

Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași
Facultatea de Compoziție, Muzicologie, Pedagogie muzicală și Teatru
Departamentul Teatru

**JOCUL IDENTITĂȚII ȘI ALTERITĂȚII ÎN TRAGEDIA
GREACĂ ANTICĂ**

- rezumatul tezei de doctorat -

Tipul de doctorat: științific
Profilul: Teatologie
Domeniul: Teatru
Subdomeniul: Istoria teatrului universal

Conducător științific:
Prof.univ.dr. Bogdan Ulmu

Doctorand:
Ioana Petcu

CUPRINS

I. Argument	2
II. Preliminarii teoretice	4
II.1. În lumea semnelor teatrale: calea de la text la spectacol... ..	4
II.2. Justificări: teorii semiotice ale secolului XX în teatru	5
II.3. Macro- și micro-elementele textului în devenirea lor scenică	6
II.3.1. Mitul	6
II.3.2. Arhetipul	8
II.3.3. Topoi	9
III. Primul joc: cele văzute și cele nevăzute ale lumii.....	10
III.1. A vedea, a nu vedea, a revedea – toposul ochiului	10
III.2. Ochii nebuniei, fețele iluziei	11
III. 3. Profetul – ochiul care pre-vede	12
IV. Jocul secund, al efemerului.....	14
IV.1. Tyche și întrupările ei multiple.....	14
IV.2. Declinul cetăților – alienări umane	15
IV.2.1. Hecuba – portret recompus	15
IV.2.2. Regi care apun.....	16
IV.3. Teatrul corpurilor tranzitorii	19
V. Oameni pe drum	20
V.1. Portret de călătoare.....	21
V.1.1. Medeea sau complexul străinului.....	21
V.1.2. Hermione, străina mai inadaptabilă decât Andromaca	22
V.1.3. Ereditatea rătăcirii : Io și Danaidele	23
V.2. Plecarea bătrânului din cetate.....	24
V.2.1. „Bătrânețea” lui Heracle.....	24
VI. Singuri într-o lume antică	26
VI.1. Personaj cu o mască a singurătății: Prometeu.....	27
VI.2. Pe Insula Îndepărtării: Filoctet.....	27
VI.3. Helena și Menelaos – însingurații din aceeași lume	29
VII. Concluzii.....	30
Bibliografie selectivă	32

I. Argument

Și înainte, dar mai ales după cele două războaie mondiale, arta veche – ne gândim acum atât la tragedia antică, dar și la formele ritualice și ceremonialele practicate în secole îndepărtate – a (re)cucerit scena europeană. Jean-Louis Barrault, Antoine Vitez și, puțin mai târziu, Peter Brook, Peter Stein sau Glaus Michael Grüber sunt regizori care, pentru decade îndelungate, au arătat publicului internațional cum se poate face pasul dinspre mit spre gândirea și accețiunile moderne în aria scenei. În România, tradiția tragediei antice a fost păstrată mereu, cu singura observație că, influențați de curentele regizorale din afara țării, artiștii anilor '60 au „spart” și la noi această tradiție, revizuiind operele și propria manieră de abordare teatrală. De la Aurel Manea, la Andrei Șerban, apoi la Vlad Mugur, Constantin Sîrbu, Dinu Cernescu, Ion Cojar – pentru a ne referi doar la realizările făcute până în 1989 –, scena tragediei a suportat formulări minimaliste, tente grotowskiene, adaptări reușite, dar și imixtiuni într-o continuă luptă purtată între clasic și inovator. Un dialog fără capăt se țese între nedumeririle sau inițiativele novatoare ale ultimelor două secole teatrale și glasurile din trecut. *Nanos gigantium humeris insidentes* – dacă ne întoarcem și astăzi la cuvintele lui Bernard de Chartes din secolul al XII-lea, înseamnă că valoarea de adevăr nu s-a schimbat și că resimțim sintagma aceasta ca fiind valabilă și în ceasurile de acum. Regia actuală face din vechile opere o bază, o premisă sau un pretext; pornind de pe acest fundament, se ridică și privește în depărtare. Regia, așa cum se profilează în ziua de azi, este unul dintre acei pitici moderni așezați pe umerii uriașilor antici.

Schimbul de replici ce se creează între **vechi și nou**, în opinia noastră, nu se rezumă la simpla relație dintre text și scenă. Plecând de la această idee, credem că este necesar să privim artele în comunicarea lor și în interrelaționarea ce există între ele. **Demersul tematic** ne va structura și compoziția lucrării. Ne-am

dorit să analizăm tragedia antică din mai multe unghiuri – ale căror viziuni au ajuns convergente în unicul punct al scenei. Am considerat că în cercetarea noastră este nevoie atât de analiza versului antic, cât și de comentarea felului în care el este interpretat scenic sau în domeniul artelor plastice. Numai într-o astfel de panoramare am putut avea o oglindă deschisă a transformărilor pe care le suferă figurile din scriitură.

Apoi mai există o constantă pe care dorim să o urmăm în drumul nostru: raportul dintre **identitate și alteritate**, raport care cuprindea cu semnificații diferite, atât zona Teatrului, cât și cea a Literaturii. Din această perspectivă vom surprinde mai cu seamă existențele personajelor în paralel cu modul în care actorii le dau viață în lumina reflectoarelor. Însă, la o scară mai largă, același raport ne va permite să aruncăm, măcar fugar, o privire asupra modului în care se întâlnesc mentalități diferite, în care comunică sau se despart națiunile, felul în care viața se transpune în artă sau arta alunecă nestăvilite în realitate.

În subsidiar au mai fost încă două dezirate pe care am încercat a le împlini, dezirate care s-au născut pe măsură ce lucrarea a căpătat contur. Primul a fost cuprinderea cât **mai multor fețe ale Antichității**, pornind de la valențele ei clasice, împrumutate și reformulate de-a lungul secolelor și de alte curente artistice care și-au găsit puncte de referință în acest principiu, și ajungând la neverosimilitățile, inconsecvențele sau chiar trivialitățile acelor timpuri. Al doilea gând pe care-l vom fi materializat este **reabilitarea** câtorva personaje din teatrul antic, căci, ne-am dat seama fie la relectura textelor, fie la vizionarea unor spectacole, înainte chiar de a fi pornit în redactarea noastră, că nu de puține ori protagoniștii sunt victimele unor jocuri de culise concepute de prezențe de plan secund, dacă nu chiar de cei care lipsesc din acțiunea înfățișată de autor publicului. Servitori, profeți și profetese, fantome ale trecutului reprezintă o materie demnă de supus unei observații fructuoase.

II. Preliminarii teoretice

II.1. În lumea semnelor teatrale: calea de la text la spectacol

Aplecându-ne asupra câtorva puncte nodale din vasta teorie care s-a țesut de la începuturi până astăzi, vom putea urmări evoluția trecerii textului în practica scenei, de la „tirania” cuvântului, la absența lui totală. Pentru Antichitate textul avea o importanță deosebită, Aristotel enumerând printre principiile esențiale ale artei de a scrie ordinea (*táxis*), mărimea (*méghatos*) și proporția (*symmetria*), iar ca o încununare a tuturor legilor, trebuia să primeze **frumosul**. În *Epistola către Pisoni*, Horațiu vedea ceva mai sintetic problema text-scenă, atrăgând atenția asupra **adecvării** care trebuie să existe între cele două linii pentru a se ajunge la o congruență credibilă. În clasicism, legea celor trei unități se referea în primul rând la construcția textului care, odată ce era bine încadrat în aceste norme, avea capacitatea de a servi cum nu se poate mai bine pe scenă. Chiar și în romantism, încă, bătăliile se duc tot pe planul literaturii. Wilhelm von Schlegel face în *Despre arta și literatura dramatică* o întregă educație poetului dramatic, el fiind, în viziunea autorului german, acela care captează atenția publicului și reușește, prin stilul său și prin aplicarea legilor scriiturii, să inspire ideea de teatru. Cu Hegel, facem un pas înainte: esteticianul german vedea o **complementaritate** între teatru și scenă. Amintind și de mai vechile opinii ale lui Diderot, el distinge între text, actor, scenă, între acțiuni interioare și acțiuni exterioare. Oricum, dincolo de teorii, practica teatrală începuse să avanseze destul de mult, iar noțiunea de **regizor** se delimitează și se definește treptat. La sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, putem deja discuta de autonomia spectacolului în fața literaturii, distincțiile făcându-se cu mai multă atenție. Compania Ducelui de Saxa-Meiningen a reprezentat o primă inițiativă a scenei pe calea realismului, având în vedere cât de mult se străduiau artiștii din această trupă să reconstituie momente istorice cu cât mai mare fidelitate. Momentul Antoine, în Franța, și Stanislavski, în Rusia,

sunt din nou cruciale pentru ceea ce a însemnat conjuncția dintre text și scenă, pentru ceea ce a reprezentat munca depusă spre asumarea textului și, în mod inevitabil, a personajului. Voci pertinente care doreau ieșirea de sub puterea cuvântului au existat și atunci: Adolphe Appia avea viziunea unui teatru nou în care imaginea creaa un altfel de limbaj, Edward Gordon Craig visa la un teatru sincretic, Antonin Artaud credea că întoarcerea la ritual și reinventarea cuvântului era cel mai fericit drum spre viitor.

