

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 débarrasser* 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 Biccini 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 influență românească nebănuită ?

Această «comedie în trei acte», cum își numește Eugène Ionesco piesa *Amédée ou Comment s'en débarrasser*¹, este dramatizarea unei povestiri mai vechi, scrisă în 1949, deci contemporană cu transpunerea lărgită în franceză a lui *Englezește fără profesor*, care avea să devină *La Cantatrice chauve*. Povestirea, *Oriiflamme*, nu apare decât 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, aș zice, în spațiul unei metafizici vesele, în care adevărurile sunt luate în rîs și tot ce pare fals sau derizoriu e luat în serios. Mircea Eliade, care făcuse parte dintr-un grup de prieteni români invitați la Ionesco acasă pentru a asculta piesa în lectura autorului (din grup făceau probabil parte Emil Cioran și Monica Lovinescu, alias Monique Saint-Côme, împreună cu soțul ei, scriitorul și publicistul Virgil Ierunca) notează în jurnalul său, la data de 6 noiembrie 1953, într-un pasaj neinclus în *Fragments d'un journal* (1973) și nici în ediția românească postumă a *Jurnalului*² (citez după însemnări făcute de mine în 1988, în secția de « Special Collections » a bibliotecii Regenstein a Universității din Chicago) :

« Aseară, la Eugen Ionescu, să ascultăm noua lui piesă, *Amédée*. Trei acte și, pentru «stilul Ionesco», cam lungă. Ideea creșterii monstruoase a cadavrului (care ajunsese să ocupe două camere) a luat-o desigur din nuvela mea *Un om mare*. De nenumărate ori mi-a spus cât de mult i-a plăcut. A și 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 Legația României (1940-1944), a fost publicată în revista românească de exil, *Luceafărul*, întemeiată de Eliade însuși la Paris, în 1948. Textul e

alegoric: narațiunea la persoana întâi (naratorul e nenumit, un prieten al personajului central), prezintă cazul unic și senzațional de « macrantropie », de creștere fără măsură, pînă la proporții monstruoase, a unui om aparent oarecare, un inginer din București. Deodată, în anul 1933, inginerul începe să crească, să se transforme din ce în ce mai repede într-un uriaș, fenomen patologic (de unde interesul ziaristilor, de unde speculațiile medicale despre o necunoscută boală, « macrantropia ») dar, pe planul alegoriei, același fenomen dobîndește un misterios sens simbolic-mitologic. Ajutat de narator să evadeze din oraș, inginerul Cucoaneș își părăsește iubita și se refugiază în munți, unde continuă să crească, pierzîndu-și treptat capacitatea de vorbi articulat (din bolboroselile lui se mai pot înțelege doar cîteva cuvinte, « E bine! » și, cu mare dificultate, prin deducții, « Vox clamantis in deserto »); dar sunetele, gemetele, hîrîturile puternice din coșul pieptului pe care le emite el se confundă tot mai mult cu zgomote naturale. Cînd, tot cu ajutorul naratorului, iubita îl vizitează în munți, el o ia în palmă, ca pe o păpușă, și fără să-i vorbească încearcă s-o sărute - dar ea, terifiată de gura lui enormă, își pierde cunoștința. În final, gigantul dispare fără urmă, de parcă s-ar fi risipit în natură³.

