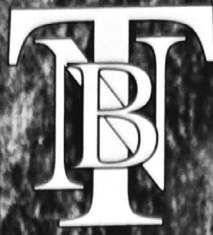


TEATRUL NAȚIONAL „I.L. CARAGIALE”
BUCUREȘTI



BACANTELE

după EURIPIDE

Stagiunea 1997 - 1998

Director general **ION COJAR**

Director artistic **GELU COLCEAG**

EURIPIDE

Al treilea mare tragic atenian, născut în anul 480, mort în anul 405 și-a reprezentat majoritatea pieselor care s-au păstrat, în timpul războiului din Peloponez. Este doar cu cincisprezece ani mai tânăr decât Sofocle, care moare în același timp cu el și cu care a fost adesea în rivalitate. Scriu uneori și unul și altul tragedii cu același subiect și se întâmpla ca cea a lui Sofocle să fie ulterioară celei a lui Euripide. Se pare totuși că, la fiecare, educația primită în tinerețe a lăsat urme de neșters, așa încât spiritul teatrului lui Euripide corespunde perfect perioadei tulburi a cărei istorie a scris-o Tucidide, după cum cel al lui Sofocle corespunde timpurilor fericite în care Pericle conducea politica Ateni.

Euripide s-ar fi născut la Salamina, chiar în timpul celebrei bătălii. Se pretinde că tatăl său ar fi fost cărciumar, iar mama precupeață. Sau că ar fi făcut pe paharnicul la ceremoniile în onoarea lui Apollo, la care nu participau decât cetățenii de neam.

Educația lui pare să confirme că Euripide nu era de origine plebee. Un oracol vestindu-l pe tatăl scriitorului că fiul său avea să câștige premii la concursuri, Euripide e destinat carierei atletice; despre această îndeletnicire păstrează amintiri urâte, după cum o atestă un fragment în care schițează un portret puțin măgulitor al atletului.

I se atribuie o oarecare formație plastică și se pare că a și pictat.

Biografia antică nu uită, în sfârșit, să semnaleze și faptul că ar fi avut o anumită formație filosofică și-l consideră drept discipol al lui Anaxagoras, al lui Protagoras, al lui Prodicos și chiar al lui Socrate. Este drept că în versurile sale găsim o atitudine asemănătoare cu a acestora, dar fiind de aceeași vârstă cu ei, în mod sigur n-a putut fi elevul lor.

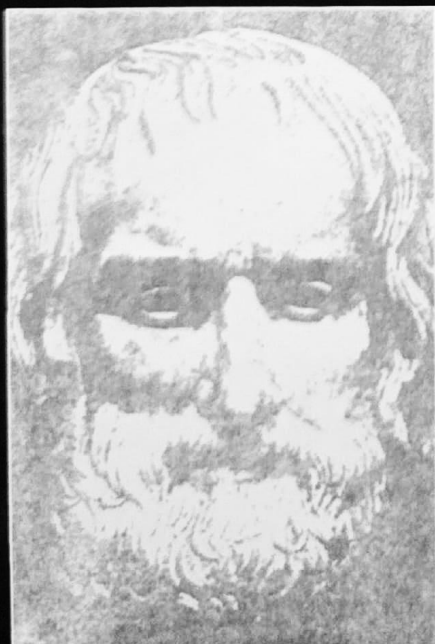
N-a jucat nici un rol politic în cetate.

Ceea ce nu înseamnă că a rămas indiferent față de viața publică, la dramele căreia medita, într-o peșteră la Salamina, în fața mării, așa cum și l-au închipuit unii. Într-o epocă atât de frământată, un artist înzestrat cu o vie sensibilitate, cum era el, nu putea să nu fie impresionat de pasiunile concetățenilor lui:

în toate tragediile sale se găsesc aluzii la evenimentele contemporane. Pentru Euripide, teatrul e o tribună.

Pesimismul și, mai ales, ostilitatea poetului față de femei se datoresc, poate, dramelor din viața lui particulară; de două ori căsătorit se pare că a fost la fel de nefericit și în prima și în a

doua căsătorie. De altfel pesimismul nu e deloc surprinzător la un autor de tragedii.



care povestește crime și catastrofe; în piesele lui,
alături de femei vicioase și destrăbălate,
găsim totuși modele de puritate și de devotament.

Este drept că Euripide s-a bucurat rar de sufragiile concetățenilor lui.
Primele piese le-a jucat în 455, anul morții lui Eschil,
dar de primul succes s-a bucurat în 442.
Cu cele 92 de drame ale lui n-a obținut decât de cinci ori premiul întâi.
Atitudinea lui filosofică, critica tradițiilor, ironia lui,
displăceau desigur unui popor angajat în război.
Dezacordul dintre el și public a fost, fără îndoială, unul dintre motivele pentru
care a acceptat în 408 să se ducă la Pella,
răspunzând invitației lui Arhelaos, regele Macedoniei, care l-a copleșit cu
onoruri. Moartea lui a intrat în domeniul legendei;
se spune că ar fi fost sfâșiat de câinii din halta regală,
chîn rezervat dușmanilor zeilor. Posteritatea nu l-a lipsit de glorie.
Din el, și nu din predecesorii lui, s-au inspirat poeții latini, și,
foarte multă vreme, poeții francezi, după cum stau mărturie **Andromaca și
Ifigenia** lui Racine.

Acestei glorie postume îi datorăm faptul
că de la el ni s-au păstrat mai multe piese decât de la marii
săi rivali. Gramaticul care, în scopuri pedagogice,
a făcut, în secolul al II-lea al erei noastre o culegere de tragedii,
a editat zece tragedii de Euripide.
Printr-o altă ediție ne-au parvenit alte nouă piese.
Acestor nouăsprezece piese li se adaugă o cantitate de fragmente,
adesea destul de întinse, citate de autori vechi pe bucăți de papirus,
care prin numărul lor dovedesc de ce renume s-a bucurat Euripide.
Acestor documente literare, trebuie să le adăugăm nenumăratele documente
plastice, picturile cu subiecte din teatru de pe vase
(vase atice, vase din Italia care se inspiră cu predilecție din Euripide);
s-a putut reconstitui cu succes subiectul anumitor tragedii pierdute,
confruntându-se fragmentele rămase cu imaginile pictate.
Cronologia pieselor este departe de a fi stabilită cu siguranță.
Mărturiile scoliștilor, aluziile făcute de Aristofan în comedii precis date,
ne permit să stabilim câteva jaloane sigure. **Alcesta**, cea mai veche,
este din 438, ceea ce înseamnă, ca și în cazul lui Sofocle,
că în culegere nu ni s-a păstrat nici o tragedie care să dateze
de la începutul carierei poetului. **Medeea** a fost reprezentată în 431,
cu câteva săptămâni înainte ca războiul să înceapă. **Hipolit**,
reprezentată în 428, conține, poate, în ultimele versuri o aluzie
la moartea recentă a lui Pericle. **Troienele** se joacă în 415,
în momentul în care se proiectează expediția din Sicilia,
iar **Elena** în 412, îndată după dezastru. **Fenicienele**
sunt puțin anterioare anului 407 și, după scoliști,
Oreste ar data din 408. În sfârșit se știe că **Ifigenia în Aulida și Baccantele**
au fost reprezentate după moartea lui Euripide.

El, mai mult decât predecesorii lui,
își hrănește dramele cu orori, acumulează morți
inutile, multiplică scenele de cruzime. Dacă vrea să trezească



*Teatrul lui Dionysos
pe o monedă romană*





Dans extatic.
Basorelief din Campania

mila, trebuie să folosească procedeele cele mai înduioșătoare:
personaje suspuse altădată ajungând să implor,

jalnice în zdrențele cu care sunt îmbrăcate:
copii gingași, pradă nenorocirii, a căror prezență
trebuie să miște inimile cele mai împietrite:
masacrarea copiilor lui Heracles de propriul lor tată,
care înnebunește subit, este povestită
cu amănunte aproape de sadism.

Spiritul critic al poetului nu respectă nimic,
iar gândirea lui distrugătoare atacă
tot ceea ce era respectat odinioară.
Observații surprinzătoare întrerup scenele dramatice:
serii de maxime în care este afirmată superioritatea
morală a săracilor față de bogați,
a oamenilor din popor față de aristocrați,
diatribe violente împotriva religiei, sentințe
în care este exprimată neîncrederea,
ajunsă la modă prin învățătura sofștilor.

