

**UNIVERSITATEA DE ARTE TÂRGU-MUREȘ**

**Teză de doctorat științific în domeniul teatru și artele spectacolului**

**SACRALITATEA FEMINĂ  
CA EMANAȚIE A SACRIFICIULUI RITUALIC  
ÎN TRAGEDIA GREACĂ ȘI DRAMA MUZICALĂ**

**- REZUMAT -**

**Doctorand:**

**Gabriela Diana ZERIU**

**Conducător Doctorat:**

**Prof. univ. dr. habil. Daniela LEMNARU**

**TÂRGU-MUREȘ**

**2020**

## REZUMAT

Prezenta teză reprezintă un omagiu simbolic adus Diotimei, misterioasa femeie care l-a transformat pe Socrate din rolul de învățător în cel de învățăcel. În acest sens, dialogul platonician „Banchetul”, poate să fie considerat și ca „un festin” închinat ideii de femeie, întrucât ea și numai ea dezvăluie marele mister al fecundității și ciclicității cosmice. De aceea, lucrarea mea de doctorat, glorifică această formă etern – zămislitoare, această unică și fantastică calitate a principiului feminin de a da și mai ales de a chema la viață toate formele viului.

Există o taină a Marii Mame Cosmice (cunoscută sub sute de epifanii), un fel de maternitate universală, dar și cu valențe eshatologice – întrucât tot ce se naște, se reîntoarce în „întunecatul pântec” al Mamei Gea.

În același timp, am căutat să ilustrez coordonatele metafizice ale arhetipului feminin, pornind de la Mumele lui Goethe din Faust, până la misterul virginității ritualice, sau prin destinul fecioarelor sublime ale tragediei grecești precum: Ifigenia, Electra, Antigona, etc.

Tot de principiul feminin, respectiv de sacralitatea feminină, sunt legate cultele și ritualurile de factură transcendentă, de la cultul vrăjitoarelor până la cultul Fecioarei Maria – ca model teologal al unei feminități exemplare. Principiul sacralității feminine se manifestă inedit și în însăși istoria spiritualității românești. Toți am crescut cu povești despre zâne, sânzienne, drăgaice sau iele. Bunicile noastre, ne povesteau atât de frumos despre zânele care dansează sub clar de lună și pedepsesc pe muritorii mult prea curioși. Să ne amintim de celebra piesă a lui Camil Petrescu - „Jocul ielelor” și de identitatea de substanță între ielele și ideile platoniciene. Cine nu a văzut și nu s-a bucurat de dansul catarhic al călușarilor, conferie secretă masculină, așezată de bună voie sub patronajul sacralității feminine? Călușarii, închinându-se în secret Herodianeii, Doamna Zânelor sau Regina Vrăjitoarelor. Salvând, atât în transcendent, cât și în imanent, condiția Evei, Fecioara Maria este aleasă să mântuiască o umanitate decăzută prin săvârșirea păcatului originar. Nașterea lui Isus devine astfel „poarta” prin care a pătruns veșnicia; Fecioara Maria devenind astfel Marea Mijlocitoare între Dumnezeu și Om.

Capitolul I - „Arta ca emanație a transcendentului”, se vrea o pledoarie în vederea susținerii rădăcinilor religioase ale artei. Deloc întâmplător, Mircea Eliade solidarizează actul religios cu totalul activităților creatoare primordiale; întrucât „artizanul divin” este, în același timp, arhitect, pictor, dansator, sau muzician.

Element definitoriu în structura sacrului, arhetipul este cel care îl obiectivează și îl „prezintă” lumii. În esență, arhetipul este „un model exemplar”, o schemă divină repetitivă, la care omul face mereu apel; cu precizarea că, această repetiție are un pronunțat caracter ritual și simbolic, urmărind refacerea actului primordial al creației. De aceea, mitul cosmogonic nu numai că nu paralizează avântul creator al omului, datorită perfecțiunii sale „de nerepetat”, ci „îl incită” la creație. Rezultă că, omul devine creator tocmai datorită asumării totale a acestui mit.

