

coordonator
JOHN RUSSELL BROWN

Istoria teatrului universal
ediție ilustrată

Ediția a II-a

Traducere din limba engleză

DANA IONESCU

ADRIANA VOICU

CRISTINA MARIA CRĂCIUN

CUPRINS

<i>Introducere</i>	5
<i>John Russell Brown</i>	

Partea întâi
PRIMELE TEATRE

1. TEATRUL GREC	17
<i>Oliver Taplin</i>	
2. TEATRUL ÎN EUROPA ROMÂNĂ ȘI CREȘTINĂ.....	55
<i>David Wiles</i>	
3. ÎNCEPUTURILE TEATRULUI ÎN AFRICA ȘI ÎN CELE DOUĂ AMERICI.....	101
<i>Leslie Du S. Read</i>	

Partea a doua
TEATRUL ÎN EUROPA DE LA RENĂȘTERE PÂNĂ ÎN 1700

4. TEATRUL RENASCENTIST ITALIAN	115
<i>Louise George Clubb</i>	
5. TEATRUL RENASCENTIST SPANIOL	152
<i>Victor Dixon</i>	
6. TEATRUL RENĂȘTERII ȘI RESTAURAȚIEI ENGLEZE	187
<i>Peter Thomson</i>	
7. RENĂȘTEREA FRANCEZĂ ȘI TEATRUL NEOCLASIC.....	240
<i>William D. Howarth</i>	

Partea a treia

TEATRUL EUROPEAN DUPĂ 1700

8. TEATRUL ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA	275
<i>Petter Holland și Michael Patterson</i>	
9. TEATRUL ÎN SECOLUL AL XIX-LEA	321
<i>Michael R. Booth</i>	
10. TEATRUL MODERN 1890–1920	365
<i>Martin Esslin</i>	
11. TEATRUL DUPĂ CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE	406
<i>Christopher Innes</i>	

Partea a patra

TEATRUL PE CELELALTE CONTINENTE

12. TEATRELE ORIENTALE	477
<i>TEATRELE DIN SUDUL ASIEI</i>	
<i>Farley Richmond</i>	
<i>TEATRELE DIN ASIA DE EST</i>	
<i>Colin Mackerras</i>	
<i>TEATRELE DIN ASIA DE SUD-EST.....</i>	
<i>Leon Rubin</i>	
13. TEATRUL DUPĂ 1970	531
<i>John Russell Brown</i>	
<i>Cronologie</i>	571
<i>Bibliografie recomandată</i>	583
<i>Mulțumiri</i>	597
<i>Autorii</i>	599

