

Nici o analiză morfologică aplicată imaginației mitice nu va putea ignora, decât cu grave repercusiuni, prezența masivă a elementului animalier în structura acesteia, prezență ce reflectă dimensiunile reduse la care s-a consumat și a fost înregistrată ca atare, de către subconștientul colectiv, experiența socială protoistorică, fatal limitată la lupta pentru supraviețuire. Monotonia de care un ochi modern ar fi îndreptățit să acuze imaginația creatoare de mituri are însă solide cauze obiective: hrănindu-se exclusiv din acumulări de experiență primară, care, pusă în ecuații existențiale, oferă cel mult soluții fantastice, acceptabile doar în plan estetic, imaginația mitică este, prin însăși calitatea hranei ei, condamnată la monotonie. Un exemplu frapant în acest sens ne oferă mitul despre cele douăsprezece munci ale lui Hercule: bravul erou grec ucide leul din Nemea și hidra din Lerna, prinde mistrețul de pe muntele Erymanthus și căpriorul cu coarne de aur ce aparține zeiței Artemis, curăță grajdurile lui Augias, distruge păsările stimfalide, prinde taurul din Creta și îmblânzește iepele lui Diomedes, aduce boii lui Geryon și pe Cerber din împărăția umbrelor subpământene. Să fie întâmplător faptul că, dintre cele douăsprezece isprăvi ale lui Hercule, numai una singură nu e legată direct de uciderea sau de domesticirea unui animal? Monotonia imaginației mitice este expresia directă a sursei din care ea se hrănește: subconștientul colectiv, care a asimilat în protoistorie, la vremea făuririi miturilor, o experiență socială monotonă, limitată la lupta pentru supraviețuire.

Imaginația mitică pură este prin excelență reproductivă: ea reproduce cu maximă obiectivitate evenimente care, prin repetare, și-au câștigat statutul de model, de structură arhetipală. Contactul cu esteticul este de natură să reducă simțitor capacitatea reproductivă a imaginației mitice, în favoarea capacităților ei creatoare. Asimilarea esteticului, deci, a dimensiunii ce face posibilă autocontemplarea, reprezintă momentul transformării imaginației mitice în imaginație artistică. Aceasta din urmă este de neconceput în afara unei dimensiuni mitice, în timp ce imaginația mitică poate fi înțeleasă și în afara dimensiunii estetice.

Reîntorcându-ne la mitul celor douăsprezece munci ale lui Hercule, să încercăm a disocia elementele ce țin de o imaginație mitică în stare pură, de elementele ce țin de imaginația mitică împregnată de estetic: leul din Nemea, mistrețul de pe muntele Erymanthus, vitele lui Augias, taurul din Creta, păsările stimfalide, iepele lui Diomedes și boii lui Geryon sînt animale perfect reale, a căror prezență, dorită sau nu, în viața

IOANA
CRĂCIUN

Symbolism la ALBEE și

omului, subconștientul colectiv a înregistrat-o cu fidelitate, iar imaginația mitică pură o reproduce cu fidelitate egală; hidra din Lerna, în schimb, căpriorul cu coarnele de aur, Geryon, monstrul cu trei trupuri, Ladon, balaurul uriaș cu o sută de capete ce păzea grădina Hesperidelor, sau Cerber, monstrul cu o sută de capete ce străjuia intrarea în Hades, sînt categoric produsele unei imaginații creatoare artistice.

Monotonia, dacă nu chiar sărăcia recuzitei de care se folosește imaginația mitică, am pus-o pe seama caracterului limitat al experienței sociale absorbite de către subconștientul colectiv. În condițiile îmbogățirii și nuanțării infinite a acestei experiențe, imaginația mitică este supusă, la rîndu-i, transformării. Aceasta trebuie înțeleasă nu ca o restructurare radicală și voluntară, de pe urma căreia vechiul este înlocuit în totalitate cu elemente noi, ci ca o reacție chimică perpetuă între nou și vechi, în urma căreia vechiul se corodează treptat, iar noul nu este acceptat fără rezerve, ci e ajustat la mecanismele deja existente, spre a se asigura funcționarea fără întrerupere a acestora. Așa se explică faptul că, în imaginația artistică activă astăzi, elementul animalier continuă să joace un rol important, deși prezența lui este departe de a mai reflecta o experiență nemijlocită; ceea ce subconștientul colectiv a înregistrat, acum sute de mii de ani, ca pe o experiență cotidiană acută, devine, prin succesele rafinării, obiect de contemplare estetică. Migrarea elementelor componente, dinspre imaginația mitică înspre cea artistică, este o necesitate logică, în timp ce migrarea în sens invers, dinspre estetic înspre mitic, pare imposibilă.

