

Coperta I

- Molière: portret de Coypel (după un tablou de Mignard)
- „Teatrul Olimpic“ din Vicenza

Coperta IV

- Actori pregătindu-se să intre în scenă. Mozaic, Napoli, Museo Nazionale.

ISBN 973-9399-75-4

© Toate drepturile sunt rezervate Editurii SAECULUM I.O.

OVIDIU DRIMBA

ISTORIA TEATRULUI UNIVERSAL

Ediție definitivă



Editura SAECULUM I.O.

București, 2005

40. **Cehov. Opere**, vol. X, E. S. P. L. A., 1960, p. 419-420. Moni Ghelerter și A. Teculescu
41. **Ibsen. Teatru**, vol. I, E. L. U., 1966, p. 145-146. H. Grănescu
42. **Ibsen. Teatru**, vol. II, E. L. U., 1966, p. 237-238. Alecu Popovici și M. Filipovici
43. **Hauptmann. Teatru**, E. S. P. L. A., 1958, p. 237-239. N. Argintescu-Amza
- 43 bis. **Aug. Strindberg. Teatru**. Ed. Univers, Buc., 1973. Val. Munteanu
44. **Macterlinck. Pasărea albastră**, E. S. P. L. A., B. pt. t., p. 100-101. N. Massim
45. **O. Wilde. Teatru**, E. L. U., 1967, p. 125-129. Andrei Bantaș și Crișan Toescu
46. **P. Claudel. Îngerul a vestit pe Maria**, Ed. Cultura poporului, Buc. 1939, p. 182-183. Ion Pillat
47. **D'Annunzio. Fata lui Iorio**. Ed. Inst. de Cultură Ital., Buc., 1943, p. 150-151. Al. Marcu
48. **B. Shaw. Teatru**, E. S. P. L. A., 1956, p. 286-287. N. Argintescu-Amza
49. **Maxim Gorki. Azilul de noapte**, E. P. L. U., 1964, p. 130-131. Emma Beniuc
50. **Maxim Gorki. Dușmanii**, Ed. C. G. M., f. a., p. 60-61. Svetlana Marosin
51. **Maiakovski. Teatru**, Ed. Cartea Rusă, 1957, p. 12-13. Argintescu-Amza
52. **Brecht. Teatru**, E. S. P. L. A., 1958, p. 226-228. Emma Beniuc
53. **Pirandello. Teatru**, E. L. U., 1967, p. 257. Ion Frunzetti
54. **Giraudoux. Teatru**, E. P. L., B. pt. t., 1966, p. 482-483. Dinu Albuiescu
55. **F. Lorca. Patru piese de teatru**, E. S. P. L. A., 1958, p. 334. V. Bercescu și T. Balș
56. **Ibidem**, p. 337-338.
57. **O'Neill. Teatru**, vol. II, E. P. L. U., 1968, p. 187-189. P. Comanescu
58. **T. Williams. Menajeria de sticlă**. Trad. în ms., Bibl. I. A. T. C., p. 80. Anda Boldur

CUPRINS

Începuturile teatrului 5

ANTICHITATEA

Teatrul grec. Organizarea și spectacolele 11

Tragedia greacă. Eschil. 14

Sofocle 18

Euripide 21

Comedia greacă. Aristofan 24

Teatrul latin 28

EVUL MEDIU

Dramaturgia în Evul Mediu 35

Spectacolul teatral în Evul Mediu 38

Teatrul clasic indian 42

Teatrul chinez și teatrul japonez 45

RENAȘTEREA

Dramaturgia italiană în epoca Renașterii 51

Commedia dell'arte 55

Edificiul teatral și scena din Italia Renașterii 59

Teatrul spaniol în epoca Renașterii. Organizarea și arta spectacolului	63
Teatrul lui Lope de Vega	67
Calderón, Tirso, Alarcón	71
Actorii și asociațiile teatrale în Evul Mediu și Renaștere	73
Teatrul englez în epoca Renașterii. Organizarea și arta spectacolului	75
William Shakespeare și drama sa istorică	79
Tragediile shakespeariene	81
Comediile lui Shakespeare	87
Teatrul francez în epoca Renașterii	90

CLASICISMUL

Tragedia clasică franceză. Corneille și Racine . . .	95
Comediile lui Molière	99
Arta spectacolului în Franța secolului al XVII-lea .	102
Mari actori ai secolului al XVII-lea	105