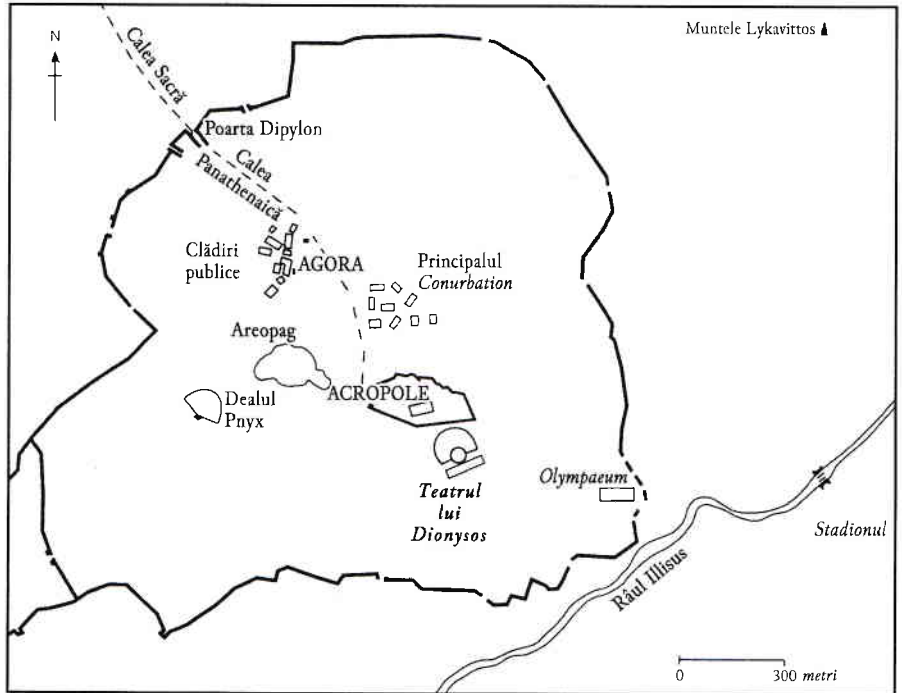
TEATRUL GREC

OLIVER TAPLIN

Înseși cuvintele *teatru*, *dramă*, *tragedie* și *comedie* au origine greacă, la fel ca *scenă*, *episod*, *cor*, *caracter*, *muzică*, *mim* și *dialog* (și, de asemenea, *istorie*). Prin urmare, se poate afirma (așa cum au afirmat mulți) că teatrul grec își are originea într-un rit primitiv sau primordial. Dar adevărul obiectiv este că, și dacă așa stau lucrurile, noi tot nu știm absolut nimic despre respectivul rit sau proces. Tragedia și comedia, în orice accepțiune relevantă istoric a termenilor, au fost mai mult sau mai puțin invenția unei anumite comunități, deloc primitive, ca reacție la evoluția din sfera politică și la competiția pentru prestigiu din cultura Greciei antice.

În civilizația din străvechea Eladă lupta pentru influență și atenție, cu bune și cu rele, era un aspect fundamental, atât lupta dintre orașele-stat, cât și cea din interiorul orașelor. În secolul al VI-lea î.Hr., Atena, cu împrejurimile ei și cu satele din Attica, a devenit unul dintre cele mai mari și cele mai puternice orașe, având peste 200 000 de locuitori. În 511–508 î.Hr., odată înlăturată dinastia „tiranilor“ (sau monarhi), reinstaurarea vechilor familii avute (oligarhia, aristocrația) a însemnat stabilirea unui sistem elaborat, care a preluat puterea de la vechile triburi și ierarhii din partea locului, dând-o poporului ca întreg (*demos*), adică în jur de 40 000 de bărbați născuți liberi. Această „democrație“ radical independentă a durat aproape două sute de ani, răspândindu-se în multe alte orașe. Atena a organizat un fel de „imperiu“ alcătuit din orașe, fiecare plătind un gen de „fond de protecție“, și, în ciuda tuturor opreliștilor, a devenit cel mai important oraș din Grecia. Așa a ajuns să folosească multă energie și mulți bani pentru activități artistice și intelectuale. În acea scurtă perioadă

Teatrul lui Dionysos
și Cetatea Atenei



s-au clădit templele de pe Acropole și Sunion, atunci au creat sculptorul Fidias și pictorul Polignot, sofistii, Socrate și Platon, Herodot și Tucicide. În societatea de atunci s-a dezvoltat teatrul, de la începuturi până la epoca lui de aur, rezistând în următorii șapte sute de ani și neavând niciun rival, cel puțin în Europa, până în Londra lui William Shakespeare.

Atenienii au făcut mai întâi un nou festival al primăverii, Marile Dionisii, pornind de la câteva festivaluri locale mai vechi, care sărbătoreau vinul cel nou. Au delimitat, așadar, o zonă amplă deasupra templului lui Dionysos, pe colina din sud-vest, sub Acropole. La poalele ei au nivelat un spațiu de joc (*orchestra* = „spațiu pentru dans“), întreaga zonă fiind cunoscută sub numele de *theatron* – „locul pentru spectacol“ ori „locul pentru privit“.

Din procesiunile și jertfele din cadrul Marilor Dionisii au apărut întrecerile în cinstea zeului, desfășurate în fața unei mulțimi de oameni care se așezau și urmăreau competiția. Multe asemenea festivaluri din Grecia antică includeau întreceri de muzică, cânt și dans, precum și obișnuitele întreceri sportive (ca Jocurile Olimpice). Dar la recent înființatul festival al Marilor Dionisii atenienii s-au hotărât să facă altceva.

În primele zile aveau loc doar două „concursuri“, de ditirambi și de tragedie. Zece coruri alcătuite din 50 de bărbați și alte zece alcătuite din 50 de băieți (adică 1 000 de interpreți în fiecare an) se întreceau în ditirambi, un cânt elaborat, cu o coregrafie circulară, inițial despre zeul Dionysos. Ditirambul apărase cu mult înaintea noului festival și nu era nimic special la Atena: *tragoidia*,

