

MYTH - ANAMNESIS AND PERFORMANCE IN CONTEMPORARY DRAMATURGY

Liliana Gabriela Habina-Voș

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center

Abstract: The modern human needs landmarks for his own salvage from a world of avatars. In order to Eliade's theory, the myth has this recovery power that opens the world of imaginary, revealing the archetypes, that forgotten patterns of the collective unconscious. This power of the myth is catalysed through the syncretism of the anamnesis and the rituality of the performances that places both the actor and spectator, the reader and drama author in to the illo tempore ab origine, a sacred time and space that brings the unseen in to the seen. This research proposes an analyse of the myth of the creation in Mircea Eliade and Valeriu Anania's dramaturgy, as a mode of revealing the Other through the instrumentary of the theater performance, by „creating – as Eugenio Barba says – the conditions in order to be asked about the sense”.

Keywords: myth, sacrifice, performance, ritual, archetype

Omul modern are nevoie de repere pentru a se salva dintr-o lume a avatarurilor. Studiile lui Eliade demonstrează că aceasta se poate realiza prin mit, prin capacitatea acestuia de a deschide lumea imaginarului, revelând arhetipurile, acele pattern-uri uitate ale inconștientului colectiv. Forța mitului este catalizată de sincretismul anamnezei și ritualității specifice performance-ului, care plasează atât dramaturgul și cititorul, cât și actorul și spectatorul într-o zonă a începutului, acel *illo tempore ab origine*, un timp și spațiu al sacrului unde invizibilul devine vizibil.

„Investigatori” ai sacrului și profanului, Mircea Eliade și Valeriu Anania, au ca punct de convergență al discursului operei dramatice abordarea antropologică unde, expresie a unei scheme dinamice profunde, „mitul derivă totdeauna dintr-un sistem de simboluri foarte concret.

Mitul este o dramatizare a simbolului și arhetipului”¹. Relație de opoziție la Eliade și relație de includere la Anania, relația sacru – profan se constituie ca ecuație a revelării misterului: prin izbucnirea sacrului camuflat în profan, la istoricul religiilor, și prin opera de artă la Anania, pe care acesta o consideră o formă de manifestare a sacrului. Viziunea lor asupra impactului cuvântului scris sau rostit cu realitatea unei lumi într-o permanentă evoluție se circumscrie noțiunii de performance așa cum o teoretizează Richard Schechner, ca un continuum al activităților umane de la ritual, joc, arte performative până la comportamentul cotidian, media și internet, abordate „inter” – intercultural, interdisciplinar – a cărei finalitate este descoperirea Celuilalt ca Eu-Altul sau Eu-Celălalt. Examinând relația dintre dramă, scenariu, teatru și performance, Schechner face o analogie cu cercurile concentrice, unde performance-ul reprezintă cercul din exterior, cel mai profund, cuprinzător și mai vag definit, în timp ce drama se constituie ca cel mai mic cerc din interior care este cel mai bine delimitat. Transpunerea narațiunii mitice în dramaturgie, așa cum au intuit Anania și Eliade, are o funcție „terapeutică antiseptică” - parafrazându-l pe George Banu² – prin glisarea anamnetică într-un spațiu și timp „gol” de cotidian. În acest context, George Banu folosește termenul de „scenă goală”, în același sens cu „spațiul gol” al lui Peter Brook și „ritualul gol” la care se referă Eugenio Barba, unde „golul este absență, dar și potențialitate. Poate fi obscuritatea unei crevase. Sau nemișcarea unui lac adânc, brăzdat de undiri – semne și umbre de viață neașteptată”³. Perfecțiunea începutului, „pe când ființa nu era, nici neființă”, a timpului mitic primordial evocat de spațiul gol creează premisele revelării sacrului ca armonie între creator și creație.

Capacitatea extraordinară a mitului de transfigurare și supraviețuire, prezența în viața omului modern, demonstrează finalitatea narațiunii mitice, care după cum mărturisea Mircea Eliade, este una nu doar literară, ci și metafizică, prin resacralizarea universului și recuperarea omului prin mit. Începutul mileniului al treilea, „corn al abundenței” informatice, deschide spre o receptare hermeneutică recuperatoare a mitului, pe mai multe niveluri, dincolo de sensul cultural, atribuit mitului antic. Mitul, formă a imaginarului, răspunde nevoii omului de reper, dar mai ales de poveste, iar revelarea invizibilului este una din căile de salvare din captivitatea politropiei,

¹ Mircea, Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Editura Humanitas, București, 1993, p.17

² George, Banu, *Scena modernă: mitologii și miniaturi*, Traducere din limba franceză VLAD RUSSO, Editura Nemira, București, 2014, pp. 147-151

