

Hariclea Nicolau

**DIMENSIUNEA SACRULUI
ÎN SPECTACOLUL
DE TRAGEDIE ANTICĂ**



**Editura Universitaria
Craiova, 2012**

- ***** *Analele Universității din Craiova*, Seria Arte, Anul I, nr.1, 2010, Editura Universitaria, Craiova, 2010.
- ***** *Analele Universității din Craiova*, Seria Arte, Anul I, nr.2, 2010, Editura Universitaria, Craiova, 2010.
- ***** *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol.II, Editura Minerva, București, 1973.
- ***** *Studii de Literatură română și comparată*, Editura Universității din București, coordonatori Elena Filipaș, Mircea Anghel, Mirela Anghel, București, 2009.
- ***** *Receptarea Antichității greco-latine în culturile europene* (lucrările Colocviului Internațional, ediția I, Editura Universitaria, Craiova, 2008.
- ***** *Receptarea Antichității greco-latine în culturile europene* (lucrările Colocviului Internațional, ediția a II-a, Editura Universitaria, Craiova, 2009.

CUPRINS

De-Spre teatrul viu! 5

1. Sacrul în poetica teatrală. Actorul corp - de – sacrificiu

- Actorul - animal auto-devorator 11
- Actorul - pasăre 14
- Actorul *auto-încarnat* 16
- Actorul - *element tridimensional mobil* 17
- Actorul *marionetă uriașă*
și Actorul *biomecanic* 19
- Actorul *magic* 21
- Actorul *sfânt* 28
- Actorul *spațiului gol* 35
- Actorul *nesupus* 40
- Actorul - undă 45

2. Tragedia antică pe scenă

- Primele spectacole notabile de tragedie antică 47
- Regizorii români și tentația tragicului 49

3. Tragedia antică în cinematografie

- Pier Paolo Pasolini 61
- Michael Cacoyannis 66
- Lars von Trier 67

4. **Andrei Șerban - regizor magic**

- Întâlnirea cu Peter Brook și momentul *Orghast* 75
- *Viața sunetului* 77
- *Trilogia antică* 80
- Momentul *La MaMA* 81
- Teatrul gândit energetic 93
- *O Trilogie antică acasă* - momentul T.N.B. 95

5. **Silviu Purcărete - regia pictură**

- Teatrul vizual 103
- Puterea seducției creatoare 110
- *Legende Atrizilor* 116
- *Hecuba* 117
- *Phaedra* 118
- *Danaidele* 124
- *Orestia* 134

6. **Yiannis Paraskevopoulos - Medeea lucidă**

- Structura și conceptul spectacolului 139
- *Cercul lui Asclepios* 141
- O *Medee* din lacrimi înghețate 143
- Corul tinerelor *mov* 147
- Scenografia 149

Să ne închipuim actorul fericit! 151

Bibliografie 155

„Antigona iese noaptea din cetate, ia un pumn de pulbere și-l presară peste cadavrul fratelui căruia Creon i-a refuzat înmormântarea. Un ritual simbolic împotriva ororii. Pe care ea îl împlinește dintr-o necesitate personală. Și pe care-l plătește cu viața. Așa e teatrul: un ritual pe care îl umplem cu propriul nostru de ce, cu propria noastră necesitate personală”⁸.

Capitolul 1

Sacrul în poetica teatrală. Actorul corp - de - sacrificiu

- Actorul - animal autodevorator

Chemat să trăiască în doar o viață, mai multe vieți, actorul este omul care ar trebui să se cunoască pe sine, înainte de a încerca să întruchieze alți oameni. Deși se hrănește cu priviri, trăind plenar în fața mulțimilor, actorul este, în esență, o ființă solitară, devorat de propriul său *daimon*, blestemat să fie *unul* care continuă să devină *mai mulți*. Spunem așadar că actorul este o entitate autodevorantă. Precum un Cronos devorându-și progeniturile, actorul își devorează existențele efemere, lăsându-se vrăjit de acestea un timp, apoi, sufocat de teamă, caută să renască din el, își caută începuturile, pentru că „actorul este cel care se începe mereu pe sine”⁹. Discursul

⁸ Eugenio Barba, *O canoe de hârtie*, trad. rom. Liliana Alexandrescu, Editura Unitext, București, 2003, pag. 134.