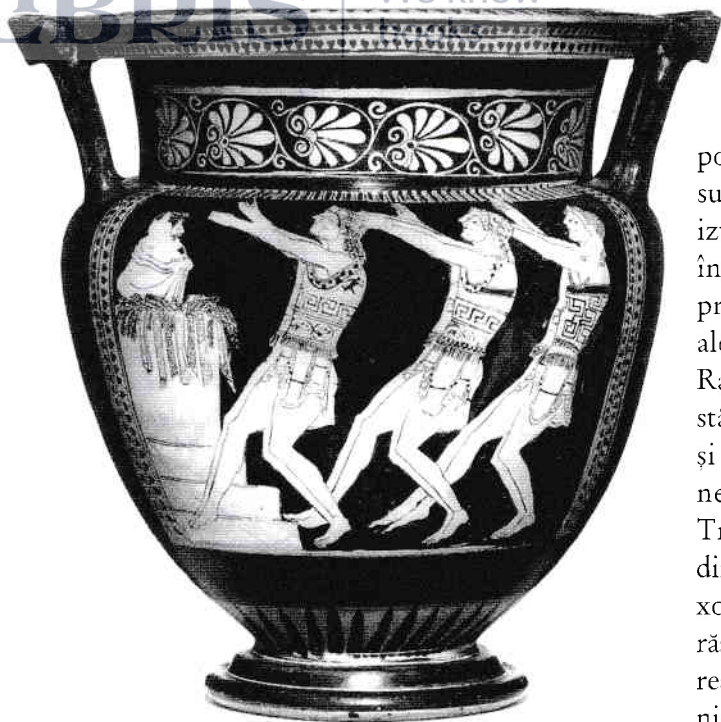
pe de altă parte, pare să fi fost o formă de artă specifică Atenei, născută într-adevăr odată cu Marile Dionisii. Existau numai trei autori de teatru care concureau an de an, fiecare punând în scenă trei tragedii. N-a trecut mult și s-a adăugat o piesă cu satiri, ca un fel de apendice (despre care vom discuta).

Potrivit tradiției, prima întrecere s-a desfășurat în anul 534 î.Hr. și se spune că primul câștigător a fost Thespis, însă e foarte posibil ca aceste informații, inclusiv existența lui Thespis, să nu fie decât legende din popor. Oricum, anul 508 a jucat un rol mult mai important și este foarte posibil ca asimilarea tragediei și a ditirambului în Dionisii să fi însoțit instaurarea democrației. Un magistrat din oraș organiza festivalul și alegea dramaturgii anului. Actorii și premiile se plăteau din fondurile orașului. Cheltuielile pentru pregătirea și costumele corului erau suportate de un cetățean bogat, *choregos*. Tipul acesta de taxă, o ocazie pentru etalarea simțului civic, pare o instituție a democrației.

Tragoidia înseamnă, pare-se, „cântec de țap“, însă nimeni nu știe ce legătură e între cântec și țap(i). Nu știm nimic nici despre spectacolele cvasiritualice de la festivalurile rurale închinat lui Dionysos, înainte ca *tragoidia* să fie integrată în acest festival foarte important în calendarul orașului, al Atenei democratice, care își promova cultura proprie. Există însă unele informații despre alte forme ale întrecerilor de poezie și muzică deja existente în Grecia, din care s-a inspirat tragedia.

Teatrul lui Dionysos, Atena. Acesta este exact locul în care s-au jucat prima dată marile tragedii și comedii ateniene. Inițial, spațiul de joc (*orchestra*) era mult mai mare decât acest semicerc care a supraviețuit din epoca romană.





Cor din tragedia începuturilor. Pictați la Atena în jurul anului 490 î.Hr., cei șase soldați tineri cântă și dansează la unison (a se observa măștile identice). Probabil sunt membrii unui cor dintr-o tragedie și ridică o stafie din mormântul care se vede în stânga.

La început și înainte de toate a fost poezia epică, *Iliada* și *Odiseea* mai presus de orice. Tragedia folosea același izvor de povești despre trecutul eroic îngropat în negura vremurilor, despre marile lui dinastii și războaie, mai ales despre acelea din Teba și Troia. Rapsozii, cei care recitau poezia epică, stăpâneau arta de a incita spectatorii și de a le stârni emoții puternice – neliniștea, compasiunea, durerea. Tragedia va sublinia aceleași aspecte din povești: suferința, caracterul inexorabil al morții, soarta inevitabilă și răspunderea personală, vina, răzbu-narea, recunoașterea, persuasiunea, mânia, înșelăciunea, îndurarea, greutatea de a înțelege ceea ce e divin. Într-un

fel, tragedia s-a născut ca o rivală a poemelor epice panelenice, o rivală care, spre deosebire de scrierile cu formă fixă, producea an de an variațiuni noi și felurite. Prin urmare, deloc adevărat că personajele din tragedii vorbesc în registrul poetic al dialectului atic și în triametrul iambic, un metru simplu, foarte apropiat de ritmul vorbirii de zi cu zi (de fapt, nu tocmai diferite de versul alb din engleză). Asta, spre deosebire de elaboratul metru dactilic și de dialectul foarte artificial, nelocalizat, al poemelor epice.