³ Eugenio, Barba, *Casa în flăcări, despre regie și dramaturgie*, Traducere din limba engleză DIANA COZMA, Editura Nemira, București, 2012, pag. 44

policoniei și a celerității, caracteristice contemporaneității, context în care apare performance-ul, devenit principiu organizator al secolului XX și formă majoră de artă, ca reacție la „glocalizare”. Punerea în valoare a formelor miturilor în contemporaneitate are în vedere că predominanța mitului se afirmă în două direcții, una ce materializează reluările fidele ale mitului clasic, o direcție explicită, iar cealaltă implicită, manifestată în proiecțiile mitice. Această evidență duce la constatarea că „mitul rămîne [...] o matrice epică ce se poate modela și îmbogăți la nesfârșit și care, prin intermediul procesului artistic, este adaptată la conștiința omului contemporan”⁴ și deschide drumul spre o cercetare a importanței aspectelor mitologice ce demonstrează că mitul este viu. Zona percepției acestei realități, la modul cel mai pregnant, se află la nivelul mitului creatorului și al creației identificat în operele dramatice, unde ritualul deschide spre alteritate și, implicit, spre identitate, care nu poate fi concepută fără alteritate, fără străinul care este „altul a cărui identitate, comună cu a mea, se pierde în spatele a ceea ce el are diferit de mine”⁵. Problematika fundamentală a artelor spectacolului, ca scenă a lumii, este aceea a alterității, a recunoașterii celuilalt prin anamneză, proces de transpunere într-un timp și spațiu ritual ce iese din cotidian pentru a intra în lumina sacrului, unde disponibilitățile creatoare se întâlnesc printr-o revelare a raportului dinamic dintre Eu și Tu. Spațiul teatralității, spațiu al imaginilor simbolice și al semnificațiilor metaforice, se constituie ca zonă a creației generatoare de forțe capabile să depășească realitatea pentru a găsi soluții problemelor grave ale omenirii, printranscenderea obiectivității pentru a ne regăsi în lumi și forme pe care nu le-am mai cunoscut, într-un mediu simbiotic al artei și vieții unde în „orice direcție am ghida *performance*-ul, acesta pare să rămână cu totul îndatorat schimbării, acțiunii, mișcării, viului”⁶. Cuvântul, gestul, mimica, sunetul, culoarea, tăcerea ajung să rezoneze cu ritmul gândirii, o formă a invizibilului făcut vizibil, afirmă Eugenio Barba în lucrarea *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*⁷, sincretism desfășurat pe niveluri diferite ale comunicării a căror suprapunere determină înțelegerea sensului operei de artă, problematică ce ar putea constitui un alt studiu. Barba, definește dramaturgia ca „lupta de a nu fi expulzat din prezent și refuzul

⁴ Gheorghe, Glodeanu, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, Editura Gutinul, Baia Mare, 1993, pag. 220

⁵ Gabriel, Liiceanu, *Despre limită*, Editura Humanitas, București, 1994, pag. 16

⁶ Sorin, Crișan, *Sublimul trădării: pentru o estetică a creației teatrale*, Editura Ideea Europeană, București, 2011, pag. 218

⁷ Eugenio, Barba, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, Traducere din limba italiană și prefață de LILIANA ALEXANDRESCU, Editura UNITEXT, București, 2003, pag. 84

infernalului”⁸, subliniind că aceasta nu are în vedere doar compoziția unui spectacol, ci creează spații insulare în care magicul, tragicul sau grotescul se împletesc pentru a oglindi lumea așa cum este cunoscută, lumea posibilă sau lumea delirului fantastic. Ovidiu Drimba, în *Istoria teatrului universal*, consideră, de asemenea, teatrul ca formă de cunoaștere și de reprezentare, un fenomen complex ce implică „patru elemente fundamentale: textul, actorul, scena și publicul”⁹, a cărui preistorie coincide cu cea a umanității, originea sa fiind în dansurile rituale, ca prime forme de interpretare. În contextul transpunerii mitului creației în spațiul teatralității, înlănțuirea creator - creație urmărește un traseu în spirală similar celui al narațiunii mitice conform principiului lui Northrop Frye¹⁰ ce induce o ritmicitate a percepției discursului dramatic a cărui finalitate este rezonanța între toate elementele constitutive ale performance-ului, proces ce declanșează catharsisul. Vlad Zografî observa că dubla condiție a omului, de creator și actor face posibilă înțelegerea Celuilalt „pentru că putem juca, lăuntric, rolul lui, iar abilitatea noastră de psihologi ține, în ultimă instanță, de disponibilitatea ludic-actoricească pe care o avem”¹¹, ceea ce dă naștere celor mai elaborate forme de literatură și teatru.