„SECOLUL LUMINILOR“

Dramaturgia franceză în secolul al XVIII-lea . . .	111
Comediile lui Beaumarchais	116
Teatrul secolului al XVIII-lea în Anglia și Danemarca	119
Teatrul italian în „Secolul luminilor“	122
Dramaturgia lui Goldoni	124
Lessing, teoretician și dramaturg	127
Goethe, om de teatru și dramaturg	129

Teatrul lui Schiller	133
Scena în „Secolul luminilor“	137
Arta actorului în secolul al XVIII-lea	139
Marii actori ai secolului al XVIII-lea	142

ROMANTISMUL

Dramaturgia romantică în Franța	149
Teatrul romantic englez, german și rus	154
Teatrul romantic românesc	161
Spectacolul de teatru în epoca romantică	163
Actori mari ai epocii romantice	165

REALISMUL

Teatrul realist francez	171
Teatrul realist rus	175
Dramaturgia lui Tolstoi și Cehov	179
Teatrul realist scandinav: Henrik Ibsen	183
Teatrul realist românesc și mari actori ai secolului al XIX-lea	187
Începuturile regiei moderne. Școala din Meiningen	190
Teatrul naturalist. Gerhart Hauptmann	193
Strindberg și Wedekind	197
Antoine și „Teatrul liber“	199

SIMBOLISMUL

Teatrul lui Paul Fort și regia lui Lugné-Poe	205
Dramaturgia lui Maeterlinck	207
Yeats și dramaturgia irlandeză	210

SECOLUL XX

„Teatrul de artă“ și regia lui Stanislavski	217
Dramaturgia la începutul secolului al XX-lea.	
Andreev, Claudel, D'Annunzio	220
George Bernard Shaw	225
Regia lui Appia și Gordon Craig	229
Dramaturgia lui Gorki	233
Teatrul futurist	237
Dramaturgia sovietică între 1917–1940	240
Regia: Evreinov, Vahtangov, Meyerhold, Tairov	243
Teatrul dadaist și suprarealist	246
Teatrul austriac și teatrul expresionist german	249
Regia și scenografia germană: Fuchs, Reinhardt, Piscator	253
Bertolt Brecht, teoretician și dramaturg	256
Regia și scenografia franceză. Gémier și Copeau	261
„Teatrul grotesc“. Luigi Pirandello	263
Teatrul francez în perioada interbelică	267
„Cartelul“: Dullin, Jouvet, Baty, Pitoëff	272
Teatrul spaniol. Federico Garcia Lorca	276
Teatrul românesc între cele două războaie	280

PERIOADA CONTEMPORANĂ

Teatrul irlandez și englez	285
Eugene O'Neill	287
Teatrul american contemporan	290

Dramaturgia franceză contemporană	294
Alți dramaturgi contemporani	298
Teatrul românesc	304
Direcții contemporane în arta spectacolului	305
<i>Tabel cronologic și sinoptic</i>	<i>312</i>
<i>Bibliografie</i>	<i>341</i>

TEATRUL GREC. ORGANIZAREA ȘI SPECTACOLELE

Există o unanimitate de păreri în privința considerării grecilor drept întemeietorii teatrului ca formă autonomă de artă și integral umană. Se știe că la ei teatrul s-a născut din imnurile – cântate în cor – în cinstea lui Dionysos, venerat de țărani ca divinitate ocrotitoare a viilor, livezilor și ogoarelor roditoare. La sărbătorile lui Dionysos, după ritualurile ceremoniale menite să obțină din partea zeului recolte bogate, urmau petreceri cu cântece și dansuri. Cântăreții, purtând măști de țap (în limba greacă țapul se numește „tragos“, de unde cuvântul „tragedie“ – „cântecul țapilor“), înfățișau faptele legendare de silenii și satiri, prietenii lui Dionysos. Conducătorul de un „corifeu“, corul intona imnuri de laudă întrerupte de