O altă diferență esențială este că, spre deosebire de poemul epic, care folosea o singură voce și un singur metru, tragedia a propus alternarea discursului în iambi cu dialogul și cânturile-dans, interpretate de un *chorus*. De fapt, alternarea scenelor de acțiune cu cânturile corului reprezintă structura de adâncime a tragediei din Grecia antică. Corul obișnuit avea cincisprezece membri, toți atenieni, și, cu toate că uneori vorbea în numele lor conducătorul, de obicei erau la unison și din punct de vedere vocal, și din punct de vedere fizic, funcționând ca un grup indivizibil. Cântecele erau alcătuite din perechi de strofe armonizate cu o anumită muzică și cu o anume coregrafie, dansul având la bază (spre deosebire de ditiramb) formațiuni liniare, în formă de dreptunghi. Metrii complecși, întotdeauna diferiți, deși descriși ca „lirici“, erau acompaniați de instrumente muzicale de suflat (*aulos*). Se pare că muzica și coregrafia mai mult exprimau o stare, un ton, o atmosferă decât redau trăsături „naratice“ din cântece.

Înainte de nașterea tragediei a existat o tradiție înfloritoare de cântece-dans pentru cor. Erau interpretate cu diverse ocazii – imnuri în cinstea zeilor,

nunți, înmormântări, adunări de fete nemăritate, ditirambi și, cum aflăm cel mai clar din scrierile lui Pindar, sărbători închinat victoriilor reputate de atleți. Cântul din tragedia atică a preluat și a combinat anumite trăsături din respectiva tradiție – elemente de mit, elemente de natură religioasă și morală, elemente tipice unei anumite ocazii –, astfel rezultând o poezie de obicei discursivă, aluzivă și imprezvizibilă în ceea ce privește înlănțuirea ideilor. Cânturile corului nu făceau parte din succesiunea narativă și nici din argumentație, nefiind o componentă a intrigii (cu câteva excepții). Rolul lor era mai degrabă acela de a reacționa, a sta mărturie pentru, a compara, a trage o concluzie de natură morală, a anunța, a explica (într-un fel, rolul pe care-l au coralele în *Patimile* de Bach).

Potrivit unor foarte importante izvoare străvechi, tragedia a fost la început pur corală. Însă teoria aceasta nu e tocmai plauzibilă: tragedia s-a născut cu adevărat abia atunci când discursurile în iambi ale actorilor s-au amestecat cu cântecele-dans ale corului. Când anume a avut loc respectiva fertilizare, dacă ea s-a petrecut în anul 508 sau în 534 (Thespis?), nu putem ști. Oricum, trebuie menționat că cel puțin în toate tragediile care s-au păstrat până în vremurile noastre există cel puțin o scenă în metri de cânt (în unele cazuri, într-un adaos de iambi roștiți), care implică participarea corului și a unui actor sau a mai multora („dialog liric“ sau *kommos*). Scenele cântate apar în momente emoționale intense și fac parte din intrigă, separat de cânturile propriu-zise ale corului, dar, în același timp, sunt mult mai libere, mult mai colorate și mai abstracte decât nivelul uzual al limbajului. Această combinație, deloc neobișnuită, nu putea fi decât rezultatul unei fuziuni creatoare dintre actori și cor.

Pe lângă un loc și un timp anume, pe lângă combinația dintre vorbirea individuală și cântul-dans executat de un grup, a existat încă un ingredient vital pentru inventarea teatrului: cuvântul *drama* înseamnă „faptă“, „acțiune“. Fără îndoială că rapsozii virtuozii care recitau poemele epice își modulau vocea și limbajul trupului, astfel încât ele să fie potrivite pentru un anumit tip de vorbitori și pentru anumite situații, însă în rama narativă și luând în considerare existența povestitorului. Pentru ca teatrul să se nască, sintagma „preotul Chryses s-a dus la corăbii și i-a zis lui Agamemnon: «Te rog să o eliberezi pe fiica mea»“ a trebuit să devină: „Eu sunt Chryses preotul și tocmai am sosit aici, la corăbii. Tu ești Agamemnon și te rog să o eliberezi pe fiica mea“. Corul, deși grup, are și el un loc în universul piesei – cetățeni, servi sau altceva –, fiind în legătură cu locul și timpul acțiunii (ca în teatrul nō ori ca în *Patimile* lui Bach). Nu se știe în ce fel sau în ce măsură genul acela de întruchipare a precedat tragedia, cunoscut fiind doar faptul că el a jucat un rol esențial în nașterea tragediei.