Omul complet, așa cum afirma și Johan Huizinga este omul care „se joacă”, omul capabil de a-și recunoaște alteritatea, de a se plasa într-un timp și spațiu care explorează toate fețele Eu-lui, fie în planul socialului, ca jocuri integratoare de la dansuri tribale până la acțiuni de conducere de nivel corporatist, fie în planul creației artistice sau chiar în formele alienante ale psihicului. „Alteritatea și secretul jocului sînt exprimate amîndouă, în mod vădit, în deghezare”¹², spune autorul lucrării *Homo ludens* care consideră jocul ca o acțiune desfășurată în mod liber în limitele unui timp și spațiu determinate, o acțiune ordonată ce se supune anumitor reguli, ce dau naștere unor relații de tip comunitar sau de tip creator-creație. Acest al doilea tip al formei jocului este un proces al imaginației creatoare supusă revelației destinului ca „devenire și ofilire” și a cărei reflectare se cristalizează într-o formă artistică. Concepția poetică dezvoltată în aceste circumstanțe este catalizatorul ce asigură trecerea din lumea profană a cotidianului înspre o lume

⁸ Eugenio, Barba, *Casa în flăcări, despre regie și dramaturgie*, ed. cit., pag. 392

⁹ Ovidiu, Drimba, *Istoria teatrului universal, Ediție definitivă*, Editura SAECULUM I.O., București, 2000, p. 5

¹⁰ vezi Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, în românește de DOMNICA STERIAN și MIHAI SPĂRIOSU, prefață de VERA CĂLIN, Editura Univers, București, 1972

¹¹ Vlad, Zografî, *Infinitul dinăuntru. Șase povestiri despre om, societate și istorie*, Editura Humanitas, București, 2012, pag. 70

¹² Johan, Huizinga, *Homo ludens, Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Traducere din olandeză de H. R. RADIAN, Cuvânt înainte de GABRIEL LIICEANU, Editura Humanitas, București, 2002, p. 52

a sacrului. Conținutul ludic al civilizației poate fi creator de cultură și o poate promova doar dacă îndeplinește criteriul: „jocul autentic exclude orice propagandă. Ținta lui se află în el însuși”¹³, situație redată de expresia „a redeveni copil”, cu sensul de a reface contactul cu lumea sacrului, a originilor ancestrale și de a accesa *mundus archetypalis* pentru a perpetua un model nealterat. Cordonul ombilical al legăturii cu această zonă este literatura prin intermediul căreia s-a transmis mitul în toate formele sale de la povestire la dramă; decamuflarea lui pentru a avea acces la informația inițială se realizează prin catharsis, declanșat de forța metaforei. „Într-un ecart multimilenar metafora a avut rolul civilizațional de a unifica prin mijloace artistice aspectele cele mai diferite ale existenței”¹⁴, atât în planul orizontal al relațiilor inter-umane, cu rol reglator, cât și în planul vertical, transcendental, de integrare la *Marele Tot*.

Homo faber, omul creator – omul muncitor, își dobândește această condiție în momentul întâlnirii cu sacrul prin repetarea gesturilor arhetipale ale ritului, reiterând mitul și prin acesta adevărul absolut, repetare ce asigură reușita pe care a avut-o Strămoșul mitic. Componenta fundamentală a unei creații este astfel sacralitatea ce poate fi atinsă doar prin contopirea cu *Marele Tot*, rememorarea evenimentului primordial al unității nediferențiate, al *Unului*. Acesta constituie crezul ce-l pune în mișcare pe fiecare erou, pe fiecare creator, a cărui reușită este condiționată de sacrificiu. Atingerea dimensiunii cosmice, a zonei misterului de dincolo de realitatea imediată este ceea ce îl face pe Ghilgameș, pe Odiseu sau pe Făt-Frumos să pornească la drum, pe mioriticul cioban sau pe Ifigenia să întâmpine moartea cu seninătate sau pe Manole să facă piatra „să cânte”.

Eliade în *Aspecte ale mitului* subliniază funcția mitului cosmogonic la nivelul societăților tradiționale, acela de model exemplar al tuturor „facilor” umane care sunt, de fapt repetări ale gestului arhetipal de „facere a lumii”, gest performat de zeul creator. Cosmosul devine astfel arhetipul nu doar al creațiilor, ci și al tuturor situațiilor creatoare prin care se manifestă funcția dominantă a mitului, aceea de înnoire periodică a lumii.

