Radu Stanca și mitul lui Oedip: scrieri și rescrieri

Diana NECHIT

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: diana.nechit@ulbsibiu.ro

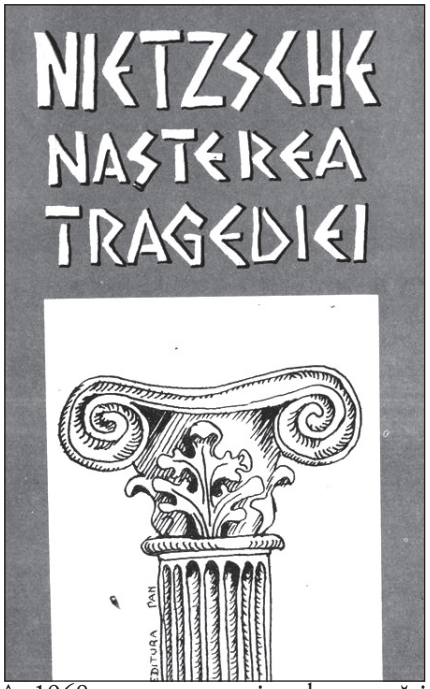
Radu Stanca and the Myth of Oedipus: Writings and Re-Writings

The paper below aims to depict a non-exhaustive overview of the filiations and influences of one of the most popular Greek theatrical myths, namely the one focused on Oedipus, while it is a source of inspiration for a playwright created by Radu Stanca. If sometimes this myth is a pretext for some writers to create a panorama of their social context of conflicts, this cultural reference is adopted by the Romanian playwright in order to render the poetical function of the dynamic of language. Avoiding the tragic content of Oedipus's story, Radu Stanca approaches this popular character aiming at re-establishing the capacity of the myths to feed numerous variations and interpretations in a representative literary product of the Romanian theatre of language.

Keywords: modern Romanian literature, modern European literature, Radu Stanca, myth of Oedipus.

Miturile grecești repuse în circulație de către teatrul antic au fost o sursă permanentă de inspirație pentru autorii de teatru. Anumite figuri mitice apar cu recurență în anumite epoci ale evoluției dramaturgiei universale, valoarea emblematică a conflictelor ai căror protagoniști sunt situându-se într-un raport de coincidență cu problematica etică și politică a societăților pe care le convoacă pe scena de teatru. Nu de puține ori dramaturgia a recurs la mituri pentru a releva mutațiile și conflictele societății actuale. Abordarea acestor mituri, interpretarea lor dramaturgică de către autori diferiți ca spațiu teatral, dar și din perioade diferite de evoluție dramatică, alegerea tragediilor drept materie textuală a rescrierilor lor, reinterpretarea lor într-un context nou, într-o perspectivă contemporană sunt revelatorii pentru relația dintre scriitura dramatică modernă cu modelul antic, dar și pentru repunerea în discuție a sensului tragicului, a fatalității, a destinului, a prezenței divinității, a corului etc. într-o lume aflată sub semnul liberului arbitru, în care zeii au fost declarați pentru totdeauna o plăsmuire fantezistă, blestemele au intrat sub incidența superstiției, iar fatalitatea nu mai are sens într-o lume în care fiecare își construiește propriul destin. Printre miturile cele mai des folosite în rescrierile moderne și contemporane, mitul lui Oedip este, cu siguranță, cel mai frecvent exploatat atât de către literatura dramatică, cinematografie, operă, cât și de literatura psihiatrică.

În articolul de față îmi propun o lectură a piesei dramaturgului român, Radu Stanca, *Oedip salvat*, din perspectiva mitului originar, dar și o relocare a acestuia într-un context dramaturgic mai larg, cu precădere în zona dramaturgiei clasice și moderne franceze, stabilind spațiile de contaminare, de tranzit și de diferență dintre cele două modele europene, francez și românesc, pe de o parte, și modelul originar, pe de altă parte. Textul lui Radu Stanca a cunoscut o notorietate evidentă, având și o reprezentabilitate spectaculară pe măsură. Publicat



în 1968, a cunoscut mai multe montări, dintre care cea mai importantă este cea a lui Mihai Mănuțiu din 1977, cu Marcel Iureș și Adrian Pintea în rolurile principale.

Mitul lui Oedip a fost adaptat pentru prima oară de către Eschil, iar apoi de către Sofocle, în Antichitate. Eschil a scris tragedia oedipiană în 467 î. Ch și relatează lupta celor șapte conducători, expediție care își are originea în lupta pentru putere care i-a pus față în față pe Eteocle și Polinice, frații blestemați ai Antigonei. Sofocle și-a scris tragedia mult mai târziu, între 430 și 420 î. Ch., iar prologul tragediei se deschide cu audiența oferită de rege unui preot și unor copii care au venit să îl implore să afle sursa ciumei care s-a abătut asupra locurilor. Din acel punct pornește istoria eroului tragic. Versiunile lui Sofocle sunt cele mai cunoscute, *Oedip – rege* și *Oedip în Colonos* (407 î. Ch.), acestea fiind mitul sursă pentru majoritatea rescrierilor de mai târziu, implicit pentru Radu Stanca; nu întâmplător, Oedip este considerat „figura cea mai dureroasă a teatrului grecesc”[1].