În același timp, creația presupune obligativitatea creatorului de a sacrifica ceva, sau pe cineva apropiat. Însă, actul sacrificial nu se poate săvârși în afara unei violențe ritualice. Teologia sacrificială stă la baza miturilor cosmogonice, întrucât fără actul sacrificiului, lumea nu s-ar fi putut „naște”. Semnificativ fiind în acest sens mitul lui Prajapati relatat în Vede: „încălzindu-se” peste măsură, Prajapati creează universul prin emanație, multiplicându-se la infinit. Din corpul său cosmic se nasc apele, pământul, munții, zeii, dar și acele rânduri de cărămizi din altarul focului. Identificarea lui Prajapati cu altarul focului, locul sacru pentru jertfă, semnifică identificarea uriașului primordial cu sacrificiul însuși. Însă, prin sacrificiul sau creatologic, Prajapati se epuizează total, ajungând să-și sacrifice propria ființă pentru creație. Așa cum arată Mircea Eliade („Istoria credințelor și ideilor religioase”), uriașul primordial, dezmembrat pentru creație, devine el însuși altarul focului. Construindu-și metafizica sacrificiului, preoții îl adună și îi realcătuiesc ființa prin zidirea straturilor de cărămizi care constituie altarul. Istoria religiilor este plină de mituri cosmogonice sacrificiale, ilustrând astfel primordialitatea cosmogonică a actului sacrificial. Desigur că, în creștinism se ajunge la triumful absolut al teologiei sacrificiale prin răstignirea lui Isus. Atât de mult a iubit Dumnezeu lumea, încât și-a sacrificat singurul său fiu. Crucea confirmă răstignirea, sacrificiul maxim, dar și sintetizează prin suferință, toate tainele religiei creștine, de la începuturi până la Parusia finală. Acceptată drept spațiul sacru al sacrificatorului - sacrificat, crucea îndumnezeiește sufletul omului acum și pentru eternitate. La nivelul existenței umane, se menține valența creatologică a sacrificiului, care presupune regenerarea morală a comunității, precum și reintegrarea în ritmurile bio-cosmice universale. Ilustrativă fiind în acest sens, balada

Meșterului Manole, înțeleasă drept o baladă cosmogonică (întrucât prin gestul creației, meșterul reface, de fapt, cosmogonia).

Semnificativ este faptul că, soluția jertfei vine în urma unui vis inițiativ prin care Dumnezeu „îi șoptește” Meșterului că, orice altă alternativă nu - îi va sprijini creația:

„O șoptă de sus  
Aievea mi-a spus  
Ca orice-am lucra,  
Noaptea s-ar surpa  
Pân-om hotărî  
În zid de-a zidi  
Cea –ntâi soțioară  
Cea –ntâi sorioară  
Care s-a ivi  
Mâni în zori de zi  
Aducând bucate  
la soț ori la frate”<sup>1</sup>.

Apelul ritualic la principiul feminin, etern salvator, reflectă uimitoarea capacitate de regenerare a acestui principiu genezic.

Prin fiecare naștere, femeile lumii reîncep Creația, de acolo de unde s-a oprit cu ultima moarte. S. Beckett spune că: „Femeile nasc călare pe-un mormânt, ziua strălucește o clipa, apoi se face iar noapte... Călare pe un mormânt și naștere grea”<sup>2</sup>.

În „Drumul spre Centru”, Mircea Eliade atrage atenția asupra faptului că ori de câte ori se produce o fisură, sau un accident major în lumea viului, încercarea de reparare, de remediere este total inadecvată. Singura soluție fiind „reîntoarcerea la momentul Creațiunii”, adică repetarea actului creației. Ori, cine este veșnică „purtătoare vie” a actului creației, dacă nu femeia? Pentru a-și realiza și finaliza creația, meșterii se leagă sub un cumplit jurământ că:

„Orice soțioara,

---

<sup>1</sup> Meșterul Manole, Balada populară culeasă de Vasile Alecsandri, în Mircea Eliade, *De la Zamolxes la Genghis - Han*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 171.