Bacantele, jucată prima oară în 405,
după moartea poetului, ocupă un loc aparte în operă.
Subiectul, împrumutat din ciclul legendar al lui Dionysos, a
fost tratat și de Eschil în **Penteu**.

Penteu, regele Tebei, se opune introducerii cultului lui Dionysos. În fruntea
femeilor tebane, devenite bacante, Agave, mama regelui, se dedă, în munți, la

orgiile cultului dionisiac. Pentu vrea să asiste pe ascuns la aceste ceremonii, este descoperit și sfâșiat sălbatic, iar Agave se întoarce în cetate purtându-i capul ca pe un trofeu.

Violența sentimentului religios, exaltarea mistică a bacantelor sunt prezentate extrem de veridic; îndolala sceptică a raționalistului Pentu este atât de aspru batjocorită, încât această piesă a fost considerată drept o convertire a bătrânului poet la misticismul dionisiac. Dar triumful zeului este însoțit de o crimă atât de îngrozitoare, încât simți pentru el mai degrabă repulsie decât dragoste. Putea oare Euripide să aprobe cu sinceritate pedeapsa sângeroasă pe care o primesc în piesa lui cei care nu cred în zei?

Se pare că în **Bacantele** nu putem găsi nici cea mai vagă aluzie la starea politică contemporană. Dar vom observa ușor în ea o dramatică ilustrare a crizei pe care a cunoscut-o conștiința ateniană la sfârșitul secolului. Intelectualii, cărora li se întentau procese de impietate, erau făcuți responsabili de intoleranța religioasă, ajunsă la culme, datorită dezastrelor cetății și nenorocirilor personale. Tot mai mulți atenieni căutau consolare în religiile noi, împrumutate de la barbari. S-ar putea ca ultima tragedie a lui Euripide să fie transpunerea mitică a acestui fanatism orb. Eliberat de febra chinuitoare în care trăiau concetățenii lui, refugiat la curtea regelui Macedoniei, o fi vrut oare poetul să dea mitului această valoare simbolică? O asemenea interpretare n-ar contrazice semnificațiile care se desprind din ansamblul operei sale.

Jean DEF RADAS

Literatura elină

Actori într-o piesă cu satiri



MISTERELE ORFICE

O forță ce s-a manifestat creator în țări și în veacuri diferite

Se pare că Dionysos a fecundat, original și trainic, întreaga civilizație. S-a furșat în toate ungherele vieții sufletești, a imprimat peste tot un dinamism creator, a lărgit orizonturile, a răscolit adâncurile sufletului colectiv și a dat la iveală forme și energii necunoscute. Cultul lui era alcătuit din rituri care entuziasmau până

la furie orgiastică sau exaltau până la extaz. Taina izbânzii lui Dionysos trebuie căutată în puterea lui de a răscoli instinctele, vraja cu care atâta frenezia, răspândind neastâmpărul și tulburând calmul conștiinței de toate zilele. Cei care săvârșeau misterele dionisiace treceau prin stări sufletești atât de neașteptate, atât de noi pentru mintea ce începea a îndrăgi logica și moderația - încât nu le mai puteau părăsi. La răstimpuri, simțeau poruncitor nevoia de a se lăsa târați de furia orgiastică, de crunta beție mistică, trudindu-se să atingă sublimul extaz în care își pierdeau personalitatea și se deslătau - fericiți și inconștienți - în ființa lui Dionysos.

Fără îndoială că nu toți părtașii la orgiile sfinte îndurau aceleași emoții, treceau prin aceleași stări sufletești. Unii erau stăpâniți de cea mai sălbatică bestialitate, manifestată sângeros și sadic, - în timp ce alții se purificau în orgii, cum se purifică astăzi rari credincioși în catedrale. Dionysos a fost izvorul de vitalitate și virilitate, sămânța prețioasă care a rodit cu belșug în suflete, forța ce s-a manifestat creator în domenii, în țări și în veacuri deosebite,

Mircea ELIADE
Morfologia religiilor
Prolegomene

**DIONYSOS (BACCHUS)
zeul eliberării**

Divinitate adeseori considerată simbol al entuziasmului și al dorințelor amoroase. Complexitatea ineputabilă a personajului Dionysos, tânărul divin sau zeul născut de două ori, este atestată de numărul mare de nume care l-au fost date, dintre care, primele (Cel care delirează, Fremătătorul) trimit la strigătele tumultuoase din timpul orgiilor. Zeu al vegetației, al viței de vie, al fructelor, al reinnoirii aduse de anotimpuri. Domn al pomului (Plutarh), el este acela care răspândește cu dărnice bucuria (Hesiod). Geniu al sevei și al tinerelor lăstare, Dionysos este, de asemenea, principiul și stăpânul fecundității animale și umane. De altfel, este denumit Phallen sau Phallos și procesiunea Phallos-ului ocupă un loc important în multe din sărbătorile sale. Specile prolifică ale țapului și taurului intervin frecvent în legenda și cultul său; țapul și taurul erau victimele sale de predilecție pentru sacrificii și, într-o perioadă mai veche, în practica imbutătățirii care se termină într-o comuniune sângeroasă.

Dacă se iau în considerare consecințele sociale și chiar formele cultului său, se poate spune că era zeul eliberării, al suprimării interdicțiilor și tabuurilor, zeul defulărilor și al exuberanței. Esența purificării dionisiace constă în a duce la apogeu lucrul de care sufletul trebuie să se elibereze. Dionysos era considerat și ca un eliberator al Infernului, zeu htonian, inițiator și călăuză a sufletelor. Aristotel a descris sub numele de Iakhos un Dionysos infernal, care conduce dansurile inițiaților, dansuri ale morților pe câmpiile subterane ale Infernului. Rolul său în ceremoniile de la Eleusis arată însă că această trecere prin adâncurile pământului semnifică o fază de germinare și este o garanție a fertilității. În sensul cel mai profund religios, cultul dionisiac, în ciuda (și chiar în interiorul) perversităților sale, evidențiază dramaticul efort al umanității de a înlătura bariera care o desparte de divin și de a-și elibera sufletul de limitele sale terestre. Revărsările senzuale și descătușarea iraționalului nu sunt decât niște căutări foarte stângace a ceva suprauman.

Oricât de paradoxal ar părea, dacă se ia în considerare ansamblul mitului său, Dionysos intruchipează efortul de spiritualizare până la extaz: Zeu al arborelui, al țapului, al fervorii și al nirii mistice, el sintetizează în mitul său întreaga istorie a unei evoluții. Dionysos simbolizează depășirea inhibițiilor, a reprimărilor, a refulărilor. El este una din figurile nietzscheene ale vieții, opusă înțeleptului chip apolinic. El simbolizează forțele obscure care se ivesc din inconștient: este zeul care tronează peste dezlănțuirile provocate de beție, toate formele de beție, cea care pune stăpânire pe cei ce beau, cea care cuprinde mulțimile în vârtejul muzicii și dansului, ba chiar și cea a nebuniei pe care o insuflă celor ce nu l-au venerat cum se cuvine. Este zeul cu forme multiple, creator de iluzii, autor de miracole. El ar simboliza deci forțele de disoluție a personalității: regresivitatea spre formele haotice și primordiale ale vieții pe care o provoacă orgiile; o scufundare a conștiinței în magma inconștientului. Apariția sa în vise denotă o tensiune psihică foarte violentă, apropierea de punctul de ruptură. Ambivalența simbolului este evidentă: eliberarea dionisiacă poate fi de ordin spiritual sau material, factor evolutiv sau involutiv al personalității. El simbolizează în profunzime energia vieții care tinde să se desprindă de orice constrângere și de orice limită.

DICȚIONAR

BACANTE, MENADE

Bacantele sau furioasele, impetuoasele Menade, femei îndrăgostite de Dionysos, care se dedau cu atâta patimă cultului său, încât își pierd uneori mințile și chiar viața. Putem citi, în acest sens, la greci, tragedia lui Euripide, **Bacantele**, iar la romani, descrierea dramatică dată de Titus Livius. Practicilor lor stranii, răspândite în întreg bazinul mediteranean, li s-a dat numele de orghasm sau menadism, anumite scene evocând uneori celebrele descrieri medicale ale isteriei. Prin numeroase trăsături, delirul bacantelor, cu mișcările lor convulsive și spasmodice, cu aplecarea corpului spre spate printr-o mișcare bruscă a capului, amintește de afecțiunile nevrotice, bine descrise astăzi, care implică sentimentul depersonalizării și cotropirea Eului de către o persoană străină, ceea ce reprezintă tocmai entuziasmul anticilor, adică bucuria posesiunii. Bacantele simbolizează dorința maladivă de a iubi și de a fi pătrunse de zeul iubirii, precum și irezistibila atracție pentru această nebunie, care este un fel de armă magică a zeului.