Dacă din punct de vedere formal, al construcției dramatice și stilistice, textul lui Radu Stanca aparține tragediei, fiind impregnat de o oratorie tragică, de un limbaj declamativ, concentrat, cu sentințe și volute oratorice. La nivelul conținutului ideatic, dramaturgul depășește zona tragediei prin redescoperirea umanismului, transgresiune ce deplasează discursul în sfera dramei de idei, de natură existențialistă.

În mitologia greacă, Oedip este fiul reginei Iocasta și a regelui Laios. Un oracol îi prezice lui Laios că va fi ucis de propriul său fiu care se va căsători apoi cu Iocasta. Îngrozit de cele aflate și încercând să scape de teribilul destin, Laios își încredințează pruncul unui slujitor pentru a fi abandonat pe muntele Citeron. Oedip este găsit de niște păstori care îl vor duce la curtea regelui Polybus, rege în Corint. I se dă numele de Oedip, „*cel cu picioarele umflate*”. Peste mai mulți ani, ajuns la vârsta bărbăției, află că este un „copil găsit” și pleacă la Delphi să consulte oracolul. Pe drum are o altercație cu un grup de străini care îi cer să se dea din drumul lor și să-i lase să treacă. Oedip refuză și îl ucide pe unul dintre ei, neștiind că este vorba de tatăl lui, Laios. Astfel, se îndeplinește prima parte a profeției. După moartea lui Laios, rege al cetății Theba devine Creon. Oedip ajunge la Theba, care se afla sub stăpânirea sfinxului – un monstru sângeros, care îi ucidea pe toți cei ce nu puteau să rezolve faimoasa enigmă: „ce animal este acela care dimineața merge în patru labe, la prânz în două și seara în trei”. Oedip răspunde că omul, iar sfinxul se sinucide. În semn de mulțumire, locuitorii Thebei îi dau mâna reginei Iocasta, iar cei doi trăiesc fericiți mai mulți ani, fără să știe că, în realitate, sunt mamă și fiu. Astfel, se îndeplinește și partea a doua a profeției. Cei doi au împreună patru copii: Ismena, Antigona, Eteocle și Polinice. În timpul ciumei care a lovit țara, oracolul de la Delphi a proclamat că, atât timp cât moartea regelui Laios nu va fi pedepsită, ciuma va face ravagii. Oedip lansează un blestem asupra ucigașului și îl consultă pe orbul Tiresias pentru a afla numele vinovatului. Acesta nu vrea să răspundă și îl sfătuiește pe rege să îi întrebe pe servitori. Unul dintre ei este chiar servitorul care a abandonat copilul pe muntele Citeron. Oedip înțelege adevărul, Iocasta se sinucide, iar el își străpunge ochii și pleacă împreună cu fiica sa Antigona la Atica, unde va fi purificat de către Tezeu și va muri, în cele din urmă, la Colonos.

Povestea lui Oedip reprezintă, astfel, modelul eroului tragic prin excelență. De-a lungul istoriei teatrului, aceasta a cunoscut mai multe variațiuni în funcție de estetica teatrală a epocii sau de intenționalitatea autorului, dar și de contextul social sau politic în care a fost scrisă, mitul originar fiind de multe ori un pretext pentru dramaturgi de a prezenta tarele și neajunsurile diferitelor epoci istorice. Într-unul dintre studiile esențiale aplicate mitului lui Oedip, Jean-Pierre Vernant surprinde în ce constă magnetismul acestui personaj, atât de diferit de ceilalți eroi emblematici ai mitologiei și literaturii antice, care, prin acțiunile sale, este poate singurul care imprimă cel mai bine o contradicție între lumea divină, universul social și politic, problematizând chestiuni valorice și morale nemuritoare, cu o aplicabilitate general umană:

Si les anciens les admiraient, si le public moderne est par certaines d'entre elles bouleversé comme devant *Œdipe-Roi*, c'est que la tragédie n'est pas liée à un type particulier de rêve, que l'effet tragique ne réside pas dans une matière, même onirique, mais dans la façon de mettre cette matière en forme pour donner le sentiment des contradictions qui déchirent

