggesting the grotesque and the burlesque of the situation. The Being is a puppet, nothing but a clown showing a tragic gaiety which borders the pathological. Male characters usually denote a rather demure acting while the feminine is the matrix of emotional weakness, marked by emotion, affectivity, tributary to sexuality and depravity. The representation of the sexual act is violent, aggressive, causing asphyxiation. In this revolt of compulsion lies the only aspect in which "the real" assumed as "Real" triumphed over contingent or destiny, both implacable.

Keywords: opaque, weight, caricatural, grotesque, carnivalesque, puppet, body, decline

În opera lui Eugen Ionescu, corpul este eminent apanajul unei materialități opace și ponderoase. Parte a „mecanismului”, trupul se comportă ca atare: rigid, reificat, cu gesturi trădând limitarea și limitatul. Imposibilitatea eludării unei condiții înscrise în codul genetic al omenirii generează gesturi „rituale”, repetate cu obstință: ștergerea sudorii, frângerea și frecatul palmelor, bătutul din picior – expresie a angoasei sau sprijinirea de zid în căutarea unui punct de reper.

Arătatul pumnului, trasul de urechi, spargerea timpanelor, arătatul cu degetul sau băgarea degetului în ochi (ex. Roberta îi arată lui Jaques o mână, aproape îi vâra degetele în ochi”¹) surprind alte două aspecte ale coordonatelor factuale între care omul se regăsește în lume: violența și culpabilizarea, agresiunea și violența atât verbală (ex. „Furioși la culme, cu toții urlă unii în urechile celorlalți”² /Gura, dacă nu taci îți crap capul”³;) cât și fizică (ex. „Profesorul o ucide pe Elevă cu o lovitură de cuțit foarte spectaculoasă”)⁴. Dealtfel în galeria personajelor lui Ionescu (ca și ale lui Samuel Becket dealtfel ex. Vladimir, Estragon, Lucky, Pozzo, Hamm, Clov, Nagg și Nell etc.) se află personaje mutilate, cu membrele amputate, oarbe, sau diforme (Regele Beranger, Roberta, Alice, Oratorul).

Principiul pe care Ionescu își creează personajele este creionarea în tușe groase a particularului spre sugerarea prin infuzie de comic și grotesc, prin caricatural, a condiției derizorie a omului care se complăce într-o existență de a cărei finitudine și absurditate pare a nu fi conștient.

Omul lui Ionescu este „omul fără însușiri”, e omul generic, identic cu toți ceilalți dar incongruent cu sine. Hiperbolizarea unor anumite funcții, multiplicarea unor părți (Nu, nu, n-are destule, Eu vreau una cu trei nasuri. Am zis: trei nasuri, cel puțin”⁵)detectarea animalicului în om (rinocerizarea), toate converg către o degingoladă carnavalescă a corpului aflat în declin.

Personajele sunt indivizi anonimi, identici, au nume generice (ex. Bobby Watson, Jaques, Jacqueline), toate sugerând grotescul și burlescul situației. Ființa este Marioneta, clovnul tragic în veselie-i care frizează patologicul.

Mediul înconjurător devine alături de personaje, un alt element de agresiune . Cu toate acestea, principalul agresor al Omului lui Ionescu e condiția umană. Obiectele se substituie ființei,

¹Eugen Ionescu: *Teatru II*, Editura Minerva, București 1970, p. 5-45

²Eugen Ionescu: *Teatru I*, Editura Minerva, București 1970, p.81

³ Op. cit. p. 116

⁴ Op. cit. p. 121

⁵ Eugen Ionescu: *Teatru II*, Editura Minerva, București 1970, p. 5-45

căpătând autonomie scenică, agasează individul, trupul redus la stadiul de obiect. Astfel, asistăm unei interșanjabilități menite să redea într-un mod prodigios spectacolul înstrăinării ființei de ea însăși.