Pagina alăturată:

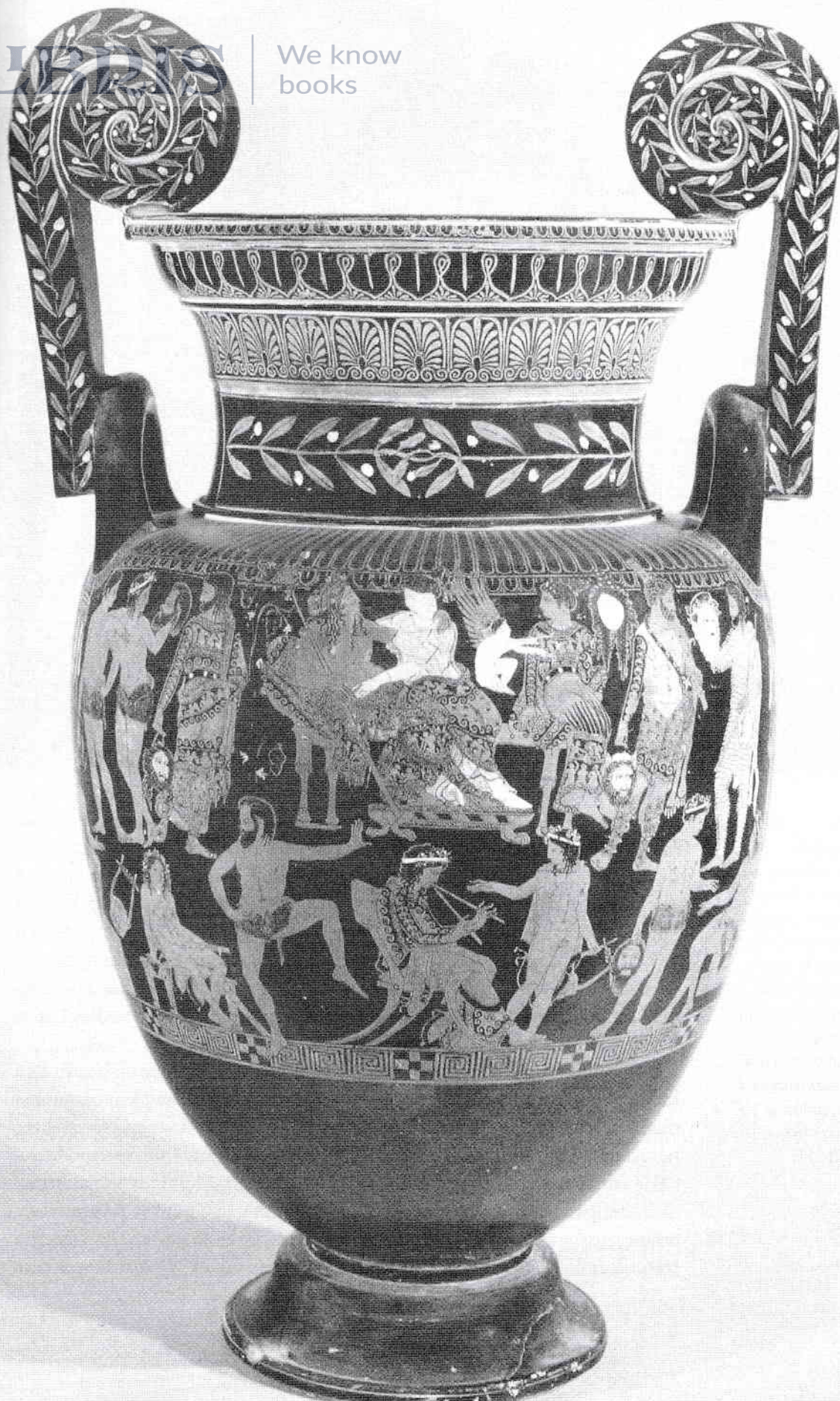
Vas înfățișându-l pe muzicianul Promonos. Pe acest obiect elaborat, pictat la Atena în jurul anului 400 î.Hr., Dionysos apare în costum de teatru, înclinându-se în dreptul vestitului virtuoz Promonos, personajul care stă jos. Corul și actorii poartă costumele pentru piesa cu satiri, care urma după ce se jucau cele trei tragedii.