II.2. Justificări: teorii semiotice ale secolului XX în teatru

De la jumătatea secolului XX raportul dintre literatură și arta regizorală este discutat și în termenii teatralității – adică ce determină un text a fi reprezentabil la nivel scenic. Opiniile sunt destule, iar „războiul” dintre ele este perpetuu. Combătând în parte opinii potrivit cărora există dramaturgie scrisă „doar pentru a fi citită”, am adus în față și exemple care contrazic părerile celor care uită de multiplele posibilități oferite de „cutia teatrală”. Mult mai echilibrată ni s-a părut perspectiva oferită de Patrice Pavis¹ care făcea deosebirea dintre viziunea texto-centristă și cea sceno-centristă (primul caz face din text pivotul montării, iar cel de-al doilea caz, cum este și logic, acordă prioritate speculațiilor mizanscenei). Tot semioticianul francez punea în discuție și un alt triptic: regia autotextuală (sisteme închise, care au o estetică autonomă), ideotextuală (montări din care se desprind idei neprelucrate de echipa spectacolului și lansate pentru ca singur publicul să ia o decizie în privința lor) și regia intertextuală (spectacolele făcute după piese clasice, dar care își arată actualitatea). Reușita unui spectacol depinde, în cele din urmă, de susținerea sa argumentativă și de modul în care el este adaptat. Când se păstrează un echilibru între semnătura autorului și cea a regizorului, atunci succesul este aproape atins. Hans-Thies

¹ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2008

Lehmann² definește trei genuri de mizanscenă: regia metaforică este aceea care preia elementele din text și le transpune scenic, însă totul se petrece la modul ilustrativ, fără medieri și fără a fi găsite noi sensuri ale textului; regia scenografică este aceea care consideră scena ca fiind o sinteză în care toate semnele converg spre o singură semnificație; regia evenimentială este aceea care se servește de text fără a-l pune în valoare, ca și cum, textul este lăsat într-un fond îndepărtat³. Dincolo însă de astfel de clasificări, rămân totuși întrebări de fond referitoare fie la cum se scrie un text pentru a fi teatral, fie la maniera în care se face un spectacol. Felul în care se acordă un răspuns determină stilul creatorului, iar pentru acei regizori care își iau ca punct de plecare literatura și își mențin construcția pe această direcție, adesea elementele textului ajung repere importante.

II.3. Macro- și micro-elementele textului în devenirea lor scenică

II.3.1. Mitul

Fascinantă este **lumea mitului** și, cu toate că acest cuvânt ne trimite mental, prima dată, la timpurile străvechi, poate vom fi uimiți câte mituri noi s-au născut în vremurile actuale din perpetuarea și transformarea celor ce aparțin trecutului. Din nou se impun câteva nuanțări ale noțiunii. Definiția dată de Claude Lévi-Strauss este una de la care pleacă majoritatea cercetătorilor atunci când reîncep o discuție în jurul acestei probleme: „Un mit

² Hans-Thies Lehmann, *Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse*, Zeitschrift für Semiotik, Band II, Heft 1, 1989

³ În acest ultim caz este citat un spectacol realizat de grupul avangardist Angelus Novus din Viena în care se lectura de către actori alternativ, timp de douăzeci și două de ore *Iliada* lui Homer, în vreme ce spectatorii veneau și plecau; străvechiul text nu mai reprezintă decât un act de citire, spațiile delimitându-se foarte clar: scena unde se lecturează și textul desprins de vreo reprezentare certă în cadrul teatrului.

se referă întotdeauna la evenimente care au avut loc în trecut: «înainte de facerea lumii» sau «la începutul lumii», în orice caz «în vremea de demult»⁴. Definiția lui Mircea Eliade merge puțin mai departe, arătând că această povestire despre ceea ce s-a întâmplat în *illo tempore* are și un caracter moral, în afară de structurile cosmogonice pe care le descrie: „nu se lasă surprins ca mit decât în măsura în care revelează că ceva *s-a manifestat deplin* și această manifestare este în același timp *creatoare* și *exemplară*, pentru că ea întemeiază la fel de bine și o structură reală și un comportament uman”⁵. Pentru Roland Barthes mitul este o oglindă a societății, un material mereu (re)folosit în care anumite tipuri umane sunt recunoscute, în vreme ce Georges Gusdorff consideră că mitul este legat de prima cunoaștere pe care omul o dobândește despre sine. Tot pe tărâm francez, ne-a atras atenția părerea lui Jean-Pierre Vernant care accepta că în Antichitate mintea omului fusese, deopotrivă, coordonată de mit (percepția fantasticului) și de conștiință (gândirea rațională). Dar căile se și despart la un moment dat, căci, după cum aprecia Vernant, tragedia s-a născut din gândirea rațională, adică atunci când omul a început să-și pună întrebări despre sine și despre locul lui în univers.

Din punctul nostru de vedere, interesant este tocmai felul în care se preschimbă această formă de povestire de la înțelesul ei primar la experiența mizanscenei. Una dintre caracteristicile mitului este **repetiția** care are, după cum spunea și Claud Lévi-Strauss, proprietatea de a face vizibilă structura lui. Prelucrările moderne care se folosesc de fondul mitului – în planul literaturii, a scenei sau a artelor plastice – sunt un fel de „repetiții”. Dacă Eugenio Barba cu *Mythos* (1998) revalorifica însemnătatea mitului revoluției, intersectând lumea lui Oedip, a Medeei și a Casandrei cu cea a rebelilor brazilieni, dacă Peter Hall în *Tantalus*

⁴ Claude Lévi-Strauss, *Antropologie structurală*, prefață de Ion Aluș, traducere de J. Pecher, București, Editura Politică, 1978, p. 250

⁵ Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, pp. 10-11

(2001) realiza un spectacol unde lumea actuală se explică prin figurile trecutului, înseamnă că mitul reprezintă o posibilitate de refacere a „jocului”, un loc comun, un punct de plecare unde, într-adevăr, omul se poate recunoaște și de unde poate reinventa.

II.3.2. Arhetipul

Dintre cele trei tipuri – arhetipul metafizic, cel psihologic și cel cultural –, ultimul este, probabil, cel mai relevant pentru zona în care se situează cercetarea noastră – **arhetipul cultural** fiind acela care permite conexiuni între timpuri diferiți ai istoriei, între geografii diferite, în interiorul lui putându-se opera din punct de vedere **intertextual** și **intercultural**. Și pe plan regizoral, folosindu-se de masca arhetipului, artiștii au încercat să arate care sunt legăturile ce se stabilesc din vechime între civilizații și mentalități. Mergând pe linia teatrului african, de exemplu, se poate sesiza cum în transpunerile lor, Wole Soyinka sau Ola Rotimi – dintre cei mai cunoscuți regizori care au abordat arhetipul în dramaturgia și creația scenică – nu s-au limitat la o simplă demonstrație de stabilire a unor punți comune între mitologia autohtonă și cea grecească. Adaptările lor transmiteau mesaje care atingeau probleme mai profunde legate de libertatea omului, de politica restricționistă sau, pe un plan mai interiorizat, legate de înțelegerea sinelui. De partea cealaltă, desprins din tradiția asiatică, Tadashi Suzuki este cunoscut pentru spectacolele sale la baza cărora stă un text de factură universală, însă care este mutat într-o lume a teatrului *nō* și *kabuki*. Firele care unesc tragedia antică de universul nipon sunt evidente mai cu seamă atunci când atenția se îndreaptă asupra arhetipurilor.

Dar oricât de plan ar apărea teritoriul arhetipului, el prezintă și asperități pe care, în virtutea multiplelor forme pe care scena le poate îmbrăca, unii creatori nu le pot depăși. Există și spectacole care sunt menite a rămâne închise în zona de interes națională, sau pur și simplu există spectacole ratate. Și se poate întâmpla un astfel de eșec fie pentru că se face abuz pe planul

stabilirii relațiilor între Istorie, Culturi și Gândiri diferite, fie pentru că nu are rezistență construcția heteroclită care trece cu prea mare ușurință de la Antichitate la epoca modernă, uitând ce definește spiritul „părinților” și neînțelegând, probabil, nici ceea ce se petrece în mod real în mintea „copiilor”.

II.3.3. Topoi

Făcând parte dintre **micro-structurile** operei literare, **topoi** relevă adesea prin poziționare, prin felul în care sunt construiți, stilul scriitorului. Direcție deschisă de Gaston Bachelard în a doua decadă a anilor '30 și continuată de nume precum Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski, Pierre Richard și Gilbert Durand în anii '50 și '60, critica tematică folosește în analiza pe care o desfășoară atât temele și motivele literare, cât și topoi. Și pe scenă topoi din text se pot metamorfoza în imagini, extinzându-se de la nivelul scris la cel al semnului teatral. Topoi, figuri retorice, sunt stocați în mintea omului, creând un fond al universalilor; ei se reactivează atunci când sunt descoperiți într-o pagină de text sau la apariția lor în câmpul vizual, când se prezintă ca o imagine. Ei au fost percepuți, de-a lungul timpului, drept niște **indicatoare**, iar în planul relației text-spectacol cu ajutorul lor poate fi făcută trecerea de la un pol la celălalt. Modalitatea, însă, în care sunt interpretați scenic determină și distanța dintre dramaturg și regizor, dintre ideea piesei și cea teatrală. În egală măsură, topoi se caracterizează, nu doar prin universalitate, dar și prin simplitate și esențializarea ideilor. Mesajul pe care îl transmit nu este greu de înțeles și, în general, este același pentru întreg publicul. Topoi majori depășesc limita de timp și de spațiu și se schimbă doar felul în care sunt exprimați (doar învelișul), în funcție de epocă și de curente artistice.

Într-un spectacol precum *Bacantele* din 1974, este ușor de sesizat cum Klaus Michael Grüber a decupat ușor textul lui Euripide a preluat teme, motive și, inevitabil, locurile comune reușind, la final, să păstreze sensurile tragediei într-un decor

minimalist care avea ca punct de referință realitatea secolului XX și nu pe aceea a Antichității. Întrebarea care deschide spectacolul și care, în tăcere persistă apoi în sufletele personajelor și ale spectatorilor, este cea ontologică: „Cine sunt eu?” Este întrebarea cu care vine pe buze Dionysos, întrebarea căreia Penteu ar vrea să-i dea un răspuns atunci când este cuprins de vrajă, întrebarea bătrânului Cadmos alungat din Theba, orașul al cărui întemeietor era. Și întrebarea noastră, a tuturor.