ORGII

Serbările orgiastice, bacanele sau simplele tendințe către orgii vulgare, sunt, pe de o parte, o manifestare regresivă, o înapoiere la haos, cu desfrâu datorat beției, cântecele, dezmațul, excentricitățile, travestiurile (monștri din timpul Carnavalului), pierderea oricărui control rațional; pe de altă parte, un soi de îmbogățire cu noi resurse, de scufundare în forțele elementare ale vieții, după uzura produsă de cotidian, de politețe, de buna cuviință. De aceea, orgiile (și lucrul acesta a fost semnalat de nenumărate ori) au loc la sărbătorile prilejuite de semănat, seceriș sau culesul viilor. Ele simbolizează o dorință aprigă de schimbare, dar, inspirate de năzuința de a scăpa de banalitate, ele aduc de fapt o banalitate și mai copleșitoare, banalitatea vieții instinctuale. Numai orgiile mistice, beția mistică (de pildă cu Soma vedică), dansul sufist, renunțările pe care și le impune ascetul sau extazul sfântului - oricât de diferite ar fi între ele - duc în principiu spre o cale diferită decât cea a banalității, prilejuind o sublimare a dorinței, o existență înnoită.

Orgiile apar drept simulacre ale vieții divine, fără limite și fără norme, care îi înalță pe protagoniști deasupra lor înșiși, făcându-i egali cu zeii. Ele sunt o risipă de energie care imită forța creatoare. Atunci când simulacrul la sfârșit, el își dezvăluie precaritatea, caracterul efemer, stârnind sentimentul dureros de limitare și de iluzie. Se încheie prin degradare: în locul unei creații, apare o ruină. Dar el se poate încheia și printr-un nou elan, o nouă orientare a energiilor, în direcția zeului exaltat: depășirea de sine, avântul spre înălțimi. Această răsturnare presupune un sentiment profund



Menadă. Pictură în interiorul unei cupe de Brigos

CEREMONII INITIATICE

În Bacantele, Dionysos își proclamă structura mistică a cultului și explică necesitatea secretului inițiativ: „Secretul lor nu poate fi transmis celor care nu sunt bacanți”. „Care este folosul lor pentru cei ce le celebrează?” se întreabă Penteu. - „Nu îți este îngăduit să o afli, dar sunt lucruri care merită a fi cunoscute”.

Ceremoniile aveau loc în timpul nopții pentru a li se păstra secretul. Cât privește ritualurile inițiatice, suntem constrânși la ipoteze. Se pare că actul central al inițierii consta în dezvelirea unui falus, ascuns într-o vânturătoare. Probabil că această scenă, din belșug ilustrată, avea o importanță rituală.

În anumite contexte culturale și religioase, organul generator al unui zeu simbolizează nu numai misterul creativității sale, ci îi determină chiar și prezența. În lumea occidentală modernă, o asemenea experiență religioasă este desigur inaccesibilă. Căci, spre deosebire de mistere, creștinismul a ignorat valoarea sacramentală a sexualității.

Experiențele extatice întăreau convingerea că sufletul nu e numai autonom, ci și susceptibil de o *unio mystica*, cu divinitatea. Despărțirea sufletului de corp, relevată prin extaz, arată, pe de o parte, dualitatea fundamentală a omului, și pe de altă, posibilitatea unei postexistențe pur spirituale, consecință a „divinizării”. Credințele arhaice într-o supraviețuire, vagă și aproximativă, a sufletului au fost treptat modificate, ducând, în cele din urmă, la ideea de metempsihoză, sau la diverse concepții despre nemurirea spiritului. Probabil că experiențele extatice care au croit drum unor astfel de concepții nu erau întotdeauna de tip „dionysiac”, adică orgiastic.

Mircea ELIADE
„Istoria credințelor și ideilor religioase”

AGAVE

Fiica lui Cadmus și a Harmoniei și mama lui Penteu. Fiindcă acesta din urmă s-a opus la introducerea cultului lui Dionysos în Boeția, zeul s-a răzbunat pe Agave luându-i mințile. În nebunia ei, Agave l-a ucis pe Penteu cu ajutorul sorei ei, Autonoe.

DIFERENȚA dintre zeu și om, dintre Dionysos și Penteu

Nu există nimic în Dionysos care să nu-și aibă corespondentul în Penteu. Dionysos este dublu. Pe de o parte, există un Dionysos definit de menade, paznicul gelos al legalității, apărătorul legilor divine și umane. Pe de altă parte, există un Dionysos subversiv și distrugător al acțiunii tragice. Aceeași dedublare se regăsește la Penteu. Regele Tebei ni se prezintă ca un conservator pios, un protector al ordinii tradiționale. În cuvintele corului, dimpotrivă, Penteu apare ca un transgresor, un îndrăzneț necredincios ale cărui acțiuni păgâne atrag asupra Tebei mânia atotputernicului. Și, într-adevăr, Penteu contribuie la dezordinea pe care pretinde că o împiedică. Se transformă el însuși în bacant, devine un posedat al lui Dionysos, adică al unei violențe care face toate ființele asemănătoare, inclusiv pe „oameni” și pe „zei”, în sânul opoziției celei mai inverșunate și prin intermediul ei.

René GIRARD:
Violența și sacrul

EROS, AMOR

Veșnic nesatisfăcut și plin întotdeauna de viclesuguri în atingerea țelurilor sale mereu înnoite. El simbolizează tinerețea veșnică a oricărei iubiri profunde, dar și o anumită lresponsabilitate. Eros rămâne zeul dintâi care asigură nu numai dăinuirea speciilor, ci și coeziunea internă a Cosmosului. Eros, iubirea, ține și de simbolistica generală a unirii contrariilor, aceea *coincidentia contrariorum*. El reprezintă pulsivitatea fundamentală a ființei, libidoul care împinge orice făptură să se realizeze în act. El actualizează virtualitățile ființei. Dar această trecere la act nu are loc decât prin contactul cu celălalt, printr-o serie de schimburi materiale, senzoriale, spirituale ce reprezintă tot atâtea șocuri. Iubirea tinde să depășească aceste antagonisme, să asimileze forțele diferite și să le integreze într-o unitate comună. În acest sens, ea este simbolizată prin cruce, sinteză a curenților orizontali și verticali, sau prin binomul chinezesc yang-yin. Din punct de vedere cosmic, după împrăștierea ființei în ființe multiple, iubirea este forța ce asigură reîntoarcerea la unitate; ea este reîntregirea universului, marcată prin trecerea de la unitatea inconștientă a haosului primitiv la aceea, conștientă, a ordinii definitive. Libidoul se iluminează în conștiință, unde poate deveni o forță spirituală de propășire morală și mistică. Eul individual urmează o evoluție analogă celei a universului: iubirea înseamnă căutarea unui centru unificator ce va îngădui realizarea sintezei dinamice a virtualităților sale. Două ființe, ce se dau și se dăruiesc una celeilalte, se regăsesc una în cealaltă, dar înălțate pe o treaptă superioară de ființare, cu condiția ca dăruirea lor să fi fost totală și nu limitată la un singur nivel al ființei lor - cel trupesc, de cele mai multe ori. Iubirea reprezintă o sursă ontologică de progres, în măsura în care ea este efectiv unire, și nu doar apropiere. Pervertită, în loc de a fi centrul unificator căutat, ea devine un principiu al despărțirii și al morții. Pervertirea ei constă în distrugerea valorii celuilalt, în încercarea de a-l înrobi în mod egoist, în loc ca și unul și celălalt să se îmbogățească prin dăruirea reciprocă și generoasă ce i-ar face să fie mai mult decât sunt, și mai mult ei înșiși decât sunt. Iubirea este sufletul simbolului, actualizarea simbolului, căci acesta este unirea a două părți separate ale cunoașterii și ale ființei.