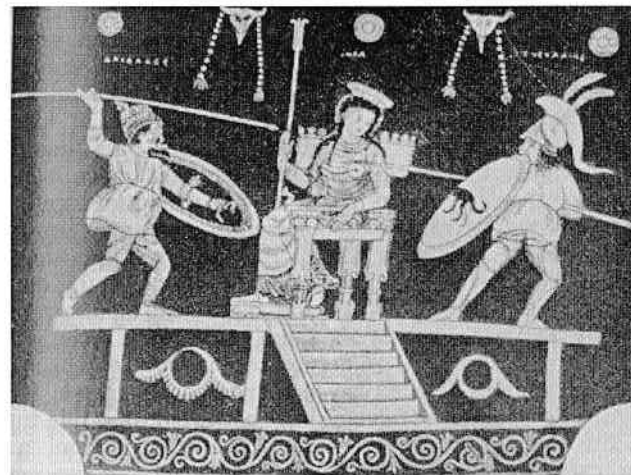
Teatrul din Epidaur (sec. IV î. Hr.), cu o capacitate de 15.000 locuri.

naratiunea unor episoade din viața zeului. Apoi corul s-a împărțit în două semicoruri cântând alternativ, în frunte cu doi corifei, care-și dădeau răspunsuri unul altuia. În momentul când unul din coriști a răspuns corului și corifeilor prin cuvinte atribuite zeului – ca și cum el însuși ar fi fost Dionysos – în acel moment a apărut de fapt primul actor, întrucât noțiunea de „actor“ implică *sine qua non* un proces de preschimbare imaginară, de „transfigurare“ într-un anumit personaj interpretat. Faptul – legat de numele poetului semilegendar Thespis – s-a petrecut pe când Pisistrate, tiranul Atenei, a organizat cele dintâi spectacole teatrale, deci cu peste 2500 de ani în urmă.

De acum înainte drumul teatrului era deschis. În curând, legenda lui Dionysos va fi înlocuită cu subiecte luate din trecutul istoric sau legendar al „oamenilor“, vor apare măștile, reprezentând tipuri umane, coriștii și actorul se vor urca pe o estradă, spre a fi văzuți de public și, în fine, Eschil va introduce al doilea actor.

Pentru a avea o idee despre felul cum se organizau spectacolele de teatru în acel timp, se cuvine a apela la câteva informații. Reprezentațiile teatrale se desfășurau o dată la un an, sub formă de concursuri prilejuite de sărbătorile lui Dionysos și durau trei zile. Spectacolele erau pregătite vreme îndelungată. Mai întâi, „arhonte eponim“ – principalul magistrat al Atenei – primea lucrările poetilor dramatici, din care alegea trei tragedii și trei comedii, prezentate la concurs de șase autori. Patronajul pregătirii fiecăreia din aceste piese revenea câte unui „choreg“, ales dintre cetățenii cei mai bogați ai orașului, care recruta viitorii coriști (cel mult 15 pentru tragedie, sau 25 pentru comedie); angaja dirijorul și flautistul, închiria o sală pentru repetiții, suporta costul măștilor, podoabelor și costumelor, de obicei foarte scumpe; plătea leafa coriștilor și le asigura hrana pe timp de un an, căci actorii erau retribuiți de stat. Așa se întâmpla și la Atena și în toate orașele importante ale Greciei, care-și avea fiecare teatrul său.

În zilele concursurilor dramatice, toți atenienii se-ndreptau spre teatrul lui Dionysos, în mână cu tichetul de plumb – „biletul de intrare!“ Pentru cei săraci, care nu-și puteau plăti „intrarea“, statul aloca un fond special. Aici, la poalele Acropolei, așezați pe băncile de piatră dispuse în semicerc pe panta colinei, 15.000 de spectatori veneau de cu noapte să-și ocupe locurile. Spectatorii își aduceau de acasă mâncare și băutură, căci spectacolul ținea din zori și până-n seară. Programul fiecărei zile consta dintr-o tragedie și o comedie – dar tragedia era de fapt o tetralogie, compusă dintr-o suită de trei tragedii, plus o dramă cu satiri. Reprezentația tetralogiei dura 8-10 ore. Urma o pauză de prânz, după care se reprezenta comedia programată în aceea zi.



Scena unui teatru din epoca elenistică.