Clișeele (ex. „Tavanul e sus/ podeaua e jos”⁶) și procesele fiziologice autonome, gesturile reflexe, vorbirea fără sens (ex. Musca mușcă mușcata ta”⁷ – joc de cuvinte) instinctele asfixiază ontosul și-l reduc la stadiul de butaforie. Protagonistii teatrului lui Ionescu vorbesc incoerent, se palmuiesc (ex. Să-i tragem palme lui Ulise”⁸), se bat și înjură (ex. „Bunica îi trage un pumn în cap bătrânului: Taci dracului!”⁹). Atributele omului modern sunt reduse la instincte, cultura și erudiția fiind redundantă în fața adevărului pe care omul încearcă să-l ascundă de sine însăși deși îi este gravat în conștiință: propria-i finitudine.

Personajele absurdului se învârt într-un cerc a cărui centru nu există sau este aprioric individului. În lipsa reperelor, într-un timp linear ce nu duce nicăieri, într-un topos incognoscibil, vidul nu mai poate genera artificii, nu mai găsește subterfugii. Omul modern nu se mai poate ascunde de neant, întrucât el este una cu neantul. Imaginea sa în oglindă este expresia iraționalității lumii.

Schema coborârii în imaginarul lui Gilbert Durand are la bază reflexul nutrițional și cel sexual. Pânțele și înghițirea, suscită materialul, iar bucalul, potrivit lui Freud este emblema redusă a sexualului și prin aceasta, microcosm al prăpastiei. Dealtfel, regimul nocturn al imaginii se concretizează la rândul său în ambivalența beznei nefaste, care antrenează cecitatea, simbolistica mutilării și haosul precum și în întunericului reconfortant al intimității cu al său rol exorcizant în raport cu timpul.

În Regele moare, cecitatea sugerează decăderea trupului și a spiritului, pierderea puterii și a rațiunii, orbirea simțându-se la antipodul clarviziunii. Apogeul decăderii coincide cu pierderea sceptrului, căderea coroanei și inversarea puterii virile. Semnele se amplifică pe măsură ce neantul anihilează ființa. La început sunt doar câteva, de la modul de adresare al Mariei: „Scumpul, micuțul meu rege, săracuțul de el”¹⁰ „Regele meu drag, șchiopătezi”¹¹ pentru ca ulterior, întregul univers să se contamineze de moarte și dezmembrându-se, se creionează o dimensiune eschatologică: „La Polul Nord al soarelui ninge. Calea lactee parcă se aglutinează. Cometa e sfârșită de oboseală, a îmbătrânit,

⁶Eugen Ionescu: *Teatru I*, Editura Minerva, București 1970, p.76

⁷Op. cit. P. 158

⁸Op. cit. p. 79

⁹Eugen Ionescu: *Teatru II*, Editura Minerva, București 1970, p. 5-45

¹⁰Op. cit. p. 308

¹¹Op. cit. p. 317

se înfășoară în coadă, se încolăcește ca un câine care trage să moară(...)Primăvara care era aici ieri seară ne-a părăsit acum două ore și jumătate(...) La noi frunzele s-au uscat și cad. Copacii gem și mor. Pământul crapă și mai rău decât de obicei(...) Maria: „Aud cum se despică pământul, aud, da, vai! Aud!”¹²

În pofida acestora, viziunea nu este eminamente sumbră. Dramaturgul relativizează prin inserție de umor: „...acum întreg regatul e plin de găuri ca un șvaițer uriaș.”¹³ sau: „N-avem timp de pierdut. S-a sfârșit cu zbenguielele, cu huzurul, s-a sfârșit cu zilele de încântare, cu chiolhanurile, s-a sfârșit cu strip-teasurile.”¹⁴ Piesa constituie un memento-mori, un melanj de ironie, umor și neant. Regele e Omul confruntat cu finitudinea: „Ai să mori peste un ceas și jumătate, ai să mori la sfârșitul spectacolului”.¹⁵ Linia de demarcație între existență și non existență este subtilă: „Trăiască regele. Regele moare.”¹⁶. Omul devine comic în încercarea de a se opune legilor existenței și patetic prin modul în care își ia rămas bun de la oameni: „Regele: Nu vreau să mor!” Maria: „Vai! Părul i-a albit pe loc(...) pe fruntea lui, pe fața lui se înmulțesc zbârciturile. A îmbătrânit deodată cu paisprezece secole. Regele: Regii ar trebui să fie nemuritori”¹⁷