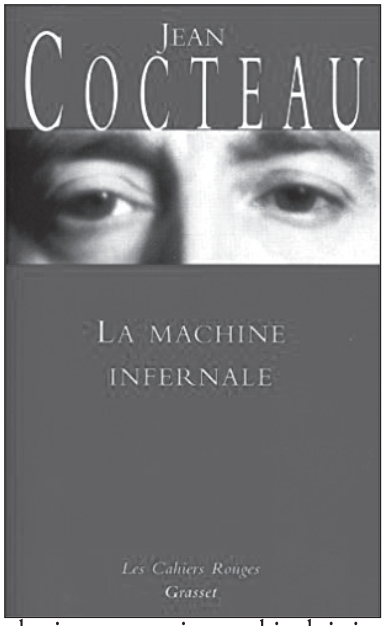
le monde divin, l'univers social et politique, le domaine des valeurs, et faire ainsi apparaître l'homme lui-même comme un *thaûma*, un *deinòn*, une sorte de monstre incompréhensible et déroutant, à la fois agent et agi, coupable et innocent, maîtrisant toute la nature par son esprit industrieux et incapable de se gouverner, lucide et aveuglé d'un délire envoyé par les dieux.[2]

În perspectiva lecturii propuse de Jean-Pierre Vernant, individul apare drept un *deinòn* care, prin acțiunile și atitudinea sa dual㠄, fragmentează natura umană însăși în cei capabili sau nu să se opună fatalității zeilor.

Înainte de a ajunge la subiectul propriu-zis al analizei noastre, și anume la versiunea lui Radu Stanca – *Oedip salvat*, vom surprinde câteva momente definitorii ale evoluției mitului atât în dramaturgia clasică, cât și în cea modernă, evoluție ce a surprins mutații estetice majore de la tragedia clasică la drama de idei. Tragedia lui Sofocle a servit drept *hipotext* mai multor scrieri în marea lor măsură, dramatice, dar nu numai. Prima rescriere a operei lui Sofocle este cea a lui Corneille, *Oedip*, reprezentată în 1659. Corneille modifică mizele politice, Oedip este guvernatorul Thebei și trebuie să își reafirme autoritatea ca succesor al regelui Laios. Voltaire, în 1718, propune o altă versiune a lui Oedip, scrisă în vers alexandrin. Intriga nu este modificată mult, dar, influențat de umanismul secolului al XVIII-lea, *Oedip*ul lui Voltaire nu este un personaj resemnat în fața fatalității destinului, refuză să se declare vinovat și îi acuză pe zei barbarie.

În 1931, André Gide revine la mitul lui Oedip, propunând o versiune particulară a eroului tragic: acest copil găsit, care se dezice fără încetare de starea sa de bine pentru a putea rămâne liber și deschis, acest apostol al individualismului celui mai intransigent este un spirit liber și eliberat de toate constrângerile sociale și culturale ale timpului său, un șef de stat care contracarează prin influența sa autoritatea marelui preot Tiresias, nu este altcineva decât imaginea lui Gide însuși. Opera se integrează perfect în gândirea lui Gide, iar pedeapsa pe care Oedip și-o aplică devine un act pur gratuit și nejustificat. Textul este presărat de aluzii la disputele filosofice și literare ale epocii gidiene, trama mitului fiind un pretext pentru dezvoltări ideologico-estetice. Corul este prezentat schematic, rolul său fiind acela de a reprezenta un barometru al mediocrității și conformismului social. Gide se folosește de anacronism într-un mod destul de discret, fapt ce i-a adus -alături de lipsa filonului tragic- desconsiderarea anumitor critici din timpul său.

Piesa *La Machine infernale* a lui Jean Cocteau, prin originalitatea abordării, dar și prin exacerbarea dramaticului, redefinește renașterea teatrului mitic. Textul lui Cocteau repune în discuție o problematică metafizică dintre cele mai directe: raporturile dintre



liberul arbitru și predestinare, co-existența binelui și a răului în lume, mecanismele fatalității. Dramaturgul propune patru *topoi* spațio-temporali diferiți: ruinele Thebei, unde apare spectrul lui Laios pe care Oedip l-a asasinat, locul în care are loc întâlnirea dintre Oedip și sfinx, camera nupțială din seara nunții lui Oedip cu Iocasta și curtea palatului unde i se relevă adevărul lui Oedip. Primul act ne trimite cu gândul la drama lui Hamlet, dar bufoneria se amestecă cu pateticul. Regina Iocasta este o prezență irezistibilă și extravagantă, care îl trage după ea în lesă pe Tiresias – Zizi ca pe un caniș familiar; soldații de gardă, deși singurii care pot să vadă și să audă spectrul lui Laios, își pierd vremea în pălăvrăgeli cazone despre avansări și permisii și cazarmă:

JOCASTE : Je ne dors plus et c'est mieux, car, si je m'endors une minute, je fais un rêve, un seul et je reste malade toute la journée.