⁹ Mihai Măniuțiu, *Despre iluzie și mască*, Editura Humanitas, București, 2007, pag. 27.

asupra esenței ființei speciale, care este actorul, ne prilejuiește stări și senzații antinomice, pentru că, pe de o parte, ne mărturisim drept actor creator, iar pe de altă parte, constatăm că nu suntem decât omul care se zbate în carcasa unui statut atât de râvnit uneori. Mă privesc și-mi văd imaginea reflectată precum în atlasul de anatomie, un trup pe jumătate plin de oase, carne, sânge, vene, o jumătate care ascunde *jumătatea*, de fapt, *entitatea*.

Nu devine actorul oare un om fugărit de esența lui? Un creator conștient de miracolul și de blestemul pe care-l poartă în el, actorul apare drept „*inocentul copil al zeilor*”¹⁰, aruncat într-o existență efemeră, risipind scânteii de foc sacru. Actorul total arde, se mistuie în propria lui febrilitate de a-și asuma destine diferite, provocându-le să țâșnească dintr-un sine care devine atacat cu fiecare nou personaj pe care-l asimilează. Deci, imaginea mirifică pe care o au ceilalți despre noi se leagă de mirajul de a întruchipa mai multe personaje; nimic mai minunat și nimic mai dureros. Noi, actorii suntem ceea ce ne arde, ceea ce ne mistuie. Aș vrea să vă împărtășesc un joc. Spun un cuvânt și mă las condusă către o imagine provocată de acel cuvânt. Mă joc și acum și spun *actor*. Și-n mine apar senzații și imagini și sunete: simt gust de lacrimi, aud scâncete, văd un imens animal preistoric zbatându-se într-o cușcă. Actorul, acest animal curios care-și trăiește cu poftă sau cu durere himerele personajelor care-l bântuie, devine un semn viu creat în întunericul scenei. Actorul răsuțește în el tragismul muribundului care coboară în el și își înfruntă tenebrele, căutând a se elibera prin propria sa exorcizare. „*Ce straniu, ce absurd... să fii invadat de tine însuși, care e un altul, și să te regăsești în fantoma care bântuie locul absenței tale*”¹¹. Precum Sisif, el cară în el toate minunile și toate durerile, toate bucuriile și toate mizeriile lumii. Instrument viu al scenei,

¹⁰ Mihai Măniuțiu, *Ibidem*, pag. 11.

¹¹ Mihai Măniuțiu, *Ibidem*, pag. 17.

actorul prinde eternitatea într-o clipă, precum ar sufla către un fulg spre a-i da putere să plutească. Pare a fi un destin copleșitor, asemănător celui sisific. De altfel, Camus găsește chiar că actorul este unul dintre chipurile ideale ale omului absurd. Dar, de fapt, a trăi înseamnă a face să trăiască absurdul. Actorul comportă apropierea de Sisif, care nu este doar truditul inutil al Infernului, cel care a descoperit absurdul existenței și asumându-și-l, ci este și revoltatul. Actorul i se aseamănă în încăpățănarea eternă de a continua să existe de secole. Dând „*o raită prin lumea libertății*”¹², acest *homo ludens*, care este actorul, ființează în vecinătatea sacralului, jucându-se *de-a metamorfoza*, jucându-se *de-a dedublarea*, asumându-și seară de seară un soi de transgresiune intimă, împlinind transportul fantasmatic al unui joc care „*sparge limitele existenței fizice. Jocul e o superabundans*”¹³. Noi, actorii, „*(ne) jucăm și știm că (ne) jucăm*”¹⁴. Asemenea lui Sisif, actorul se naște cu *un dat*, care îi este *a priori* istovitor, dar și *necesar* totodată. Pe de-o parte își extrage energia din ceea ce zămislește, dar, odată cu aceasta, secătuiește și iar renaște și iar secătuiește. „*Orice oglindă trebuie să se spargă atunci când actorul își privește chipul în ea: această oglindire sfărâmată e portretul lui din adânc*”¹⁵. Ceea ce se frământă în interiorul sufletului actorului este un proces inseparabil de suferință, dar și de fericire. „*Lupta însăși către înălțimi e de ajuns spre a umple un suflet omenesc. Trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit!*”¹⁶ Trebuie, așadar, să ne închipuim actorul fericit!