Ionesco citise povestirea și, fără îndoială, o apreciease. E greu de spus ce interpretare va fi dat el alegoriei. « Macrantropia » e o metaforă memorabilă dar esențial ambiguă. Eliade însuși propunea în *Jurnalul portughez*, scris între 1940-1945, ideea că macrantropul ar ilustra soarta geniului neînțeleș, a izolării sale. Într-un fel, s-ar putea spune că el vorbește aici, nu fără accente megalomaniace, despre sine însuși. Unii legionari au vrut să vadă sau mai degrabă au proiectat în inginerul Cucoaneș o imagine « spiritualizată » a « Căpitanului », a lui Corneliu Codreanu, liderul Gărzii de Fier, ca o voce profetică dar « clamînd în deșert ». Va fi ajuns la urechile lui Ionesco această deciptare – 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, hîrînd din coșul pieptului? (Ca unul din rinocerii de mai tîrziu ai lui Ionesco!). Deloc probabil. E vorba, totuși, în nuvela lui Eliade, de o metamorfoză care, luată în sens negativ, ar putea semăna cu metamorfoza Jean din actul II al *Rinocerilor*: și acesta își 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 și 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 și apoi *Amédée*) ca un caz de influență, poate inconștientă, prin inversiune? La Ionesco, metafora creșterii cadavrului e în spiritul umorului negru: crește un corp fără viață (îi cresc barba și unghiile, la început, ca la morți, dar totodată îmbătrînește de-a lungul anilor, ca și cînd ar trăi totuși: părul și barba i se albesc, etc.); fantastic, mortul se lungește și trupul lui nu mai încapă în patul conjugal al cuplului, apoi în dormitor, invadînd restul casei, spărgînd fereste și uși, cu zgomote pe care protagoniștii se tem că le-ar putea auzi vecinii. Simbolic vorbind, situația devine mai clară dacă ne gîndim la o dezvoltare coșmaresc-literală a vechii metafore a «scheletului din dulap», acum un cadavru în casa unui cuplu – cadavru poate al amantului soției, ucis într-un acces de gelozie al soțului 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 deține. «Scheletul din dulap» e reprezentat la Ionesco sub forma unui cadavru literal care, literalmente, crește incontrollabil – conform procedurii comic afecționat de dramaturg al «diteralizării metaforei», cu consecințe grotești sau absurde. Cei doi soți înstrăinați unul de

celălalt sunt ținuți împreună tocmai de acest cadavru, de care n-au putut (sau n-au vrut) să se debaraseze atîta vreme. Situația a devenit însă intenabilă, simbolul culpabilității și al secretului împărțit de cei doi trebuie eliminat, aerul din apartamentul invadat de mortul supradimensionat și de ciupercile tot mai mari și mai numeroase a devenit irespirabil, vecinii își vor da seama, totul va fi pierdut. Oricum, ne aflăm la antipodul totalei inocențe a «macrantropului» lui Eliade, deși poate că mortul însuși fusese inocent și vinovați doar Amédée și, prin asociație la păstrarea secretului, Madeleine. Central în ambele cazuri rămîne doar procesul de creștere vertiginoasă, împotriva firii, inspirator de groază, de uimire, de neliniște existențială, și sugerînd noțiuni religioase (antitetice totuși : «sacru» și *coincidentia oppositorum* la Eliade, «păcatul» sau secretul culpabil la Ionesco). Dar asemănările și 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 și piesei lui Ionesco, eu aș 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 creșterii monstruoase a cadavrului» de la el? Vor fi avut ei discuții în acest sens? Puțin probabil. Mult mai probabil e că Eliade a avut o impresie de autor orgolios și gelos pe un confrate – dar prudent, nevoind să-și supere prietenul pe cale de a deveni o celebritate mondială, sau nevoind poate să se arate pe sine într-o lumină prea automăguitoare, el a suprimat pasajul din ediția volumului *Fragments d'un journal* (1973). Nu e totuși lipsit de interes faptul că Eugène Ionesco citea, la acea vreme (sfîrșitul anilor 1940), fie și selectiv, presa românească de exil și că-și păstrase, paralel cu noile relațiile cu literați și oameni de teatru francezi, desigur mai importante pentru el, și legăturile firești cu anumiți reprezentanți ai exilului intelectual românesc, inclusiv unii foști prieteni, deveniți dușmani ideologici la sfîrșitul anilor 1930 sau la începutul anilor 1940, și redeveniți prieteni vindecați de «rinocerită» în perioada postbelică. Dialogul cu aceștia, 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 și nefiresc; nu renegarea ci, dimpotrivă, asumarea «originilor», în ciuda inconfortului psihologic al acestei asumări, făcea parte din formula sufletescă a acestui scriitor care avea o autentică, vitală – cînd dureroasă, cînd jucăuș-veselă – capacitate de a se contrazice pe sine și de a rămîne totodată fidel sie-și.