În primele două rânduri, pe scaune de marmură, cu speteze înalte, luau loc notabilitățile cetății, solii statelor străine și alte persoane de vază. În fața lor – un spațiu semicircular, numit „orchestră“, pe care evolua corul; apoi, o estradă înaltă cam de un metru; iar în fund un perete de zid, înfățișând fațada unui palat, cu trei uși. Uneori, peste acest zid se întindea o pânză pe care era vopsit un alt decor. În spatele zidului erau cabinele actorilor. Cortină nu exista; sfârșitul unui „episod“ – echivalent cu ceea ce numim noi azi un „act“ – era marcat de cor, care în acest interval debita un recitativ mai lung. Actorii intrau – potrivit rangului personajului respectiv – printr-una din ușile „palatului“, iar coriștii, printr-o intrare ce dădea direct în „orchestră“.

Corul – acest sâmbure originar din care s-a născut tragedia – reprezenta „vocea poetului“ sau glasul conștiinței cetățenești, a publicului. Prin cuvintele sale – uneori recitate, alteori cântate – corul dădea explicații asupra antecedentelor sau asupra faptelor ce urmau să se desfășoare pe scenă. Totodată, prin comentarii și prin euritmia mișcărilor sale dansate, prin care mima anumite reacții în fața evenimentelor, care se petreceau pe scenă, corul participa afectiv, liric, emoțional, la acțiune, deplângându-i pe eroii dramei, fericindu-i, aprobându-i sau admonestându-i. Uneori corifeul angaja un dialog cu unul din personajele tragediei. Corul era, deci, un fel de „actor-colectiv“ care, prin intervențiile și dansurile sale mimice de mare expresivitate, sporea estetica, grandoarea și dramatismul spectacolului.

Toate rolurile unei tragedii – inclusiv cele feminine – erau interpretate de doi sau cel mult trei actori; peste acest număr nu s-a trecut niciodată în teatrul antic. Firește că actorii erau numai bărbați, femeia neavând acces pe scenă nici în timpul lui Shakespeare! În clipa când actorul intra în scenă, publicul identifica numaidecât personajul: întâi, pentru că acțiunea unei tragedii era dinainte cunoscută din legende de toți știute; al doilea, pentru că nici un actor nu apărea fără o mască ce-i acoperea tot capul, ca un coif. Măștile caracterizau, în linii și culori puternice, personajul. Pentru tragedie se foloseau douăzeci și opt de feluri de măști, reprezentând șase tipuri de bătrâni, opt tipuri de tineri, trei de sclavi și unsprezece de femei. În plus, gura măștii era făcută în așa fel încât amplifică vocea, ca un megafon. Costumele erau stilizate, somptuoase și convențional colorate, potrivit situației personajului. Încălțăminte purtată de actori avea o talpă foarte groasă, spre a-i înălța și a le da o înfățișare cât mai impunătoare. Proportțiile trupului erau mult exagerate prin umeri, șolduri, piepți falși. Totul la actor – figura, căreia masca îi dădea proporții exagerate, vocea amplificată de mască, încălțăminte, costumul convențional, toată statura-i devenită foarte înaltă, mișcările lente, vorbirea declamată, gravitatea solemnă a gesturilor – totul era făcut să-i inspire spectatorului un sentiment de grandoare.

Cu toată grija lor pentru spectacol, însă, și cu toată punerea în scenă foarte apreciată de public, tragicii greci puneau accentul pe textul dramatic în primul rând, pe valoarea sa literară, pe conținutul său educativ, moral și cetățenesc. De aceea, conducătorii făceau din teatru o problemă de stat; Aristotel pune teatru la baza educației cetățenești; iar autorii, choregii, actorii, coriștii, se bucurau de cea mai înaltă stimă și prețuire în fața poporului grec.

TRAGEDIA GREACĂ. ESCHIL

Sensul social înalt al tragediei grecești apare pentru prima dată, în toată forța și măreția sa, la **Eschil** (525–456 î.Hr.). Luptător la Marathon și Salamina, unde grecii au învins colosul persan, Eschil a fost martorul ocular al celor mai grele și glorioase momente ale țării sale. În cei 69 de ani ai vieții, a scris peste 90 de tragedii și drame cu satiri și a cunoscut numeroase triumfuri la concursurile teatrale; din păcate, s-au păstrat numai șapte tragedii eschileene, în fruntea cărora stau *Prometeu înlănțuit* și trilogia *Orestia*, singura trilogie completă pe care a lăsat-o Antichitatea.