III. Primul joc: cele văzute și cele nevăzute ale lumii

În Antichitate, relația dintre **spațiul vizibil** și **spațiul invizibil** capătă conotații complexe. Din punctul nostru de vedere, două sunt direcțiile cele mai importante de manifestare ale acestei dualități: zeul și omul. Grecului îi place alternanța dintre *a vedea*, *a nu vedea* și *a re-vedea*, iar tragedia potențează acest joc prin tipurile de personaje și chiar prin construcția ei. Pentru cei vechi nevăzutul ține de imaginar, de tărâmul lui Hades, de umbră, dar în aceste arii accesul nu este imposibil. Unii oameni pot vedea și pot comunica spre lumea divină, zeii coboară pe pământ și, nu de puține ori, se comportă precum muritorii – iubesc, se dușmănesc sau se răzbună.

În teatru, toposul *feței văzute și a celei nevăzute a lumii* este unul în jurul căruia gravitează cam tot ceea ce înseamnă teatralitatea. Scenă și culise, personaj și mască, actor și erou, interior și exterior, trecut și prezent scenic, real și fantastic, înainte și după spectacol – iată numai câteva principii care sunt puse sub această acoladă.

III.1. A vedea, a nu vedea, a revedea – toposul ochiului

Felurite sunt formele privirii și expresiile ochilor. În tragedia antică de multe ori ne întâlnim cu o situație aparte în care cuvântul se topește și replicile sunt susținute de ochi: **recunoașterea** (*anagnorisis*). În trei texte am putut discuta această relație care se stabilește între Eu și Tu, observând și

diferențele sau apropierile care apar în *Ion*, *Oedip rege* și *Electra* la acest nivel. Este de remarcat cum recunoașterea se face mediată, căci intervine o a treia persoană care are rolul de a dezvălui identitatea „necunoscutului”, care deține amintiri și detalii din trecut prin care se susține adevărul. Pythia dă anumite indicii despre originea lui Ion, un bătrân pedagog descifrează pe chipul lui Oreste semne din copilăria băiatului care îl pliază pe acesta din urmă peste dublul lui aparținând anilor îndepărtați. În cazul lui Oedip, dincolo de Tiresias care citește cu limpezime biografia regelui theban, doi oameni (un păstor și un corintian) fac scena decisivă în care copilul Iocastei și al lui Laios își află obârșia, cutremurându-se. Interesant este și cum, după ce doi oameni se recunosc, ei trec pentru restul societății drept străini, folosindu-se de acest statut ca de o pânză protectivă de după care pot acționa. Așa procedează Electra și Oreste când se ascund în spatele anonimului pentru a-și pune în aplicare pedeapsa. Recunoașterea este ținută pentru sine, până în clipa finală când identitățile sunt scoase la iveală ca o ultimă lovitură de grație.

Dar recunoașterea nu se petrece doar pe planul relațiilor dintre personaje (la exterior), ci apare și în interiorul personajului atunci când Eu trebuie să înfrunte un nou Eu pe care, uneori, nici nu îl bănuia că există. Efectele sunt fie îmbucurătoare (Ion), fie devastatoare (Oedip, Oreste și Electra). Regizorii tratează astfel de scene, cum este de așteptat, cu nuanțe diverse. Modul în care se îndreaptă privirea către Celălalt, felul în care se răspunde întâi cu ochii, apoi prin cuvânt, toate aceste direcții realizează o țesătură nevăzută de intenții și de reminiscențe reactivate.

III.2. Ochii nebuniei, fețele iluziei

Pentru greci, nebunul nu era acel om care suferea din pricina anumitor denaturări psihice, ci era acela asupra căruia se cobora **Lussa** (nebunia). Iar cei mai expuși în acest sens sunt oamenii care încalcă limitele și voia divină. Când ochii se tulbură și privirea se înceteșează spațiul vizibil (realitatea) se transformă și se alunecă pe o suprafață a unui invizibil înșelător. Se alunecă în

iluzie (*dokein*). Rătăcirea minții se manifestă diferit de la un personaj la altul: Io este cuprinsă de vârtej și simte o căldură copleșitoare ce-i incendiază capul (distrugerea interioară, distrugerea lui psyche); lui Ajax i se anulează codul referențial când masacrează animale luându-le drept adversari. Văzut și nevăzut se întrepătrund.

Bacantele este una din piesele care nu poate lipsi la o analiză a temei iluziei. Euripide creează un text în care se pot identifica nuclee ale fantasticului și lasă moștenire un text căruia generațiile actuale de regizori îi găsesc explicații în foarte multe direcții (antropologie socială, psihanaliză, experimentalism etc.). Ca și în alte opere, dar poate și mai complex aici, raportul dintre Eu și Tu capătă noi sensuri: Eu raportat la Acela ce n-a existat niciodată (transformarea lui Penteu), Eu ca fiind Străinul din cetate (revenirea lui Dionysos în orașul unde se născuse mama sa), Eu din trecut și Eu din prezent (cele două ipostaze ale lui Cadmos: la începutul piesei și la finalul ei, răsturnat sub valul Sorții), Eu și colectivitate (Dionysos și thebanii, Penteu și Menadele). Într-o atmosferă stranie în care tentele de comic ajung să pară grotești, vizibilul dispare într-o altă realitate în care chipurile și dimensiunile nu mai sunt cele obișnuite și unde, din nou, sistemul referențial e anihilat. La prima vedere, forțat, la o analiză mai atentă, susținut, *Hipolit* este un text care, la rândul lui, tratează tema nebuniei. Tot o răzbunare divină prinde pe om în capcana iluziei și tot tragice sunt urmările „istoriei” din casa lui Tezeu, însă aici sorbul dragostei și al castității nimicește viețile, nebunia și iluzia cuibărindu-se în sufletul personajelor și nu cuprinde ca în *Bacantele* o cetate întregă ca într-o isterie colectivă. În *Hipolit* zeul lovește punctual și se retrage din fața nenorocirii, lăsând ca oamenii singuri să descurce urzeala minților rătăcite și a ochilor împăienjeniți.

III. 3. Profetul – ochiul care pre-vede

Tiresias, Casandra și Calchas – **profetul captiv în propriul statut, profetul liber și profetul ascuns** sunt cele trei

fețe pe care le-am descris în acest capitol. Adeseori, lectura scenelor în care apare Tiresias lasă impresia el că este stăpân pe situație nu doar din pricină că vede partea nevăzută a lumii, ci și pentru că beneficiază de un ton persuasiv, nu de puține ori semet și poate chiar provocator față de interlocutorul său. Disputa cu Oedip sau cea la care partener îi este Creon (în *Antigona*), apariția lui veselă din *Bacantele*, precum și biografia sa de legendă ne lasă să credem că sub straiul de profet se află un om slab, dar care a înțeles că pentru a se proteja cel mai sigur mijloc este de a-l domina pe Celălalt. Iar regizorii (Mihai Măniuțiu și Pier Paolo Pasolini, de exemplu) nu pierd ocazia de a exploata „cecitatea” profetului punând-o mai degrabă în seama unei măști pe care Tiresias o folosește cu succes.

Cassandra, în viziunea noastră, chiar dacă poartă blestemul zeului Apollo, este unul dintre personajele cele mai libere, probabil, tăinuind în cuvintele „desfăcute”, în metafore și simboluri, speranță, neliniște și răzvrătire. Aparițiile ei, fie atunci când se lasă pradă unui dans frenetic prin care își ia rămas bun de la cetatea natală, fie atunci când e tăcută și resemnată în fața porților Argosului, ne întruchipează o Casandră ruptă de Ceilalți, neînțeleasă și, oarecum, izolată, dar cu atât mai demnă de admirație cu cât își înfruntă viața în singurătate cu mare curaj și dârzenie. Femeie, mamă (dacă ar fi să dăm ascultare unor variante ale mitului), sclavă și fiică pierdută, priamida nu e ea cea care suferă de neputință, ci aceia care o înconjoară.

Nu în ultimul rând, Calchas, profetul aheilor din războiul troian, este portretizat de Euripide *in absentia* în *Ifigenia în Aulis*. În exercițiul nostru de recompunere a acestui personaj, replicile referitoare la el rostite de Agamemnon, Menelaos, Ahile și un vestitor ne-au servit ca indicii. Bănuț de complot, de instigare, de minciună chiar, Calchas nu este în mod inutil absent din textul euripidean. Acest profet ascuns, pe de o parte, face să iasă în evidență felul în care vorbesc războinicii despre oamenii altarelor și, pe de altă parte, ridică, în mod cert, un semn de întrebare asupra propriei persoane.

IV. Jocul secund, al efemerului

Câțiva topoi definesc vremelnicia în lumea antică, acela al destinului nestatornic fiind unul de o importanță majoră. Și azi putem vedea cu ușurință cum în cuvântul *efemer* se disting particulele grecești *epi* și *hemeros* care semnifică *ceea ce durează o singură zi*.

În teatru, noțiunea de efemeritate capătă și alte valențe: teatrul este un loc în care trecutul e depozitat (fie în text, fie în moștenirea de spectacole ce ne-a parvenit până azi), dar este și una dintre cele mai efemere arte. Cum se înscrie principiului *hic et nunc*, nimic din ceea ce se poate numi spectacol nu este reținut de memoria umană în mod perfect, cum nici reprezentația nu este aceeași în fiecare seară, existând o permanentă transformare, căci repetabilitatea aceluiași lucru este imposibilă în teatru. Astfel că putem afirma odată cu George Banu că „alianțele pe care le realizează scena sunt fugitive. Trecătoare. Ele se destramă și lasă puține urme: în afara locurilor și a textelor, marea uitării înghite actul ce a ajuns o clipă la actualizarea cuvintelor scrise odinioară [...] Căci conștiința efemerului invită ființa care joacă sau ființa ce privește să devină ființe ale memoriei”⁶.

IV.1. Tyche și întrupările ei multiple

Tyche, întruparea Fortunei la greci, și Moirele, zeițele ce stăpânesc firul vieții omenești, sunt reprezentate diferit în artă și literatură. De la chipuri omenești cu trăsături specifice în care sunt figurate aceste divinități până la forme abstracte, arta a valorificat întotdeauna, moralizator sau nu, labilitatea și fragilitatea sorții umane. Înfățișările destinului evoluează de la simpla reproducere în cuvinte sau desene a simbolurilor încetățenite pe calea mitologiei, până la imagini complexe, în care sensurile secundare se înlănțuie, declanșând meditația asupra condiției umane.