Povestirea și dramatizarea ei

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

dormitorul cuplului, avansează în culoarul lung, cu ochii deschiși, pe care naratorul nu-i închisese niciodată, în ciuda repetatelor îndemnuri ale Madeleinei. Acești ochi deveniseră «très grands, maintenant, ronds, éclairant, tels deux phares, d'une lumière froide, blanche, tout le couloir» (p. 16). (Tot rece va fi și lumina nopții senine de vară care inundă scena, în actul II al piesei, înainte de coborârea mortului în stradă – indicație scenică : «*Par la fenêtre, la lumière éclatante et froide arrive, inondant 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 morții 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) și-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 șuierătură puternică, încep să latre câinii, la toate ferestrele brusc iluminate apar capete, doi polițiști sunt alertați și aleargă spre narator, care se simte pierdut. Dar, deodată barba albă uriașă a cadavrului se transformă într-o parașută care, sfidând legile gravitației, se ridică în sus, purtându-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 coșmar 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 ușurare, această înălțare în cerul nocturn (printre căi lactee, a căror lumină difuză și rece e în contrast cu lumina de glorie, a mai multor sori, care pătrundea cândva trupul tinerilor îndrăgostiți cu o «căldură dulce», evocată în cursul povestirii⁶, – ne putem întreba dacă această «apoteoză» nu e altceva decât o moarte, poate doar visul unei morți fericite, rar dacă nu chiar unic în scrisul lui Ionesco ? Sau, oricum, visul unei eliberări ?

Trecînd la discuția dramatizării acestei povestiri în *Amédée*, în care apar multe elemente noi (dar care nu afectează *structura* narativă însăși, respectată cu fidelitate), m-aș opri pentru o clipă la un detaliu cronologic, care nu mi se pare a fi complet întîmplător sau neutru, deși, ca să fiu sincer, nu știu ce sens să-i dau. El ascunde poate un secret personal. În cele mai multe cazuri, Ionesco se joacă liber cu cronologia și cultivă anacronismul și chiar «anti-cronismul», progresiunea neașteptată în timp sau regresivitatea (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, referința ar fi la anul 1939. (Evident, din punctul de vedere al *povestirii*, al timpului sugerat textual, prin prezența soldaților americani în final, semnificînd eliberarea Franței de sub ocupația nazistă, cei zece ani ar trimite la 1934-1935, dată care nu-mi stimulează imaginația hermeneutică). Acești «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 și avîndu-și 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 neașteptată a factorului poștal și 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 și alte referințe precise la acești *cincisprezece ani* scurși de la prezența 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),

Amédée, în stil caracteristic ionescian, refuză scrisoarea misterioasă (nimeni nu-i scrisese în cei cincisprezece ani de viață clandestină a cuplului), declinându-și 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 Généaux, mai bien au 29 rue des Généaux... 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 din afară după *cincisprezece ani* de izolare. Cifra, iarăși din punctul de vedere al biografiei autorului, al momentului când piesa sa a fost terminată și s-a jucat (1954), ar trimite tot la 1939. Această cifră ar marca cei cinci ani scurși între scrierea povestirii, răsărită dintr-un vis, și 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 și plin de perplexități în viața lui Eugen Ionescu. Altfel, privind lucrurile din perspectiva timpului indicat în piesă, cei cincisprezece ani de reclusiune 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 semnificație? Greu de spus. (Psihanalitic – lucru pe care Ionesco îl știa, desigur – în viața psihică și în expresia ei nu există nimic care să nu aibă semnificație.)