În *Poetica* sa, Aristotel subliniază marile merite ale lui Eschil: de a fi introdus al doilea actor și de a fi micșorat importanța corului;

de a fi redus lirismul tragediei, punând accentul pe dialog, fapt ce a imprimat tragediei un puternic caracter dramatic. Aceste rezultate le-a obținut Eschil în mod progresiv în piesele *Rugătoarele*, *Perșii* și în *Cei șapte împotriva Tebei*.

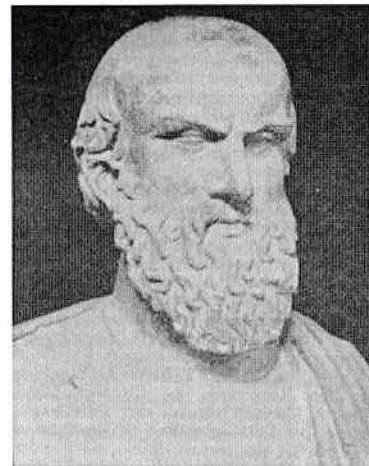
Prima reprezintă tipul tragediei încă primitive, în care partea lirică a corului este atât de întinsă, încât acoperă în întregime ideea de compoziție, în detrimentul intrigii, al caracterelor etc.

Perșii este probabil singura tragedie compusă de Eschil pe o temă și cu un subiect luate din contemporaneitate, concepută ca o piesă independentă, neangajată într-o trilogie anume. Scrisă la șapte ani după bătălia de la Salamina, lipsită de un erou tragic individualizat și de o acțiune unitară, opera urmărea să cinstească amintirea victoriei atenienilor și să le exalte sentimentul patriotic. Conflictul dintre două popoare capătă aici semnificația înseși a conflictului dintre civilizație și barbarie; iar ideea fundamentală ce se degajă din piesă este aceea a triumfului legitim al civilizației și, în consecință, al respectului nutrit față de libertate.

Concepția eschileană despre eroul tragic va căpăta, însă, expresia maturității depline în *Prometeu înlănțuit*, capodoperă superioară celor anterioare și sub alte aspecte: dezvoltarea și gradarea acțiunii, individualizarea personajelor, numărul lor sporit, compoziția complexă, crearea atmosferei, dispoziția savantă a efectelor scenice – sunt calități dramatice care vor apărea acum pentru prima dată la un nivel artistic demn de a deveni și obiect de studiu.

Mitul titanului, pedepsit de Zeus pentru că a răpit focul din Olimp, era binecunoscut publicului, astfel încât lui Eschil îi rămâne să-și concentreze atenția asupra caracterului dramatic al eroului; apoi, să dea sensuri noi, complexe, conflictului dintre titan și divinitate. Măreția eroului reiese din profunzimea dragoste pentru oameni pe care Prometeu – întruchipând însuși principiul civilizator al omenirii – o mărturisește într-un grandios monolog:

„Tăcerea-mi nu-i dispreț, nici semeție,
Mușc inima-mi și gândul mi-l frământ,



Eschil (Roma, Muz. Capitolin).

Văzându-mă izbit de-așa ocară.
 Și eu – căci cine altul? – dăruit-am
 Mărirea de-azi stăpânilor mai noi!
 Să trecem peste asta, nu voi spune
 Ceea ce voi știți: ce rele copleșeau
 Pe om – ca să-nțelegeți – înaintea mea
 A fost netot și l-am făcut eu ager,
 Având de călăuză mintea-i clară (...)
 Cu cărămidă nu știau clădi
 Și-n lemn lucrat, conacuri luminate,
 Sub țărână, în bordeie-ntunecoase
 Ascunși trăiau ca harnica furnică (...)
 Le-am dat descoperirea cea mai grea.
 Ce-i numărul (...)
 Și calul lesne dus de frâu legat-am
 La car cu hamuri (...)
 Tot eu pribegele pe mări corăbii
 Le născocii – care au aripi de in.
 (...) Și cine înaintea-mi
 Să spună poate c-a scos la iveală
 Acele bumuri în pământ pitite
 Cum sunt: arama, fier, argint și aur? (...)
 Într-un cuvânt, convinge-te că tot
 Ce-i meșteșug, l-au oamenii prin mine“. (2)

Tragedia lui Prometeu devine, astfel, tragedia geniului bine-făcător al omenirii. La o dată când poporul atenian proclama victoria regimului democrat împotriva „tiraniei“, Eschil creează un personaj tragic care îndrăznește să înfrunte autoritatea tiranică a lui Zeus. Măreția actului prometeic constă în cutezanța titanului răzvrătit, în mândria unei personalități libere, puternice, conștiente de responsabilitatea sa, în conștiința că fapta și suferințele sale aduc binefaceri capitale umanității.