⁶ George Banu, *Teatrul memoriei*, traducere de Adriana Fianu, București, Editura Univers, 1993, pp. 11-12

IV.2. Declinul cetăților – alienări umane

Tema războiului este privită în teatrul antic din două perspective: una a realității (*Perșii*), iar cealaltă a mitului (războiul Troiei). Există mai multe posibilități în care e descrisă această temă: starea de asediu, când războiul constituie timpul prezent; efectele războiului, când fie războiul s-a încheiat de curând și se văd urmările imediate, fie s-a încheiat de mai multă vreme și efectele se văd pe termen îndepărtat. Tonul grav unifică însă textele care se înscriu în acest perimetru, războiul fiind privit ca o fatalitate, dar și ca un eveniment conceput de mintea omenească îndreptat împotriva chiar a oamenilor. Tragedia antică nu glorifică învingătorii, așa cum se întâmplă în romanele cavalierești, ci mai degrabă citim adesea printre rânduri un sentiment de tristețe profundă pentru cei care au pierit și pentru cei care mai există încă, dar care păstrează în sinea lor imaginea monstruoasă a câmpului de luptă.

IV.2.1. Hecuba – portret recompus

Hecuba, **regina îndoliată** și **regina sclavă**, este portretul clar al omului asupra căruia soarta s-a îndreptat fără milă. Mulți fii îi sunt nimiciți în vremea celor zece ani de război, cetatea îi este învinsă, soțul piere și el sugrumat de un aheu – Neoptolem –, iar coroana i se răstoarnă în praf. Cum e văzută Hecuba în textele teatrului grec? Este o simplă bătrână care se răzbună? Este o mamă căreia i-au fost smulși copiii de lângă ea? E ne bună sau e lucidă? Cum poate fi interpretat mitul mamei care s-a transformat în cățea cu ochi de foc?

Euripide reține două ipostaze ale reginei „întinate” de ahei. În *Hecuba* vedem o mamă care, ridicându-se din nenorocirea în care se află, plătește înzecit moartea copiilor ei, iar în *Troienele* aflăm o regină care și-a pierdut patria, neamul și se resemnează, aparent, pentru gestul final – plecarea în prizonierat. O lumină dreaptă aruncă Euripide asupra acestui destin tragic: Priamida se răzbună pe Polimestor, regele trac care o înșelase omorându-i copilul lăsat în adăpost și furând partea de tezaur troian pe care, la

fel, i-l lăsase în grijă. Astfel un echilibru se stabilește între fapta nedreaptă comisă de Polimestor și tortura pe care o primește din partea Hecubei și a celorlaltor femei troiene. Legătura (sau disjunctia) dintre Eu și Celălalt se stabilește pe mai multe coordonate: autohton-străin, regină detronată-cotropitori, supraviețuitor-morți, victimă-călău și, nu în ultimul rând, femei-bărbați. Dar cea mai puternică relație se stabilește între Hecuba și grupul prizonierelor troiene; în ambele piese vedem trecerea de la singular la colectiv, în *Hecuba* acțiunea grupului se soldează cu un gest monstruos, iar în *Troienele* vedem destinele tragice pe care le împărtășesc cazurile particulare (Casandra, Andromaca, regina-mamă) și cazurile generale descrise în lamentourile corului.

Câteva montări ne-au dat posibilitatea ca, pe firul sorții schimbătoare a casei regale din Troia, să observăm cum regizorii receptează și „traduc” scenic, în primul rând, personajul central și, apoi, cum văd întreaga cetate devenită „captura” armatelor conduse de Agamemnon. De la surprinzătoarea Vanessa Redgrave în rolul stăpânii învinse și umilite, la prestația plină de forță și de sensibilitate a Melaniei Ursu, de la decorurile realiste ale lui Mihalis Kakogiannis la catedrala în construcție a lui Cristian Nedeu, artiștii exprimă în multiple moduri refacerile mitului colând peste acesta mituri actuale, întrebări și imagini din propriul orizont de obsesii. Fenomenul mutațiilor dinspre scriitură spre scenă fac ca, în ultima perioadă, rareori să se mai păstreze ideea de fond a textului – și nici textul nu mai e respectat, adaptându-se la nesfârșit și pierzându-se versul sau ritmul lui, nu doar sensul său primar.

IV.2.2. Regi care apun

Destinul tragic al cetăților se împletește cu acela al suveranilor și, ca și cum ar fi un trup sudat, zidurile dărâmate par ființe îngenunchiate precum sunt și regii care au pierdut coroană, tron, oameni și pe ei înșiși.

Persii este singura piesă care tratează o **realitate politică** a secolului al V-lea î.e.n. Opera lui Eschil, departe de a fi o odă a victoriei trupelor grecești, cum poate ar fi de așteptat și cum unii o consideră, de fapt pedalează pe aceeași idee a trecerii omeniești, pusă, în mod evident, pe seama forței distrugătoare a războiului și nestăvilitei voințe umane pentru putere. Învingșii, pare că sugerează Eschil, sunt victimele propriilor acțiuni și se află într-o stare profundă de dezamăgire și dezechilibru sufletesc. **Mărire și decădere** este principiul sub semnul căruia se aranjează, ca evoluție, textul. Eu și Celălalt se rezumă acum la Eul prezentului și cel al trecutului. Dacă domnia regelui Darius a fost una încununată de laurii unei guvernări echilibrate, cea a urmașului s-a destrămat sub impulsul dorinței de mai mult și a nesăbuiței lui Xerxes. Prezența umbrei lui Darius (acest dublu proiectat din lumea lui Hades) este nu doar un prilej de incursiune în trecutul luminos, ci o rezolvare pe care „Eul care a fost” încearcă să o dea „Eului care este”.

Înscrise tot pe linia tematicii războiului devastator ce strivește vieți, valori, suflete și minți umane, *Cei șapte contra Thebei* și *Fenicienele* tratează evenimentele de la porțile orașului întemeiat de Cadmos. Același ton îndurerat străbate versurile, iar meditația în marginea fragilității omenirii are un parcurs identic de la Eschil la Euripide. Lupta fratelui contra frate, o metaforă a luptei duse între seminții de-a lungul veacurilor, nimicește din nou o seamă de eroi, da data aceasta, însă, pe tărâmul fantasticului. Totuși, *Cei șapte contra Thebei* nu plutește într-o rază a fantasmagoriei, ci este un text realist, **un text al stării de asediu**, în care moartea învinge și, odată cu ea, blestemul mai vechi al lui Oedip (această umbră care, deși nu apare efectiv ca Darius pe scenă, planează în orizontul înroșit). O puternică tensiune se creează pe scenă prin comunicarea permanentă care se creează între ceea ce se vede și ceea ce nu se vede, între sala tronului unde Eteocle așteaptă cu încordare momentul de a-și înfrunta fratele și veștile care vin din afara spațiului de joc, întâmplările ce se petrec într-un timp diferit, timpul războiului

propriu-zis. Exterior și interior delimitează și spațiile în care acționează Eu și Tu. Eteocle – stăpân, frate și războinic, deopotrivă, – este un personaj la răspântie între spațiul vizibil și cel invizibil, el relaționând atât cu membrii corului theban cât și cu prezența nevăzută a fratelui ce se află la porțile orașului, revendicându-și drepturile de suveranitate. Însă oricât am înclina să apărăm o poziție sau alta, ambii bărbați nu sunt decât victime ale unui blestem, ale sorții neiertătoare și, poate mai mult, ale propriilor orgolii.

Fenicienele povestește iar lupta din fața porților thebane. Câteva schimbări în stil euripidian au loc. Imaginea Iocastei – pe care Euripide o salvează de la suicid pentru o perioadă de timp – simbolizează declinul **a ceea ce este la suprafața și ceea ce este înlăuntrul omului**. La fel, un Oedip rămas în Theba – replică a ceea ce am putea numi *fantomă care încă este în viață* – se arată neînduplecat în fața disputei dintre cei doi moștenitori ai coroanei, orb și nemaivrând să audă strigătele de pe câmpul de bătălie. Totuși, așezat lângă trupurile fără suflu ale feciorilor și a soției care între timp își ia viața, atingându-le ușor, nu poate să nu spună despre sine, parcă în șoaptă, că s-a stins – doar într-o zi s-a înălțat ca rege, doar într-o zi a fost strivit.

În *Rugătoarele* Euripide nu se desparte, la nivel mental, de cetatea cu șapte porți; acțiunea avansează și arată urmarea dezastrului care a cuprins această Thebă doar în aparență victorioasă. De fapt pare că negura dezastrului se întinde și înghite mai departe țărâmurii și locuitorii. Doar la sfârșit, prin prezența și faptele lui Tezeu, o undă de liniște se lasă peste sufletele celor vii și a celor morți. În afara figurilor singulare care apar în secvețe pe scenă, din nou personajul colectiv atrage atenția. Impresionantă este imaginea mamelor care își plâng fiii morți și care vor să-i îngroape pe cei condamnați la neîngropăciune. Ce e războiul dacă nu suferință, rușine, pedeapsă și „sminteală”? Ce e războiul dacă nu căderea a ceea ce a fost vreodată măreț...

IV.3. Teatrul corpurilor tranzitorii

Pentru omul grec, corpul are o însemnătate deosebită. Este **reflectarea fizică a ceea ce e interior**, este **semn estetic** încremenit în durată (sculptura antică), **expresie a vigurozității** (sport și armată), **mijloc de a comunica în invizibil** (sacrificiile umane). În toate cazurile, însă, fie se luptă să reziste în fața timpului, fie se subordonează acestuia. În cazul figurilor care populează imaginarul antic, corpul înseamnă și mutație: centaurii prezintă în partea superioară o întrupare umană, iar în partea inferioară spinare și picioare de cal; Gorgonele poartă pe cap sumedenie de șerpi, au brațe de bronz și aripi de aur; Pegas este calul înaripat; Hecatomchirele au o sută de brațe și cincizeci de capete fiecare.