EROTISM

Pe plan universal, unirea sexelor reprezintă repetarea hierogamiei primordiale, a îmbrățișării dintre Cer și Pământ, din care s-au născut ființele. Este semnul armoniei, al împreunării opuselor și, firește, al fertilității. În diferite regiuni, împreunări rituale puneau în evidență reînnoirea naturii la echinoctiul de primăvară și-i provocau fertilitatea. Erotismul poate să trădeze o anumită dorință, chiar o obsesie sexuală; dar nu mai puțin simbolizează caracterul aproape irezistibil al impulsurilor vitale, prin obscenitățile pornografice, ca și prin operele cele mai rafinate și legăturile cele mai intime și mai spiritualizate. El se mai deosebește de pornografie prin caracterul său estetic și, uneori, prin simbolismul său mistic. Putem sublinia însă că pornografia, astăzi „la modă”, reprezintă o mărturie, voită sau nu, în sensul unei voințe de a reacționa împotriva ipocriziei care, de-a lungul întregii evoluții a civilizației industriale a secolului al XIX-lea și a primei jumătăți din secolul al XX-lea, a determinat discursul despre sex.

de umilință. În acest caz, simulacrul, în loc să-l maimuțarească pe zeu, îi cere ajutorul. Tentativa zadarnică de identificare cu el, fie și numai un moment, se preschimbă într-o umilă recunoaștere a deosebirii.

MOARTE

Moartea desemnează sfârșitul absolut a ceva pozitiv: o ființă umană, un animal, o plantă, o prietenie, o alianță, o pace, o epocă.

Ca simbol, moartea este aspectul perisabil și destructibil al existenței. Ea indică ceea ce dispare în ineluctabila evoluție a lucrurilor: ea se leagă de simbolistica pământului. Dar moartea este și intrarea în lumile necunoscute, ale Iadului sau Raiului; aceasta arată ambivalența ei, ca și pe cea a pământului, și o apropiere întrucâtva de riturile de trecere. Moartea este *revelație și introducere*. Toate inițierile trec printr-o fază a morții înainte de a deschide calea spre o viață nouă. În acest sens, moartea are o valoare psihologică: ea înseamnă eliberarea de forțele negative și regresive, dematerializarea și descătușarea forțelor ascensionale ale spiritului. Deși este fiică a nopții și soră a somnului, moartea are, aidoma mamei și fratelui ei, puterea de a regenera. Dacă nu trăiește decât la nivel material sau animal, ființa asupra căreia se abate moartea se va prăbuși în Iad; dacă, dimpotrivă, ea trăiește la nivel spiritual, moartea îi va dezvălui orizonturi luminoase. Misticii, ca de altfel și medicii sau psihologii, au observat că în orice făptură omenească, la toate nivelurile ei de existență, moartea și viața coexistă, altfel spus, că apare o tensiune între două forțe contrare. Moartea la un anumit nivel poate însemna condiția unei vieți superioare, la alt nivel.

Misterul morții este, prin tradiție, resimțit ca neliniștitor și apare reprezentat prin forme înfricoșătoare. Aceasta înseamnă nu atât teama de topire în neant, cât împotrivirea, împinsă până la extrem, față de schimbare și de o formă de existență necunoscută.

Moartea exprimă evoluția importantă, doliul, transformarea ființelor și lucrurilor, schimbarea, fatalitatea ineluctabilă, deziluzia, detașarea, stoicismul sau descurajarea și pesimismul.

Moartea are mai multe înțelesuri. Ea eliberează de durere și grijă, dar nu este un scop în sine; ea deschide calea domniei spiritului, vieții celei adevărate: *mors ianua vitae* (moartea, poartă a vieții). În sens ezoteric, ea simbolizează schimbarea profundă pe care o suferă omul prin inițiere. Profanul trebuie să moară ca să renască în viața superioară pe care i-o conferă Inițierea. Dacă nu va muri pentru starea lui de nedesăvârșire, nu va izbuti să facă nici un pas înainte pe calea inițierii. Moartea ne reamintește că trebuie mers mai departe și că ea este condiția însăși a progresului vieții.

Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT

Dicționar de simboluri



PENTEU

Fiul lui Echion și al Agavei. După moartea bunicului său Cadmus, i-a urmat la tron, devenind rege al cetății Teba. Mai târziu pentru că s-a opus introducerii cultului lui Dionysos, Penteu a fost pedepsit de către zeu. În timp ce iscodea bacchantele care celebrau misterele lui Dionysos pe muntele Chitheron, Penteu a fost descoperit de către acestea. Femeile furioase, cărora zeul le luase mințile, s-au năpustit asupra lui Penteu, sfâșiindu-l în bucăți. În fruntea lor se afla însăși Agave, care, însă, pradă rătăcirii, nu și-a mai recunoscut fiul.

Anca BALACI

Mic dicționar de mitologie greacă și romană

STĂPÂNUL BACANTELOR

Exegeții moderni au încetățenit atât de mult imaginea unei opoziții între „spiritul apollinic” și cel „dionysiac”, încât cu greu își mai poate face loc realitatea de fapt a existenței unei deosebiri fundamentale, în mentalitatea elină, nu atât între intelect și năzuință, cât între *éthos* și *páthos*. Vechea imagine dominantă, în existența curentă a Greciei arhaice și clasice era aceea a „stării de spirit” tradiționale (*éthos* cu e - scurt), firească într-o „obște” sau într-un „neam (*éthnos*, tot cu e - scurt), și din care decurge „purtarea obișnuită” (*éthos*, cu - e lung), sau, cum am spune astăzi, „comportamentul etic” al individului. Față de acestea, „exaltarea” sufletească, „patima”, poartă numele simetric de *páthos*, esențialmente „suferință”. Într-o lume antică eminamente centrată asupra existenței masculine, a preoților, a războinicilor apărători ai obștei și ai „bărbaților casei” (v. engl. *husband*), corespondentele sufletești ale celor două registre sunt, pe de o parte, *psyché*, „sufletul calm, rece”, dublul palid al „trupului” (inițialmente văzut ca inert - *soma*), iar pe de altă, *thymós*, „sufletul fierbinte”, în mod literal, „aburul vieții”, care, odată înălțat din trup, îl lasă pe acesta, „sinele material”, pradă destrămării fizice în lutul din care provine, iar pe *psyché* să se pogoare jos, în sălașurile infernale ale lui Hades.

În viața obștei și, mai apoi, a cetății eline, nu *páthos*-ul se cuvea să domine, el ducând în mod previzibil la *éris* („sfada din obște”) și, în lumea cetății, la *stásis* („răvrătire”), ci *éthos*-ul era cel care se cădea să prevaleze. Moștenirea în Grecia a lumii divine indo-europene cuprindea o divinitate a exaltării războinice - aceea care, la Greci, este Ares, iar la Roma este Marte, în India, Indra, la Germani, Thórr etc. Fratele ei bun, care pogoară, în alai luxuriant, spre a cuprinde, cu ritualurile sale extatice, și lumea grecească, este Dionysos, venind, așa cum o arată și **Bacantele** lui Euripide, tot din Tracia, țărâmul tuturor exaltărilor. El își face tot mai mult loc în viața obștilor și apoi a cetăților hellenice, prin serbările sale cu un net caracter inițiat și purificator, dar numai cu mare greutate adoptate, după o evidentă opoziție a oficialității - sacrale și laice - din spațiul grecesc. Dionysos, magicianul, amăgitorul, pătrunde insidios în sărbătorile, solemne, iar mai apoi tragice, sau burlești, iar mai apoi comice ale înseși cetății: o bună parte din miturile legate de el cuprind, dar încifrate, tocmai aceste începuturi dificile ale pătrunderii cultului dionysiac, cu ritualurile sale „patetice”. Iar Dionysos își află astfel poziția între două domenii ale divinului, dar de funcții diferite: de o parte se află lumea Războiului, Dionysos putând fi și el, ca și Ares, un furnizor al Zeului Morții, al lui Thanatos, atunci când cumplita-i mânie este dezlănțuită de smintita împotrivire a vreunui muritor - fie el rege cu prerogative sacrale; de altă parte, lumea Frumuseții și a desfătărilor, a cărei stăpână este Afrodita - pentru că exaltarea orgiastică este legată inextricabil de Eros, de zeitatea dragostei înfăptuite, a cărei violență se învecinează, sau chiar se poate întrepătrunde cu fatalitatea Morții. În fond, aceasta este perpetua „dramă”: jocul dragostei și al morții sunt „acțiunea” (gr. *drama*) prin excelență, pusă în scenă prin superba invenție grecească a tragediei, spectacol purificator de impulsuri pătimașe. *Kátharsis*, „purificarea” de care vorbea Aristotel în *Poetica* sa, se explică tocmai prin această firească încetățenire a lui Dionysos și a misterilor sale, pline de exaltare orgiastică, într-o lume grecească înțeleptită, care a luat aminte că patimile pot fi curățite, dar nu aruncate, din poruncă oficială, prin ucuzul unui despot, în afara omului și a cetății.