Ideea responsabilității umane revine și în trilogia *Orestia*, cutremurătoarea poveste a asasinării lui Agamemnon de către soția sa Clitemnestra și a pedepsirii crimei de către fiul lor Oreste, ajutat de sora sa Electra. În perioada când vechile familii aristocrate erau în declin sau se prăbușeau, erau foarte răspândite legendele despre pieirea unor întregi familii, ca cele ale Pelopizilor sau Labdacizilor. În *Orestia*, Eschil ținea să arate, însă, că asemenea nenorociri sunt pricinuite nu de voința zeilor, ci de necinstea și de crimele



Trei tipuri de măști (un tânăr, o curtezană, un bătrân).

oamenilor. Eschil dărmă, astfel, vechiul și sumbrul cult al domniei Destinului implacabil, subliniind valoarea liberei personalități umane și a justiției.

Agamemnon, prima parte a trilogiei – parte numită de Goethe „capodopera capodoperelor“ – se deschide cu reîntorcerea din război a lui Agamemnon. În absența sa, soția sa Clitemnestra se îndrăgostise de Egist, împreună cu care pune la cale asasinarea soțului său. Agamemnon este omorât. În pofida titlului, adevăratul protagonist al piesei este Clitemnestra, – poate cel mai complex personaj din întreaga tragedie greacă.

Choeforele – partea a doua a trilogiei – începe cu liricul cor al troienelor care – în cuvinte de o rezonanță sumbră – plâng nenorocirea abătută asupra familiei regale. Oreste, fiul lui Agamemnon și al Clitemnestrei, ajutat de sora sa Electra, va răzbuna moartea părintelui său, ucigându-și mama și pe Egist, – act de dreptate aprobat de corul care cântă triumful moralei.

Eumenidele, ultima parte a tragediei, aduce – după spectacolul terifiant al năvălirii pe scenă a străvechilor divinități ale răzbunării – judecata lui Oreste, grațiat în final, trilogia sfârșind într-o atmosferă reconfortantă și de înaltă semnificație morală: după furtunile trecutului, pentru a fonda o ordine nouă și dreaptă, justiția proclamă abolirea vechilor, nedreptelor instituții, întronând o nouă morală pusă în slujba umanității.

Structura pieselor lui Eschil este neevoluată; în schimb totul apare la dimensiuni monumentale: și semnificația înaltă a ideilor, și situațiile tragice, și pasiunile puternice ale personajelor, și

contextul în care se percep ecouri ale faptelor și ale credințelor dintr-un îndepărtat trecut. Ideile cărora „părintele tragediei“ le-a dat o formă și o forță artistică impresionantă, erau idei împărțite încă timid de noua societate a Atenei, și pe care le vor duce mai departe în operele lor ceilalți doi mari tragici greci: Sofocle și Euripide.

SOFOCLE

Cu Sofocle (între 496 sau 494–406) tragedia greacă intră într-o perioadă distinctă, el fiind omul „Secolului de aur“ al Atenei, epocă legată de numele lui Pericle, protegitorul democrației ateniene. Acum, după victoria reputată asupra persilor, Atena conduce o ligă maritimă, construiește mari edificii publice și înalță minunatul Partenon. În artă domnește spiritul lui Fidias, în teatru cel al lui Sofocle, în filosofie convingerea că „omul este măsura tuturor lucrurilor“. De aceea, nici tragedia lui Sofocle nu va mai căuta elanul și grandoarea titanică urmărită de Eschil, ci plenitudinea de gânduri și sentimente ale cetățeanului noii Atene.

Rivalul lui Eschil – mai tânăr decât acesta cu 30 de ani – introduce acum pe scenă al treilea actor, reduce elementul liric și dezvoltă dialogul dramatic, îmbogățind implicit structura piesei. Din cele peste 120 de tragedii câte i s-au atribuit, s-au păstrat numai 7, printre care *Oedip rege*, *Electra* și *Antigona*. În lunga sa viață Sofocle s-a bucurat de 18 ori de premiul întâi, fiind laureat la jumătate din numărul concursurilor la care s-a prezentat.