Ființa, prin natura ei nu se poate erija în resemnare iar tirada regelui Béranger e ultima zvâcnire a trupului care re-descoperă viața în secunda infinitesimală a ceasului fatidic :

Când e în primejdie de moarte, furnica cea mai neînsemnată se zbate, e părăsită, despărțită brusc de semenele ei. Și-n ea se stinge o lume. Nu e firesc să mori, dacă nu vrei. Vreau să exist”¹⁸

Sau:

„Julietta: Am o viață grea, stăpâne. Regele: Viața nu poate fi grea. E o contradicție. Julietta: Viața nu e frumoasă. Regele: e viață (...) Julietta: Deșert oalele de noapte. Fac paturile. Regele: Face paturile! Acolo te culci, adormi, te trezești. Ai băgat de seamă că te trezești în fiecare zi? Să te trezești în fiecare zi...Vii pe lume în fiecare dimineață.(...)”

Tot universul odinioară golit de sensuri se îmbogățește prin insolitare. Rutina, activitățile și ritualurile terne și anodine se dezvăluie într-o lumină nouă. Nimicnicia capătă valențe pozitive, durerea și corvoada se estompează. Reflexele necondiționate devin sesizabile, devin subiect de meditație și

¹² Op. cit. p. 314

¹³Op. cit. p. 311

¹⁴Op. cit. p. 310-311

¹⁵Op. cit. p. 320

¹⁶Op. cit. p. 323

¹⁷Op. cit. p.329

¹⁸Op. cit. p. 347

obiect al gratitudinii. Omul redescoperă culoarea, gustul, cerul. Astfel, existența cea mai neînsemnată se transfigurează, prin idealizare. A fi, mirarea de a fi devine contemplare, beatitudine. Banalul este noul insolit. Moartea denunțată și percepută ca stare „împotriva firii” se cere păcălită, eludată:

Potrivit lui Gilbert Durand, „a da în mintea copiilor” e un mijloc de parcurgere a vieții în sens invers și prin aceasta se produce asimilarea morții cu a doua copilărie. De aici, redundanța ludicului și diminutivalului în dramele lui Ionescu. Ludicul și dezbrăcarea de cutume e singura cale de dobândire a lucidității deoarece numai în atare situație are loc revelația prezentului, recunoașterea timpului drept convenție și prin aceasta accederea la esență:

„Dragul meu, Regele meu, nu există trecut, nu există viitor(...)fii prezent(...)Da, fii lucid , Regele meu, scumpul meu. Nu te mai zbuciuma. A exista nu e decât o vorbă., a muri altă vorbă, formule, gânduri pe care ți le faci. Dacă înțelegi asta, nimic nu te poate atinge. Stăpânește-te bine, supraveghează-te, cufundă-te în neștiința tuturor celorlalte lucruri. Ești acum aieuea. Să nu mai fii decât o întrebare fără sfârșit: ce poate să fie, ce oare...?Neputința de a răspunde este răspunsul însuși, e ființa ta însăși care se destramă, care se risipește. Cufundă-te în uimirea și în stupoarea fără margini; astfel poți fi fără margini, astfel poți exista la infinit. Fii uimit, fii orbit, totul e straniu, nelămurit. Înlătură zăbrelele temniței, surpă-i pereții, dezbară-te de definiții. Vei răsufla în voie.”¹⁹

„Maria: E ca un copilaș. A ajuns iarăși copilaș”²⁰

Trupul reface acest drum invers, de la maturitate/senectute către copilărie ca mijloc de diminuare a anxietății, de „exorcizare” a timpului și deci, de „trișare” a morții :