¹² Johan Huizinga, *Homo ludens*, trad. rom. H. R. Radian, Editura Univers, București, 1977, pag. 42.

¹³ Johan Huizinga, *Ibidem*, pag. 36.

¹⁴ Johan Huizinga, *Ibidem*, pag. 37.

¹⁵ Mihai Măniuțiu, *Despre iluzie și mască*, Editura Humanitas, București, 2007, pag. 12.

¹⁶ Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, trad. rom. Irina Mavrodin, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, pag. 131.

Dar ce ființă se primejduiește sistematic pe sine, ce animal curios își sfășie marginile sufletului, lăsând inima să bată la vedere? Ce ființă stranie se joacă în fiecă seară cu trupul și cu sufletul său, disecându-se și rănindu-se cu asemenea măiestrie, ca și cum ar ciupi corzile sinelui? O ființă dublă! Actorul devine deci un trup cu aripi, un corp care visează să cucerească înălțimile după ce a coborât în Infern. Lupta actorului apare acum drept o neîncetată încercare de a pluti și de a-și scutura de pe aripi cenușa arderii. Actorul-pasăre, deci! Actorul-*ascensus*, cel care se înaripează după ce a fost Actorul-*descensus*, cel care s-a zvârcolit în propria-i ardere. Unde există el? Ce spațiu poate fi destul de luminat și de întunecos, destul de adânc și destul de fecund pentru acest periculos joc al pierderilor și al regăsirilor de sine? Spațiul scenic – un Purgatoriu deschis, în care actorul pendulează frenetic între Iad și Rai, risipindu-și fantasmеle într-un delirant dans al senzațiilor, într-un copleșitor act sacrificial, săvârșit ritualic.

Mihai Măniuțiu vorbește despre actorul care „*practică saltul în gol cu ochii legați*”¹⁷. Sustrăgându-se ritmului vital comun, actorul apare drept un tip special al cărui regim de concentrare psiho-fizică e învecinată cu transa¹⁸, regizorul considerând chiar că actorul total ar trebui să fie un *maestru al transei*, care „*produce în fiecare spectacol un al treilea corp-de-sacrificiu al său*”¹⁹, un trup care aparține lumii transfigurării. Iată, deci, menirea actorului: sacrificiul.

¹⁷ Mihai Măniuțiu, *Despre iluzie și mască*, Editura Humanitas, București, 2007, pag. 15.

¹⁸ Mihai Măniuțiu, *Ibidem*, pag. 20.

¹⁹ Mihai Măniuțiu, *Ibidem*, pag. 19.



Sacrificiul sinelui său bănuț de egocentrism, sacrificiul tremurului din suflet, sacrificiul pielii biciuite seară de seară de alte și alte măști, sacrificiul trupului îmblânzit de scrâșnetul scândurii. De ce ființează creatorii? Pentru a marca *prezența* aici și acum. *Doar* acum și doar în amintire. Pentru a lăsa dăre, pentru a răspândi senzații, pentru a împrăștia praf de stele, pentru a fura clipa din eternitate spre a o închide într-o lacrimă. Actorul *există* pentru a *ființa* dureros, profund, total, magic. „*Asemenea omului magic, actorul crede că eficacitatea actelor sale depinde de intensitatea cu care sunt săvârșite ele*”²⁰. Determinat incontestabil de *vraja*, de acel fior magic, sublimul pe care-l produce scena devine „*nevoie de teatru, ...necesitate a omului de a se regăsi în toată complexitatea și profunzimea trăsăturilor sale definitorii*”²¹.

²⁰ Mihai Măniuțiu, *Ibidem*, pag. 50.

²¹ Ernest Mașek, *Pariul cu teatrul*, Editura Tehnică, București, 1998, pag.12.