Mitul celor douăsprezece munci ale lui Hercule reprezintă, prin complexitatea zoosemiei implicate în structurile lui, un model nu numai de IMAGINAȚIE, ci și

animalier DÜRRENMATT

unul de GÎNDIRE mitico-estetică. Deosebirea dintre cele două facultăți ale psihicului uman e evidentă : imaginația produce, gândirea selectează ; imaginația produce urmînd legile hazardului, gândirea stabilește o ordine menită să reflecte necesitatea obiectivă. Imaginația mitico-estetică zoosemică operează selecții reprezentative, destinate a reda totalitatea. În mitul celor douăsprezece munci ale lui Hercule funcționează o triadă zoosemică arhetipală, ce constă din animale domestice, animale sălbatice și monștri, triadă ce va reveni, în variante morfo-funcționale semnificative, și în gândirea mitico-estetică a unor dramaturgi contemporani nouă, precum Albee sau Dürrenmatt.

În timp ce în romanul sau în poezia contemporană, această triadă arhetipală s-a descompletat simțitor, ea apare în întregime în opera unor dramaturgi dintre cei mai jucați și mai controversați la ora actuală. Faptul mi se pare semnificativ pentru ceea ce am putea numi conservatorismul imaginației și gândirii teatrale, pe care revoluția din toate celelalte sfere ale artisticului pare a le fi afectat cel mai puțin. Ibsen scria piese în trei sau cinci acte, în cadrul cărora replicile erau rostite de personaje aflate față în față, în dialog. Ionesco sau Beckett, Pinter sau Tennessee Williams recurg la tipare formale identice, fără a risca să fie etichetați drept anacronici. Tiparele formale la care recurg însă un Wallace Stevens, un Joyce sau un Nichita Stănescu sînt departe de a fi cele din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Și nu e lipsit de semnificație faptul că, în timp ce poezia lui T. S. Eliot sau a lui E. E. Cummings, deși a spart orice tipar formal consacrat, este asimilată categoriei de poezie modernă, piese, precum *Citate din Președintele Mao-Tse Tung* de Edward Albee, *Vremurile acelea* de Beckett sau *Mașina Hamlet* de Heiner Müller, în care se încearcă aceeași spargere a tipa-

relor formale consacrate, sînt considerate a fi experimente, și nu teatru modern în toată puterea cuvîntului. Dar aceasta a fost doar o paranteză mai lungă.

Să revenim la triada zoosemică arhetipală și la mitul celor douăsprezece munci ale lui Hercule ; este momentul să explicăm opțiunea noastră pentru ilustrarea considerațiilor teoretice precedente, prin acest mit, și nu prin altul ; explicația dezarmează prin simplitate : una dintre piesele cele mai cunoscute ale lui Dürrenmatt poartă titlul *Hercule și grajdul lui Augias*, și e inspirată din a cincea muncă a lui Hercule, curățirea grajdurilor lui Augias ; o piesă la fel de cunoscută, *The Zoo Story*, de Albee, conține o aluzie semnificativă la miticul Cerber, personaj de care se leagă ultima ispravă a lui Hercule.