«Păcatul originar» și 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 crește, suferind de «progresie geometrică», au o minimă importanță în ceea ce privește simbolismul mai larg al piesei. Într-un fel, poate că cifra zece – iarăși din punctul de vedere al datei premierei piesei și al unui calendar personal-auctorial – dacă ar fi fost menținută, s-ar fi potrivit mai bine cu cronologia textuală implicită, trimițînd din 1954 la 1944, anul eliberării Parisului și al prezenței soldaților americani, care frecventează bordelul din apropierea locuinței soților Buccinioni (proprietarul bordelului e și proprietarul apartamentului închiriat de cei doi) și care, în scena finală, fac fotografiile lui Amédée când acesta începe să se înalțe, înfășurat în cadavrul care a devenit, în chip misterios, o parașută contraponderabilă. Anumite aluzii din piesă la cel de-al Doilea Război Mondial par a confirma această situație 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). Referințele oblice din primul final al piesei la ideea literaturii «angajate» și la noul «umanism» (propuse de Jean Paul Sartre) merg în aceeași direcție. Oricum, problema de ordin cronologic pe care am ridicat-o (chiar dacă e o falsă problemă) mi-a permis să introduc și să prezint cîteva din coordonatele istorice-anistorice ale universului «realist»-irealist în care se desfășoară această comedie neagră sau «farsă tragică».

În convorbirile cu Claude Bonnefoy, Ionesco a oferit o interpretare largă, biblică a acestei piese, care e totuși situată, cum am văzut, într-un cadru istoric destul de bine precizat. Ca și 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,

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 a 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* și *Les Chaises* e confirmată chiar în interiorul piesei, în primul act, când Buccinioni e îndemnat de Madeleine să nu se mai preocupe atât de cadavru, ci să-și 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, când Buccinioni se plînge că n-are inspirație, ea observă acid: «Voilà *quinze ans* [sublinierea mea, M.C.] que tu n'as pas d'inspiration!», iar el recunoaște :

« 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 aujourd'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 bătrâni (aluzie intertextuală la cuplul de nonagenari din *Les Chaises*) și e clar că, atîta vreme cît cadavrul e în casă și crește, «Ça n'ira pas tout seul». Cadavrul e, ca în povestire, al fostului amant al Madeleinei, dar memoria lui Amédée e precară, el nu-și mai amintește 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 și sterilitatea literară a lui Amédée). Și dacă n-a fost amantul («de galant»), poate că a fost – spune Amédée – un prunc – un prunc ucis care a crescut și 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?... Assassin! 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 situație de «păcatul originar» invocat de Ionesco? Văd o legătură doar în sensul că acest păcat a introdus moartea în lume (cuplul inițial, Adam și Eva, invocat în convorbirile cu Claude Bonnefoy în contextul «păcatului originar», care ar constitui explicația piesei, nu e cîtuși de puțin recognoscibil în situația 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 légitime... un geste maladroit... un peu brutal...», p. 295). Cadavrul deci ar simboliza o crimă, desigur, dar mai ales moartea, obsesia morții, creșterea ei în timp, cu timpul, pînă cînd, în final, Amédée e «salvat» de însuși cadavrul de care voia să se debaraseze – «salvat» nu numai în raport cu polițiștii care vor să-l aresteze, nu numai în raport cu vulgarii americani însoțiți de prostituate (pe una o cheamă Mado, prescurtare a numelui Madeleine) care-i strigă «You,