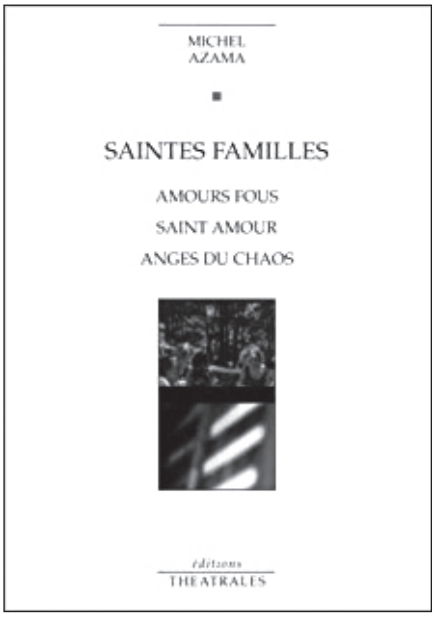
TIRÉSIAS : N'est-ce pas mon métier de déchiffrer les rêves ?…

JOCASTE : L'endroit du rêve ressemble un peu à cette plate-forme ; alors je te le raconte. Je suis debout, la nuit ; je berce une espèce de nourrisson. Tout à coup, ce nourrisson devient une pâte gluante qui me coule entre les doigts. Je pousse une hurlement et j'essaie de lancer cette pâte ; mais… oh ! Zizi… Si tu savais, c'est immonde… Cette chose, cette pâte reste reliée à moi et quand je me crois libre, la pâte revient à toute vitesse et gifle ma figure. Et cette pâte est vivante. Elle a une espèce de bouche qui se colle sur ma bouche. Et elle se glisse partout : elle cherche mon ventre, mes cuisses. Quelle horreur ![3]

Elementele și simbolurile tragicului sunt anulate prin patetic și derizoriu. Un exemplu semnificativ este cel al vălului Iocastei, care se agață de tufișuri, de roțile căruțelor, de picioarele lui Tiresias și care, în cele din

urmă, peste câțiva ani, îi va servi drept ștreang acesteia. Cocteau concentrează întreaga tensiune dramatică în jurul întâlnirii dintre Oedip și sfinx, scenă centrală în piesă, cu rol ordonator. Sfinxul apare în textul lui Cocteau sub forma unei tinere fete, care, din lasitudine, milă și iubire va face totul pentru a-l salva pe Oedip de la amenințări până la trădarea zeilor din clipa în care îi va dezvălui acestuia rezolvarea enigmei. Toate eforturile ei sunt zadarnice, nici ea nu își va recâștiga libertatea și nici Oedip nu va putea evita destinul său. Oedip este, în textul lui Cocteau, victima, mai degrabă, a propriului orgoliu, a dorinței de glorie și putere și mai puțin a fatalității zeilor. Problematica dramei se mută, astfel, în zona existențialismului, a dramei de idei. Unul dintre cele mai sensibile momente ale dramei este cel al nopții nunții în care Oedip, obosit după lunga ceremonie, adoarme în patul nupțial care este, în același timp, și cel al leagănului său. Astfel, nașterea și nunta se re-contopesc în aceeași matrice feminină și spațială. Ultimul act al piesei este fidel mitului originar, ciuma din Theba fiind elementul disturbator, declanșator al conflictului dramatic care îl pune pe Oedip față în față cu crimele sale, dar după ce Iocasta moare și Oedip părăsește Theba sprijinit de Antigona, doar cei doi orbi mai văd spectrul Iocastei, care continuă să-i ghideze. Cocteau derogă în drama sa de la principiile contracției în timp proprii dramei antice și tragediei clasice. Pe de altă parte, concentrează în substanța textuală a dramei sale materia mai multor texte antice și clasice, asumându-și anumite libertăți și inovații tehnice, redând astfel evoluția unui destin uman perceput în momentele sale definitorii. Destinul lui Oedip îi permite lui Cocteau o reflecție asupra condiției umane. Personajul lui Cocteau, așa cum am amintit deja, nu are superioritatea morală a corespondentului său antic, fiind victima propriilor sale slăbiciuni și ambiții. Gestul auto-pedepsirii îl salvează de la decădere și îi redă demnitatea pierdută. Mutarea accentului spre interioritatea personajului este o atitudine proprie modernilor și prin care se stabilește clivajul definitiv față de modelul antic.