În opera lui Albee, triada animalieră sălbatic-domestic-monstruos este mai complex reprezentată decît în opera lui Dürrenmatt. Animalele domestice tipice pentru dramaturgia lui Albee sînt ciinele și pisica. Primul apare în cunoscuta poveste pe care Jerry i-o spune lui Peter în *The Zoo Story*, cel de-al doilea este prezent într-o poveste asemănătoare, narată de Tobias, în *Echilibru fragil*. Ambele povești au un pronunțat caracter parabolic ; ele narează eșecul omului occidental alienat de sine însuși și de semenii săi, în încercarea de a se comunica pe sine și de a-i înțelege pe alții. Investigațiile pe care Albee le face prin prisma elementului domestic al triadei animaliere vizează nivelul microsocial al relațiilor dintre individ și individ. Prin prisma aceluiași element, Dürrenmatt va analiza în schimb nivelul macrosocial. Animalele lui domestice (vitele, în *Hercule și grajdul lui Augias*, găinile, în *Romulus cel Mare*, și măgarii, în *Proces în jurul umbrei măgarului*) nu mai sînt, ca la Albee, simboluri ale degradării individuale, ci ale unei degradări generale, care vizează atît sistemul relațiilor sociale, în ansamblul lui, cît și cadrul istoric ce face posibilă existența acestui sistem. Vitele, măgarii sau găinile devin la Dürrenmatt personaje dramatice, prezente fie direct, pe scenă, așa cum se întîmplă cu găinile lui Romulus, fie indirect, prin semioză, așa cum este cazul vitelor lui Augias. Albee recurge la o tehnică parabolică învățată parcă de la Lessing ; în cadrul piesei, cineva narează, la un moment dat, o istorie semnificativă, așa cum, în *Nathan Înteleptul*, Lessing va rosti, prin intermediul protagonistului său, parabola celor trei inele. Parabola este semnificativă prin aceea că împrășteie ambiguitatea faptelor ce se produc sub ochii spectatorilor, fapte cărora aceștia le detectează, fiecare în parte, un tîlc ce se cere confirmat „oficial”, pe scenă. Dürrenmatt, în schimb, va apela la tehnica parabolei brechtienne : dihotomia epic-dra-

matic, tipică pentru parabola lessingeană, se dizolvă, cedînd locul unor evenimente dramatice, din a căror succesiune se încheagă o parabolă, căreia nu-i corespunde o altă, în plan epic. Adîncindu-și observațiile din planul microsocioal în planul psihologiei individuale, Albee va adăuga elementului domestic al triadei componente noi; daoa pisica sau ciinele sint animale iubite, dorite pe lingă casa omului (și ironia, implicată în eșecul luării de contact cu ele, este cu atît mai dureroasă), nu același lucru se poate spune despre șoareci. Aceștia apar obsesiv în piesele dramaturgului american, simbolizînd, de cele mai multe ori, nebunia (v. *Totul s-a terminat*), misterul metafizic al existenței (v. *Mica Alice*) sau conflictul etern realitate-aparență (v. *Ascultînd*); relațiile dintre personajele lui Albee și animalele, dorite sau nedorite, ce-i populează existența, vizează uneori patologicul : între Jerry și ciinele proprietăreșii, sau între Tobias și bătrîna lui piscică, legăturile stabilite amintesc de boala psihică numită zoomanie, ce se manifestă printr-o afecțiune exagerată și chiar morbidă, pentru animale. Personajul Fetei din *Ascultînd* suferă, cred, de zoopsie, atunci cînd, privind în fîntina goală, are senzația că vede scheletul unui șoarece, o jumătate de ou și o pană. Aceste halucinații vizuale, avînd ca subiect diverse animale, se manifestă, ne spune psihopatologia, în intoxicațiile cu alcool sau stupefiant — evenimente banale în societatea contemporană capitalistă. Dimensiunile animalelor domestice sînt, la rîndu-le, semnificative pentru nivelul la care se consumă demersul fiecăruia dintre cei doi dramaturgi : în timp ce animalele din piesele lui Dürrenmatt sînt voluminoase (vitele, măgarii) sau voit litotizate pînă la grotesc (găinile), atunci cînd investigația vizează macrosocialul, animalele din opera lui Albee sînt de dimensiuni mici (ciinele, pisica), atunci cînd este explorat microsocioalul, și, foarte mici (șoareci, fluturi), atunci cînd se cercetează individualul.