Cetățenii Atenei – care l-au onorat cu importante funcții politice și militare – îl cinsteau în mod deosebit pentru înaltul său spirit cetățenesc. Amintirea tiraniei mai stăruia, încă, în mintea oamenilor, când Sofocle înfiera tirania personificată în figura lui Creon din *Antigona*. Totodată, poetul îi prevenea pe concetățenii săi să nu se lase târați de demagogi în haosul anarhiei. Apoi, Sofocle denunța goana după avuție și puterea de corupție a banului:

„Că dintre toate născocirile-omenești
Ca banul rea și blestemată alta nu-i!
El surpă și cetăți, și din al lor cămin
Pe mulți putea-va-i izgoni! Și pe-ai cinștiți
Îi poate-ademeni, le poate-ntuneca
Și mințile, de săvârșesc și fărădelegi
Și mârșăvenii fel și chip. Dar toți acei
Ce s-au vândut și pentru arginți le-au săvârșit,
Odat'-odat' osânda-și vor primi!“ (3)

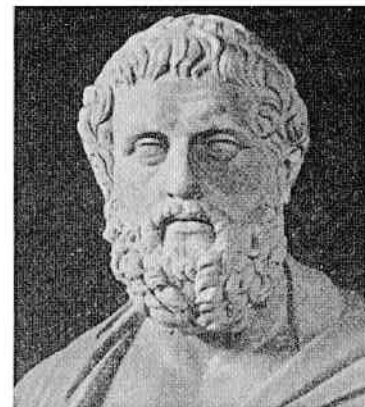
Sofocle estompează rolul destinului implacabil, configurând o nouă relație dintre destin și om, relație în care atenția este concentrată asupra personalității umane, a responsabilității morale, a voinței sale de acțiune – atribute ce vor culmina în *Oedip rege*.

Primele tragedii ale lui Sofocle sunt: *Trahinienele* (fără un personaj de prim plan); *Aiix* – cu o acțiune mai „scenică“ și cu un erou studiat în variatele sale nuanțe psihologice – și *Filoctet*, caracterizată printr-un patetism ardent și prin intensitatea pasiunilor eroului, un războinic abandonat zece ani pe o insulă de către tovarășii săi de arme și salvat, în ultimă instanță, de către Hercule. În *Electra*, Sofocle reia subiectul din *Choeforele* lui Eschil, acordând, însă, rolul principal nu lui Oreste, ci Electrei.

Antigona – modelul perfect de tragedie, cum o considera Hegel – ilustrează încă o dată concepția lui Sofocle privind esența și finalitatea tragediei: ca un edificiu dramatic clădit în jurul unui protagonist care, prin grandoarea pasiunii sale, domină atât întreaga acțiune, cât și restul personajelor. Pe lângă desăvârșita construcție a piesei, e de amintit prologul – cel mai frumos din câte a scris Sofocle – și scena dintre Antigona și Ismena, capodoperă de dialog dramatic.

Cu acel simț fin al nuanțelor sufletești cele mai delicate ce îi caracterizează arta, Sofocle o prezintă pe Antigona într-o triplă ipostază: de fiică devotată nefericitului său părinte orb, de soră care – cu riscul propriei vieți – își îndeplinește o pioasă datorie față de fratele ei, Polinice, și, în fine, de femeie hotărâtă și curajoasă, ce protestează împotriva tiraniei.

În urma luptei dintre cei doi frați (subiect tratat de Eschil în *Cei șapte în fața Tebei*) cad amândoi; regele Eteocle este înmormântat cu pompa cuvenită; în schimb, din porunca tiranului Creon, lui Polinice, ca dușman al cetății, nu i se poate împlini ceremonia funerară, asupra celui care ar îndrăzni să o facă planând amenințarea pedepsei capitale. Antigona, însă, știind bine ce o așteaptă, își înmormântează fratele, vină pentru care sentința e categorică: îngroparea de vie. Semnificația morală înaltă a tragediei este clară: actul de voință al Antigonei se opune legii tiranice, pentru a proclama, în



Sofocle (Roma, Muzeul Lateran).