Prezența sacrului în opera lui Eliade este precedată de *semne*, în timp ce la Anania, ia forma eresului, dinamismul discursului dramatic fiind jalonat de ritmicitatea succesiunii acestora, ca alternanțe între lumină și umbră sau între tăcere și sunete. Mitul Iphigenei, de la mitul de

¹³ ibidem, pag.310

¹⁴ Cristian, Stamatou, *Istoria antropologică a activării reflexului teatral: (o viziune holistică asupra civilizației scenei în interconexiune cu mentalul colectiv continuu)*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, Editura Eikon, București, 2015, p. 24

origine până la mitul literar și până la reprezentări în arte și chiar în benzi desenate, pune problema raportului dintre sacru și patetic pe fundalul sacrificiului. Ifigenia nu apare sub acest nume în Iliada lui Homer, ci ca Iphianassa, una din cele trei fiice ale lui Agamemnon și Clitemnestrei, celelalte două fiind Chrysothemis și Electra; Friedrich Solmsen afirmă că în *Cypria*, Agamemnon are patru fiice, Ifigenia distingându-se de Iphianassa. Jean-Michel Gliksohn urmărește evoluția diacronică a povestirii observând aspectul mitului ca mit al războiului, mit religios și mit familial, dar și ca loc comun cultural ce va hrăni reflexiile în literatură și pictură, înscriindu-se în literatura greco-latină ca mit eroic și mit tragic. Episodul din Aulida, deși o are ca protagonistă pe Ifigenia, figură a epopeii troiene, nu este evocat de Homer ci apare în *Cântecule cypriene*, variantele multiple demonstrând vitalitatea mitului eroic ce nu-și află adevărata perenitate decât prin tragedie. Deși atât Eschil, cât și Sofocle au scris tragedii purtând numele Ifigenia, Euripide (480-406 î.Hr.) este cel care dă direcția spre o mai mare asemănare cu viața reală și amplificarea varietății de sentimente prin efectul patetic în tragedia greacă, direcție strălucit reprezentată de tragediile *Ifigenia în Aulida*, *Alcesta*, *Hecuba*, *Hipolit*, *Medeea*. Cele două Ifigenii ale lui Euripide, *Ifigenia în Aulida* și *Ifigenia în Taurida*, corespunzătoare momentului sacrificiului din Aulis când este salvată de Artemis și înlocuită pe altar de o ciută, iar apoi dusă în Taurida pentru a deveni preoteasă în templu, pun problema articulării tradiției religioase cu noile concepții, știut fiind că Euripide, considerat un necredincios și un răzvrătit, afirma că toți oamenii sunt egali de la natură, declarându-se împotriva ordinii sociale din epoca sa. Inovator al timpului său, „cel mai tragic dintre tragici”, cum îl consideră Aristotel, urmărește drama umană diversificând situațiile cu efect direct asupra așteptărilor spectatorului. Momentul acceptării sacrificiului de către Ifigenia, cerut de tatăl său, Agamemnon, în numele binelui colectiv, este un moment al sublimului firesc, al inocenței puse la greaua încercare a necunoscutului. Figura înălțătoare a eroinei ce pune în valoare cele mai frumoase sentimente umane, se instituie, asemenea figurii lui Prometeu, în arhetip. Personajele feminine ale lui Euripide cuprind întreaga paletă a tipurilor de sacrificii, cel al Ifigeniei fiind unul ratat, dar apare neconcordanța exigenței divine enunțate: zeița Artemis cere sacrificiul și tot ea îl anulează, ceea ce induce îndoiala în privința ratării sacrificiului, dar plasează istoric povestirea într-o perioadă care conserva în memorie sacrificiul uman, dar faptic era înlocuit de cel animal. Până la Rotrou (1615-1702), care realizează o tragicomedie în versuri *Iphigénie en Aulide*, drama Ifigeniei, personaj ce trece granițele pur literare, ocupând un loc în imaginar și imaginație, se desfășoară în