Așa cum am arătat, recuzita imaginației mitice este supusă corodării, prin asimilare de elemente noi, reprezentative pentru respectivul moment social-istoric. La Dürrenmatt, corodarea ansamblului de semnificații ale simbolului zoosemic arhetipal urmează direcția procesului general de demitizare a tuturor valorilor în societatea contemporană; demitizarea, sîntem tentați s-o considerăm a fi un simptom al epocii noastre. E adevărat că ea s-a accentuat simțitor acum, dar începuturile ei, cel puțin în dramaturgie, sînt simplu de detectat în capodopere shakespeareene, precum *Visul unei nopți de vară* sau *Troilus și Cressida*; și dacă Bernard Shaw își închipuia că polemizează cu Shakespeare scriind *Cezar și Cleopatra*, el nu făcea altceva decît să

continuu acțiunea de demitizare — inițiată de marele brit — a ceea ce, pe parcursul desfășurării istoriei, se dovedise a fi falsă judecată axiologică. Albee împinge demitizarea pînă la transformarea elementului domestic al triadei animaliere în contrariul său; relațiile personajelor lui cu ciinii și cu pisicile lor, departe de a fi consacratele relații de afecțiune și credință, cu care ne-au obișnuit pseudo-cynegeticos-urile literaturii universale, sînt relații în care violența, ura, neînțelegerea sau indiferența au cîștigat cel mai greu de spus. Jerry încearcă, fără succes, să otrăvească animalul a cărui afecțiune s-a străduit în zadar s-o trezească; Tobias își otrăvește pisica, atunci cînd realizează că legătura lor sentimentală a fost doar una de scurtă durată. Dürrenmatt privește vidul afectiv dintre oameni cu zîmbet ironic pe buze; eroii albeeni se luptă însă patetic spre a-l umple. Ideea sacrificiului de sine, prezentă atît în *The Zoo Story*, cit și în *Ascultînd*, nu constituie decît un palid reflex al ideii mîntuirii creștine prin dragoste, sentiment devenit și el o utopie.

Și dacă dragostea, comunicarea, înțelegerea au devenit tot atîtea utopii, înseamnă că relațiile dintre oameni sînt cel mai bine ilustrate de cel de-al doilea element component al triadei zoosemice, elementul sălbatic, fîrios, devorator, feroce, reprezentat, în opera lui Albee, printr-o insectă zoofagă (v. călugărița, din *Ascultînd*), și prin celebra panteră a Clarei Zachanassian, din *Vizita bătrînei doamne*, în opera lui Dürrenmatt. Nivelurile la care cei doi dramaturgi își desfășoară investigațiile sînt din nou sugerate de dimensiunile animalelor pe care ei le investesc cu funcții simbolice : călugărița, insectă cu dimensiuni reduse, feroce în relațiile ei cu partenerul, de reproducere, va simboliza microsocioalul și individualul, în timp ce pantera, ale cărei impunătoare dimensiuni le cunoaștem, va reprezenta macrosocialul. Pantera dürrenmattiană este un simbol macrosocial complex, întrucît el încorporează și nivelul microsocioal, și pe cel individual : dacă bătrîna doamnă Zachanassian se va răzbuna, cu tenacitatea și ferocitatea unei pantere, pe fostul ei iubit, Ill, care o trădase cu foarte multă vreme în urmă pentru bani, pantera, care este lăcomia de bani a oamenilor, se va arunca și ea asupra neajutoratului Ill, sfîșiindu-l. Două pantere sălășluiesc, așadar, în pielea celei reale, extravaganta însoțitoare a Clarei în călătoria ei sîngeroasă : una e Clara însăși, pantera „individuală”, ce se manifestă pe plan individual sau microsocioal, cealaltă, o panteră „colectivă”, ațîțată de promisiunile diabolice ale aceleiași Clara. Pantera reală scapă din cușcă și este ucisă; episodul e consumat discret, fără a se atrage insistent atenția spectatorului sau a ci-

tilorului, asupra importanței lui semnificații. Pantera simbolică, însă, scapă din cușcă și ucide fără milă. În această ipostază, ea este replica zoomorfă a miticei Nemesis.