Tot în secolul XX, Michel Azama scrie în 2000 și în 2001 trilogia intitulată *Saintes Familles*, remake post-modern și post-freudian al tragediei lui Oedip. Tragicul și dramaticul sunt înlocuite cu deriziunea, parodicul, subversivul. Compusă din trei părți, *Amours fous* / *Saint amour* / *Anges du chaos*, trilogia scrisă sub forma unei piese corale este o panoramare la limita cinismului a situațiilor cotidianului banal surprins în sfera legăturilor de familie din societatea actuală, emancipată de sub toate interdicțiile morale și sexuale. Dacă, în mitul matrice, exterioritatea politicului și fatalismul divin prevalează asupra destinului individual, asupra intimității, în transcrierea modernă, accentul cade pe zona intimului, familiei percepute ca generatoare a dorinței incestuoase, loc original al transgresiunii. Piesa



Saint amour pune în scenă nucleul familial format din cuplul parental Lui – Elle și cei patru copii (Fille 1, Fille 2, Fils 1, Fils 2), avatarii moderni ai lui Oedip și Iocastei, dar și ai copiilor lor: Antigona, Ismena, Polinice și Eteocle. Azama preia mitul lui Oedip într-un mod subversiv, inversând noțiunea de fatalitate și tragic. În fața revelării adevărului scandalos, contrar eroului mitic care își acceptă vina și pornește pe un drum similar unei coborâri în infern, *Oedip*ul dramaturgului francez refuză culpabilitatea, parcursul său fiind unul al unui egoism absolut, al unei fericiri individualiste, aservite plăcerii depline. Această inversiune în trama mitului sursă apare în amorsă în prima scenă a piesei în care conținutul tragediei lui Sofocle este rezumat într-un mod derizoriu printr-un dialog între Elle și Lui. Lui îi răspunde personajului Elle și introduce în text noțiunea de greșeală, declanșatoare a răului. Când personajul feminin îi cere să își desfacă legăturile și să plece, să se separe, Lui își rememorează povestea ce se înscrie în textul contemporan nu într-o logică a fatalității, a crimei surprinse ca în textul original, pe trei paliere: regicid – patricid – incest, ci într-una situată în afara normelor și tabuurilor sociale, în îndeplinirea cu orice preț a iubirii absolute, sacre.

> Je suis sorti de toi je suis rentré en toi et nos enfants sont sortis de toi et moi mélangés il y a confusion des chairs de tous côtés et mon père n'a été rien qu'un épiphénomène un type qu'on tabasse et qu'on tue sur un chemin une mauvaise rencontre qu'on efface tout de suite qui sort tout de suite de votre mémoire un trou de mémoire […] Il n'a existé que pour donner de l'existence à ce qui est entre toi et moi et nos enfants cette boule de chair unique de toi et moi quatre enfants deux filles deux garçons on ne peut pas faire plus parfait.[4]

Textul propune, într-o succesiune de scene, prin dialogurile și monoloagele ce propun inserturi

narative, o *istorie* a sexualității în toate formele ei, de la cele omologate, la cele mai experimentale și inedite. Referințele la mitul lui Oedip punctează textul lui Azama într-o notă ironică și dintr-o perspectivă răsturnată. Un episod major de un dramatism extrem în tragedia greacă – momentul în care Oedip își înțeapă ochii pentru a ispăși vina se regăsește și în textul modern, dar la un alt personaj, Fille 1, care orbește și consideră acest proces un act eliberator, aproape o binecuvântare. Ciuma care se abate asupra cetății Thebei în tragedia lui Sofocle, drept pedeapsă pentru patricidul și incestul lui Oedip se regăsește în textul lui Azama sub forma flagelului SIDA, care vine să lovească societatea modernă, nevrotică și nevropată. Într-o societate aflată în căutarea plăcerii absolute, în care toate excesele sunt subsumate unei nevoi din ce în ce mai acute de a consuma, de a arde toate prohibițiile și în care pierderea reperelor devine un act comun, orbirea este singura soluție, refulând astfel tragicul, responsabilitatea și în cele din urmă, moartea.

Într-o cu totul altă cheie, Wajdi Mouawad, autor francofon de origine libaneză și quebecoez prin adopție reinterpretează mitul lui Oedip, reiterând genealogia sa până la Cadmos – fondatorul Thebei. Elementele autobiografice ale lui Wajdi Mouawad, constrâns în copilărie să își abandoneze Libanul originar și limba arabă pentru exilul parizian și cel canadian și să adopte limba franceză ca limbă de creație, se regăsesc în piesa *« Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face »* din 2008 și care regrupează - în 22 de secvențe titrate și divizate în trei părți mari - saga figurilor mitice ale filiației figurilor thebane. Ultima parte, intitulată *Oedip*, continuă povestea eroului tragic după ordinul lui Laios de a-l ucide pe copil, adopția sa de către regele din Corint, respectând toate episoadele devenirii tragice a personajului sub forma unei anchete și a descoperirii vinovatului. În ultima scenă, *Révélation*, ni-l prezintă pe Oedip într-un peisaj marin, așezat în fața unui zid, lângă o fereastră cu geamurile sparte, în timp ce se adresează oamenilor de astăzi. Wajdi Mouawad ne propune un Oedip ce face trecerea dintre o lume spre alta, fiind o imagine a omului modern măcinat de probleme identitare și care-și arde ochii fiindcă s-a apropiat prea mult de adevăr. Textul lui Mouawad este un mit fondator al Europei nu din punct de vedere geografic, ci istoric, identitar. Acest text nu este singurul care pune în scenă mitul antic. Piesa *Incendies* propune o transcriere răsturnată, trunchiată a mitului lui Oedip, dar într-un plan secund, conflictul dramatic fiind declanșat de călătoria inițiatică a descendenților spre aflarea originii, iar eroul tragic este, de data aceasta, personajul feminin, Iocasta.