perimetrul altarului de sacrificiu ce declanșează pateticul prin valorizarea rănilor pasionale. Dramaturgia secolului al-XVIII-lea apropie pateticul de modelul antic al textului fondator al lui Euripide, dar refuză ideea angoaselor „trimise” de divinitate în favoarea unui raport între pasiune și eroism fundamentat de factorul uman, cel religios fiind eliminat, astfel că noile interpretări devin adevărate „imnuri” consacrate umanității virtuozitate. Traseul în spațiul dramaturgiei este continuat de Racine (1639-1699), care realizează o tragedie în cinci acte, ca apoi, Goethe (1749-1832), prin piesa în cinci acte *Ifigenia în Taurida*, să introducă dimensiunea filosofică a unei religii a umanității, reducând mitul la o „alegorie filosofică” după afirmația lui Pageaux. Puternica inserție în mentalul colectiv a figurii arhetipale a eroinei este demonstrată de iradierile mitului ce cuprind nu doar spațiul literar, dar și pe cel al artelor. Christoph Willibald Gluck realizează o operă *Iphigénie en Tauride* în patru acte ce are la bază drama lui Euripide, iar în 1889, Richard Strauss realizează o nouă aranjare a operei, inspirată de piesa lui Goethe. Artele plastice îi dedică eroinei numeroase lucrări, printre care tabloul lui François Perrier, secolul XVII, *Sacrificiul Ifigeniei* - o simbioză alchimică a simbolurilor ce trimit vizual la povestea sacrificiului lui Isaac din *Geneza* (22: 1-13), dar și la masacrarea inocenților pentru a împiedica venirea lui Hristos, imagine ce se află immortalizată pe frescele bisericii Luen din Elveția - și *Iphigenia* lui Anselm Feuerbach, datat 1862, ce îmbină demnitatea sculpturală cu simplitatea inocenței. Urmărind iradierea motivului sacrificiului copilului, rolul simbolului transpare instantaneu: proiectarea omului în lumea sacrului ca perpetuare a credinței într-un viitor posibil. Sacrificiul copiilor este un ritual larg răspândit, dovezile arheologice și cele provenite de la misionari și conchistadorii spanioli demonstrează prezența acestuia la civilizațiile precolumbiene ale Americii Centrale, dovezi ale sacrificiului întâiului născut se află în folclorul Tirolului de sud, unde în colecția de legende „Sufletul Dolomiților” a lui Karl Felix Wolff este amintită povestea unui castel din Val Gardena la a cărui fundație a fost îngropată de vie o virgină pentru a asigura durabilitatea construcției, răspândirea acestui tip de ritual cuprinde toată Europa de sud-est, demonstrând perenitatea mitului cosmogonic ce stă la baza riturilor de construcție, fie că e vorba de o cetate, un pod sau o civilizație, subiect ce poate fi analizat printr-o hermeneutică comparată a miturilor jertfei pentru creație.

Imaginarul a conservat figura Ifigeniei ca unul din simbolurile *animei* într-o postură aptă de a reflecta *pathos*-ul unei epoci și universalitatea emoțională de la omul cavernelor la omul cyber space-ului, de la Euripide la Ellen McLaughlin. Traseului în literatură, muzică și arte

plastice a compunerii imaginii eroinei, i se aliază cel din cinematografie: filmul *Iphigenia* (1977) cu un scenariu după Euripide al lui Mihalis Kakogiannis, care semnează și regia. Cărțile de benzi desenate ale lui Eric Shanower (n.1963), competează tabloul prin repovestiri ale Războiului Troian sub numele de *Epoca Bronzului*, unde în volumul *Sacrifice*, apărut în 2004, înlocuirea Iphigeniei cu o ciută este considerată o „minciună pioasă” inventată de Odiseu pentru a o mângâia pe îndurerata Clitemnestra. În contextul perenității în zona dramaturgiei a miturilor creației, figura fiicei sacrificate a lui Agamemnon, fiică ce își împlinește astfel visul „prin cea mai bogată și nefirească moarte, [...] jertfită fiind pentru mântuirea celorlalți!”¹⁵, este arhetipul sacrificiului feminin în numele binelui colectiv surprins în valențele sale cele mai profunde de Eliade: „Nu mor eu pentru voi toți, pentru împlinirea visurilor și vieților voastre, pentru Helada întregă?! Ce femeie se poate lăuda că are atâția fii?! [...] Eu voi trăi, fără sfârșit, în ei, prin ei, în urmașii lor...”¹⁶; sacrificiul lui Iisus pentru lumea creștinătății, alt fiu sacrificat de tată, completează mitologia sacrificială.

Pornind de la drama lui Euripide, ca text fondator, se pune întrebarea asupra ratării acțiunii din Aulida și a consecințelor pentru Ifigenia, devenită preoteasă în templul zeiței Artemis în Taurida. În acest sens, o redefinire a conceptului de istorie dintr-o perspectivă feminină este oferită de reinterpretarea mitului în lumina contemporaneității de către dramaturga americană Ellen McLaughlin (n. 1957), a cărei trilogie „*Iphigenia and Other Daughters*”, punere în scenă ce a avut premiera în 1995 la New York, permite o viziune completă a întregii game a relațiilor umane cu istoria. Ciudățenia piesei constă în faptul că nu are decât un singur personaj masculin: Oreste. Motivația pentru această abordare este prezentată de autoare în programul piesei „cred că majoritatea femeilor simt în adâncul lor că nu aparțin istoriei reale a umanității, lucrurilor importante, lucrurilor eroice care contează; astfel că ajung să se identifice cu bărbații”¹⁷, afirmație ce nu constituie un manifest feminist, trilogia stabilită pe fundalul Războiului Troian și al anilor care au urmat, examinând legenda grecească din perspectiva reginei lui Agamemnon, Clytemnestra, și a celor trei fiice ale sale: Iphigenia, Chrysothemis și Electra, ceea ce revelează polisemia mitului în procesul de literaturizare. McLaughlin consideră că dinamica dintre femeile rămase acasă și modurile foarte diferite prin care fiecare dintre ele încearcă să facă față