Domnul și D-na Smith din Cântăreața Cheală ex. „Oh, pușorul meu fript (...) să facem nani”²¹ sau Choubert din Victimele Datoriei: (...)am înghițit tot, pot să mă duc la joacă”²², Amedeu din Cum să te descotorosești e „un copil mare”²³, la fel Jaques din Jaques sau supunerea: „Spune-i și lui tata, micuțul meu Jaques , ce i-ai spus adineaori surorii tale și mămicii tale zdrobită de emoția maternă care o răscolește cu voluptate (...)Spune, pușorule!”²⁴ , Domnul cel Gras din Tabloul: „Oh, pușor, nu te supăra, mă duc.”²⁵ sau Bătrânul din Scaunele: „...Puișorule, puișorule, nu mă lăsa singură, acolo”²⁶ „Cine sunt toțiăștia , puișorule? „Și asta? asta, puișorule?”²⁷

¹⁹Op. cit.

²⁰Op. cit. p. 336

²¹Eugen Ionescu: *Teatru I*;Edit. Minerva, București, 1971. p.12

²² Op. cit. p. 253

²³Op. cit. p. 352

²⁴Op. cit. p.106

²⁵Op. cit. p. 382

Cei doi bătrâni se transpun ulterior în stadiul de adolescenți, adresându-și cuvinte de factură erotică:

„Lingușitorule! ștregarule!ah!ah!(...)Pușlama mică! Ce excitant ești (...)Ah, nu ah! Nu, ai, ai, ai! Îmi dai fiori! Și dumneata te gâdili? Gâdili sau te gâdili? Mi-e cam rușine...Îți place juponul meu? Preferi fusta?”²⁸

Didascaliile dramaturgului accentuează acest aspect:

„...Bătrâna (...)făcând pe drăgălașa; din ce în ce mai grotescă în scena aceasta; își va arăta ciorapii groși, roșii, își va ridica fustele punând în valoare un jupon zdrențăros; își va despuia pieptul veșted; apoi, cu mâinile în șolduri, va da capul pe spate, scoțând mici țipete voluptoase, cu burta înainte, cu picioarele răscrăcărte; va râde cu un râs de târfă bătrână; jocul acesta, deosebit și de cel dinainte și de cel ce va urma, trebuie să aducă la lumină personalitatea ascunsă a Bătrânei, înăbușită repede și brusc”.²⁹

În piese precum *Scaunele*, complexul oedipian nu se rezumă la a fi sugerat ci e exprimat într-o manieră frustă:

„Nobila mea tovarășă, Sémiramis, a înlocuit-o pe mama mea...

Aceeși viziune e reluată și în *Regele moare*:

„Maria: Mititelul de el, bietul copil! Regele: Copil! Copil! Dacă-i așa, o iau de la capăt. (Mariei) Vreau să fiu un bebeluș și tu să-mi fii mamă. Atunci n-o să mai vină să mă caute. Nu știu să citesc, nu știu să scriu, nu știu să socotesc. Să mă trimită la școală cu cei de seama mea. Cât fac doi și cu doi?”

În *Victimele datoriei*, Madeleine, soția lui Choubert se transfigurează, devenindu-i mamă, iar polițistul, tată. Dialogul pare o confruntare a copilului Eugen Ionescu cu tatăl:

„Madeleine își face apariția tiptil. Se îndreaptă spre Choubert. E mama lui. Choubert ...e atât de întuneric că n-o mai văd pe mama. Mâna i s-a topit. Îi aud glasul(...) Ea spune, cu tristețe, cu tristețe: „Ai să verși multe lacrimi, te voi părăsi, băiețelul meu, pușorul meu... Madeleine (cu multă duioșie în glas): Băiețelul meu, pușorul meu...Choubert: Voi fi singur în noapte; în noroi...Madeleine: Sărmanul meu băiețel, în noapte, în noroi, singur-singurel, pușorul meu(...)Madeleine: Va trebui să ierți, copilul meu, asta e cel mai greu lucru (...) Choubert: Tată, noi nu ne-am înțelea niciodată(...) N-am să-ți ies din cuvânt, iartă-ne, noi te-am iertat(...) Erai brutal, poate că nu eria prea rău. Poate că nu e vina ta. Uram

²⁶Op. cit. p. 162

²⁷Op. cit. p. 165

²⁸Op. cit p. 159

²⁹Op. cit. p. 158

violența, egoismul tău(...) Mă băteai. Dar am fost mai crunt ca tine. Disprețul meu te-a lovit mult mai tare. Disprețul meu te-a ucis(...) Ascultă...Eram dator s-o răzbun pe mama...