În această inventariere sumară, fără pretenția de a fi circumscris în totalitate unul dintre cele mai ofertante mituri ale Antichității, ci doar de a fi stabilit niște jaloane în evoluția transcrierii mitului, atât din



punct de vedere cronologic, cât și din cel al mutațiilor dramaturgice și estetico-teatrale, textul lui Radu Stanca, *Oedip salvat*, se află într-o zonă frontalieră între canavaua tragediei antice și a dramei de idei, de factură existențialistă, dramaturgul, dar și omul de teatru, fiind la curent cu mutațiile și inovațiile din spațiul teatral și dramaturgic european. Surprinzând succint mutațiile mitului oedipian în discursul literar și critic al Europei secolului trecut, Dragoș Varga amintește că „Radu Stanca inovează și el pe marginea mitului, deplasând atenția de pe puterea nelimitată și constrângătoare a zeilor pe cea omenească, superioară și eliberată de chingile absurdei transcendențe”[5]. Diferențele dintre piesa lui Radu Stanca și versiunea lui Sofocle asupra mitului este relevantă pentru înțelegerea mecanismului tragediei și a personajului tragic în opera scriitorului român. Cu alte cuvinte, Radu Stanca deturnează firul evenimențial trasat de Sofocle, restabilind raporturile de forță dintre individ și propriul destin, implicit dintre oameni și zei. Referindu-se la acest aspect, Dragoș Varga consideră că „piesa lui Radu Stanca începe acolo unde sfârșește tragedia lui Sofocle”[6], insistând asupra traumei interioare a protagonistului care, rupându-se de șabloanele rigide ale unui personaj tragic relativ plat și fatalist prin excelență, experimentează trăirile profunde ale unui erou modern, ale unui „individ dilematic”[7].

Piesa este situată didascalic într-o dumbravă întâlnită în drumul dintre Theba și Colonos ce poate fi ușor identificată cu dumbrava Eumenidelor. Însoțit de fiica sa Antigona pe drumul spre Colonos, Oedip se rătăcește. Radu Stanca nu oferă multe date despre istoria personală a personajului, dramaturgul stabilind ca acceptată convenția teatrală a pretextului mitic și, implicit, a cunoașterii prestabilite a demersului epic de către cititor / spectator. Totuși, Oracolul care preia, astfel, rolul de principiu activ al conflictului dramatic

îi face o prezentare succintă lui Oedip: „ORACOLUL: Oedip, fiu și ucigaș al lui Laios, Oedip, rod și altoi al Iocastei, Oedip, liberator și tiran al Thebei, zeii s-au milostivit de tine”[8]. Această replică are, mai degrabă, valoarea unei didascalii interne, dând informații despre identitatea, trecutul și chiar destinația personajului. Aflându-se în pustiu, Oedip nu găsește pe nimeni care să îl îndrume și trebuie să accepte sfatul Antigonei care îi cere să se adreseze zeilor. Drept urmare, Oracolul își face apariția și apare prima constrângere dramatică impusă personajului: Oedip va afla drumul spre Colonos dacă va ucide un călător pe care urma să-l întâlnească în drumul său. Acesta din urmă este Eumet care se îndrepta spre Theba, pentru a-și pacea și alinarea. Eumet, la rândul său, rătăcește prin pustietate, iar Oracolul îi prezice și lui că va trebui să ucidă un călător pentru a-și găsi calea. Oedip, la rugămintea disperată a Antigonei, ia un pumnal pentru a-l ucide pe călător, deși nu vrea să își atribuie vina unei a doua crime. La rândul său, Eumet, care nu ucisese încă pe nimeni, se pregătește să-l otrăvească pe călătorul bătrân ce venea din sens invers. Rezolvarea conflictului dramatic propusă de Radu Stanca este profund umană și îi absolvă pe cei doi de intenția criminală, mutând centrul de interes pe conflictul interior al celor două personaje. Astfel, cuplul de personaje stanciene, refuzând crimele propuse de către Oracol, își găsesc salvarea în propria lor umanitate. Asemănând drama lui Oedip, în versiunea lui Radu Stanca, cu cea din piesa *Ostatecul*, Ion Vartic consideră ambele piese reprezintă „drame ale unei reciprocități greu câștigate”[9].