<sup>2</sup> Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, traducerea de Gellu Naum, București, Editura Cartea Veche, 2007, pp. 87 – 89.

Orice sorioară  
Mâni în zori de zi  
Întâi s-a ivi,  
Pe ea s-o jertfim  
În zid s-o zidim”<sup>3</sup>.

În acest moment al baladei este pomenită pentru prima dată moartea violentă, moartea ritualică a femeii, sau fecioarei, drept transfer al viului în corpul „neviului”, adică în răceala și încremenirea zidului de piatră.

„Dacă, așa cum ne revelează un număr considerabil de tradiții arhaice, orice moarte violentă e creatoare, adică proiectează sufletul celui care a fost jertfit într-un nou corp, este de la sine înțeles ca sufletul celui ritual sacrificat la temelia unei clădiri este proiectat în noul său corp arhitectonic: pe care, „însuflețindu-l” îl face să dureze”<sup>4</sup>

În zadar, încearcă Manole să-și oprească soțioara din drum, invocând stihiiile în ajutor. Ceea ce trebuia să se împlinească se va împlini, astfel încât Manole îi dă un ultim sărut – sărutul morții:

„Mândra – și săruta,  
În brațe – o lua,  
Pe schele –o urca,  
Pe zid o pune”<sup>5</sup>.

Înfrișoșata lucrare a lui Manole, se săvârșește pas cu pas, într-un cumplit joc al morții. Ascensiunea zidului, este simetrică cu pierderea progresivă a forțelor vitale. Sub puterea crâncenului ritual al zidirii, încet, încet, corpul organic al Anei, devine „corp liturgic” – corp de slavă. Astfel că, momentul stingerii vieții, coincide cu mutarea trupului său organic în noua sa formă, în trup arhitectonic. Ana nu vine să locuiască în mănăstire, ci să „se întruchipeze” în mănăstire, căci sufletul său este proiectat între zidurile mănăstirii, făcând-o să dureze în veac. De aceea a și fost jertfită, ca să-și continue ființa în trup de piatră.

„Soția Meșterului Manole își continuă existența în cosmos într-un nou trup, corpul arhitectonic al Mănăstirii Argeșului. Proiectată - prin moartea-i rituală – într-un alt nivel

---

<sup>3</sup> Idem, p. 172.

<sup>4</sup> Mircea Eliade, *Drumul spre Centru*, București, Editura Univers, 1991, p. 454.

<sup>5</sup> Ibidem.

cosmic decât acela în care existase ca ființă umană, soția Meșterului Manole e ursită să cunoască o perenitate neîngăduită omului ca atare”<sup>6</sup>.

Însă, după săvârșirea creației, Manole se înstrăinează și se pierde față de lume. La auzul glasului tânguitor al soției sale iubite, își taie definitiv legăturile cu această lume a durerii. Moarte violentă a lui Manole este și ea o moarte ritualică, căci îi prelungește existența în acel misterios nivel cosmic în care „ființează” și Ana. Metamorfozarea trupurilor celor doi soți, face posibilă unirea lor în eternitate.

Ana lui Manole, rămâne unul din cele mai sublime modele sacrale feminine din istoria spiritualității românești. Ca semn al iubirii, dar și al coincidențelor opuselor, principiul masculin se convertește în principiul acvatic (prin apariția fântânii pe locul unde a căzut Manole) element fundamental feminin. În același timp, principiul feminin se convertește în principiul masculin al creației arhitectonice.