Teatrul smulge masca, descoperă minciuna, nimicnicia și ipocrizia, dar invită spiritul la un „*delir comunicativ, fiind spațiul unde trebuie să se întrupeze din carne și sânge toate conflictele care dorm în noi. El doar deschide poarta unui infern, de a cărui existență nu este vinovat*”²².

Se cuvine să notăm cronologic importanța creatorilor de teatru care au împărtășit cu iubire zbuțumatele, istovitoarele și amețitoarele lor căutări de portretizare a acestui tip special de artist care este actorul.

- **Actorul auto-încarnat**

Personalitate complexă a teatrului, actor, regizor, profesor și teoretician, C. S. Stanislavski (1863-1938) a dezvoltat începând din 1907, tehnica în care actorul își utilizează personalitatea în întrușiparea rolului. El a fost cel dintâi creator de teatru care a sistematizat experiențele și aspirațiile sale teatrale sub forma unui adevărat manual pentru actor. Concretizat în fabulosul volum *Munca actorului cu sine însuși*, sistemul său este axat pe studiul actorului cu sine în procesul de *trăire scenică*, dar și de *întrușipare*. S-au pus astfel în circulație o serie de termeni noi în limbajul teatral: imaginația, memoria afectivă, sau emoțională, dezvoltarea expresivității trupului, plastica, arta vorbirii scenice, timpul scenic. Visul lui Stanislavski era legat de atingerea unei stări de spirit creatoare a actorului, fiind convins că trecutul emoțional al actorului poate fi rețrăit cu succes pe scenă. Conform sistemului stanislavskian, actorul poate și trebuie să-și trezească și să-și controleze memoria prin stimularea celor cinci simțuri. Pentru că noi suntem dependenți de propriile simțuri, acestea fiind antenele prin care percepem lumea,

²² George Banu, *Antonin Artaud sau Teatrul ca formă de viață*, în *Secolul 20*, Editura Uniunii Scriitorilor, nr. 4 / 1968, pag. 126-127.

actorul trebuie să se bazeze pe acestea, pentru că ele sunt prima etapă de comunicare cu exteriorul. Cea de-a doua etapă depistată de Stanislavski drept motor în arta scenică, este imaginația. Iată, deci, două elemente fundamentale ale sistemului stanislavskian, care asigură actorului fluxul de energie: simțurile și imaginația; această energie curge prin trupul actorului spre a se încarna într-un personaj, spre a construi imaginea interioară și exterioară a unei proiecții literare. În arta actorului, reprezentarea este auto-încarnare. În accepția oricărui teoretician, actorul ar trebui să aibă capacitatea și puterea de a se reformula mereu. „*Orice rol îl atacă biologic și psihic, îi deteriorează stările anterioare, silindu-l să se reconstruiască*”²³.

Tehnica propusă de Stanislavski funcționează ca un stimulent al subconștientului și al conștientului, asigurând regimul organic al jocului scenic. Studiul întreprins de Stanislavski a constituit punctul de plecare în demersul cercetării teatrale ulterioare, toți ceilalți notabili creatori de teatru, precum Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook, bazându-se pe sistemul stanislavskian, socotit piatra de temelie a antrenamentului actorului.

- **Actorul - element tridimensional mobil**

„*În secolul XX nu literatura a concentrat interesul teatrului, ci mai ales elaborarea unui limbaj independent în condițiile perpetuei definerii a naturii sale specifice*”²⁴. În acest proces, alături de alte căutări de natură muzicală, scenografică,

²³ Mihai Măniuțiu, *Redescoperirea actorului*, Editura Meridiane, București, 1985, pag.38.

²⁴ George Banu, *Revendicarea corpului în teatrul contemporan*, în *Secolul 20*, Editura Uniunii Scriitorilor, nr. 11-12 / 1973, București, pag. 250.

fundamentală este tentativa de revelare a expresivității corporale proprii actorului. Astfel, programul propus nu mai vizează doar sarcinile față de personaj și text, ci și evidențierea resurselor corporale prin care actorul își manifestă activitatea particulară. Dacă la Stanislavski corpul participa ca depozitar al psihicului uman, în teatrul modern trupul actorului este chemat a participa prin toate resursele lui plastice, „colaborarea psihicului cu corpul trebuind permanent controlată”²⁵. Reprezentant al mișcării în spațiu, corpul uman al actorului trebuie să fie mereu viu și mobil, dar și deosebit de plastic. Această plasticitate îl pune în relație directă cu arhitectura și îl apropie de forma sculpturală²⁶.