Pe tărâmul tragediei grecești, corpul este adesea **victimă**; fie că suferă din cauza unei situații dușmănoase (corpul Hecubei îmbătrânit și învins), fie că se ridică pe altarul sacrificiului (tânărul trup al Ifigeniei), pe el se colează amprente din exterior: răni, riduri, deformări. Există două înfățișări: cea a frumosului trupesc în care se regăsesc fărâme din sacru și cea a carnației deformate, în care moartea s-a cuibărit în tăcere (râsul înfiorător al Gorgonei).

În *Bacantele*, corpul omenesc este unul destinat sacrificiului, dar este și cel mai vulnerabil element în fața sorții. Lectura teatrală a textului ne oferă, central, imaginea individului constrâns în carnea sa. Textul face puține referiri la trup și la efemeritate, cu toate acestea este imposibil să nu fim atrași de sfera semantică a trupului și a preschimbărilor sale. Creatorii de pe scenă au privit în moduri diferite acest motiv. Richard Schechner construia din trupurile actorilor părți din decor și numai vederea înlănțuirii acestor „obiecte” vii trimitea cu gândul la metamorfozele formelor umane și, apoi, la perisabilitatea lor⁷. Un alt tip de abordare vizează Ingmar Bergman în montarea sa cu

⁷ *Dionysus in '69*, regia Richard Schechner, teatrul experimental The Performance Group, 1968, New York

același text de la Royal Swedish Opera⁸. Aici nu trupurile actorilor prezintă un interes central, ci trupurile care nu mai există. În acest sens o semnificație deosebită capătă mormântul Semelei, element care rămâne mereu pe scenă și care face legătura cu aceia care nu mai sunt, care „au trecut”.

Nu puține sunt tinerele care se oferă a fi sacrificate. Pentru Polixena, Ifigenia, Alcesta sau Evadna, a muri este un pas care poate fi făcut fără regret. Renunțarea la corp, pe fondul conștientizării faptului că el oricum aparține vremelniceii, și acceptarea rugului sau a cuțitului sacrificial sunt gesturi cărora li s-ar putea găsi un motiv la nivel psihologic, dar în întregime le-au făcut să intre în admirația și uimirea publicului.

V. Oameni pe drum

Călătoria poate defini viața unor oameni, dar există și aceia cărora le este teamă să se desprindă din zonele lor de confort sau de locurile în care s-au obișnuit. Cu toate acestea, călătoria nu trebuie privită drept un termen nepermisiv, cu un sens unic, ci poate construi și o **metaforă**, căci nu de puține ori am fost tentați a spune că *omul e un trecător prin lume*.

A călători înseamnă, pe de o parte, a vedea peisaje, a-i vedea pe ceilalți, dar înseamnă și a fi văzut de către ceilalți. Înseamnă a pune în congruență bagajul informațional și ființa pe care le posedăm deja (de la început, de-acasă) cu ceea ce întâlnim pe drum. Iar cei care-i întâlnesc pe drumeți, la fel, vor alătura trăsăturile civilizației lor aceleia care nu vine dintre ei. **Identitate și alteritate** – iată cele două profiluri care conturează un călător. El (identitate) este alteritate pentru cei între care ajunge, iar principiul reciproc este deopotrivă valabil. Două rezultate pot să reiasă din apropierea identității de alteritate: asimilare sau excludere (confruntare). Cel care vine de departe poate fi acceptat de țara cea nouă, se poate acomoda, își poate însuși gândirea din aceste locuri până la un anumit punct. În mod contrar, este la fel

⁸ *The Bacchae / Bacantele*, spectacol de operă după textul lui Euripide, regia : Ingmar Bergman, compozitor : Daniel Börtz, Royal Swedish Opera, 1991

de posibil ca țara cea nouă să rejeteze individul sosit, el neputând să pătrundă în „clima” ei. În ambele cazuri însă, călătorul va purta în el imaginea lumii din care vine, în orice fel aceasta s-ar reliefa – luminoasă sau înnegurată.

V.1. Portret de călătoare

V.1.1. Medeea sau complexul străinului

Figura mamei care-și ucide copiii spre a-l pedepsi pe soțul necredincios a fascinat Antichitatea și s-a rostogolit ca un bulgăre de foc explodând pe scenele sau ecranele contemporane și în paginile literaturii moderne. Cercetătorii din numeroase domenii au analizat resorturile exterioare și mai ales pe acelea interioare ale femeii pătimașe în sute de studii, corelând personajul nu doar cu teatrul și literatura, dar și cu psihologia, antropologia sau sociologia. Cine este Medeea? – se aude mereu întrebarea. Este o mamă pătimașă? O soție nebună? Un om nefericit? Analizând contextul „biografic” al eroinei am sesizat că ea are mereu tendința de a părăsi un loc în care se stabilise și unde părea să-și ducă liniștită viața. Plecarea de multe ori se soldează cu o faptă cruntă (își umilește tatăl furând Lâna de Aur, își omoară fratele, copiii, pe Peleu). Am găsit că **Medeea poartă în sine metafora călătoarei**. Îi este imposibil să rămână într-un loc, iar gesturile ucigașe sunt îndreptate și asupra ei, căci se lipsește de ceea ce-i este mai scump: de copilărie, de fiii ei, de familie, de tinerețe. Pedepsa pe care i-o arată lui Iason este și una îndreptată asupra ei. Obsesia drumului este o stare ce apasă pașii Medeei, ea fiind, de altfel, mereu în **conflict cu Alteritatea**, fie că se află mereu printre străini și e diferită de ei, de concepțiile lor, fie că Alteritatea se referă la „persoanele” care-i locuiesc interiorul.

Iason este una dintre victimele ei, dar înainte de a-și fi atras ura soției, el era deja un prizonier al propriului orgoliu. Contrar Medeei, Iason este un om care caută stabilitatea. Soarta însă nu-l ajută, făcând în așa fel ca bărbatul să nu se poată

statornici nicăieri. Greșeala lui se naște atunci când dorește mai mult decât îi e necesar, iar acțiunile lui pripite atrag răul general.

Medeea s-a lovit mereu de Celălalt – uneori zidul s-a spart, alteori a rămas de neclintit. Dacă Celălalt a fost un om, el a putut fi răpus, dacă a fost un popor, a putut fi înspăimântat, însă când Celălalt este chiar ființa ei, zidul va rămâne de nepătruns. Jocul dintre Eu și Tu este fascinant în piesa lui Euripide. Femeia se opune bărbatului, femeia se opune altei femei, iar străina se opune autohtonilor, dar dincolo de aceste simple paralele se opun moduri diferite de gândire.

V.1.2. **Hermiona, străina mai inadptabilă decât Andromaca**

Privindu-le în paralel, între Andromaca și Medeea s-ar putea stabili unele puncte de contact și, în același timp, ar deveni evidente și trăsăturile ce le distanțează. Ambele protagoniste sunt desprinse din patria lor, sunt aduse într-un loc al suferinței și vor continua un lung drum până la sfârșitul zilelor. În amândouă cazuri, ele sunt privite ca **străine** și sunt **abandonate**. Au câte o rivală, la fel de periculoasă și clar superioare ca poziție socială. Însă câtă vreme Medeea este stranie și imprevizibilă, Andromaca este o muritoare sensibilă, o mamă afectuoasă, o femeie virtuoaasă, supusă legilor sociale sub care trăiește. Dacă Medeea se manifestă vijelios în exterior de fiecare dată când simte nevoia, fosta soție a lui Hector este mai pasivă, nu lipsită de demnitate, dar inofensivă în fața furtunilor ce se abat asupra ei și a fiului.

Descoperim în tragedia lui Euripide o dramă dublă: cea a Andromacăi și cea a Hermionei – iar aceasta din urmă la o privire mai atentă se vedește a fi mult mai gravă și cu rezultate dezastruoase. Dacă fosta soție a lui Hector își acceptă statutul de sclavă și de refugiată pe altarele zeilor, Hermiona, deși este regină, se complexează, se simte neglijată și îndepărtată de țara și datinile ei pe care le consideră, alături de persoana sa, centrul universului. Fata Helenei și a lui Menelaos ține neapărat să nu fie aglutinată de Ceilalți. În viziunea ei exagerată nimic nu poate exista fără strălucitoarea Spartă. Străinii din această piesă se

înmulțesc la un moment dat. Fostul logodnic al Hermionei se arată și el la Phthia, însă din nefericire apariția lui, cu toate că în aparență vrea să-și salveze vechea iubire, se soldează cu o crimă. Străinul Oreste aduce cu sine (încă o dată) moartea și durerea. Un alt străin *in absentia* este Hector căruia mereu i se închină cuvinte de laudă, preamărindu-i-se curajul și eroismul. Se creează o punte invizibilă între trecutul oamenilor echilibrați și înțelepți (Ahile revine și el adesea în amintirea tuturor) și prezentul celor ignoranți, egoiști și chiar bicisnici.

V.1.3. Ereditatea rătăcirii : Io și Danaidele

Io este o călătoare singuratică, fiindcă în afara celor doi monștri care o păzesc, un fel de spioni care au drept misiune întărirea torturii, ea nu are pe nimeni care să o „întovărășească” la drum. Întâlnirea cu Prometeu de pe muntele Caucaz este doar un popas în drumul care-i sporește suferința prin descoperirea viitorului neguros în care se va afunda. De fapt, la o privire mai profundă am vedea că Io nu mai e o călătoare, ci o **trecătoare**. Până la un punct, destinația îi lipsește, apoi îi este dictată, impusă de marile forțe. Înlauntrul femeii, destinația nu există niciodată; ea nu și-a propus vreodată că trebuie să ajungă undeva. Și, mai mult decât atât, nici plecarea nu a fost dorită vreodată. Io nu este percepută drept o străină decât la capătul drumului, când în sfârșit poate zăbovi, în rest, este aproape nevăzută în goana ei vecină cu demența.