Acest aspect distanțează textul lui Radu Stanca de modelul originar, dar și de răstălmăcirile lui succesive. Oedip află că Eumet vine de la Colonos, iar Eumet află că Oedip vine de la Theba, ceea ce îi face să-și dea seama că, pentru a afla drumul, nu trebuie decât să se ghideze după urmele pașilor celuilalt în sens invers. Astfel, crima nu mai este necesară, iar cei doi se despart ca să își urmeze drumul. La final, apare din nou figura Oracolului care monologhează despre natura duală a omului. Vorbind despre textul lui Radu Stanca, Ion Negoițescu se declară nemulțumit de finalul propus care scoate drama de sub incidența fatalității, pe care o înlocuiește cu hazardul, cu întâmplarea, ceea ce duce, astfel, la dispariția tragicului:

> Am recitit *Oedip salvat* cu un interes extrem. (...) Tu ai căzut într-o greșeală asemănătoare celei a lui Schiller în *Die Braut von Messina*. El înlocuia destinul cu hazardul. Iar tu dai destinului o notă de arbitrar ce înlocuiește fatalitatea (cu tot ce are întunecat și misterios cuvântul) cu jocul. Piere, astfel, tocmai acea ordine enigmatică tăinuită în dezordinea absurdului. Piere sensul și, de fapt, piere tragicul. Destinul decade la o farsă perversă și încetează de a fi o lipsă de sens a lumii, o imoralitate, un Rău fundamental, metafizic, implântat în ordinea universală. Iată de ce cred că cererea zeilor ca Oedip să ucidă un om nu trebuie să pară atât de arbitrară, ci să fie undeva motivată. Oedip să acționeze ca unealtă aleasă de zei pentru a pedepsi vina tragică a unui om anumit, Eumet. Oedip să se revolte, deci împotriva situației vinei tragice ca atare, să refuze să împlinească destinul tragic...[10]

Radu Stanca nu și-a modificat finalul în urma acestei solicitări ce ține mai mult de o anumită tendință a exegezelor timpului înspre conformitate, totodată cu deznodământul cunoscut al mitului, dar și cu predictibilitatea tragediei și a eroului tragic, așa cum erau ele percepute în operă. Tragedia are un deznodământ previzibil, inevitabil, implacabil, pe când Radu Stanca alege să își creeze propriul deznodământ, dincolo de tiparele modelului originar. Poate nu întâmplător Radu Stanca și-a intitulat didascalic textul *dramă în trei acte*, și nu *tragedie*, chiar dacă, din punct de vedere formal, al respectării cronotopului, prezenței celor două personaje cu mască tragică și a Oracolului, ne trimite spre tehnica tragediei. Oedip este în textul lui Radu Stanca o mască tragică ce permite dramaturgului să își expună propriile idei și convingeri, atât umane, cât și dramaturgice. Această mutație situează dezbaterea înspre zona existențialismului. Personajele acestui text ies de sub incidența tragicului, în momentul în care aleg să găsească o soluție la dilema lor, iar găsirea acesteia, revelarea ei, fundamentează tensiunea dramatică a textului. Antigona este principiul activ al economiei textului, personaj revelator, catalizator al acțiunii scenice. Inițial percepută ca un instrument al destinului, al zeilor, Antigona renunță la final la rolul ei de a-i pune față în față pe cei doi, efasându-se în spatele umanismului celor două personaje care au ales să nu dea curs soluției propuse de Oracol. Rolul ei devine, astfel, inutil și se transformă într-un principiu inactiv, contemplativ. Personajele acestei drame intră în scenă într-o stare care evoluează și, într-un final, se modifică. Această dinamică a personajului nu este una proprie tragediei:

> OEDIP: Nu mai am nevoie de călăuza zeilor. Sunt liber și pot să mă îndrept liber spre Colonus. Am trecut peste încercarea puterilor infernale. Am ieșit la lumină.
>
> ANTIGONA: (...) O! Tată! Se cuvine să-ngenunchi la picioarele tale! Am ținut partea zeilor, dar tu m-ai învățat ce-nsemnează partea omului.[11]