În subcapitolul „Problematika sacrului în Teatru”, am căutat să dezvălui legătura de substanță, existența între sacralitate și geneza artei teatrale. Am pornit de la certitudinea că primii actori ai omenirii au fost preoții, care îi întruchipau pe nemuritori în cadrul ceremoniilor sacre. Aceste ceremonii, aveau un pronunțat caracter dramatic, semnificative fiind, în acest sens, ceremoniile dedicate Anului Nou. Poemele cosmogonice prezentate în cadrul acestor ceremonii, nu erau relatate, ci interpretate de către preoți. Istoria religiilor confirmă existența acestor scenarii la egipteni, indieni, iranieni, babilonieni, etc. În cadrul tradiției mitologice australiene, lumea are șansa să fie creată din nou în chip spiritual, marii actori ai acestor ceremonialuri fiind preoții.

„Preotul reproduce itinerarul exemplar al nemuritorilor și repetă gesturile și vorbele lor, pe scurt. Preotul sfârșește prin a-i întrupa pe nemuritori”<sup>7</sup>.

Identificarea scenică este atât de perfectă, încât „publicul” se comportă ca și cum în fața lor se află nemuritorii însăși. De aceea, trebuie feriți de toată impuritatea și imperfecțiunea profanului: „Preotul care îi întrupează pe nemuritori devine pentru un anumit răstimp persona nemuritoare și, ca atare, nu mai trebuie să mai fie nici privit, nici atins”<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Mircea Eliade, op. cit., p. 84.

<sup>7</sup> Mircea Eliade, *Mitul eternei reînțarceri*, traducerea de Maria și Cezar Ivănescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 59.

<sup>8</sup> Op. cit., p. 60.

Un alt mare „actor” al omenirii, născut din taina ceremoniilor de inițiere și de atingere a extazului, este șamanul. Asemeni actorului, șamanul are o credință profundă în adevărul întruchipărilor sale. Deplin convins de faptul că, stăpânește limba secretă, dar și ființa animalelor, în momentul în care îmbracă pielea unui animal, șamanul credea că se transformă în animalul respectiv. De aceea, șamanul făcea dovada unor calități actoricești de excepție, ajungând la performanța de a imita perfect limbajul acestora. Șamanul latră ca un câine, behăie ca o oaie, necheza ca un cal, mugea ca un taur, sau uguiește precum porumbelul. În concluzie, șamanul putea să imite perfect „glasul” animalelor, cântecul pasărilor sau fâlfâitul aripilor.

Pornind de la această realitate șamanică, nu putem să nu ne amintim de celebrele exerciții de improvizație cu animalele, create de Viola Spolin. Pentru studiu și observație, studenții sunt trimiși la Grădina Zoologică să analizeze mișcarea, ritmul și caracteristicile fizice ale animalelor, după care urmează etapele exercițiilor propriu-zise:

„Fiecare actor își asumă trăsăturile fizice ale animalului său și apoi merge ca animalul respectiv, ajutat de indicațiile profesorului... Când actorii și-au abandonat trăsăturile animalului ales și au dobândit noi ritmuri corporale, cereți-le ca animalul lor să scoată sunete. Continuați să-i conduceți prin indicații până când toate rezistențele dispar și sunetul și mișcarea trupului formează o unitate.”<sup>9</sup>

Spre deosebire de tehnica șamanică, a cărei finalizare constă în identificarea cu animalul respectiv, în cazul tehnicii actorului, identificarea reprezintă doar debutul actului de creație. Dobândirea anumitor mijloace de expresie, prin exercițiile cu animale, trebuie să fie urmată de integrarea acestora, în procesul construirii Personajului.

De exemplu, folosirea ritmului în care „vorbește” animalul respectiv, poate să conducă la găsirea timbrului vocii personajului interpretat.

Astfel, în vederea obținerii timbrului vocal coborât, actorului i s-a sugerat vizualizarea imaginii unui hipopotam. Alături de Viola Spolin, Grotowski folosește și el în pregătirea actorului, exercițiul bazat pe strigăte de animale.