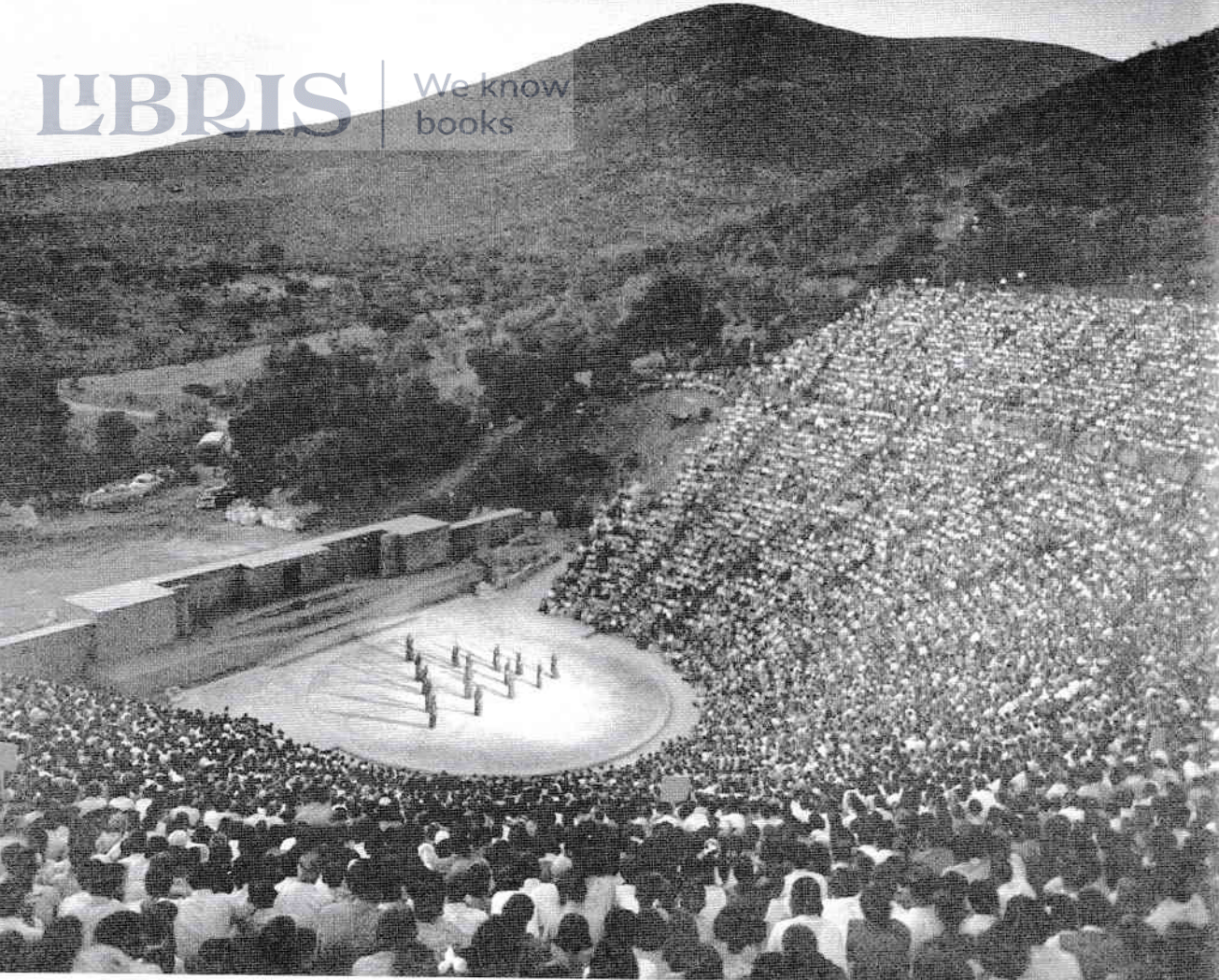
Este foarte posibil ca datorită măștii interpretul să fi „devenit“ altcineva, chiar și un zeu. Fie că-și aveau originea în cultele primordiale închinat lui Dionysos, fie că au fost născocite pentru teatru, măștile erau purtate de interpreți, actori și membri ai corului în tragedii, în piesele cu satiri și în comedii, ei toți având măști care le acopereau tot capul, probabil făcute din pânză întărită. Există o mască pentru fiecare rol, dar nu neapărat pentru fiecare actor. La început a fost un singur actor, se presupune, dar în vremea din care ar data prima tragedie care a supraviețuit erau deja doi actori și, înainte de moartea lui Eschil, trei. Și trei au rămas (ca și în comedie), lor revenindu-le toate rolurile. Pe de o parte, pentru că era nevoie de calități excepționale ce țineau de tehnica vocii și de tehnica fizică și, pe de altă parte, fiindcă într-un spațiu de joc atât de mare era foarte greu pentru interpreți să joace astfel încât spectatorilor să le fie clar care personaj vorbește.