Minunat este, cu deosebire, faptul că, la sfârșitul existenței sale, după ce, simțindu-se pe nedrept refuzat, ba chiar umilit de publicul atenian, Euripide se retrăsese la regele Arhelaos, în Tracia dinaștilor fabulos de bogați, de pătimași, dar și de amatori de glorie literară, poetul se întoarce cu gândul spre miturile Greciei sale, prin această poveste a răzbunării alungatului Dionysos. Faima și succesul de care această piesă, ca și întreaga sa operă în genere, s-au bucurat chiar din generațiile următoare sunt răzbunarea - e drept, postumă - și concluzia de-a dreptul patetică a unei existențe și a unei creații puse sub semnul lui *Eros* și al lui *Thanatos*, în teatrul lui Dionysos.

Dan SLUȘANSCHI

TRAGEDIA TRAGEDIEI

„Neam netrebnic și muritor, fiu al întâmplării și al trudei,
de ce mă silești să-ți spun ceea ce nu e bine pentru tine să auzi?
Ceea ce e binele suprem îți este inaccesibil:
a nu te fi născut, a nu fi, a fi nimic.
Binele imediat următor ar fi pentru tine ...
să mori curând!” (SILEN)

Ajuns aproape de pragul dintre cele două lumi,
poetul tragic Euripide, după ce a înfățișat în opera sa
cea mai mare parte a miturilor și a legendelor lumii grecești,
pare să tragă linie și să adune. Rezultatul este tragedia *Bacantele*,
o paradigmă a genului, o tragedie a tragediei.
Căci tragedia a luat naștere din cultul dionisiac
și a propus umanității o formulă sacră de supraviețuire.
Iar *Bacantele* e tocmai punerea în scenă a acestei formule,
teatralizarea acelei *katharsis* tragice,
care eliberează spectacolul de propriile sale spaime și-l face ca,
purificat, să intre într-un alt ciclu de viață.
Dionysos reprezintă zeificarea instinctelor noastre primare,
fără de care nu se poate concepe nici o supraviețuire.
El este fiecare zeu în parte și mai presus de toți zeii,
căci este iubire și forță fecundă, sămânță și rod,
tulburare războinică și fertilă pace. El, Dionysos-șarpe,
Dionysos-țap, Dionysos-cal, Dionysos-taur.
Cu el merg Afrodita și bătaiosul Ares, profeticul Apollo și
Marea Mamă - Pământul. Prin el se ajunge iarăși și iarăși
la Unicul-Primordial, la pacea universală: căci sub farmecul
dionisiacului se restabilește legătura dintre om și om,
iar natura înstrăinată, dușmană sau subjucată,
își sărbătorește împăcarea cu fiul său rătăcit.
Și singura care deține cheia acestui mister
și a acestor minuni este femeia. Ea, la al cărui sân pot suge,
sub puterea zeului, deopotrivă prunci, lupi și căprioare.
De aceea, zeul are înfățișare și strai de femeie,
zeul și închinătorii lui. El ne învață că nu poți fi
bărbat mai înainte de a fi femeie.
Bărbatul e sterp fără atingerea sacră a iubirii.
Bărbatul aduce numai război și moarte stearpă;
femeia aduce pace și rodnicie, făcând să moară sămânța
pentru a se naște din nou: femeia este simbolul morții fecunde.
Iată de ce Dionysos asigură perpetuarea celor
ce i se închină și stinge spița celor care i se opun, precum Penteu.
Rodirea e un mare mister, ascuns în adâncurile pământului,
zăvorât în taina serbărilor eleusine închinare
mamei fructului uscat, Demeter, și în cea a serbărilor dionisiace,
ale principiului umed fără de care nu există nici o zămislire.
Închinat acestui principiu, orice ram uscat se întoarce
la viață și devine tirs acoperit de iederă veșnic verde,
așa cum revine la viață și Dionysos cel hăcuit și căzut în moarte,
așa cum renaște la viață întreaga natură la sosirea năvalnică a
primăverii. Această „beție” de viață e ca o totală uitare de sine.
E o uriașă descătușare. Dionysos este zeul totalei libertăți.
A libertății de a muri pentru a putea trăi veșnic.
Serbările bahice sunt serbări de mântuire
a lumii și de transfigurare, iar tragedia, născută din aceste serbări,
nu poate fi nici ea altceva. Corul de satiri și sileni ce interpreta
„cântecul țapului” este expresia aspirației omenești
către naturalețe și spontaneitate, fiind simbolul acelei naturi
pe care încă nu a prelucrat-o cunoașterea. Iar publicul se regăsește în
acest cor și se dezlănțuie alături de el, eliberându-se.
Iată o altă lectură a poveștii lui Penteu, o poveste despre tragedie.
Și iată și o ultimă învățătură pe care ne-o dă tragedia greacă.
„Efectul imediat al tragediei dionisiace - spune Fr. Nietzsche -
constă în faptul că statul și societatea și,
în general, abisul ce desparte omul de om, fac loc
unui sentiment de unitate care îl reidentifică pe oameni cu natura”.
Să fim, deci, tragici.



TEATRUL NAȚIONAL „I.L.

Stagiunea

Prez

BACAN

după E

În românește d

Penteu

Agave

Dionysos

Cadmos

Slujitorul

Crainicul

Bacantele **AMALIA CIOLAN, TATIANA CONST**

BRÂNDUȘA MIRCEA, IULIANA MOISE, I

TANIA POPA, CES

Garda lui Penteu **EMIL MU**

ADRIAN DRĂGUȘI

Regia și scenariul

Decorurile

Costumele

Muzica și adaptarea muzicală **MARCEL I**

Asistent regie **IULIANA VĂLSAN**

Regia tehnică **MARCEL BĂLĂNESCU**

Luminile **VASILE DOBROGEANU**

Coordonator Sala Atelier

Editor coordonator

LIVIU DORNEANU

Edi

CARMEN MOCANU,

Foto

PAUL A

ing. Corneliu Ciolac (ing. șef), **ing. Vetuța Gavrilă** (șef serviciu e

(șef producție), **Nicolae Ioan** (șef atelier tâmplărie), **Vasile Mate**

Rodica Sandu (șef atelier croitorie femei), **Constantin Alexandru**

(șef atelier boiangerie), **Matei Florea** (șef atelier cizmărie), **Gheo**

butaforie), **Andrei Bathori** (șef machiaj), **Victoria Voinea** (peru

Coloana sonoră a fost înregistrată și procesată în Stu

CARAGIALE" BUCUREȘTI

1997 - 1998

hieră

NT E LE

TRIPIDE

Alexandru Pop

OVIDIU IULIU MOLDOVAN

FLORINA CERCEL

MARIUS BODOCHI

CONSTANTIN DINULESCU

EUGEN CRISTEA

ALEXANDRU BINDEA

ANTIN, CARMEN IONESCU, TEODORA MAREȘ

ODICA MUREȘAN, ECATERINA NAZARE

ONIA POSTELNICU

REȘAN, DRAGOȘ IONESCU

I, VASILE CALOFIR

MIHAI MĂNIUȚIU

MIHAI MĂDESCU

DOINA LEVINTZA

PREȘ, MIHAI MĂNIUȚIU; DUMITRU DABIJA

Asistent costume CRISTINA ANTONESCU

Sufleor LAURA VLAD

Sonorizarea VASILE VASILE

VLAD STĂNESCU

ori

IOLETA SCORADET

rafii

TONIU

Secretar de redacție
CLAUDIU CRISTESCU

ergetic), ing. Ionel Pascu (șef serviciu electronic), Mihaela Nicolae

aș (șef atelier mecanic), Tudor Vasile (șef atelier croitorie bărbați),

șef atelier tapițerie), Teodora Țelea (șef atelier mode-flori), Ilie Preda

ghe Mihai (șef atelier pictură), Viorel Pater (șef atelier sculptură-

-coafură), Eugenia Radu (broderie) Ion Tudorache (șef mașinist)

oul Yamaha (Cristian Tarnovețchi, Constantin Fleancu)

TEATRUL NAȚIONAL „I.L. CARAGIALE” BUCUREȘTI

Stagiunea 1997 - 1998

Premieră

BACANTELE

după EURIPIDE

În românește de Alexandru Pop

Penteu OVIDIU IULIU MOLDOVAN
Agave FLORINA CERCEL
Dionysos MARIUS BODOCHI
Cadmos CONSTANTIN DINULESCU
Slujitorul EUGEN CRISTEA
Crainicul ALEXANDRU BINDEA