„Tigrul: un răcnet prelung și continuat pe aceeași intonație cu același suflu. Șarpele: un șuierat prelungit și continuat pe aceeași intonație cu același suflu. Vaca: un

---

<sup>9</sup> Viola Spolin, *Improvizație pentru Teatru*, traducerea de Mihaela Bălan – Bețiu, U.N.A.T.C. Press, București, Ediția 1999, 2008, p. 243.

muget prelungit și continuat pe aceeași intonație cu același suflu. În timpul acestor exerciții corpul trebuie să stimuleze sunetele produse. Mișcările cele mai elementare ale acestor animale trebuie să fie realizate corporal”<sup>10</sup>.

Revenind la teatralitatea practicilor șamanice, una din tehnicile cele mai ilustrative în acest sens, constă în ceremonia coborârii în infern în vederea eliberării sufletelor morților și a aducerii acestora în împărăția morților. În timpul transei, șamanul este pătruns de spiritele morților, căpătând, cu exactitate, vocea acestora.

„Deodată vocea șamanului se schimbă; începe să vorbească cu voce ascutită de cap, pentru că de fapt vorbește moarta. Se plânge că nu cunoaște drumul, că se teme să fie despărțită de ai săi, iar în cele din urmă acceptă să fie însoțită de șaman și pleacă împreună în ținutul subpământean. La sosire, spiritele morților nu-l lăsa să intre cu noua venită...ședința începe să se însuflețească, până ce devine grotescă pentru ca, sufletele morților, prin glasul șamanului încep să se certe, să bea și să cânte toate deodată”<sup>11</sup>.

Între transa șamanului și transa actoricească, există legături insolite și de substanță. Pornind de la marea experiență a teatrului Balinez, dar și de la coordonatele metafizice ale teatrului său, Antonin Artaud își imagina un teatru capabil să creeze stări de transa, asemeni transei șamanice sau a dervișilor rotitori. Asemeni transei șamanice, transa artaudiană este ilustrată de spiritul care „vorbește” prin gura actorului. Transa, sau dansul zeilor, implică o anumită dezordine indispensabilă distrugerii limitelor, precum și a relevării forțelor pe care aceasta le încătușează. Departe de a fi similară isteriei, transa lui Artaud presupune rigoarea unor „gesticulații organizate”, în care actorul este misteriosul intermediar între dezordine și ordine, între haos și creație, între precizie matematică și dezlănțuirea unor forțe oarbe. În fapt, demersul lui Artaud constă în formalizarea transei, pornind de la exemplul actorilor Teatrului Balinez.

„Suntem aici și ne trezim brusc în toiul luptei metafizice, iar partea împietrită a corpului aflat în transă, înăsprită de fluxul forțelor cosmice care o asediază, este admirabil transpusă în acest dans frenetic, dar totodată stăpânit de unghiuri încordate, în care imediat simți căderea liberă a spiritului”<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducerea de George Banu și Mirela Nedelcu – Patureau, București, Editura Unitext, Seria Magister, 1988, p. 91.

<sup>11</sup> Mircea Eliade, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, traducere de Brîndușa Prelipceanu și Cezar Baltag, București, Editura Humanitas, 1997, p. 99 – 100.

<sup>12</sup> Op. cit., p. 54.



În consecință, trasa se obține în urma parcurgerii unui proces metodic, regizorul fiind acel magician care trebuie să cunoască secretele formalizării gestului, vocii, corpului actorului aflat în transă. Actorul, devenit medium ,trebuie să știe când să elibereze acele mecanisme ale subconștientului pe care le declanșează.

În viziunea lui Artaud, teatrul este înainte de toate, ritual și magie, aspect care-i legitimează funcția catarhică de vraci. Eficacitatea magică a actului teatral se realizează prin forța gestului făcută, a strigătului, a incantației, dar și prin puterea cuvântului rostit. Cuvintele, dobândesc certe valențe „incantatorii”, degajând „emanații sensibile“, în care mișcările și imaginile scenice devin „manifestări plastice de forțe”. Cu precizarea că, tot acest ansamblu creează o „sugestie hipnotică”, de vis care acționează în mod direct asupra sensibilității spectatorilor.