În Atena veacului al V-lea, autorii pieselor de teatru, cunoscuți adesea ca „profesori“, erau regizori, compozitori, antrenori și scriitori. Succesul spectaculos al noii forme de artă se datora acestor vedete. Însă, odată cu trecerea timpului, actorii au atras atenția din ce în ce mai mult, iar începând din anul 449 î.Hr. a existat o întrecere între actori, la care se acordau premii. Erau vestiți mai ales pentru calitatea și virtuozitatea vocii, însă și tehnica ținând de limbajul trupului, mai ales de cel al brațelor, era bine dezvoltată. Aveau costume splendide: elemente distinctive ale rolului – sceptre, ghirlande, pantaloni orientali, veșminte negre, de doliu –, costumele standard ale personajelor principale fiind bogat ornamentate. Grație mâncilor strâmte și, pentru rolurile de bărbați, încălțăminte ingenioase, cu talpă subțire, costumele se deosebeau fără echivoc de vestimentația de zi cu zi.

Și muzicantul purta veșminte alese. Intra alături de cor și de obicei stătea în picioare ca să poată cânta la *aulos*, potrivit pentru spațiile în aer liber. Și membrii corului purtau măști și costume, uneori o cheltuială mare pentru *choregos*. Acesta trebuia să asigure și cele necesare pentru perioadele lungi de repetiții. De asemenea, trebuia să plătească pregătirea vocală și coregrafia de calitate. Toate cele necesare, interpretarea și tot ce implica spectacolul trebuia să fie potrivite cu dimensiunile uriașe ale *theatron*-ului. Numai *orchestra*, care în secolul al V-lea e mai probabil să fi fost dreptunghiulară decât circulară, măsura în jur de 20 de metri în lățime (fiind mai mare decât foaierea multor teatre de tip studio). În 458 î.Hr. scena avea deja o arhitectură solidă (*skene*), cu o ușă principală pe latura îndepărtată din *orchestra*, care se pare că înainte nu existase. S-a dezvoltat și arta de a picta decoruri, devenind parte integrantă din spectacol.

Spațiul rezervat spectatorilor era neregulat, colțuros și nu există informații despre numărul de locuri („sala“ de piatră care a supraviețuit până în zilele noastre datează dinaintea anului 300 î.Hr.). Numărul spectatorilor ajungea





Spectacol modern la Epidaur.
Din această imagine se poate deduce numărul coplesitor de spectatori care veneau la teatru în Grecia antică. Acest *auditorium* din nord-estul Peloponezului avea cea mai frumoasă arhitectură de tip atenian în secolele III-II î.Hr.

de obicei la 14 000, dar se putea ridica și la 20 000 de oameni, care se îngheșuiau în spațiul special amenajat pentru ei. Și „numai“ 10 000 ar fi fost foarte mult, adică 25% din cetățeni, un grup mai mare decât oricare adunare din Atena, inclusiv adunarea democraților. Se prea poate ca în veacul al V-lea la Dionisiile ateniene să se fi reunit cel mai mare număr de oameni care s-au strâns vreodată în toată Grecia (Jocurile Olimpice aveau și mai mulți spectatori, numai că se desfășurau din patru în patru ani). Lumea profita de asemenea ocazii ca să acorde onoruri, să exprime tributul trimis de „aliați“ și să organizeze diferite ceremonialuri civile.

Majoritatea spectatorilor erau cetățeni din Atena. Printre ei, băieți, fără îndoială, dar nu sclavi. De asemenea, erau prezenți în rândul publicului și din ce în ce mai mulți aliați, diplomați și alți oaspeți – doar spectacolul era un eveniment cultural. Dreptul femeilor de a participa stă sub semnul întrebării, însă e foarte probabil ca lor să nu le fi fost îngăduită prezența. În caz că participau, totuși, la asemenea manifestări, nu s-au păstrat niciun fel de dovezi din vremea respectivă, în timp ce indiciile cu privire la prezența străinilor, de exemplu, sunt numeroase, mai ales a laureaților și a celor care

hotărau câștigătorii întrecerilor, decidenții fiind aleși dintr-un grup anume. Sarcina de a păstra ordinea le revenea unor oficiali. Există povești despre spectatori indisciplinați, însă majoritatea par fabulații și, oricum, vizează spectacole nereușite.