Indubitabil, însă, elementul-cheie al oricărei variante în care poate apărea triada zoosemică arhetipală îl constituie monstruosul, născut prin fecundarea miticului de către estetic. El este prezent în cantitate masivă și în forme dintre cele mai neașteptate în opera lui Albee, dar nu lipsește nici din cea a lui Dürrenmatt. Trei tipuri de monștri se pot detecta la Albee: unul este monstrul transpus direct din spațiul mitologic greco-roman în spațiul vidat de mitic al epocii noastre (v. imaginea satyrului de piatră din *Ascultînd*), altul este monstrul ce descinde dintr-un monstru mitologic, a cărui imagine, degenerată pînă la grotesc, o reprezintă (v. ciinele proprietăresei din *The Zoo Story*, ironic comparat cu Cerber), și al treilea este monstrul ce ține de o mitologie proprie (v. ciudațele personaje marine din *Priveliște marină*), așa cum monstrul Caliban, cu care personajele acestei piese albeene se înrudesc evident, ținea, la rîndu-i, de ordinea unei mitologii pe care Shakespeare nu o împarte cu nimeni. Monștrii marini ai lui Albee sînt monștri de inocență; că inocența poate deveni, la un moment dat, monstruoasă, a înțeles la fel de bine și Dürrenmatt, atunci cînd a scris *Un inger vine la Babylon*, și acest fapt îl socot a fi elementul de noutate pe care Dürrenmatt îl adaugă, în această piesă, schemei conflictuale împrumutate, vizibil, din *Omul cel bun din Siciuan* de Brecht.

În triada zoosemică arhetipală, domesticul era domestic, sălbaticul, sălbatic, monstruosul, monstruos. Cele trei componente erau discontinue, trecerea lor dintr-una într-alta se putea doar cu greu concepe. În variantele pur estetice, deci vidate de mitic, în care nu se înfățișează astăzi, triada nu mai prezintă structură inițială discontinuă, ci una continuă, grație căreia este posibilă trecerea domesticului în sălbatic și a inocenței în monstruos. Din această labilitate extraordinară a categoriilor se naște drama omului modern, a cărui existență s-a golit de mitic și s-a umplut de estetic.



MARGINALII

Parteneri: Poezia și Muzica

Cu o privire vagă, niște ochi roșunzi-melancolici proptiți ușor asiatic, cu nas de Petrușka sau Ivanușka sau Mișka, dintr-un basm vechi rusesc, cu miini de preot bine hrănit la hramuri, trup alert, cituși de pușin stinjenit de cele citeva cușe adipose care se căznesc să-l stînjenească, cu joben pe care uneori îl poartă în chip de marchiz de Priola, alteori în chip de musical al vechiului București, într-un smoking al cărui unic nasture stă gata-gata să sară, și de sub care, cămăși, cînd negre cu picățele, cînd roșii ca flacăra confirmă anticonformismul ușor conformist al acestei atît de conformiste vestimentații, cu niște pantofi de lac care, uneori, ca într-un film animat, schifează singuri ritmuri de samba, bossanova sau bat imper-turbabil cîndrelul, dar mai ales cu un glas ale cărui nuanțe pot ajunge, fără vulgaritate, la invectivă, fără falsă căldură și lacrimă de doi bani, la autentice sensibilități nonșalante, nepoluate, neconfectionate, dar, încă o dată, mai ales cu un deosebit simț al măsurii, cu acea punte a sincerității și a adevărului scenic, un actor care nu mai este nici o tină speranță, care n-a fost niciodată răsfățatul nimănui, care sper că nu va deveni niciodată un „a fost cîndva”... ține timp de două ore, într-o foarte mică sală, publicul în mînd, fără giumbușlucuri, fără nazuri, fără fartiții, fără spectaculoase găselnițe regizorale, dar mai ales fără partener! Nu, greșesc! Parteneri îi sînt: Poezia și Muzica.

Poezia delicată și, în același timp, virulentă a lui Marin Sorescu, muzica excelentă a unui compozitor puțin cunoscut (vom mai auzi de el), Dan Stoian. Liantul, legătura dintre muzică și poezie, o face un artist care, după ce a atras atenția cîndva, cu lucruri de calitate, telespectatorilor, după ce, pare-mi-se, s-a ascuns un timp ca prestator de servicii artistice pe schema unui teatru muzical, unde pare-mi-se nu și-a găsit locul, profită de binevoitoarea înțelegere a animatorului de teatru care este Dinu Săraru, și ne cucerește printr-un spectacol, în felul lui, unic!

Mihai GÎRNÎȚA