În centrul unor astfel de practici, se află o cunoaștere perfectă a corpului, precum și a energiilor acestuia, întrucât numai limbajul fizic este capabil să transmită speciei arhetipuri originare sau emoții primordiale. Artaud va postula existența unor mijloace magice ale teatrului, exercitate „organic” asupra spectatorilor.

Acestea țin de muzică, mimică, incantații, pantomime, gesturi ritmate, etc., nefiind altceva decât „mijloace de vrăjire” a spectatorului, capabile să-i influențeze spiritul prin mijloace fizice. Știința dobândită astfel de actor, îi permite acestuia să cunoască „punctele corpului” care trebuie să fie atinse, pentru a-l arunca pe spectator în „trase magice”. De aceea, cunoașterea „localizărilor corpului” spectatorului, este de o importanță vitală pentru derularea de către actor a procesului sau catarhic. Magia gesturilor și suflurilor pune stăpânire pe acele părți ale corpului, determinându-i schimbări majore la nivelul spiritului.

Astfel încât, spectatorul este prins sub puterea forțelor străvechii magii și copleșit de asaltul ritmurilor cu care sunt împlânziți șerprii, sau a celor practicate în anumite ritualuri de vindecare.

„Actorul devine asemeni șamanului prin care se transmit grupului primitiv apeluri misterioase ale marilor spirite. Fenomenul ce se produce e posesia, participanții abandonându-și individualitatea pentru a regăsi unitatea plină, colectivă a ființei. Ritualul contribuie la aceasta.”<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> George Banu, *Reforme teatralului în secolul reînnoirii*, București, Editura Nemira, 2001, p. 174.

Jerzy Grotowski își va lega și el poetica teatrală de sacralitate, prin intermediul unui procedeu insolit și anume prin negația laică a religiei creștine. El va prelua conceptele și temele religioase, dezgolindu-le de sensuri și de înălțimea transcendentă în vederea convertirii acestora în limbaj teatral. Tehnica descoperirii esenței teatrului pornește de la așa numita „teologie negativă” - „via negativă”.

Însușindu-și pe deplin această metodă de cercetare, Grotowski se va axa prin afirmarea de către actor a tuturor negativităților, în speță a tuturor blocajelor care îl împiedică să performeze. Odată identificate, urmează un lung proces profesional de eliminare a acestora prin intermediul exercițiilor, dar și a unui antrenament special. Continuând afirmarea teatrului prin negația acestuia, Grotowski va elimina succesiv toate elementele inutile în drumul redescoperirii actorului. La început, se va renunța la împărțirea spațiului clasic, sală – scenă, astfel încât actorii să poată să acționeze printre spectator și să devină o emanație a acestora. Părăsind contactul nemijlocit cu sala, actorii pot să „înălțe” diferite construcții printre spectatori, înglobându-i nu numai în desfășurarea acțiunii, ci și în arhitectura piesei. În urma acestui demers, se creează „condiții septice” de laborator, extrem de favorabile continuării cercetărilor sale teatrale.

Eliminarea luminilor, obligă spectatorul să exploreze zonele de umbră, zonele luminate sau zonele în care lumina vine din surse fixe. Pornind de la tablourile lui El Greco, în care personajele sunt luminate printr-o tehnică spirituală, Grotowski invită actorul la procedeul mistic al iluminării. Teatrul este un miracol atât de desăvârșit, încât actorul „poate deveni luminos”, se poate „ilumina”, sau poate deveni el însuși „izvor” de „lumină psihică”.