naughty boy!», și care-l fotografiază, ci chiar și în raport cu tovarășa lui de viață, Madeleine, care în fond îl disprețuiește și, în timp ce el se înalță spre cerul nocturn, continuă să-i reproșeze că n-a izbutit să-și termine piesa și-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 totuși gratuită în context, la Sartre și la teoria «angajării» și a existențialismului 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 târziu, când parașuta îl ridică spre cer, Amédée protestează în același 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 amenința pe Amédée cu divorțul (dacă nu scoate cadavrul din casă), declară acum, în prima versiune a finalului, că nu se va putea recăsători: «Je vais être toute seule maintenant. Je ne veux pas me remarier! Et il n'a pas fini d'écrire sa pièce!», pentru a conclud, spre deosebire de celălalt final, în ultima ei replică: «Il avait pourtant du génie, vous savez!» (p. 332). În aceeași primă versiune a finalului, piesa se termină (sugerând procedeul baroc al «teatrului în teatru») cu o femeie, la fereastră, spunând: «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 terminé!», ultima replică aparținând polițistului: «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 înțeleasă, retrospectiv, ca o aluzie la *Les Chaises*. Dar cuplul reprezentat în *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, un cuplu de vîrstă mijlocie (după o crimă sau după secretul unei crime care a introdus în viața lor conștiința crescîndă a morții și a unei vinovății secrete), e totuși deosebit de cuplul de bătrîni din *Les Chaises*, a căror tragedie sub formă de farsă Amédée, a cărui imaginație e blocată, nu poate s-o scrie. Poate pentru că acolo nu există nici un secret, nici un «squelette dans le placard», nici o vinovăție împărtășită, și nici acreala care domină relațiile dintre soți, ciondăneala permanentă dintre antipatica Madeleine și amnezicul, sterilul, impotentul Amédée care nu-și poate sublima, în termeni psihanalitici, libido-ul neîntrebuințat. O altă posibilitate ar fi ca în *psyche*-ea lui să domine, după crima comisă, instinctul morții.

Symbolism, dialectică dintre abstract și concret, ambiguitate

Lăsînd la o parte lungimile inutile ale piesei față de povestire, de care-și dădea seama însuși 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

în corpusul ionescian. Centrală, mai misterioasă în povestirea *Oriiflamme* decât în dramatizare, e desigur prezența cadavrului care crește și îmbătrânește. Simbolismul vast al «păcatului originar» propus de autor însuși e, și în același timp nu e, convingător; și mai ales nu e convingător în acest «vaudeville fantastique»¹¹. Alte interpretări sunt, din fericire posibile, și tocmai din acest motiv piesa e, fie ea mai puțin satisfăcătoare la lectură/spectacol decât 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 decât bănuși plecând de la text (plecând, între altele, de la ciudata schimbare a lui *zece* în *cincisprezece*), simbolismul piesei rămâne esențial deschis. Cum am arătat la începutul acestui capitol, Mircea Eliade credea, în 1953, că povestirea lui *Un om mare* l-ar fi influențat pe Ionesco. Părerea lui Eliade, care implica o datorie conștientă a lui Ionesco față de el («... ideea [...] a luat-o desigur din nuvela mea»), e greu de susținut după lectura atentă a textelor. Aș observa însă că această creștere necontrolată a unui ins (viu sau mort) într-o operă, această *transformare* a unei ființe umane (vie sau moartă) într-un uriaș, acest proces de «gigantizare» aflat în focarul observației și al descrierii în detaliu, nu-mi evocă precedente literare (poate că mă înșel, din ignoranță). Oricum, nu e imposibil de vorbit, în termeni speculativi, de o influență inconștientă, de o filtrare prin inconștient și de-o reînțoarcere prin vis a imaginii unei creșteri fără măsură, imagine în mișcare a unui cadavru în care se integrează perfect obsesiei proliferării, a excesului, a multiplicării necontrolabile, atât de caracteristică imaginației ionesciene, și cu expresii atât de diverse în teatrul său.

Faptul că există o relație nu numai intertextuală, dar și de ordinul unei funcțiuni spontane a imaginației între *Les Chaises* și *Amédée* e confirmat de apropierea pe care autorul o face între cele două piese, plecând de la o observație asupra picturii lui Constantin Byzantios¹² :

« [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 réalité 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 creșterea cadavrului suferind de «progresie geometrică»; ca și transformarea acestuia în panglici și finalmente într-o parașută, în timp ce capul mortului se preface într-un fel de stindard luminos; ca și ciupercile din casa cuplului, care se înmulțesc și se umflă și ele, spre sfârșit devenind enorme. Creșterea monstruoasă, pînă la dimensiuni ireale, a «macrantropului» nevinovat al lui Eliade va fi fost un stimulent oniric, răsturnat în imaginea coșmaresc-negativă a cadavrului culpabilității și a secretului culpabil din povestirea și apoi din piesa lui Ionesco. Dacă această speculație conține măcar un grăunte de adevăr, atunci devin posibile și alte speculații, sau mai degrabă interogații care să încerce să pună în lumină anumite goluri sau indeterminări în textul povestirii și apoi al piesei. De ce se numește personajul masculin