Cert este însă că, atunci când o tragedie fascina un public atât de numeros, concentrarea spectatorilor atingea un grad foarte ridicat. Forța pe care o avea lumina zilei (tragediile începeau de cum se crăpa de ziuă) contribuia la intensificarea acestei stări. Mii de oameni auzeau aceleași cuvinte și se concentrau pe aceeași imagine scenică. În teatrul acela democratic nici nu existau locuri cu vedere limitată. Atenția era orientată în jos, toți spectatorii privind atent spre *orchestra* de acolo. Spectacolul constituia un eveniment civic de mare însemnătate, un gest politic deliberat, prin care oamenii împărtășeau aceleași experiențe. Multe s-au întâmplat după aceea în teatrul european, dar un singur oraș din Grecia antică și o singură scenă din istoria ei au pregătit un început cu o putere de influență așa de mare. E foarte important să ținem cont că piesele erau concepute pentru a deveni spectacole ce făceau parte din viața „politică” a orașului, însă există prea puține mărturii despre cum era, de fapt, să mergi la teatru pe vremea aceea. Singurele care au supraviețuit peste veacuri și care ne pun în legătură cu teatrul din Antichitatea greacă sunt piesele, iar ele reprezintă doar fragmente infime din piesele care se montau pe-atunci an de an.

Tragediile de la Atena urmau „reguli” fixe, dar, mai important, creau un orizont de așteptare și un set de convenții derivate din experiențele anterioare. Un tipar de adâncime nu pare să fi existat, fie el ritualic sau de altă natură. Dimpotrivă, e foarte posibil să fi existat o gamă variată de forme. Nu era obligatoriu ca tragediile să trimită direct la Dionysos. E posibil ca prezența unor elemente dionisiace să fi fost crucială la începuturi, numai că singura poveste despre el care ne-a parvenit e una dintre ultimele tragedii (*Bacantele* lui Euripide). Și totuși, Dionysos era foarte potrivit pentru postura de zeu ocrotitor, căci acelora care i se închinau lui le inducea stări ce îi eliberau din identitatea lor „normală”, de zi cu zi. Mai mult, era o divinitate în care extazul și descătușarea laturii sălbatice coabitau cu ordinea și controlul exercitat de civilizație, combinație tipică tragediei.

Piesele cu satiri au apărut odată cu plângerea că tragedia nu are „nicio legătură cu Dionysos”. După cele trei tragedii, fiecare dramaturg și trupa lui veneau cu o a patra piesă, care avea întotdeauna satiri în cor, pe jumătate oameni, pe jumătate animale, adoratori ai zeului lascivi și beți. Intrigile erau preluate din aceeași lume plină de eroi din care se hrăneau tragediile, însă prin intermediul satirilor erau dispuse într-un univers nonsocial și noncivil și folosite anarhic. Unul dintre traseele preferate pentru satiri era confruntarea lor cu o invenție nouă-nouă – vinul, muzica sau focul, de exemplu –, pe care o foloseau anapoda, înainte ca ea să devină un element vital în viața socială.



Prometeu și satirii.
Este posibil ca
această scenă pictată
în jurul anului
425 î.Hr. să fi fost
inspirată de o piesă
cu satiri de Eschil,
în care satirii
descoperă focul
în niște tulpini goale.

Din nefericire, singura piesă cu satiri care s-a păstrat în întregime este o piesă relativ târzie a lui Euripide (*Ciclopii*), foarte posibil una atipică.

Revenind la tragedie, este aproape imposibil să facem generalizări de la care să nu existe excepții. Dar toate tragediile spun povești despre suferință, despre durerea lăuntrică și despre durerea trupească, despre irosirea vieții și despre fericire. Tragediile întruchipează cruzimea și ororile din lumea omului și, într-un fel, le acceptă. În general prezintă un conflict și tratează în special conflictele de familie, legăturile de sânge și relațiile dintre soți. Însă majoritatea au și un conflict din sfera publică sau politică, un conflict din oraș sau dintre orașe, iar uneori, ca în celebrul exemplu care este *Antigona*, există un conflict și între pretențiile familiei și cele ale orașului.

Personajele principale sunt, desigur, de viță nobilă (spre deosebire de membrii corului). Multe dintre ele sunt femei și destule dintre cele mai importante tragedii ale Greciei antice subliniază conflicte de gen. Se întâmplă într-o societate în care femeile se aflau într-o poziție de subordonare strictă – neavând voie să stea în public și nici atât să joace roluri în spectacole –, ceea ce poate fi relevant în privința funcției tragediei în societate. Ea dezvăluia fricile și forțele cele mai amenințătoare pentru siguranța vieții de familie și a vieții în cetate, și totuși putea aborda la locul și la timpul ei astfel de teme, prea îngrozitoare și prea sumbre ca să fie tratate în discursul cotidian. Astfel, în *theatron*, în care aveau acces numai bărbații, atenienii puteau aborda teme de gen cu o direcție care ar fi fost imposibilă în oricare altă parte.

Și astfel se explică și felul în care erau abordate divinitățile. Majoritatea atenienilor erau credincioși și convenționali, dorind să se bucure de