Procesul de eliminare continuă, prin renunțarea la machiaj și butaforie, determinând ilustrarea extraordinarei calități a actorului de a „se metamorfoza”, sub privirile uluite ale spectatorului, de la un personaj la altul. Iar această metamorfozare devine posibilă prin utilizarea mijloacelor de expresie ale corpului, prin calitatea actorului de a-și construi diferite măști fizionomice, sau prin redarea unor impulsuri interioare. Suprimarea elementelor „inutile” este continuată de Grotowski și prin eliminarea tuturor elementelor plastice din teatru: decor, costum sau recuzită. Absența muzicii, conferă posibilitatea actorului de a-și utiliza „vorbirea muzicală” prin diferite intonații, asocieri de sunete, etc.

Privit în esențialitatea lui, spectacolul este înțeles ca fiind „un act de transgresie”. Supus unui proces de căutare a adevărului despre sine însuși, actorul este chemat „să-și

smulgă masca”, să renunțe la stereotipurile cotidiene să „se despoaie ”de orice minciună și artificiu. Iar peste toate acestea, actorul trebuie să aibă curajul de a-și expune goliciunea, adică ființa autentică, în fața spectatorului. Acest proces de auto-revelație, se întemeiază pe corpul actorului, datorită faptului că acesta este sediul memoriei arhetipale, capabil să întruchipeze miturile existente în inconștientul nostru colectiv. De aceea, actorului nu își poate permite o atitudine față de corp similară omului obișnuit. În urmă unei munci profesionale asidue, a unor exerciții îndelungate, actorul trebuie să-și transforme corpul într-un „instrument ascultător și capabil” de a îndeplini orice sarcină sau temă actricească.

Grotowski este convins de adevărul teologic, potrivit căruia numai un păcătos poate deveni un sfânt adevărat, adevăr pe care îl extinde și asupra teatrului.

„Lucrurile sunt foarte simple, vorbesc aici de sfințenie de pe poziția unui necredincios: despre o „sfințenie laică”...Din momentul în care actorul nu-și mai afișează corpul pentru a câștiga în schimb valori pecuniare, ci îl eliberează de orice rezistență opusă unor impulsuri sufletești, când îl mistuie în foc, când într-un fel îl nimicește – din acel moment el nu își mai vinde organismul, ci îl dăruiește, reeditează gestul mântuirii și ajunge la ceva asemănător cu starea de sfințenie”<sup>14</sup>.

Acest teatru purificat și readus la esențe, îi corespunde „actorul sacralizat”, aflat în opoziție ontologică cu „actorul curtezană”. Diferența între tehnica „actorului sfânt” și cea a „actorului curtezană” este identică cu cea dintre abilitățile curtezanei și actul dăruirii totale într-o iubire adevărată. Dacă tehnica celui dintâi este deductivă, constând în perfecționarea unor abilități, tehnica „actorului sacralizat” este inductivă, de eliminare. El trebuie să fie capabil să-și „divulge reflexele psihice” (în prezent doar parțial formate), să dobândească știința de a utiliza aerul care transportă sunetul, în așa fel încât să producă o vibrație, să amplifice sunetul prin intermediul unui anumit tip de rezonator, să-și cerceteze toate posibilitățile organismului, conștientizând existența numărului limitat de rezonatori (rezonatorul cranian, rezonatorul toracelui, rezonatorul nazal, rezonatorul occipital, laringian, interdental, rezonatorul total la care se adaugă și alți rezonatori, nedescoperiți încă). Acest tip de actor nu este mulțumit numai cu stăpânirea respirației diafragmatice, întrucât știe că diferențierea acțiunilor scenice determină implicit și diferențierea „reacțiilor respiratorii. La toate acestea, adăugându-se și nemulțumirea

---

<sup>14</sup> Op. cit., p. 78.

maestrului față de dicția învățată la facultatea de teatru, care se axează pe închiderea laringelui, corectată cu dobândirea abilității de deschidere a acestuia; alături de știința de a „controla din afară”, dacă este deschis, sau închis. Rezolvarea tuturor acestor probleme, este de o importanță vitală pentru „actorul sacralizat”, alături de conștientizarea acestui ca drumul spre desăvârșirea artei actorului este conferit de propriul său corp.