Buccinioni, un nume evident italian, oricum nefrancez? De ce, atunci cînd vrea să-și ascundă identitatea față de factorul poștal intempestiv (după cei cincisprezece ani de reclusiune ai cuplului cu un cadavru care crește și îmbătrînește 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 același lucru despre numele său la București, afirmația ar fi fost banală. (Dar n-au astfel de glume onomastice un secret sens psihanalitic? Și nu ridică astfel de glume, fie și 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 explicații ocolite și de prezența prelungită a factorului în casă). De la cine vine această scrisoare neașteptată, după cincisprezece ani? Amédée nu e cîtuși de puțin curios, îi e doar frică să-și recunoască identitatea: numele lui de pe plic e greșit 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 poliție prezența mortului în casa lor, Amédée, a cărui amnezie se adîncește mereu, se gîndește la un moment dat că ar putea susține că e vorba de cadavru 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 relațiilor lui Ionescu cu tatăl său a fost discutată pe larg în capitolele anterioare și va reveni în discuția 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 și 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 cadavru? Al amantului Madeleinei? Ea însăși recunoaște 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 acuzație nu e neapărat o formă de recunoaștere: așa cum acuzația poate fi falsă, faptul de a nu o nega poate fi la fel de fals, mai ales într-o discuție intimă (în care se rostește o sfidare, cum spuneam adineaori, o provocare, o ironie). Adevărul e că nu știm al cui e cadavru – nu putem aproba nici presupunerile lui Amédée (că ar fi ucis un copil), nici vorbele ambigue, poate ironice ale Madeleinei. (Să fi fost totuși 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 imaginație? Un băiat fără nume?) În text, cadavru rămîne anonim, un simbol exclusiv masculin – cu o singură excepție, care se dovedește irelevantă, toate referințele sunt la un «el»¹³. În loc să scadă, puterea metaforei crește, 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 soți în care Amédée și-ar fi descărcat furia asupra unui vizitator inocent? Din această perspectivă povestirea *Oriiflamme* pare mai clară: acolo textul vorbește neechivoc de un amant al Madeleinei (dar fiind vorba de o narațiune la persoana întâi, ne putem întreba dacă nu e vorba de autosugestia unui tînar