Bacantele AMALIA CIOLAN, TATIANA CONSTANTIN, CARMEN IONESCU, TEODORA MAREȘ
BRÂNDUȘA MIRCEA, IULIANA MOISE, RODICA MUREȘAN, ECATERINA NAZARE
TANIA POPA, CESONIA POSTELNICU

Garda lui Penteu EMIL MUREȘAN, DRAGOȘ IONESCU
ADRIAN DRĂGUȘIN, VASILE CALOFIR

Regia și scenariul MIHAI MĂNIUȚIU

Decorurile MIHAI MĂDESCU

Costumele DOINA LEVINTZA

Muzica și adaptarea muzicală MARCEL IUREȘ, MIHAI MĂNIUȚIU; DUMITRU DABIJA

Asistent regie IULIANA VÂLSAN
Regia tehnică MARCEL BĂLĂNESCU
Luminile VASILE DOBROGEANU

Asistent costume CRISTINA ANTONESCU
Sufleor LAURA VLAD
Sonorizarea VASILE VASILE

Coordonator Sala Atelier VLAD STĂNESCU

Editor coordonator
LIVIU DORNEANU

Editori
CARMEN MOCANU, VIOLETA SCORADET

Secretar de redacție
CLAUDIU CRISTESCU

Fotografii
PAUL ANTONIU

ing. Corneliu Ciolac (ing. șef), ing. Vetuța Gavrilă (șef serviciu energetic), ing. Ionel Pascu (șef serviciu electronic), Mihaela Nicolae (șef producție), Nicolae Ioan (șef atelier tâmplărie), Vasile Matelaș (șef atelier mecanic), Tudor Vasile (șef atelier croitorie bărbați), Rodica Sandu (șef atelier croitorie femei), Constantin Alexandru (șef atelier tapițerie), Teodora Țelea (șef atelier mode-flori), Ilie Preda (șef atelier boiangerie), Matei Florea (șef atelier cizmărie), Gheorghe Mihal (șef atelier pictură), Viorel Pater (șef atelier sculptură-butaforie), Andrei Bathori (șef machiaj), Victoria Voinea (peruci-coafură), Eugenia Radu (broderie) Ion Tudorache (șef mașinist)

Coloana sonoră a fost înregistrată și procesată în Studioul Yamaha (Cristian Tarnovețchi, Constantin Fleancu)

MENADISMUL

Obsesia dansului

În multe societăți, poate că în toate, există oameni pentru care, după cum spune Aldous Huxley, „dansurile rituale oferă o experiență religioasă mai satisfăcătoare și mai convingătoare decât oricare alta (...) Ei obțin cel mai ușor cunoașterea divinului cu ajutorul mușchilor lor”.

Huxley este de părere că religia creștină a făcut o greșeală când a consimțit la secularizarea completă a dansului, în vreme ce un înțelept mahomedan spune „cel ce cunoaște puterea dansului sălășluiește întru Domnul”.

Dar puterea dansului este o putere periculoasă. Ca și în alte cazuri de abandon de sine, este mai ușor să începi decât să te oprești. În extraordinara demență a dansului care invadează periodic Europa din secolul al XIV-lea până în secolul al XVII-lea, oamenii dansau până ce cădeau jos - ca dansatorul din **Bacantele** sau cel pictat pe un vas grecesc aflat la Berlin - și zăceau în stare de inconștiență, călcați în picioare de tovarășii lor.

De asemenea, dansul era molipsitor.

Cum observă Penteus în **Bacantele**, se răspândește cu repeziciunea unui incendiu. Dorința de dans pune stăpânire pe

oameni fără consimțământul judecătii conștiente; de exemplu ni se povestește că, la Liège, în 1374,

după ce unele persoane posedate au intrat în oraș dansând în onoarea Sfântului Ioan, pe jumătate goi, cu cununi pe cap, „multe persoane aparent întregi la minte și la trup au fost deodată posedate de diavol

și s-au alăturat dansatorilor”; aceste persoane și-au părăsit casa și familia, ca femeile tebane din piesă: până și fetele tinere s-au rupt de familie și de prieteni și au pornit în lume cu dansatorii. Împotriva unei manii similare în Italia secolului al XVII-lea, „nu constituia un impediment nici tinerețea nici bătrânețea; până și bătrânii de nouăzeci de ani își aruncau cărjele la sunetele tarantelei și, ca și când o licoare fermecată dătătoare de tinerețe și putere le-ar fi curs prin vine, se alăturau dansatorilor celor mai înfocați”.

Astfel, Cadmus din **Bacantele**, justifică remarca poetului potrivit căreia Dionysos nu respectă nici o limită de vârstă. Până și scepticii ca Agave erau, uneori, molipsiți de această manie, împotriva dorinței lor și contrar profesiei lor de credință.

În Alsacia secolului al XV-lea și al XVI-lea se credea că nebunia dansului poate fi impusă unei victime prin blestem.

În unele cazuri, obsesia irezistibilă reapărea la intervale regulate, crescând în intensitate până în ziua de Sfântul Ioan sau de Sfântul Vitus, când izbucnea - urmată apoi de o întoarcere la normalitate; în Italia „cura” periodică a pacienților atinși de muzică și dans extatic pare să fi devenit o festivitate anuală.

Prăbușirea barierelor interioare

Ultimul exemplu sugerează modul în care în Grecia dansul ritual de pe munte cu dată fixă s-a dezvoltat, inițial, din atacuri spontane de isterie în masă.

Canalizând o astfel de isterie într-un rit organizat o dată la doi ani, cultul dionisiac o ținea în frâu oferindu-i o slobozenie relativ inofensivă. Ceea ce descrie primul cânt al corului din **Bacantele**

este o isterie domesticită în serviciul religiei; cele întâmplare pe muntele Cithaeron erau isterie curată: bachismul periculos coboară ca o pedeapsă asupra celor prea respectabili și îi antrenează fără voia lor. Dionysos este prezent în ambele cazuri; ca și sf. Ioan sau sf. Vitus, este cauza nebuniei și liberatorul de nebunie. Trebuie să păstrăm în minte această ambivalență pentru a înțelege piesa cum trebuie.

A-i rezista lui Dionysos înseamnă a reprimă elementarul din natura omenescă: pedeapsa este prăbușirea bruscă și completă a barierelor interioare în clipa în care elementarul izbucnește în afară cu violență și civilizația dispăre.

Victime și adepți în locuri și vremuri diferite

Există, în afară de acestea, anumite asemănări cu privire la unele detalii între religia orgiastică din Bacantele și religia orgiastică în alte părți, care merită să fie luate în seamă deoarece tind să dovedească faptul că „menada” este o figură reală și nu convențională, care a existat sub nume diferite, în locuri și vremuri foarte diferite. Primul este legat de flautele și timpanele care acompaniază dansul menadelor în Bacantele și pe vasele grecești. Pentru greci acestea erau instrumentele orgiastice *par excellence*; ele erau folosite în toate marile culte ale dansului, cele ale Cibelei asiatice, ale cretanei Rea și ale lui Dionysos. Puteau provoca nebunia, iar în doze homeopatice o puteau și vindeca. Cu 2000 de ani mai târziu, în 1518, când dansatorii nebuni ai sfântului Vitus dansau prin Alsacia, o muzică asemănătoare - muzica de tobe și de flaut - era din nou folosită, pentru același scop ambiguu de a provoca nebunia și de a o vindeca: există și astăzi consemnarea făcută de Consiliul orașului Strasbourg. Cu siguranță că aceasta nu este nici tradiție, nici coincidență; pare să fie redescoperirea unei legături cauzale reale, despre care astăzi numai Ministerul de Război și Armata Salvării mai au vagi cunoștințe.

Comportamente și elemente primitive universale

Un al doilea detaliu ar fi ținuta capului în extazul dionisiac. Aceasta este subliniată în mod repetat în Bacantele: „aruncându-și părul lung la ceruri”; „Te voi împiedica să-ți arunci părul pe spate”; „îmi smuceam capul înainte și înapoi ca o bacantă”; la fel Cassandra posedată: „Își aruncă buclele aurii când suflă dinspre Zeu vântul puternic al clarviziunii”. Aceași trăsătură caracteristică apare la Aristofan (Pletele se agitau ca în timpul unei ceremonii bachice) și, în mod constant, chiar dacă descrisă mai puțin viu, la autorii de mai târziu: menadele mai „zvâcnesc din cap” la Catul, Ovidiu, Tacit. Vedem acest cap dat pe spate și gât arcuit



Ovidiu Iuliu Moldovan



în centru Florina Cercel

în operele de artă antice ca, de pildă, pietrele prețioase redatate de Sandys, sau menada de pe basorelieful de la British Museum. Gestul însă nu este o simplă convenție a poeziei și artei grecești; în toate timpurile și pretutindeni ele caracterizează acest tip special de isterie religioasă.