Legat de complexul Oedipian un alt aspect al problematicei se cere explicat: femeia și rolul femeii în universul operei lui Eugen Ionescu.

Personajul feminin e ambivalent: fie o figură grotescă, bătrână, hidoasă, ciungă și deseori duplicitară, perversă, fie antipodul acesteia în spectru: tânără, feminină, angelică, blondă, simbol al purității și înțelepciunii, deseori victimă a celorlalți sau a circumstanțelor. Astfel, Ionescu deconstruiește pe de o parte iar pe de cealaltă parte reiterează simbolul prințesei din basme, al Ilenei Cosânzeana.

Alice din *Tabloul* este „o femeie tare bătrână(...),ciungă”³⁰, a cărei comportament denotă inițial supunere și obediență față de fratele său, pentru ca după ieșirea din scenă a pictorului să se transforme din persecutat în persecutor. Rolurile se inversează, agresivitatea și supunerea devin atribute interșanjabile. Raportul puterilor se modifică brusc. Dacă în primă instanță persecutorul este Domnul cel Gras, ulterior Alice se va impune pentru ca finalul să producă o altă schimbare de forțe. Domnul cel gras își revendică rolul de persecutor, terorizând-o pe Alice. Astfel, antagonismele rămân în echilibru, coexistă: „Domnul cel gras: Alice, hai, dă-te la o parte, nu-mi astupa vederea, bagă limba în gură. Alice: Imediat, da, imediat, frățioare! N-am scos limba(...) Alice, nu pierde timpul(...)Alice, nu sta lipită de tablou. Ah!...porcăria dracului...Din cauza ta nu pot să văd. Comparația nu te avantajează, pocitanie! Întoarce-te, ascunde-te!(...) Idioato!”³¹ Vs: „Domnul cel gras privește tabloul și va deveni din ce în ce mai umil, în timp ce Alice își schimbă personalitatea, devenind uimitor de agresivă; Domnul cel gras, de cum a plecat pictorul, are deja spinarea adusă; schimbarea de atitudine a celor două personaje este instantanee, foarte vizibilă, absurdă; neașteptată; totul trebuie să fie grosolan subliniat: Alice: Sunt cu ochii pe tine...Să nu te prind că te zâgâiești la ea, să nu te prind...Vino încoa! Domnul cel gras (se apropie cu teamă, Alice îl trage de urechi): Au! Au! Au!”³² Apoi, raportul de forțe se modifică din nou: „Domnul cel gras (pe un ton devenit deodată foarte aspru): Nu te mișca!(...)o amenință cu pistolul. Alice (se așază, îngrozită): asa-sin!”³³

³⁰Op. cit. p. 359

³¹Op. cit. p. 384-385

³²Op.cit. p. 397-398

³³Op. cit. p. 405

Roberta II din *Jaques sau supunerea* are trei nasuri și nouă degete la mâna stângă dar cu toate acestea îndeajuns de „nasoolă” întrucât „Nici măcar nu se strică laptele când se uită la el”³⁴ Ea este vocea pulsionilor sexuale, a libidoului devorator, colcăitor, diluvian, trăsăturile sale denotă bestiarul. Reprezentarea actului sexual este una violentă, agresivă, asfixiantă, stihială. În această revoltă a pulsionilor rezidă singurul aspect în care „realul” asumat ca Real triumfă asupra contingentului sau a destinului, ambele implacabile:

„Vino, nu-ți fie teamă... Sunt umedă. Am o salbă de noroi, sânii mei se topesc, bazinul mi-e moale, am apă în crăpături. Mă-nghite clisa. Îmi zice Clarisa . În pânțele am mlaștini și băltoace. Am o casă de argilă. Mi-e răcoare întotdeauna... Am mușchi, muște, coropișnițe, urechelnițe, broaște râioase. Sub pături jilave facem dragoste...ne umflăm de fericire! Te încolăcesc cu brațele mele ca năpârcile; cu coapsele mele moi. Te scufunzi și te topești...în părul meu care plouă, plouă. Gura mi se scurge, mi se scurg picioarele, umeri-mi goi se scurg, părul se scurge, totul se scurge, curge, cerul se scurge, stelele curg, se scurg, curg...”³⁵

Liantul dintre schema sexualității și cea a înghițirii devine evident în discursul familiei lui Jaques:

„Robert tatăl: Are picioare! Sunt împănate!(...) Și o subțioară. Jaqueline: Pentru farfurioară? Jaques-mama: Păi sigur(...)Și ce pulpe! Pulpe veritabile!(...) Robert tatăl: Are șolduri... Jaques-mama: Păi sigur, ca să te mănânce mai bine, copilul meu.”³⁶

Pe parcursul „inventarierii” părților corpului Robertei, se reiterează mitul lui Iona, dar și a înghițitului devenit înghițitor. Dacă în concepția mamei, înghițitorul este Roberta, pentru tatăl Robert, aceasta din urmă e creionată în termeni culinari:

„Robert tatăl: Și mai are bube verzi pe pielea ei bej; Sâni roșii pe fond mov; un buric colorat; o limbă cu sos tomat; umeri pane și toate fripturile necesare pentru toată considerația. Ce mai vreți?”³⁷

Bătrâna din Scaunele e o ființă duplicitară, un veritabil trickster, se complace în gesturi și atitudini frivole, inadecvate, „râde cu un râs de târfă bătrână ce, conform dramaturgului „trebuie să aducă la lumină personalitatea ascunsă a Bătrânei”.

Dany, din *Ucigaș fără simbrie* se situează la antipod: „Béranger (lui Dany): Îmi plac blondele, fețele luminoase, ochii limpezi, picioarele lungi”³⁸. Ea e o victimă nevinovată a ucigașului în serie. La

³⁴Op. cit. p. 119

³⁵Op. cit. p. 129

³⁶Op. cit. p. 109-110

³⁷Op. cit. p. 110

fel Daisy din *Rinocerii*: „Ești atât de frumoasă, ești atât de frumoasă”³⁹ –ultima „victimă” contaminată de rinocerizare: „E vina mea dacă a plecat. Eram totul pentru ea. Și acum ce va face? Încă un om pe conștiință. Mă gândesc la ce e mai rău, tot ce poate fi mai rău e posibil. Biata copilă, părăsită într-un univers de monștri! Nimeni nu mă poate ajuta s-o regăsesc, nimeni, căci nu mai există nimeni.”⁴⁰ Aceștia li se alătură Maria din *Regele moare* și Maria-Magdalena din *Setea și foamea*. Ultimele două sunt simboluri ale înțelepciunii, ale femeii-înger, ale Sfintei Fecioare.

Femeia-înger este de regulă blondă și apare înconjurată de un halou de lumină sau purtând rochie albastră. Potrivit lui Gilbert Durand, lumina cerească e incoloră, albastrul sugerează îndepărtarea excitației, repausul, retragere, reculegere iar auriul și albul accentuează caracterul solar, schema ascensiunii, visarea, reveria a cărui arhetip absolut este îngerul. Prin natura sa, îngerul este un arhetip substantiv, derivat din reflexul postural și adjuvantul senzațiilor la distanță (vederea) parte a regimului diurn al imaginilor, caracterizat prin structuri schizomorfe. La antipodul îngerului se situează bestiarul, animalul. Animalul, simbol, bine conturat în opera lui Eugen Ionescu derivă din angoasă și anxietate:

„Apariția animalității în conștiință e așadar simptomul unei depresii a persoanei până la treapta anxietății.”⁴¹ iar „agitația merge mână-n mână cu metamorfoza animală, angoasa în fața schimbării, adaptarea animală nefăcând prin fugă decât să compenseze o schimbare bruscă printr-o altă schimbare bruscă”⁴²