Lungul drum al lui Io este unul în care identitatea se pierde. O cumplită amețelă o stăpânește pe Io care înaintează prin viață asemenea unei somnambule, fără a-și da seama de trecerea timpului, fără a avea noțiunea spațiului parcurs. Existența în neștire o sperie.

Firul care leagă pe nevăzute pe străbuna Io de Danaide este unul care se referă nu doar la rudenia dintre ele, ci și la forma vieții pe care o adoptă. Așa cum se sugerează în *Rugătoarele* lui Eschil, Danaidele suferă și ele de complexul străinului și, la rândul lor, încearcă să-și stabilească o identitate confruntându-se

cu celălalt, fie el bărbat, țară în care emigrează sau popor-gază. **Pribegia** lor este dublată de o castitate pe care fetele lui Danaos și-o supraestimează. Le lipsește, astfel, o casă și le lipsește disponibilitatea sufletească. Fuga lor din fața celor cincizeci de veri – fii ai lui Egiptos – este o fugă din fața căsătoriei și din fața bărbaților, în general. Înaintând prin text, vedem că, de fapt, alegerile nu le aparțin în totalitate. Tatăl lor, Danaos este cel care, dăruit cu meșteșugul vorbirii le cârmuiește ca pe o imensă corabie. Mitul celor cincizeci de fecioare care și-au omorât logodnicii în noaptea închinată zeiței Afrodita (cu excepția uneia singure) este în realitate un mit fondator, căci din dragostea lui Lynceus și a Hypermnestrei se va naște acela care după veacuri se va numi poporul grec.

Pe scenă, supratema *Rugătoarelor* se constituie, de obicei, în jurul tripticului **viață-moarte-renaștere**. Însă, chiar dacă rămâne în plan secund, călătoria nu este abandonată aproape niciodată și ajunge un simbol subtil al existenței așa cum se întâmplă la Silviu Purcărete, în spectacolul său mai vechi de la Teatrul Național din Craiova.

V.2. Plecarea bătrânului din cetate

Fie că aparțin Antichității, fie altor timpuri istorici, oamenii au simțit la fel povara drumului, mai ales atunci când e făcut spre apusul vieții. Unii sunt mereu călători, alții își găsesc stabilitatea la un moment dat, alții sunt făcuți spre a fi statornici sau a nu se putea despinde de un anumit loc. Adesea drumul echivalează cu pribegia, pentru gândirea anticului o bătrânețe dusă în exil este o pedeapsă. În tragedia greacă, **exilul ca penitență** este adesea întâlnit, căci nu de puține ori când zeii consideră că muritorii au încălcat cuvintele divine, ei coboară pe pământ să facă dreptate.

V.2.1. „Bătrânețea” lui Heracle

Numărându-se printre cei mai apreciați eroi ai mitologiei grecești, Heracle este printre aceia care sunt condamnați să

călătorească. Dincolo de muncile pe care le îndeplinește și care îl determină să plece dintr-un loc în altul, ni s-a părut relevant a urmări și un alt tip de drum pe care eroul trebuie să-l parcurgă: **drumul impus**. Pe cât este eroul de însemnat, pe atât unele fapte sunt stranii. Omoară din greșeală sau din proprie voință, își înșeală soția, își părăsește copiii. Acestea sunt gesturi pe care zeii nu le pot îngădui și pentru care Heracle va trebui să îndure **exilul**. Trei piese ne-au arătat cum poate fi pedepsit din voință divină un mare erou: *Heracles* de Euripide care surprinde episodul când, cu mintea întunecată de Lussa, protagonistul își ucide soția și băieții într-un absurd exces de furie; *Trahinienele* lui Sofocle descriu sfârșitul acestui nefericit fiu al lui Zeus și al Alcmeniei distrus de gelozia Deianirei și drumul lui chinuit spre moarte; în sfârșit, o privire asupra *Heracizilor* de Euripide ne-a permis să vedem cum destinul Tatălui se oglindește, parțial, în chipurile copiilor săi.

Descoperim faptul că bătrânețea lui Heracle este întotdeauna o formă de tranziție. De fiecare dată când trece printr-o asemenea stare, el în realitate se îndreaptă către o altă etapă: cu un trup supt, secăt de viață, eroul părăsește scena, îndreptându-se fie spre locuri noi, fie spre moarte. Fiecare greșeală a lui Heracle îl va îmbătrâni mai mult și, chiar dacă gloria îl va acoperi din nou, personajul de mit va fi din ce în ce mai pustiit de faptele sale. Bătrânețea lui este efectul exterior al tragicului care după Ștefan Bolbéry ar reprezenta „o fractură existențială, manifestată prin căderea în rău, în greșeală, bulversarea unei armonii”⁹.

Am văzut, de asemenea, în acțiunile protagonistului un motiv permanent, conștientizat sau, cel mai adesea, inconștient, constituit în jurul **revoltei Fiului în fața absenței Tatălui** (Zeus). Aici am văzut noi originea fiorului tragic. Heracle este cuprins de disperare. Deznădejdea lui nu apare doar în momentele în care se trezește din crizele când nu mai este el însuși, ci ea există în permanență undeva, înăbușită. Este ca o revoltă în fața neînțeleșului, o indignare față de tatăl retras, față de Zeus cel

⁹ Ștefan Borbély, *Mitologie generală*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2004, p.

absent, o stare uneori explozivă, alteori adâncită, tăcută. Și cu cât disperarea crește în el, cu atât efectele sunt mai devastatoare. Însă, cercetând mitul pe întreaga lui suprafață, vom observa că dacă la început, călătoria este o căutare în neant, o fugă sau o îndepărtare de acasă, spre sfârșit mintea se limpezește și fiul își dă seama că tatăl îl așteaptă în lumea Înaltului, lume neînțeleasă până în clipa morții.

VI. Singuri într-o lume antică

În relația identitate-alteritate noțiunea de solitudine poate avea un rol important, modificând tipul legăturii sau distrugând prin alienare legătura dintre cele două coordonate. Remarcăm cum Antichitatea nu a simțit nevoia de a găsi un zeu al singurătății în Olimpul mitic, dând impresia că solitudinea nu ar fi constituit pentru ființele acestui timp îndepărtat un sentiment resimțit cu înfrigurare sau care să le ridice probleme majore. Însă, dacă omul grec nu își „scandeează” singurătatea, asta nu înseamnă că nu o resimte sau că nu știe ce reprezintă ea. Nu înseamnă că nu o arată ca pe oricare altă stare și că ea nu are efecte vizibile la nivel fizic sau psihic. Privind în adâncime, vom sesiza că vastul tablou cu **profiluri felurite ale solitarului** se conturează încă din universul mitic. Există singurătăți născute dintr-o sensibilitate aparte, singurătăți egoiste, singurătăți ca revoltă, singurătăți malade, există melancolici, refugiați, străini sau blestemați.

Extinzând noțiunea de singurătate în perimetrul teatrului vom constata cum se resemantizează ea. În contextul unor teorii sociologice care vizează procesul de globalizare, Eugenio Barba vedea teatrul actual ca fiind o sumă de insule (de singurătăți) care, deși colorate de o faună și de o floră specifice fiecăreia, arată că izolarea sau individualizarea duc la uniune. Diversitatea nu înseamnă doar contrast, ci și coabitare sau, în cazuri particulare, similitudine. Omul de teatru, a cărui singurătate se poate datora uneori orgoliului sau chiar egoismului, are capacitatea de a face dintr-o astfel de stare un moment constructiv. El deține un tip de singurătate pe care am putea-o asemui, oarecum într-un limbaj

plastic, cu o supapă prin care respiră și pe unde respiră alții asemeni lui. Iar când privim și pe scenă, formele singurătății capătă, din nou, alte aspecte. Monologul, *aparte*-ul, personajele ascunse sau camuflate sunt doar câteva structuri lăsate la vedere.

VI.1. Personaj cu o mască a singurătății: Prometeu

Uneori eroii afișează o **falsă singurătate**, acționând în această condiție ca sub o **mască**. Acesta este, măcar parțial, cazul lui Prometeu. În opinia noastră și în urma analizei de text credem că acestui personaj îi place să acționeze de unul singur și-i place poziția în afara celorlalți.

Singurătatea este pentru el un mod de a acționa din umbră. Textul lui Eschil pune, la o primă vedere, personajul sub aura măreției, dar, citit cu mai multă atenție, este și plin de replici din care Titanul ar părea mânat de orgolii intense. Prometeu (a cărui etimologie s-ar traduce atât prin *profet*, *cunoscător al viitorului*, cât și prin *purtător de grijă*) deține o taină cu care îl șantajează pe cel ce l-a condamnat. *A ști ceva ce celălalt nu știe* este temeiul pe care și alte personaje ale tragediei antice își construiesc eșafodul răzbunării.

De la efectele poetice de lumină ale unui spectacol precum cel al lui Carme Portaceli, la simplitatea și simbolul puternic așa cum concepe Luca Ronconi și, întorcându-ne în timp, ajungând la Peter Brook în *Orghast* și la exploatarea sunetului, Prometeu a fost portretizat în tot felul de nuanțe. Dar coloana vertebrală neschimbată a fost, aproape întotdeauna, statutul său de **diferit de Ceilalți**.