¹⁵ Mircea, Eliade, *Coloana nesfârșită, Teatru (IPHIGENIA. „1241”. OAMENI ȘI PIETRE. COLOANA NESFÂRȘITĂ)*, Ediție și prefață de MIRCEA HANDOCA, Editura Minerva, București, 1996, p.48

¹⁶ Ibidem, p.61

¹⁷ <http://www.krannertcenter.com/images/cm/201056103325950128174106178/IphigeniaProgram.pdf>, trad. noastră

perspectivei că istoria ar fi mai interesată de povestirile bărbaților, reprezintă o problematică mereu actuală. Autoarea ne oferă o lume în care epoci și perspective se ciocnesc, unde trecutul și prezentul devin imposibil de distins unul față de celălalt, utilizând un stil de juxtapunere a versurilor cu proza colocvială în aceleași scene, includerea referințelor anacronice despre războiul modern și libertatea personajelor de a poseda un spirit ironic, ceea ce sugerează că aceste povești „au loc și atunci și acum, că aceste femei sunt și strămoșii și contemporanii noștri”¹⁸, construindu-se astfel o lume care este nicăieri și peste tot. Dramaturga subliniază în programul premierei importanța mitologiei ca numitor comun al umanității, relația cu aceasta constituindu-se ca mod suportabil de a contempla adevărurile de nesuportat ale prezentului. În același context, McLaughlin afirmă că „aceste povești fac parte din noi ca ființe umane și sunt recognoscibile asemeni simetriei corpului nostru: doi ochi, două urechi, două picioare și familiarul ritm al inimilor noastre”, iar jocul caleidoscopic al omului cu acestea aduc variații a căror necesitate este evidentă, dar care nu sunt suficiente pentru a face față adevăratelor probleme cu care se confruntă omenirea. Unul din aceste lucruri este sensul vieții „de fapt sensul vieții noastre poate fi gândit ca o aducere la vizibilitate, prin felul nostru de a vedea, a părții de nevăzut din lume și din fiecare”¹⁹, factor vitalizator ce poate fi evidențiat doar prin recunoașterea Celuilalt ca imagine a Eu-lui sau Tu-ului. Rolul primordial în această încercare, după cum o demonstrează evoluția diacronică a umanului, îl are povestirea cu toate avatarurile sale, de la mit la hiperliteratură și literatura cyber.

Rămânând în contextul mitului Ifigeniei, observăm, tot în spațiul dramaturgiei americane, o versiune în stil tabloid a *Ifigeniei la Aulis* a lui Euripide, pusă în scenă de dramaturgul Charles L. Mee (n.1938), sub titlul *Iphigenia 2.0*, un performance ce are la bază toate varietățile posibile ale unui text, de la blog-uri la cărți curente, show-ul fiind specializat pe juxtapuneri discordante, unde discursul despre riscurile imperiului, ținut de Agamemnon în deschiderea piesei, reflectă întreaga atmosferă a contemporaneității: „Uneori acestea (imperiile, n.n.) sunt aduse la ruină de nimic mai mult decât credința că trebuie făcut ceva, când de fapt nefăcând nimic ar fi determinat un curs mai bun al lucrurilor”²⁰, fiecare scenă a piesei amintind de specificul cotidian actual al lucrului făcut „așa-și-așa”.

¹⁸bidem, trad. noastră

¹⁹ H.-R., Patapievici, *Partea nevăzută decide totul*, Editura Humanitas, București, 2015, pag. 10

²⁰<https://en.wikipedia.org/wiki/Iphigenia>, accesat în 22.02.2016, trad. noastră

Spațiul teatral european găzduiește în 2003, la Antwerp, o punere în scenă a *Ifigeniei*, o rescriere a piesei de către dramaturgul norvegian, Finn Iunker, ce realizează o paralelă între cinismul conducătorilor de atunci și de acum. Decelarea unei tipologii a conducătorului din toate timpurile este accentuată de limbajul ultramodern ce face mai vizibile liniile caracterelor acestora. În 26 iunie 2012, pe spectaculoasa scenă a teatrului greco-roman din Catania, Italia, a avut loc premiera absolută a piesei *Ifigenia în Aulida* de Mircea Eliade, în regia lui Giampiero Borgia. „Drama în trei acte și cinci tablouri”, tradusă în italiană de cunoscutul cercetător al operei lui Eliade, Horia Corneliu Cicortaș, aduce o noutate în interpretările date mitului prin specificul autohton al abordării temei sacrificiului din perspectiva morții createare întâlnită în miturile românești *Miorița* și *Meșterul Manole* și prin transpunerea literară a teoriilor, rezultat al cercetărilor de o viață a istoriei religiilor, despre mit și ontofanie, termen pe care îl introduce în filosofia religiilor.