soț 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 mulți ani *secretă*. Important e doar că mortul există, fără o identitate precisă, ca un secret vinovat, împărtășit doar de cei doi protagoniști. Scos din casă, într-un spațiu public, devenind public, secretul se transformă de îndată ce apar poliștii, americanii, capetele la ferestre, în panglici care se înfășoară în jurul trupului lui Amédée, într-o parașută pentru o cădere în sus, spre căi lactee. Să fie această cădere în sus o formă a morții, a unei morți imprevizibil eutanasice, fericite, salvatoare? Tehnica compozițională «absurdistă» lasă multe astfel de întrebări în suspensie, dar formularea lor nuanțează mereu, fie și 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 viața unui cuplu aflat la mijlocul drumului prin viață. Crima (*crimen amoris?*) în *Amédée*, reprezentată de mortul care crește inflexibil, spărgînd uși și pereți, izolînd cuplul pentru cincisprezece ani și apoi obligîndu-l să se debaraseze de el, e poate mai puțin o crimă propriu-zisă, decît iluzia apăsătoare a unei crime, un secret care se mărește, care se lărgește, care dă naștere la tot mai multe și mai supradimensionate *criptogame* (ciupercile care invadează casa, simboluri sexuale), care rupe relațiile dintr-un cuplu bazat pe o solidaritate strindbergiană întru bănuială reciprocă și ură (sugestia, a lui Jacquart între alții, că această piesă își are una din sursele ei în ultimul teatru al lui Strindberg, e exactă). E povara insuportabilă a unui secret inavubil împărtășit, care însă pînă la urmă separă, desparte cuplul prin moartea aparentă a bărbatului – parodica lui înălțare la cer. Aspectele comice ale acestei separări sunt tot timpul prezente. Amédée îl admiră pe mort – «Comme il est beau!» –și se atașează 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 și 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. 322¹⁴). Epuizat de efort, el se oprește să-și tragă răsufarea, are loc un «dialog de surzi» cu primul soldat american și acesta, serviabil, îl ajută să tîrască cadavrul, ale cărui brațe și 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 imaginația lui Amédée), apoi «Merde, la police!» (p. 326), după cum exclamă Amédée, care-și ia zborul cu ajutorul cadavrului devenit ușor, fluturător, și care s-a atașat de Amédée, tăcut, pentru a-l ridica spre firmament. Amédée, ca și purtătorul de cuvînt al autorului în alte piese, își declinase identitatea: «Je ne suis plus moi-même» (p. 313) și încă o dată, în final, ca în fața 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 ușor și transparent ca cerul nocturn înstelat. Dar în textul însuși al piesei, secretul rămîne obscur, impenetrabil, obiect de jocuri de cuvinte, de clișee ambiguizate, de formule goale rizibile și totuși nu totdeauna lipsite de sens. Cadavrul, după ce piesa e cunoscută în întregime ei, poate reprezenta, cum vrea Ionesco, chiar și «păcatul originar» (păcat care e măsura *libertății* omului, păcat *voluntar*, dar privit din unghiul capacității de cunoaștere cu care a fost înzestrat omul, păcat previzibil și chiar

obligatoriu, în ciuda consecințelor lui tragice), dar poate reprezenta, cum l-aș interpreta eu, un păcat «mortal» nedefinit, stigmatizant, și care trebuie ținut deci sub pecetea secretului – drept care e imposibil de aflat cu precizie în ce a constat el. Un păcat grav, în esența lui inefabil: aici trebuie căutat, după opinia mea, ceea ce afectează și totodată menține, timp de cincisprezece ani, ca într-o piesă de Strindberg transpusă într-un «vodevil fantastic», viața cuplului ionescian din *Amédée*. În termeni psihanalitici, cadavrul ar putea fi văzut și ca un falus¹⁵. Un falus detașat (semnificând impotența lui Amédée, care, fie ea numai parțială, nu poate să nu afecteze negativ relația sa cu Madeleine); un falus crescând într-o tumescență onirică din ce în ce mai amenițătoare, pînă cînd, deplasat din spațiul închis al apartamentului în spațiul deschis al străzii, intră într-o rapidă detumescență, devenind impoderabil și, finalmente, contraponderabil¹⁶.

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 rezoluție precisă a acestei posibilități. Am văzut că Amédée își declină identitatea în mai multe împrejurări: nu e vorba de mine, spune el, eu nu sunt eu, ceea ce se întâmplă e împotriva voinței 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, deși el suține că o treime din locuitorii Parisului au un nume identic cu al lui. Numele lui este totuși evident nefrancez și el trăiește de cincisprezece ani în izolare, fără contacte cu exteriorul. Cînd factorul bate la ușă, Madeleine e la început uluită («Nous ne connaissons personne...») după care, înspăimîntată, îi reproșează lui Amédée: «Ah, toi, toi, toi, à cause de toi, tes anciennes connaissances, sans doute, tes anciennes connaissances... » (p. 280), ca și cînd ar fi vorba nu numai de un alt timp, revolut, ci și de un alt loc, despre care ea nu știe decît într-un mod indirect, din cele spuse de el despre viața lui anterioară. Înainte de de a scoate cadavrul din casă, Amédée afirmă: «Je ne suis plus moi-même» (p. 313). În final, el își 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 înalțe 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 alți dramaturgi contemporani. Atrăgînd atenția asupra ei nu înseamnă că trebuie s-o interpretăm într-un sens precis sau altul; doar că merită să fim conștienți de ea. Identitatea românească a autorului e, în această piesă, slabă și îndepărtată, ca un ecou abia auzit care nu se poate ști exact din ce direcție 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*, ediție îngrijită de Mircea Handoca (București: Humanitas, 1993).
3. Alegoria lui Eliade e și o enigmă cu mai multe soluții posibile, pe care le-am discutat mai pe larg în cartea mea *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade* (Iași: Polirom, 2002).
4. Eugène Ionesco, *La photo du colonel* (Paris: Gallimard, 1962), p. 15.