Este evidentă detașarea lui Radu Stanca de modelul originar care este doar un pretext livresc pentru propriile sale considerații filozofice, toate subsumate unei intenții poetice desăvârșite. Dincolo de pretextul mitic care funcționează doar ca mijloc de ancorare într-un cronotop cu valențe teatrale, atitudinea scripturală a dramaturgului român se sustrage tiparelor teatralității convenționale. Fără să-și sprijine construcția dramatică pe principiile standardelor și exigențelor mecanismului

scenic, scriitura lui Radu Stanca privilegiază explorarea substraturilor expresive ale limbajului, în detrimentul acțiunii și a sondării personajelor prin intermediul nuanțelor conflictuale ce derivă din intrigă. Putem vorbi, în acest sens, nu de un teatru ce își propune să rescrie un mit al culturii universale, ci de un teatru de limbaj, un teatru poetic, al mecanismelor de manipulare a învelișurilor semantice de adâncime ale cuvintelor, ce preia șablonul mitic doar la un nivel superficial, însă pe deplin asumat, păstrând nealterat suflul *vitalist* al unei tragedii clasice. Dragoș Varga sesizează acest aspect oarecum paradoxal al operei dramatice a scriitorului român care, în ciuda formulei moderne specifice actului de rescriere a unui mit, nu se depărtează de patosul convențional ce aureolează contactul cu scrierile marilor tragedieni: „Solemnitatea tragică nu îi este străină lui Radu Stanca, cum nu îi este străină nici dimensiunea mitologică și un anume hieratism al limbajului său dramatic, asemănător celui din poezia sa, or, prin toate acestea, el nu este mai puțin modern."[12]

În ciuda unei absențe prestabilite a contactului între creatorii dramaturgici care și-au apropriat mitul oedipian, Radu Stanca sfidează tiparul general de abordare a spațiului tragic conferit de miturile Antichității, ferindu-se de un tratament textual atemporal / transistoric al șablonului epic ciclic, preferând să adopte o atitudine mult mai detașată, care să-i permită o mai mare lejeritate în explorarea expresivității limbajului. Așa cum am observat de-a lungul acestei incursiuni non-exhaustive prin avatarurile lui Oedip în cadrul epocilor creatoare ale umanității, mitul poate fi, deopotrivă, privit atât ca o matriță predeterminată a mecanismelor subtile ce guvernează pe ascuns demersul existențial al oamenilor, cât și ca un artificiu oarecum lipsit de complexitate ce poate pregăti terenul unei abordări complementare viziunii globale prin care textul de teatru este gândit și scris.

Note:

1. Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, Editura Pan, Iași, 1992, p. 187.
2. Jean-Pierre Vernant, *Œdipe et ses mythes*, Editions Complexe, Paris, 1988, p. 27.
3. Jean Cocteau, *La Machine infernale*, Paris: Gérard Lieber, 1992, p. 17.
4. Michel Azama, *Saint amour* in *Saintes Familles*. Paris : Éditions Théâtrales, 2002.
5. Dragoș Varga, *Radu Stanca. Sentimentul estetic al ființei*, InfoArt Media, Sibiu 2010, Timpul, Iași 2010, p. 181.
6. *Ibidem*, p. 182.
7. *Ibidem.*
8. Radu Stanca, *Teatru*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 145.
9. Ion Vartic, *Radu Stanca – poezie și teatru*, Editura Albatros, București, 1978, p. 82.
10. Ion Negoițescu, Radu Stanca, *Un roman epistolar*, Editura Albatros, Iași, 1978, p. 195.
11. Radu Stanca, *op. cit.*, p. 182.
12. Dragoș Varga, *op. cit.*, p. 167.

Bibliography:

AZAMA, Michel, *Saint amour / Holy Love* in *Saintes Familles*, Éditions Théâtrales, Paris, 2002;

COCTEAU, Jean, *La Machine infernale / The Infernal Machine*, Gérard Lieber, Paris, 1992;

GHIȚULESCU, Mircea, *Istoria literaturii române. Dramaturgia / History of Romanian Literature. Playwrights*, Editura Tracus Arte, București, 2008;

NEGOIȚESCU, Ion, STANCA, Radu, *Un roman epistolar / An Epistolary Novel*, Editura Albatros, Iași, 1978;

NIETZSCHE, Friedrich, *Nașterea tragediei / The Birth of Tragedy*, Editura Pan, Iași, 1992;

STANCA, Radu, *Teatru / Plays*, Editura pentru Literatură, București, 1968;

THOMASSEAU, Jean-Marie, *Drame et tragédie / Drama and Tragedy*, Hachette, Paris, 1995;

VARGA, Dragoș, *Radu Stanca. Sentimentul estetic al ființei / Radu Stanca. The Aesthetic Feeling of the Being*, InfoArt Media, Sibiu 2010, Timpul, Iași 2010;

VARTIC, Ion, *Modelul și oglinda / The Model and the Mirror*, Editura Cartea Românească, București, 1982;

VARTIC, Ion, *Radu Stanca – poezie și teatru / Radu Stanca - Poetry and Plays*, Editura Albatros, București, 1978;

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne / Mytrh and Tragedy in Ancient Greece*, Editions Maspero, Paris, 1981;

VERNANT, Jean-Pierre, *Œdipe et ses mythes / Oedipus and His Myths*, Editions Complexe, Paris, 1988.