VI.2. Pe Insula Îndepărtării: Filoctet

Filoctet din piesa omonimă a lui Sofocle trăiește în singurătate. Însă singurătatea lui și cea a lui Prometeu, de exemplu, nu pot fi comparabile. Față de Titanul înlănțuit pe stâncă, altele sunt valențele aici. Într-un fel, protagonistul nu este un personaj singur de la început, el e **îndepărtat** și se însingurează aproape fără să-și dea seama. El devine singur, iar

această stare îi indisplace în mod vizibil, dar în cele din urmă, se obișnuiește astfel și nu mai poate renunța la această cămașă greoaie, decât prin intervenție exterioară (umană sau divină). Cheia care deschide singurătatea lui, aruncându-l în lume, o folosește el însuși, dar impulsul vine din altă parte, din afară. Filoctet, părăsit de tovarășii săi de arme, înlăturat din lupta la care inițial ținea cu siguranță, deposedat de posibilitatea gloriei, abandonat pe insula Lemnos, se transformă într-un om al naturii care însă nici nu se poate integra cu totul locului unde a fost aruncat, dar care nici nu se mai poate întoarce printre oameni. Suferind mai mult din pricina trădării, a trecutului său, decât din pricina rănii care i-a atacat piciorul, suferind din pricina nerealizării unui vis, coleric și neîncrezător, dar uneori naiv și plătând ca un copil pierdut accidental din mâna mamei, el acționează adesea sub puterea impulsului, fiind un om al imboldului mai mult decât unul al rațiunii.

Trei spații concentrice îl închid pe abandonatul erou:
insula, peștera și propriul trup.

Insula, simbol al refugiului, al centrului spiritual, cum e văzută în general, reprezintă în acest caz locul îndepărtării de ceilalți. Filoctet s-a obișnuit aici, dar insula lui este teritoriul unde a fost părăsit în timpul somnului, un teritoriu de unde nimeni nu vrea să îl scape, unde își ispășește pedeapsa suferind durerile rănii în care fierbe otrava șarpelui. E, în același timp, pământul pe care s-a obișnuit să trăiască și care se poate transforma în orice moment într-un tărâm al protecției – tărâm al liniștii și al singurătății dobândite. Insula poate deveni o lume a confortului, a obișnuinței și a siguranței, dar nu va putea fi niciodată caracterizată drept „acasă”.

Peștera nu e un adăpost, ci este un loc în care protagonistul se poate retrage spre a-și consuma criza provocată de rană. „Vizuina” devine, astfel, un fel de cameră de tortură.

Brăzdat de vreme, de uitare și supus caznelor bolii, trupul viguros al fostului ostaș a trebuit să se adapteze și a devenit o materie preponderent sensibilă, integrată în întregime naturii și

jinduind calmul sau lipsa durerilor. Trupul sensibil dezvoltă și o minte labilă, astfel că retractilitatea în fața semenilor și în fața situațiilor dificile sau neplăcute se datorează și acestei închideri multiple pe care o suportă Filoctet.

Așadar, această singurătată impusă lui Filoctet a dezvoltat în timp un sistem complicat de „închizători” asupra căruia, pentru a fi eliberat, tot cei din afară trebuie să acționeze.

VI.3. Helena și Menelaos – însingurații din aceeași lume

Helena și Menelaos, probabil, că nu s-au cunoscut niciodată așa cum o fac un soț și o soție sau doi oameni care trăiesc împreună în adevăratul sens. În mod cert, chiar dacă Euripide încearcă să rectifice la un moment dat imaginea celei mai frumoase, dar și celei nu mai puțin nefericite dintre muritoare, cei doi au trăit o **dramă a singurătății**.

Literatura și, poate, mai cu seamă tragedia antică nu au iertat niciodată Helenei pasul pe care l-a făcut alături de Paris. Dar adâncindu-ne în texte, ne-am dat seama că nu dragostea ei este vinovată, ci alta e culpa spartanei: faptul de a fi trăit la întâmplare – o străină pentru ea însăși. De cealaltă parte, Menelaos, eternul păgubit, se hrănește, împreună cu fratele său, ca de altfel toți eroii de tragedie, din greșelile părinților. Orgoliul strămoșului său, Tantal, precum și tendințele sadice ale sângerosului Atreus, se scurg încet în sângele celor doi urmași. Față de Agamemnon, care-și clădește cu mai multă subtilitate planurile, Menelaos acționează sub un singur impuls: onoarea știrbită trebuie, pe orice cale, refăcută.

În *Troienele* și *Oreste* am putut depista legăturile și distanțele care există între cei doi soți. Diferență de ton nu prea există între cele două piese în ceea ce-i privește pe regele și regina Spartei, aceleași greșeli le sunt reproșate când de dușmani (Hecuba, corul femeilor din Troia), când de familie (Agamemnon sau, mai târziu, Electra). Cu toate acestea, se creează între soț și soție un joc „de-a răul”, cum l-am denumit noi, făcut pentru păstrarea aparențelor sau pentru salvarea fiecăruia – Menelaos se

iluzionează că a câștigat războiul și femeia pierdută, iar Helena se iluzionează că încă mai este stăpână pe lecția de seducție și pe bărbatul ce i-ar putea conferi o anumită siguranță. Și în relație cu alte personaje (Menelaos-Agamemnon, Menelaos-Oreste sau Helena-Hecuba, Helena-Electra) jocul „de-a răul”, jocul dintre dominat și dominant nu se oprește, iar cei doi spartani lasă impresia că sunt judecați pe nedrept atunci când sunt considerați lași, vinovați pentru alegerile făcute sau lipsiți de rațiune. Mișcările lor au tact și poate că tocmai acțiunile lor ascunse, acțiunile din spatele cuvintelor sunt cele care îi izolează unul de altul și pe amândoi de restul lumii. Adesea nici scena nu i-a iertat și a transformat-o pe Helena într-o femeie strict instinctuală și lipsită de inteligență, iar pe Menelaos într-un om al impulsului imediat. Reușite ni se par, însă, montările care pun accent pe măștile personajelor, pe ceea ce se ascunde în spatele unei priviri pe furiș sau în spatele cuvintelor, pe toate aceste lucruri nespuse și nearătate pe care doar le ghicim în „spectacolul” a doi oameni care și-au petrecut timpul mai mult separat decât împreună.

VII. Concluzii

Întoarcerea spre părinții teatrului grec nu s-a vrut a fi o cale strâmtă prin care să privim unilateral întreaga Istorie a Teatrului Universal. A fost, pe de o parte, o nevoie de aprofundare al unuia dintre cele mai vechi stiluri teatrale din lume, a unei literaturi care a trecut, în ultima perioadă, într-un plan secund, în fața studiilor dedicate modernității, și care, atunci când este din nou publicată, este așezată pe rafturile pentru cunoscători, pentru elita celor instruiți în știința limbilor clasice. Pe de altă parte, neînțelegând unele excese regizorale care se nasc pe fondul unor cauze foarte diferite, am încercat să ne explicăm, pornind de la vechile texte și de la structurile lor de bază (mit, arhetip, topos), cum fenomenul adaptărilor ajunge să devieze sensurile de bază și care sunt punctele nevralgice ale acestor transformări. În același timp, pentru că întotdeauna există și reversul medaliei, i-am reținut în paginile noastre pe acei

păstrători actuali ai dramaturgilor și ai spiritului antic și am urmărit, cât ne-a fost cu putință, modul corect în care au trecut de la semnul textului la cel din spectacol.

Dacă ar fi să extindem înțelesul din titlul tezei noastre, am putea spune că i-am tratat pe dramaturgii antici și Antichitatea în sine ca pe o Alteritate. Am dorit să fim atenți la ceea ce azi ni se pare diferit de noi, la vechile forme de rostire, la vechile forme ale textului, la legile unei societăți altfel decât cea în care trăim azi. Că Alteritatea păstrează și nuclee din Identitate (sau mai bine spus, faptul că recunoaștem în actualitate structuri ale trecutului) este cât se poate de firesc. Cert este că tiparele nu se pot suprapune în totalitate și că tendințele deviaționiste pe care scena le impune uneori nu sunt decât rezultatul unei neînțelegeri a Celuilalt și a faptului de a nu ști să-i pătrundem cuvântul.

Bibliografie selectivă

CORPUS DE TEXTE ÎN STUDIU

Antologie. Tragicii greci, studiu introductiv și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958

Eschil, *Rugătoarele, Perșii, Șapte contra Tebei, Prometeu înlănțuit*, traducere de Alexandru Miran, București, Editura Univers, 1982

Eschil, *Perșii*, traducere de Alexandru Miran, prefață de Adelina Piatkovski, București, Editura Albatros, 1987

Euripide, *Teatru complet*, traducere, prefață, note și comentarii de Alexandru Miran, Chișinău, Editura Gunivas-Arc, 2005

Sofocle, *Teatru*, vol. I-II, traducere, note și indice de George Fotino, prefață de D. Marmeliuc, București, Editura pentru Literatură, 1965

Sofocle, *Antigona. Electra*, traducere de Nicolae Carandino, prefață de Nicolae Balotă, București, Editura Eminescu, 1974

Sofocle, *Filoctetes*, traducere de Roxana Cozma-Catzaiti, București, Editura Fides, 2001

Trei clasici, Eschylos, Sofokles, Evripides, traducere de Victor Eftimiu, București, Casa Școalelor, 1944

IZVOARE ANTICE

Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura Iri, 1998

Aristotel, *Topica*, traducere de Mircea Florian în Organon, vol. II, traducere, studiu introductiv, introducere și note de Mircea Florian, notiță introductivă la *Respingerile sofistice* de Dan Bădărău, Editura Iri, București, 1998

Aristotel, *Retorica*, traducere și studiu introductiv de Maria-Cristina Andrieș, note și comentarii de Ștefan-Sebastian Maftei, București, Editura Iri, 2004

Hesiod, *Opere*, traducere, studiu introductiv și note de Dumitru T. Burtea, București, Editura Univers, 1973

Homer, *Odissea*, traducere de George Murnu, studiu introductiv și note de Adrian Pârvulescu, București, Editura Univers, 1979

Homer, *Iliada*, traducere de George Murnu, îngrijirea ediției, studiu introductiv, note și glosar de Liviu Franga, București, Editura Univers, 1985

ISTORII ALE TEATRULUI UNIVERSAL

d'Amico, Silvio (dir.), *Storia del teatro drammatico*, vol I-IV, Milano, Garzanti, 1953

Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. I-IV, traducere de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, prefață de Ovidiu Drimba, București, Editura Meridiane, 1971

Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, vol. I-IV, ediția a II-a, îngrijită de Rodica și Alexandru Firescu, addenda de Ion Toboșaru, Craiova, Editura Aius, 2001-2004

LUCRĂRI DE ANTROPOLOGIE ȘI MITOLOGIE

Bonnard, André, *Civilizația greacă*, vol. I-III, traducere și note de Iorgu Stoian, București, Editura Științifică, 1969

Borbély, Ștefan, *De la Herakles la Eulenspiegel – Eroicul*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001

Borbély, Ștefan, *Mitologie generală*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2004

Burkert, Walter, *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, California, University of California Press, 1986

Détienne, Marcel, *Inventarea mitologiei*, traducere de Robert Adam și Dan Stanciu, București, Editura Symposion, 1997

Dumézil, Georges, *Cele patru puteri ale lui Apollo și alte eseuri. Douăzeci și cinci de schițe de mitologie*, traducere de George Anania, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999

Dumézil, Georges, *Mit și epopee*, traducere de Francisca Băltăceanu, Gabriela Creția, Dan Slușanschi, București, Editura Științifică, 1993

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de Marcel Aderca, București, Editura Univers, 1977

Girard, René, *Violența și sacrul*, traducere de Mona Antohi, București, Editura Nemira, 1995

Gusdorf, Georges, *Mit și metafizică*, traducere de Lizuca Popescu-Ciobanu și Adina Tihu, coordonator traducere Maria Țenchea, Timișoara, Editura Amarcord, 1996

Kerenyi, Carl, *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*, Bollingen Series LXV-2. Princeton University Press, 1976

Lévêque, Pierre, *Aventura greacă*, traducere de Constanța Tănăsescu, București, Editura Meridiane, 1987

Lévi-Strauss, Claude, *Antropologie structurală*, prefață de Ion Aluș, traducere de J. Pecher, București, Editura Politică, 1978

Lévi-Strauss, Claude, *Mitologice*, vol I-II, traducere și prefață de Ioan Pânzaru, București, Editura Babel, 1998

Mauss, Marcel, Hubert, Henri, *Eseu despre natura și funcția sacrificiului*, traducere de Gabriela Gavril, studiu introductiv de Nicu Gavriliuță, Iași, Editura Polirom, 1997

Standford, W.B., *The Ulysses Theme. A Study of the Adaptability of the Traditional Hero*, Oxford, Basil Blackwell, 1954

Suzuki, Mihoko, *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference and the Epic*, New York, Cornell University Press, 1989

Vernant, Jean-Pierre, *L'Individu, la Mort, l'Amour, Soi-même et l'autre en Grèce Ancienne*, Paris, Gallimard, 1989

Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, *Œdipe et ses mythes*, Paris, Éditions Complexe, 1994

Vernant, Jean-Pierre, *Mit și religie în Grecia antică*, traducere și cuvânt înainte de Mihai Gramatopol, București, Editura Meridiane, 1995

Vernant, Jean-Pierre, *Mit și gândire în Grecia antică*, traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu, cuvânt înainte de Zoe Petre, București, Editura Meridiane, 1995

Vernant, Jean-Pierre (coord.), *Omul grec*, traducere de Doina Jela, Iași, Editura Polirom, 2001

Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. I-II, Paris, La Découverte, 2004

Vidal-Naquet, Pierre, *Vânătorul negru. Forme de gândire și forme de societate în lumea greacă*, traducere de Zoe Petre, București, Editura Eminescu, 1985

VOLUME DESPRE TRAGEDIA GREACĂ ANTICĂ

Cusset, Christophe, *Tragedia greacă*, traducere de Bogdan Geangalău, Iași, Editura Institutul European, 1999

De Souzaenelle, Annick, *Oedip interior. Prezența Logosului în mitul grec*, traducere de Margareta Gyursick, Timișoara, Editura Amarcord, 1999

Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Sofocle și condiția umană*, București, Editura Albatros, 1974

Frenkian, Aram, *Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide*, București, Editura de Stat pentru Literatură Universală, 1969

Gramatopol, Mihai, *Moira, mythos, drama*, București, Editura Univers, 2000

Hall, Edith, *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*, Oxford, Oxford University Press, 2010

Hall, Edith, Macintosh Fiona, Wrigley Amanda, *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford, Oxford University Press, 2005

Loraux, Nicole, *The Mourning Voice: An Essay on Greek Tragedy*, New York, Cornell University Press, 2002

Loraux, Nicole, *Les Expériences de Tirésias*, Paris, Gallimard, 1990

Macintosh, Fiona, *Agamemnon in Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2005

Marian, Marin, “*Oedip*” sau despre sensul eroic al existenței în dramă, București, Editura Minerva, 1995

Oxford Readings in Euripides, Oxford, Oxford University Press, 2003

Paiu, Constantin, *Repere în teatrul antic grec și latin*, Iași, Editura Artes, 2000

Scriitori greci și latini, Adelina Piatkowski (coord.), Nicolae Ion Barbu, Alexandru Graur, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978

Taplin, Oliver, *Greek Tragedy in Action*, London, Routledge, 2003

The Cambridge Companion to Greek Tragedy, Cambridge, Cambridge University Press, 1997

STUDII, ESEURI, CRITICĂ TEATRALĂ

Arte poetice. Antichitatea, traducere de D. M. Pippidi, București, Editura Univers, 1970

Banu, George, Tonitza-Iordache, Mihaela, *Arta teatrului*, ediția a II-a, București, Editura Nemira, 2004

Liiceanu, Gabriel, *Tragicul. O fenomenologie a limitei*, București, Editura Humanitas, 2005

Mălăncioiu, Ileana, *Vina tragică*, Iași, Editura Polirom, 2001

Măniuțiu, Mihai, *Despre mască și iluzie*, București, Editura Humanitas, 2007

Meyer, Michel, *Comicul și tragicul. Perspective asupra teatrului și istoriei sale*, traducere de Raluca Bourceanu, Iași, Editura Universității “Al. I. Cuza”, 2006

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, vol I-III, Paris, Belin, 1996

Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Iași, Editura Institutul European, 1999

Volkelt, Johannes, *Estetica tragicului*, traducere de Emeric Deutsch și Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1978

DICȚIONARE

Balaci, Anca, *Dicționar mitologic greco-roman*, București, Editura Orizonturi. Sirius, 2002

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I-III, traducători Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurențiu Zoicaș, Irina Bojin, Victor Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniar, Liana Repețeanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, București, Editura Artemis, 1993

Enciclopedia dello spettacolo, Silvio d'Amico (dir.), vol. I-XI, Roma, Le Maschere, 1954-1968

Grimal, Pierre, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, traducere de Mihai Popescu, București, Editura Saeculum, 2001

Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, postfață de Gheorghe Vlăduțescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989

Kun, N. A., *Legende și miturile Greciei Antice*, traducere de P. Donici, M. Leicand, București, Editura Științifică, 1960

Lăzărescu, George, *Dicționar de mitologie*, București, Casa Editorială Odeon, 1992

SPECTACOLE

Oedipus Rex de Sofocle (traducere de Hugo von Hofmannsthal), regia Max Reinhardt, Burgtheater, 1910

Orghast, text de Ted Hughes, regia Peter Brook, International Centre for Theatre Research Shiraz-Persepolis, 1971

Filoctet, scenariu după Sofocle, regia Aureliu Manea, Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași, 1972

Medeea după Euripide și Seneca, regia Andrei Șerban, Teatrul La MaMa, New York, 1972

Electra după Sofocle, regia Andrei Șerban, Teatrul La MaMa din New York, 1973

Troienele după Euripide, regia Andrei Șerban, Teatrul La MaMa din New York, 1974

Agamemnon de Eschil, regia Andrei Șerban, Lincoln Center și Delacorte Theatre, New Haven, 1977

Baccanti, regia Luca Ronconi, Teatro di Prato, 1977

Oresteia de Eschil, regia Peter Hall, The National Theatre of Great Britain, Londra, 1983

Oedip Rege și Oedip la Colona de Sofocle, regia Mircea Marosin, Teatrul Național “Vasile Alecsandri” din Iași, 1994

Danaidele după Eschil, regia Silviu Purcărete, Teatrul Național din Craiova, 1995

Orestia după Eschil, regia Silviu Purcărete, Teatrul Național din Craiova, 1998

Bacantele după Euripide, regia Mihai Măniuțiu, Teatrul “Tony Bulandra” din Târgoviște, 2004

Electra, după Sofocle și Euripide, regia Mihai Măniuțiu, Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, 2007

Philoctète, după Sofocle, Théâtre National de l’Odéon, regia Christian Schiaretti, 2009

Aici, la porțile beznei, scenariu-colaj după Euripide, regia: Mihai Măniuțiu, Teatrul Național „Vasile Alecsadri”, Iași, 2010

FILME

Oedipus Rex, scenariu după Sofocle în traducere de William Butler Yeats, regia Tyrone Guthrie, 1957

Edipo Re, scenariu după Sofocle adaptat de Pier Paolo Pasolini, regia Pier Paolo Pasolini, 1967

Medea, scenariu după Euripide adaptat de Pier Paolo Pasolini, regia Pier Paolo Pasolini, 1970

The Trojan Women, scenariu după Euripide adaptat de Edith Hamilton, regia Mihalis Kakogiannis, 1971

Ifigeneia, scenariu după Euripide adaptat de Mihalis Kakogiannis, regia Mihalis Kakogiannis, 1977

Medea, scenariu după Euripide adaptat de Carl Theodor Dreyer, regia Lars von Trier, 1988

WEBIOGRAFIE

<http://agenda.liternet.ro/>

<http://www.artact.ro>

<http://www.didaskalia.net/.html>

<http://www.shakespearetheatre.org/>

<http://www.sibfest.ro/>

<http://www.teatrulgerman.ro/>

<http://www.tnb.ro/index.php>

<http://www.teatrulnationalcluj.ro/>

<http://www.tncms.ro/interface/index.php>

<http://www.teatrulnationaliasi.ro/ro/>

<http://www.time.com/time/>