Adolphe Appia²⁷ (1862-1928) și Jaques Dalcroze (1865-1950) se preocupă printre primii de formularea unui program care să permită actorului să-și dezvolte corpul în vederea unei maxime expresivități. Dalcroze pleacă de la opoziția *aritmie-euritmie*. *Aritmia* se manifestă ca o lipsă de coordonare între diversele mijloace de expresie corporală, se opune stabilirii unei armonii muzicale, plastice. Tratarea lui Dalcroze, acceptată și de Appia, urmărește acordul actelor musculare intenționale și a celor instinctive, concluzia fiind elasticitatea corpului care răspunde exact la impulsuri, fără accidente. *Euritmia* înseamnă, deci, un mod de reglare a tensiunilor interne, de pregătire a aceluia artist capabil a evita intervenția biograficului în creație.

Influențând decisiv înnoirile ulterioare ale teatrului european, Adolphe Appia avansează cel dintâi ideea că trupul actorului poate duce la recunoașterea acestuia drept *element*

²⁵ Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, trad. rom. Lucia Demetrius și Sonia Filip, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, Moscova, 1951, pag. 84.

²⁶ Cf. Adolphe Appia, *Opera de artă vie*, trad. rom. Elena Drăgușin Popescu, Editura Unitext, București, 2000, pag. 16-17.

²⁷ Adolphe Appia este scenograf, regizor și eseist elvețian, primul înnoitor al limbajului teatral modern.

*tridimensional mobil*²⁸. Socotind că spectatorul trebuie să se situeze în interiorul actului artistic, Appia devine astfel primul creator de teatru contemporan care conferă publicului statutul de partener veritabil al creatorului, încercând recuperarea de odinioară, din teatrul antic, ritualic, a raporturilor dintre artiștii-oficanți și spectatorii-participanți la rit.

• Actorul marionetă uriașă și Actorul biomecanic

Gordon Craig (1872-1966), actor și teoretician britanic, a propus un teatru mecanic, virtual, unde regizorul era suveran, iar *actorul* era construit pe conceptul de *marionetă uriașă*. Craig, spre deosebire de Appia, nu crede în posibilitatea unei tehnici de a învinge natura corpului care permanent se va revolta împotriva abuzivei subordonări; ca atare, îi pretinde excluderea. „*Subiectiv și perisabil, corpul nu poate deveni mijloc de expresie artistică*”²⁹. Această concepție pare a contesta baletul, arta dansului, patinajul artistic, acrobația chiar.

Declarând că teatrul ar trebui să fie diferit de realitatea cotidiană, studentul lui Stanislavski, Vsevolod Meyerhold (1874-1940) a început să cerceteze arta scenică alternativă abstractă, propunând *biomecanica*, procedeu care asigură actorului un perfect control emoțional și corporal, născând teatrul formelor pline de emoție. Stilizarea avansată de Meyerhold a fost mișcarea inițială de rebeliune anti-naturalistă. „*Printr-o deviere către plastică, se contrazice corpul ca volum. Meyerhold pretindea actorilor raționalizarea fiecărei mișcări. El dorea ca gesturile și arcurile corpurilor lor să ia forma unui desen sigur. Dacă forma e justă, fondul, intonațiile și*

²⁸ Adolphe Appia, *Ibidem*.

²⁹ George Banu, *Revendicarea corpului în teatrul contemporan, Secolul 20*, Editura Uniunii Scriitorilor, nr. 11-12/1973, București, pag. 250.

emoțiile, determinate fiind de poziția corpului, vor fi de asemenea juste, cu condiția ca actorul să posede reflexe ușor excitabile, adică să știe să răspundă prin senzație, mișcare și cuvinte la sarcinile care-i sunt propuse. Jocul actorului nu este altceva decât coordonarea manifestărilor excitabilității sale”³⁰.