O transpunere scenică mai puțin obișnuită, a cărei duritate îndeamnă la „trezire” în fața atrocităților lumii contemporane, este cea a operei *Iphigenia în Taurida* a lui Christoph Willibald Gluck, de către regizorul australian Barrie Kosky. Violentă chiar și în forma sa originală, această punere în scenă este interzisă sub 16 ani; regizorul face referire chiar de la început la celulele de tortură din Abu Ghraib, Irak. Preoteasă prizonieră pe insula Taurida a regelui Thoas, Ifigenia, este obligată de acesta săucidă orice străin ajuns pe insulă, ca jertfă adusă zeiței Diana, pentru a împiedica prezicerile oracolului că va fi ucis de un străin. Opera începe cu preoteasa ce târăște pe scenă, în ritmul muzicii, un corp neînsuflețit, cu gâtul tăiat și adunând sângele ce se scurge. Soldați îmbrăcați în uniforme ale armatei SUA aduc din ce în ce mai multe victime, cu care se pozează înainte de a fi executate, ale căror capete sunt înfășurate în pungi de plastic. Imaginea este amplificată de prezența corului format din persoane în vârstă, goi, și de gălețile de sânge, impact ce va fi catalogat de revista de cultură *Cicero* ca „o seară mare a umanității”, ilustrând funcția pe care trebuie s-o îndeplinească performance-ul, aceea de a determina schimbări. Simbol al jertfei, *Ifigenia* este, în opinia lui Ioan Petru Culianu, o „figură patetică” ce se sacrifică pentru un război, în timp ce Eliade crede în necesitatea sacrificării individualității pentru un ideal colectiv. *Ifigenia* lui Eliade preia semnificațiile simbolice ale ritualului mioritic moartea-nuntă și ale celui al morții-jertfă din *Meșterul Manole*, mituri fundamentale ale spiritualității românești.

Credința într-o legătură permanentă a prezentului cu mitul printr-o „eternă întoarcere” a evenimentelor arhetipale l-a ghidat și pe Brâncuși, în a face formele „ să danseze”, în a surprinde zborul în piatră, cum este descrisă creația sa de Mircea Eliade în piesa de teatru ce-i este dedicată, *Coloana nesfârșită* și care urmărește instituirea unui mit al creatorului modern. Reactualizarea miturilor plasează lucrările sculptorului în zona sensurilor umane eterne, iar formele plastice moderne aduce în contemporaneitate înțelegerea acestor sensuri, oferind umanității propria sa revelație că „spre Cer oamenii nu pot zbura, așa cum zboară păsările. Spre Cer, omul trebuie să urce. Să urce mereu. Cu picioarele și cu mâinile. Așa cum vor să se cațere copiii...”²¹ ; astfel *Coloana nesfârșită* devine simbolul ascensiunii umane, un *Axis Mundi* asemeni tuturor „arborilor vieții” întipăriți în imaginarul românesc. Temele sculpturale își au rădăcinile și în mitologii, legende, toposuri ale civilizației și culturii universale, dar Brâncuși este adeptul arhetipurilor conservate de esența artei populare autohtone pe care le identifică prin simplitatea formei, ceea ce reprezintă, după cum afirma Arthur Jerome Eddy, „interpretarea reală a ritmului vieții”, euritmia fiind elementul rezonator al prezentului cu trecutul ancestral. Surprinderea acestei euritmii se constituie ca posibil performance unde dragostea, fertilitatea, ascensiunea, moartea, somnul, Unul sunt teme predilecte, transpuse în piatră ca un *Urgrund* ce scoate la suprafață simbolul ca formă a conferirii sensului, implicit ca modalitate de intuire a semnificației.

Contemporaneitatea continuă traseul mitului, așa cum am mai afirmat, fie păstrând textul fondator, fie camuflat și metamorfozat în diverse forme ce au ca deziderat înțelegerea lumii și a sensului vieții. În acest context „ceea ce trebuie să se întâmple este o transmutație a întregii ordini sociale, astfel încât, prin fiecare detaliu și acțiune a vieții seculare, imaginea însuflețită a omului-zeu universal (ce este, de fapt, etern și prezent în fiecare dintre noi) să redevină cunoscută conștiinței fiecăruia dintre noi”²². În această încercare teatrul este cel care prin sincretismul formelor de expresie poate genera acea energie rezonantă a gândirii creatorilor, în toate ipostazele: dramaturg, regizor, scenograf, muzicolog, actor și spectator, ce poate duce la catharsisul revelator. Pasionat de lumea teatrului, la fel ca Mircea Eliade, dar spre deosebire de