Iată trei descrieri moderne fără legătură între ele:

„mișcarea smucită a capului spre spate care făcea ca părul lor să se încolăcească, contribuia și mai mult la aspectul lor sălbatic;

„părul lor lung era aruncat dintr-o parte într-alta prin mișcări rapide de cap; „capul se dădea când într-o parte, când într-alta sau pe spate, iar dedesubt gâtul era umflat și proeminent. Prima fază face parte din relatarea unui misionar despre un dans canibal din Columbia Britanică, care a dus la sfâșierea și devorarea unui corp omenesc; cea de a doua descrie un dans sacru al mâncătorilor de țapi din Maroc; ultima este descrierea clinică a isteriei posesive și aparține unui medic francez.

Nu este singura analogie care leagă aceste tipuri diferite. Dansatorii extatici din Euripide „purtau foc pe cap și nu îi ardea”

ca și dansatorii extatici din alte părți.

În Columbia Britanică ei dansează cu cărbuni aprinși în mână, se joacă cu ei nepăsători, băgându-i chiar în gură;

la fel în Africa de Sud sau în Sumatra. În Siam și în Siberia ei susțin că sunt invulnerabili atâta vreme cât zeul este în ei

- la fel ca și dansatorii de pe Cithaeron.

Doctorii noștri europeni au găsit explicația sau mai degrabă o explicație parțială în spitale; în timpul crizelor sale,

pacientul isteric este de fapt mai totdeauna analgesic

- orice sensibilitate la durere este atenuată.

Găsim o relatare interesantă despre folosirea, atât spontană, cât și

curativă, a dansului extatic și a muzicii extatice (trompetă, tobă, flaut) din Abisinia la începutul secolului al XIX-lea. Ea are mai multe puncte comune cu descrierea lui Euripide. În momentul culminant al dansului, pacienta „o rupe la fugă cu asemenea viteză, încât nici cel mai rapid alergător nu ar putea să o ajungă și, deodată, la o distanță de aproape 200 de yarzi cade jos ca trăsniță”. Soția indigenă a lui Pearce, care se molipsise și ea, a dansat și a sărit „mai degrabă ca un cerb decât ca o ființă omenească”. Din nou, „i-am văzut dansând în timpul acestor crize cu un vas sau o sticlă cu băutura de porumb pe cap fără să verse o picătură sau să spargă sticla, deși adoptau pozițiile cele mai extravagante”. Întreaga descriere a atacului menadelor asupra satelor tebane corespunde comportamentului cunoscut al unor grupuri din alte părți care pot servi drept termen de comparație. La multe popoare, persoanele în stări anormale, naturale sau provocate, au privilegiul de a jefui comunitatea; a interveni în acțiunile lor ar fi periculos, deoarece sunt pentru un timp, în contact cu supranaturalul. Alt element evident primitiv este mănuierea șerpilor. Euripide știa că Dionysos poate apărea în formă de șarpe. Un astfel de procedeu, chiar și fără credința în divinitatea șarpelui care să-i stea la bază, poate fi un factor puternic în producerea exaltării religioase cum arată relatarea despre ritualul șarpelui cu clopoței practicat într-o biserică din Kentucky. Potrivit acestei relatări, mănuierea de șerpi face parte dintr-o slujbă religioasă și este precedată și acompaniată de dansuri extatice, urmată apoi de extenuare totală. Șerpii sunt trecuți din mână în mână deasupra capului sau aproape de față. O practică extrem de interesantă și care ne face să ezităm să fim de acord că acest act nu poate însemna nimic altceva decât uniunea sexuală a zeului cu inițiatul.

Canibalismul, o împărtășanie?

Mai rămâne să spunem câteva cuvinte despre actul culminant al dansului dionisiac, care era și actul culminant al dansurilor columbiene și marocane - sfâșierea în bucăți și înghițirea cărnii crude a unui corp de animal. Descrierea jubilantă a actului de către unii sfinți părinți nu intră în discuție, și este greu de determinat câtă importanță să acordăm mărturiei anonime a scoliaștilor și lexicografilor în legătură cu acest subiect; însă el ocupa încă un loc în ritualul orgiastic grec în perioada clasică, după cum se atestă atât prin respectabila autoritate a lui Plutarh cât și prin regulamentul cultului dionisiac de la Milet în anul 276 î.e.n., în care putem citi: să nu fie îngăduit nimănui să se arunce asupra unui animal viu ca să mănânce carne crudă înainte de a intra preoteasa în cetate. Expresia (a se arunca asupra unui animal viu ca să mănânce carne crudă) i-a preocupat pe savanți.

În **Bacantele** sfâșierea se practică mai întâi printre cirezile tebane și apoi asupra lui Penteu. O descriere detaliată a mâncatului cărnii crude ar fi imposibil de suportat chiar pentru spectatorii atenieni; Euripide o pomenește de două ori. Este greu de ghicit starea psihologică pe care o descrie cu cele câteva cuvinte; (plăcerea mâncatului de carne crudă); dar este semnificativ că zilele stabilite pentru mâncatul cărnii crude erau zilele „nefast și negre” și că, de fapt cei care practică un astfel de rit în zilele noastre par să resimtă un amestec de exaltare supremă și de repulsie supremă; el este în același timp sacru și oribil, o împlinire și o pângărire, o taină și o profanare - același conflict violent de atitudini emoționale pe care îl găsim pretutindeni în **Bacantele** și care stă la baza oricărei religii de tip dionisiac.

Scriitorii greci târzii explicau mâncatul cărnii crude în același mod în care explicau dansul și în care ar putea

fi explicată împărtășania; era doar un act comemorativ, în amintirea zilei când Dionysos copil a fost el însuși sfâșiat și mâncat. Dar obiceiul pare să se întemeieze pe o logică sălbatică foarte simplă. Efectul homeopatic al curei de carne este bine cunoscut. Dacă vrei să ai inimă de leu, mănânci carne de leu, dacă vrei să fi subtil, mănânci carne de șarpe; cei care mănâncă porc vor avea ochi mici de porc. Prin analogie, dacă vrei să fii ca un zeu trebuie să mănânci carne de zeu (sau oricum ceva ce are legătură cu divinitatea). Și trebuie mâncată repede și crudă, înainte să se scurgă sângele; numai astfel poți să adaugi potențialul vieții lui la viața ta, căci „sângele este viață”. Zeul nu este întotdeauna prezent



în centru Marius Bodochi

pentru a putea fi mâncat, nici nu ar fi bine să-l mănânci oricând și fără pregătirea de rigoare pentru primirea solemnității. La Euripide taurii sunt sfâșiați, țapul sfâșiat și mâncat; în altă parte ni se vorbește de sfâșierea viperelor. Din moment ce în toate este mai mult sau mai puțin probabil să recunoaștem întruchipări ale zeului, înclin să accept punctul de vedere potrivit căruia era o împărtășanie în care zeul era prezent în acest purtător-animat și era sfâșiat și mâncat sub această formă de poporul său. În altă parte am demonstrat că a existat odată o formă de împărtășanie mai inspăimântătoare și de aceea mai puternică.



Alexandru Bindea



Scenă de ansamblu

mai îngrozitoare, și anume sfâșierea, poate chiar devorarea, Zeului întruchipat în om; și că povestea lui Penteu este, în parte, o reflectare a acestui act - spre deosebire de euhemerismul la modă care o consideră doar ca o reflectare a conflictului istoric între misionarii dionisiaci și oponenții lor.

**Menada,
un chip uman
care a fost
și mai poate fi observat**

Rezumând, aș spune că descrierea menadismului la Euripide nu poate fi explicată doar în termeni de „pură imaginație”;

că dovezile scrise (incomplete dealtfel) dezvăluie o legătură mult mai strânsă între menadism și cultul existent decât au realizat savanții epocii victoriene; iar menada, oricât de mitice ar fi unele din acțiunile ei, nu este în esență un personaj mitologic, ci un tip uman care a fost observat și care mai poate fi observat. Dionysos își are încă victime și adepți, deși azi le dăm altfel de nume, iar Penteu a fost pus față în față cu o problemă cu care aveau să se confrunte, în viața de zi cu zi, alte autorități cetățenești.