Anxietatea, spaima, teroarea în fața timpului poate fi combătută, după cum am văzut prin creionarea imaginilor aparținând regimului diurn sugerate de fugă, separare, lumină, soare, azur, înger, urcare, metafizic dar totodată prin eufemizarea căderii ce suscită dominanta copulativă, cu derivatele sale motorii ritmice a căror simbol este roata, cu adjuvanții senzoriali, chinestezici, muzicalo-ritmici precum și cea digestivă cu adjuvanții termici și cu derivatele sale tactile, olfactive, gustative. Astfel, căderea se eufemizează în neliniști senzoriale, pulsuni sexuale și nutriționale.

Sexualitatea, ca modalitate de îmblânzire a timpului este sugerată când subtil, când în tușe groase.

³⁸ Eugen Ionescu: *Teatru II*, Editura Minerva, București 1970, p. 32

³⁹ Op. cit. p. 254

⁴⁰ Op. cit. p. 266

⁴¹ Gilbert Durand: *Structurile Antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București, 1977, p.73

⁴² Op. cit. p. 75

În *Lecția*, imaginea e sugerată într-un danse macabre a profesorului cu eleva, având accentele unui ritual de împerechere. În această scenă, erotismul e cufundat în thanatos, uciderea e schițată asemenea unui act sexual, de la faza preludiului, a excitației, până la punctul culminant. Moartea e astfel eufemizată:

„Eleva (trebuie să fie din ce în ce mai ostenită, mai înlăcrimată, mai deznădăjduită, totodată extatică și exasperată: Ah! Profesorul: Repetă, privește. (Face ca cucul) Cuțit...cuțit...cuțit...cuțit. Eleva: Ah, cum mă doare...capul...Își atinge cu mâna, ca o mângâiere, părțile trupului pe care le numește...ochii...Profesorul (ca cucul): Cuțit...cuțit...Sunt amândoi în picioare; el, cu cuțitul invizibil ridicat, aproape scos din fire, se învârtește în jurul fetei, schițând un fel de dans al scalpului, dar nu trebuie nimic exagerat; și pașii de dans ai Profesorului trebuie să fie abia schițați; Eleva, în picioare, cu fața la public, se îndreaptă, de-a-ndăratelea, către fereastră, tânjind, languroasă, fermecată. Profesorul: Repetă, repetă:cuțit...cuțit...cuțit...Eleva: Mă doare...gâtul, cu...ah, umerii...sânii...cuțit. Profesorul: Cuțit...cuțit...cuțit. Eleva: Șoldurile...cuțit...pulpele...cuțit...cu...(...)Eleva: cuțit...gâtul. Profesorul: cuțit...cuțit...Eleva: Cuțit...umerii...brațele, sânii, șoldurile (...)Cuțit...sânii...burta... Ea strigă: Aaah! apoi cade, se prăvălește într-o atitudine impudică pe un scaun care, ca din întâmplare se afla lângă fereastră; amândoi, strigă deodată: Aaah! Eleva e prăbușită pe scaun; picioarele, foarte desfăcute, atârnă de cele două părți ale scaunului;”⁴³

În *Jaques sau supunerea* trimiterile sunt multiple, începând cu intrarea în scenă a primei Roberta a cărei întâlnire cu familia lui Jaques se petrece într-un mod ce amintește de instinctul animalic. Senzorialul, tactilul și îndeosebi olfactivul sunt antrenate intens:

„Jaques-mama își împreunează mâinile , voioasă, uluită, își ridică brațele spre cer , apoi se apropie de Roberta, o privește de aproape, o atinge la început timid, apoi o pipăie zdravăn și până la urmă o miroase; părinții Robertei o încurajează cu gesturi amicale și prevenitoare; și bunica o va mirosi pe logodnică, bunicul de asemenea(...)Jaques-tatăl la fel. Jaqueline, apropiindu-se de Roberta, îi va ridica rochia, îi va striga în ureche și, la sfârșit o va mirosi. Purtarea lui Jaques tatăl va fi mai demnă și mai reținută; va face totuși un schimb de ocheade slobode cu Robert-tatăl; cât o privește pe Robert-mama, spre sfârșitul scenei, va sta nemișcată în prim-plan, la stânga, cu un larg zâmbet satisfăcut, pe buze; bătrânul bunic face gesturi deocheate, indecente, ar vrea să facă și mai mult, dar este împiedicat de bătrâna bunică care spune: Jaques-bunica: Ascultă...mă...hai...mă faci...geloasă!”⁴⁴