²¹ Mircea, Eliade, *Coloana nesfârșită*, Teatru (IPHIGENIA. „1241”. OAMENI ȘI PIETRE. COLOANA NESFÂRȘITĂ), Ediție și prefață de MIRCEA HANDOCA, Editura Minerva, București, 1996, p.125

²² Joseph, Campbell, *Eroul cu o mie de chipuri*, Traducere din limba engleză: MIHAI MĂNESCU & GABRIELA DENIZ, prefață: Mihai Mănescu, Editura Herald, București, 2015, p.390

acesta, mergând până la a juca într-unul din spectacolele realizate după textul său, Mario Vargas Llosa, la 9 iulie 1985, la Florența, pe când termina de scris piesa *Chunga*, observa că „Găsirea unei tehnici de expresie teatrală – de întruchipare – a acestei operațiuni universal împărtășite: cea de a îmbogăți la modul ideal viața prin intermediul fabricării de imagini, de ficțiuni, ar trebui să constituie o stimulare provocare pentru cei care doresc ca teatrul să se înnoiască și să exploreze căi noi, în loc să continue să tranziteze, cacofonic, cărările celor trei modele canonice ale teatrului modern, care, de bătute ce sunt, au început să dea semne de scleroză”²³, opinie ce reflectă în totalitate nu numai atmosfera contemporană a teatrului, ci chiar esența lui.

Bibliografie

1. Anania, Valeriu, *OPERA LITERARĂ V, TEATRU, VOL.1, MIORIȚA, MEȘTERUL MANOLE*, Cronologia Ștefan Iloaie, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2007
2. Banu, George, *Scena modernă: mitologii și miniaturi*, Traducere din limba franceză VLAD RUSSO, Editura Nemira, București, 2014
3. Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, Traducere din limba italiană și prefață de LILIANA ALEXANDRESCU, Editura UNITEXT, București, 2003
4. Barba, Eugenio, *Casa în flăcări, despre regie și dramaturgie*, Traducere din limba engleză DIANA COZMA, Editura Nemira, București, 2012
5. Bâgiu, Lucian-Vasile, *Valeriu Anania. Scriitorul*, cu o prefață de V. Fanache, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2006
6. Campbell, Joseph, *Eroul cu o mie de chipuri*, Traducere din limba engleză: MIHAI MĂNESCU & GABRIELA DENIZ, prefață: Mihai Mănescu, Editura Herald, București, 2015

²³ Mario, Vargas Llosa, *Kathie și hipopotamul*, Traducere din limba spaniolă și note de MIHAI CANTUNIARI și ALINA CANTACUZINO, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2010, pag. 185

7. Drimba, Ovidiu, *Istoria teatrului universal*, Ediție definitivă, Editura SAECULUM I.O., București, 2000
8. Eliade, Mircea, *ESEURI: Mitul eternei reîntoarceri, Mituri, vise și mistere*, Traducere de MARIA IVĂNESCU și CEZAR IVĂNESCU, Editura Științifică, București, 1991
9. Mircea, Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Editura Humanitas, București, 1993
10. Mircea, Eliade, *Coloana nesfârșită, Teatru (IPHIGENIA. „1241”. OAMENI ȘI PIETRE. COLOANA NESFĂRȘITĂ)*, Ediție și prefață de MIRCEA HANDOCA, Editura Minerva, București, 1996
11. Glodeanu, Gheorghe, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, Editura Gutinul, Baia Mare, 1993
12. Huizinga, Johan, *Homo ludens, Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Traducere din olandeză de H. R. RADIAN, Cuvânt înainte de GABRIEL LIICEANU, Editura Humanitas, București, 2002
13. Liiceanu, Gabriel, *Despre limită*, Editura Humanitas, București, 1994
14. Schechner, Richard, *Performance. Introducere și teorie*, antologie și prefață de Saviana Stănescu, traducere de Ioana Ieronim, Editura Unitext, București, 2009
15. Stamatoiu, Cristian, *Istoria antropologică a activării reflexului teatral: (o viziune holistică asupra civilizației scenei în interconexiune cu mentalul colectiv continuu)*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, Editura Eikon, București, 2015
16. Vargas Llosa, Mario, Kathie și hipopotamul, Traducere din limba spaniolă și note de MIHAI CANTUNIARI și ALINA CANTACUZINO, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2010
17. Zografi, Vlad, *Infinitul dinăuntru. Șase povestiri despre om, societate și istorie*, Editura Humanitas, București, 2012
18. <http://www.krannertcenter.com/images/cm/201056103325950128174106178/IphigeniaProgram.pdf>
19. accesat în 03.03.2016
20. <https://en.wikipedia.org/wiki/Iphigenia>, accesat în 22.02.2016