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» și al luminii «mistice», legat de dragostea din tinerețe a celor două personaje, revine în replica nostalgică a naratorului către Madeleine, care însă o întâmpină «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 și Madeleine II (din nou teatru în teatru) pune în contrast lirismul încărcat de sexualitate al mirelui și 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 baïlloettes, les mitrailleuses... Ne tirez pas, j'ai peur!» (p. 304). În piesă, prin implicație, orgasmul ratat în tinerețea celor doi și frigiditytea ostilă a Madeleinei duce, după o lungă conviețuire a cuplului cu cadavrul (simbol falic) la impotența 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 original», Ionesco vorbește 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 și Madeleine nu s-au iubit de fapt niciodată. În episodul fals «paradisic» cu Amédée II și Madeleine II (pp. 302-307), tânărul Amédée o iubește 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 imaginația lui Amédée, Madeleine o resimte ca pe o încercare de viol. Interpretarea propusă de Ionesco nu se potrivește: cea de-a doua jumătate a umanității, cea feminină, n-o iubește pe prima, ci e înspăimântată 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 își face studiile, Constantin Byzantios a fost activ pe scena artistică pariziană din 1946, trecând printr-o fază abstractă, dar întorcându-se la figurație în cursul anilor 1960. Eugène Ionesco a făcut o prezentare a picturilor sale non-figurative pentru expoziția artistului din 1962, la Galeria Jeanne Bucher, și a vorbit, alături de alții, la vernisajul retrospectivei Byzantios, din 1972, de la Muzeul Galliéra.
14. O singură dată, scotocindu-și memoria disfuncțională, Amédée se gândește că ar fi putut fi vorba de o femeie, pe care, fiind la pescuit, o lăsase să moară înecat: «AMÉDÉE: [...] Ne sachant pas nager, et puis comme ça mordait à ma ligne, je ne me suis pas dérangé, je l'ai laissée 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 artificielle... [...] MADELEINE: Étourdi, étourdi. Tu oublies que ce n'est pas un cadavre de femme, c'est un cadavre d'homme » (p. 296).

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

15. În limba română, «*a avea o tinichea de coadă*» (metafora cînelui e subînțeleasă) e o expresie care se aplică unei persoane «marcate», care poartă un stigmat (mai mult sau mai puțin cunoscut public, dar pe care oricine îl poate eventual «auzi»). Consensul laș ar fi că trebuie să te ferești de cineva care «are o tinichea de coadă», o tinichea care-l poate oricînd da în vileag, împreună cu cei care-l susțin. Ceea ce nu înseamnă că nu pot exista oameni curajoși care să sprijine, împotriva oprobiului public sau doar oficial (cazul disidenților în comunism, de pildă, sau al celor cu o «origine socială nesănătoasă») pe cel care are «o tinichea de coadă», și 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 și gratuite, a unei brutalizări fără sens.

16. Asupra simbolismului falic reprezentat de cadavru atrage atenția 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», trimițînd la Freud, care indică «la valeur phallique de la rigidité», corespunzînd erecției (în eseul «Tête de Méduse»). Pentru autoare, cadavrul ar simboliza inconștientul reprimat al lui Amédée. Ea scrie: «Selon le principe psychanalytique du retour du refoulé, plus intense est le refoulement, plus envahissantes les manifestations indirectes de l'inconscient. D'où la principale caractéristique du cadavre: il grandit» (p. 32).