E.R. DODDS
Dialectica spiritului grec



Eugen Cristea



In prim plan Ovidiu Iuliu Moldovan

O TRAGEDIE CLASICĂ PENTRU TIMPUL NOSTRU

Euripide este cel mai modern dintre marii autori tragici. Veacurile care i-au urmat au învățat de la el să dea adâncime psihologică eroilor tragediei și să caute complexitatea cu deosebire în sufletul personajelor feminine. Iată însă că, în ultimii ani de viață, la curtea regelui Macedoniei, Archelaos, Euripide scrie **Bacantele**, piesă care reînnoadă tradiția începuturilor tragediei, făcând legătura cu originile ei sacre din cultul lui Dionysos. Acum, când această tragedie a bătrâneții poetului revine pe scena noastră, ne întrebăm dacă și în ce măsură și-a păstrat prospețimea și sensurile care ar putea fi resimțite de un contemporan ca fiind și ale lui.

Bacantele evocă începutul răspândirii în Grecia a cultului zeului nou, Dionysos. Ne aflăm la Teba, în vremuri mitice. Scenariul spectacolului semnat de Mihai Măniuțiu ne propune însă, un salt în cadrul bine delimitat în timp al epocii victoriene. Este un mod de a spune că semnificațiile tragediei nu sunt limitate de vreme, dar și de a aminti că epoca reginei engleze Victoria (1837 - 1901) a fost perioada intensei dezvoltări a civilizației industriale, în care secolul nostru își are germeii.

Este așadar o epocă a raționalismului pozitivist, ostilă mai mult decât altele întemeierii unei noi religii. Pe regele Tebei, Penteu, ideea de rațiune și ordine statală îl face să respingă drept dăunătoare cetății dezlănțuirile de furie mistică ale bacantelor și să vadă în epifania zeului doar omul, nu și substanța divină. Plasându-l în epoca victoriană, autorul scenariului dă personajului conotațiile de pozitivism excesiv, de mistică a ideii de ordine în stat și de orbire față de sacru.

În bogăția ei de semnificații, tragedia ar putea fi citită și în cheie opusă, căci Penteu ne-ar apărea atunci ca un apărător al valorilor rațiunii într-o lume supusă unui rapid și total proces de „rinocerizare”, în care fanatismul unei religii dubioase prin noutatea și caracterul ei imoral le rupe de la căminul lor pe femei. Epoca victoriană este și perioada în care emanciparea femeilor începe cu militantismul sufragetelor.

Această emancipare pe plan social este anunțată, pe planul trăirii sacralului, de bacantele care își părăsesc soții, copiii și casele spre a se dedica lui Dionysos și unui război crud cu bărbații când aceștia le încalcă teritoriul vieții comunitare. Ruperea bacantelor de viața lor familială este totală, până la punctul paroxistic în care Agave își ucide fiul, crezându-l o fiară sălbatică.

Euripide abordase în **Medeea** și problema statutului social subaltern al femeii, căreia nu i se permite să-și aleagă soțul, fiind însă obligată să i se supună întru toate, universul ei fiind redus la persoana lui. Introducând în **Bacantele** replica respectivă din **Medeea**, Mihai Măniuțiu relevă motivația nevoii de emancipare. Percepând raportul cu bărbații ca pe unul de adversitate, menadele se simt hărțuite la încercarea vreunui dintre ei de a le surprinde cu ochi profani: conceptul de hărțuire sexuală din vremea noastră își are corespondentul în timpurile antice.

Ca și universul tragic al lui Euripide, lumea modernă este dramatic scindată.

Vina tragică a fiicelor lui Cadmos este de a fi afirmat că sora lor, Semele, nu este mamă de zeu și pentru acest păcat.



Dionysos le pedepsește luându-le rațiunea și obligându-le să-l slujească pline de fanatism ca bacante. Teba lui Euripide este așadar slăbită între negare totală și fanatism împins până la crimă. Deși însetată de sacru, lumea modernă trăiește și ea aceeași dramatică scindare, întrucât îi lipsește echilibrul în raport cu sacralul pe care îl dă pietatea, acordul profund cu legile divine. Acesta este modelul uman pe care îl schițează antistrofa corului de bacante: „Nu cugeta niciodată / și nu făptui mai presus / de datini și legi! Ușor este / birul de-a li te-nchina / și de-a sluji cu tărie, / oricum ar fi, rânduiala divină / statornicită de veacuri și veacuri, / păstrată mereu pe potriva / tiparelor Firii.”

O asemenea lume scindată interior percepe masculinul și femininul ca antitetice, nu complementare. De aceea, pentru bacante, Eros trece în Thanatos, paroxismul erotic al transei în paroxismul uciderii și sfășierii, îndemnate de un Dionysos care împrumută și trăsături ale Afroditei. În aceste condiții, transcenderea condiției unui sex limitat, a masculinității sau feminității nu se realizează prin regăsirea unității primordiale pierdute, prin refacerea androginului în spirit platonician, ci prin transsexualitate. Unui asemenea proces îl supune Dionysos pe necredinciosul Penteu, deghizându-l în femeie pentru a le surprinde nestingherit pe bacante. Aici se produce misterul dionisiac, misterul transformării omului care, parcă hipnotizat, acceptă tot ce respinsese până atunci, neștiind că o face întru pieirea lui sub influența zeului răzbunător.

Ne privim, prin intermediul tragediei, în oglinda unei alte vremi ca să ne înțelegem mai bine pe noi cei de azi, percepând esența umanului spre împlinirea dictonului de la Delfi: „Cunoaște-te pe tine însuși.”

Gheorghe LĂZĂRESCU

VIATA CA O EXECUȚIE SUMARĂ

Revenirea lui Mihai Măniuțiu la tragedie se produce cu o constanță care înlătură întâmplarea. Asemenea vechilor greci, artistul resimte viața ca o „execuție sumară” dar nu lipsită de sens, ci infuzată de religiozitate, de simțirea Celuilalt sau a Celorlalți - adică a puterii ori a puterilor spirituale de deasupra noastră. Prin mijlocirea clasicilor, lumea modernă acceptă provocarea. Viața ca „execuție sumară” devine o căutare încăpățanată a sensului existenței. De ce, acum, **Bacantele**? Poate pentru că regizorul a descoperit aici o poveste actuală, o poveste de final al acelor raporturi bărbat-femeie care s-au acutizat în perioada victoriană - moment de maximă represiune a femeii -, au explodat în „les années folles” și se vor continua până la disoluția acelei perioade aurorale de început. Povestea bacantelor este o poveste a femeii, a destinului ei dincolo de timp.

Carmen MOCANU



Florina Cercei, Martus Bodochi



Constantin Dinulescu, Ovidiu Iuliu Moldovan

DISOLUȚIA INDIVIDULUI ÎNTR-UN ADEVĂR MAI ÎNALT

În varianta de anulare a tragicului prin relativizarea limitei, conștiința care nu știe să transforme întâlnirea cu limita într-un fapt pozitiv descoperă că individul este doar partea unui întreg și că în fond, dacă el dispăre, ființa lui mai adâncă trăiește ca ființa a naturii sau ca istorie. De ce să nu ne consolăm atunci pentru corupția părții gândindu-ne la veșnica integritate a întregului și de ce nu ne-ar mângâia perenitatea sinelui pentru fragilitatea eului? *Dionysos* și *Ideea* sunt acum variantele de sublim în care omul, pierzându-și identitatea de ins, se regăsește și se adoră cu disperare în metastaza universului. Dar dacă tragicul este specia *umană* a sublimului, atunci el este anulat când conștiința uită de eu și intră în delir în fața naturii și a solemnității istoriei.

Poate fi natura tragică? Dar zeii, pot fi? Sau dacă numai omul poate fi tragic, dacă nu există o tragedie a mineralelor sau una a florilor, dacă animalele nu participă la scenariul tragic decât alegorizate sau umanizate de noi, dacă, în sfârșit, nimeni nu s-a gândit la un Dumnezeu tragic (poate cu excepția lui Eduard von Hartmann), atunci ce zonă a ființei reprezintă umanul ca purtător privilegiat al valorilor tragice? De ce este omul alesul într-o tragică a ființei? De ce în această intruchipare a ei, doar, trebuie să se nască și să prolifereze tragicul?

Tragicul deci s-ar putea defini: dacă-ți depășești limitele, ești „pedepsit”; dacă nu-ți le depășești, nu ești om.

Gabriel LIICEANU
Tragicul