⁴³Eugen Ionescu: *Teatru I*; Edit. Minerva, București, 1971. p. 86-87

⁴⁴Op. cit. p. 108

Căderea eufemizată în coborâre își găsește expresia cea mai pregnantă în *Victimele datoriei*. Coborârea lui Choubert în căutarea lui Mallot deprinde valențe sexuale:

„Madeleine: Nu îndeajuns iubitul, dragostea mea, nu îndeajuns! (Îl îmbrățișează pe Choubert galeș, aproape obscen; apoi îngenunchează în fața lui; îl silește să-și îndoie genunchii...)Coboară...coboară...dacă vrei să fii a ta (...) Choubert(...)are figura unui dezmațat(...) Madeleine (dându-se înapoi, se îndreaptă spre canapea, spunând într-una, melodios): Sunt aici...sunt aici...Coboară...O treaptă...Un pas...o treaptă...un pas...o treaptă...un pas...o treaptă...Cu-cu...cu-cu (Se lungește pe canapea) Iubitule... Choubert merge spre ea râzând nervos. Câteva clipe, Madeleine, pe canapea, zâmbitoare, erotică, cu brațele întinse spre Choubert, cântă. Madeleine: La, la, la, la, la(...) Choubert: Madeleine! Madeleine! Viu...Eu sunt Madeleine! Eu sunt...îndată...îndată(...) Intervenția polițistului întrerupe această scenă erotică,”⁴⁵

În *Tabloul*, femeia pictată pe pânză devine un obiect fetișizat pentru Domnul cel Gras care o studiază în detaliu, „o gustă” femeia reprezentată având asupra sa efectul unui elixir al tinereții: „(...)Ce frumoasă e!...(Mângâie brațele femeii de pe pânză.) O, lac, oprește-ți zborul! Ce piele netedă...Pictura se gustă și cu gura...(pupături zgomotoase pe portret) Scumpo! Oh, dragostea mea!(Se topește de admirație, adulmecă.)Miroase frumos...Pictură (extaz) în ulei. (Se lipește de tablou.) Ești frumoasă. Ooh...scumpo (...)Ooh, ooh...aaah!...Te ador! (Actorul care joacă acest rol trebuie să fie cât de erotic îngăduie cenzura sau suportă spectatorii: sau să fie ridicol de liric și de emfatic. Dar să presteze mereu un joc de paiată. (n.a). Alice: Stricature! Ce rușine! Domnul cel Gras (strâns lipit de tablou) Simt cum mă topesc, ah, asta e, mă topesc...Ooh...(...) Alice: Cămilă dezmațată!”⁴⁶

Sexualitatea, libidoul, complexul oedipian și aglutinarea, foamea, gestul nutrițional și ludicul nu sunt altceva decât un alt prilej de transformare a căderii în coborâre și prin aceasta o eufemizare și o relativizare a morții. Marile anxietăți devin astfel simple spaime eufemizate ale trupului aflat în declin.

⁴⁵Op. cit. p. 210-211

⁴⁶Op. cit. p. 399-400

Bibliografie

1. IONESCU, Eugen: *Teatru I*, Editura Minerva, București 1970
2. IONESCU, Eugen: *Teatru II*, Editura Minerva, București 1970
3. IONESCU, Eugen: *Teatru, vol. I-XI*, Editura Humanitas, București, 2003-2010
4. IONESCU, Eugene: *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992
5. DURAND, Gilbert: *Aventurile imaginii*, Editura Nemira, București 1999
6. DURAND, Gilbert: *Structurile Antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București, 1977