În concepția lui Meyerhold, actorul trebuia să aibă mereu în minte auto-oglinda, spunând că „trebuie să-ți cunoști corpul suficient de bine pentru a ști exact cu ce aduce într-o poziție sau alta”³¹. Actorul lui Meyerhold recuperează forma pierdută, dar printr-o diversiune de la esența teatrului, căci acceptă idealuri decorative, picturale. Poate chiar actorul *biomecanic* al lui Meyerhold să fi născut sâmburele de dorință al creatorilor de teatru-dans, mișcare artistică aflată și azi în plin avânt. Nefiind chiar recentă, revelația estetică a corpului în mișcare devine indispensabilă în teatrul atât de eclectic al secolului nostru. Astfel, scena operează diverse transplanturi mai mult sau mai puțin reușite, născând hibrizi, precum teatrul-dans; regizorul colaborează cu coregraful, sau aduce în atenție elemente care aparțin cercului sau cinematografeiei. Teatrul este un organism viu, în permanentă devenire, un animal care se metamorfozează cu expresivitatea disperării ontologice. Unul dintre specialele exemple de artă ar fi spectacolele Pinnei Baush, veritabile „tragedii antice în mișcări ale sufletului contemporan,acompaniate de rămășițele unor cuvinte care încearcăperate, să exprime ceva ce ține de natura cea mai profundă a existenței”³².

În ultima parte a secolului al XX-lea, cercetarea teatrală s-a manifestat prin tendința de a aduce teatrul la rangul de artă totală, actorul fiind solicitat atât din punct de vedere psihic, cât

³⁰ Igor Ilinski, *Meyerhold și corpul în mișcare, Secolul 20*, Editura Uniunii Scriitorilor, nr. 11-12 / 1973, București, pag. 213.

³¹ Igor Ilinski, *Ibidem*.

³² Octavian Saiu, *În căutarea spațiului pierdut*, Editura Nemira, București, 2008, pag. 195.

și fizic. Expresivitatea corporală pretinsă actorului este cea a unui artist complet, acrobat, balerin, sportiv. Aceste aptitudini, coroborate cu pasiunea combustiei totale pe rugul creației, cu o voce educată, puternică, antrenată special, vin a crea un artist complet, instrument ideal de lucru al regizorului.

• Actorul magic

Controversat actor, dramaturg, teoretician și regizor francez, un adevărat „Nietzsche al teatrului”³³, Antonin Artaud (1896-1948) este autorul concepției de *teatru al cruzimii*. Inspirat de tragediile lui Seneca, Artaud scrie *Le Théâtre et son double* (1938), înscriindu-se în avangarda mondială, prin practicarea unui teatru vizionar asociat cu suprarealismul. Teoriile sale au influențat și au încurajat dezvoltarea teatrului experimental de pretutindeni, artiști precum Jerzy Grotowski, Peter Brook sau Andrei Șerban încercând a împărtăși ideile artistice ale lui Artaud, grăbit și superficial socotite utopice.

În corespondența lui Artaud din anii '30 și în *Teatrul și dublul său*, aflăm un adevărat discurs dezvoltat în jurul temei reîntoarcerii la origini, la vechile mituri, la legendele antice, a căror forță dorește s-o regăsească teatrul cruzimii. Artaud crede că în toate marile mituri ale Antichității se ascund forțe în stare pură, considerând *tragedia* drept „forma cea mai elevată a teatrului”³⁴. Socotind tragedia antică și teatrul elisabetan două modele de teatru al originilor, Artaud își concretizează idealul său artistic într-un program teoretic care pare utopic multor actori și regizori. *Teatrul antic* reprezintă pentru Artaud un

³³ George Banu, *Antonin Artaud sau Teatrul ca formă de viață*, în *Secolul 20*, Editura Uniunii Scriitorilor, nr. 4 / 1968, pag. 128.

³⁴ Antonin Artaud, *Le theater français cherche un mythe*, apud Monique Borie, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini*, trad. rom. Ileana Littera, Editura Polirom, Iași, 2004, pag. 124.