„Atâta timp cât își simte propriul corp, el nu este pregătit pentru actul dezgolirii. Corpul trebuie să fie debarasat de orice rezistență; într-un anumit sens, el ar trebui practic să nu mai existe”<sup>15</sup>.

Grotowski tratează corpul drept „un rezervor al impulsurilor profunde”, conform expresiei lui George Banu, întrucât reacția autentică a actorului trebuie să-și aibă originea în interiorul corpului, căci, tot ce apare din exterior, tradus prin detaliul sau gest, nu reprezintă decât sfârșitul procesului. Preocuparea esențială a lui Grotowski este centrată pe stimularea aceluși autentic „flux senzorial”, prin antrenarea rapidității reflexelor și nicidecum prin fixarea expresiei lor. De aceea, marele om de teatru va susține necesitatea vitală de a ajunge la un „flux de semne” realizate cu întregul organism. Acest misterios „flux de semne”, va reprezenta partitura actorului, sau trambulina care îl va ajuta să-și mobilizeze conexiunile intime, propriile experiențe de viață și să le folosească în conturarea personajului. În același timp, actorul trebuie să ajungă la o promptitudine și viteza de reacție, manifestată la o temperatură atât de înaltă, încât să evite cu orice preț „infiltrarea gândului”, căci raționalizarea ucide spontaneitatea creatoare.

De aceea, Grotowski va milita pentru dobândirea încrederii totale a actorului în propriul său corp, întrucât acesta este „organul” prin care se face trecerea de la „ne-sine”, ca imaginea și masca pe care o văd ceilalți la „sinele autentic”. Adică, spre acel „tu cel irepetabil și unic”, tu în integralitatea naturii tale, tu cel „corporal”, tu, cel dezgolit”.

Susținând casarea divizării, dar și refacerea unității originare a ființei, Grotowski va elimina „concurența” istoriei, determinațiile sale sociale concrete. Se pare că, într-o modalitate insolită, Grotowski se apropie din punctul de vedere al receptării actului teatral, de Artaud, cu care se poziționa aparent într-o contradicție fundamentală. El va „adopta același program ca și Artaud: refacerea ființei prin contactul cu sursele ei arhetipale. Atemporalitatea definește acest mod de comunicare care conduce la

---

<sup>15</sup> Idem., p. 82.

sensibilitatea arhaică... Grotowski suportă aceeași acuză ca Artaud: evadarea din social, din istorie”<sup>16</sup>.

Dacă în cazul „actorului curtezană” asistăm la acumularea unor procese stimulative, dar fără nici un fel de anticipare, în cazul „actorului sacralizat”, asistăm la o dezgolire, la o abandonare totală, aproape extatică. Cu precizarea că, dezgolirea presupune că actorul să pătrundă în profunzimile și straturile intime ale personalității sale pentru a o putea jertfi, devenind el însuși „o ofrandă vie” dăruită spectatorilor, seară de seară, cu fiecare rol, cu fiecare spectacol. Dar, săvârșirea acestui act jertfelnic presupune antrenarea tuturor forțelor fizice și sufletești ale actorului, care trebuie să ajungă, în final la „o stare de disponibilitate pasivă”. Această dezgolire totală trebuie realizată, ca un preambul necesar pentru realizarea unei „partituri active”.

Încercând să denumească această stare de „pre-acțiune”, Grotowski va opta pentru conceptul teologic de „smerenie”, cu precizarea că, această smerenie laică, înseamnă dispoziția psihică prin care se exprimă nu dorința de a împlini un lucru, ci tocmai dorința de a renunța la neîmplinirea acestuia.

Grotowski laicizează și glorifică teatral o virtute fundamental creștină: dăruirea de sine, virtute care fundamentează iubirea necondiționată a Aproapelui.

„Când mă pierd pe mine, atunci mă găsesc” – spune textul rugăciunii Sfântul Anton de Padova. Despre această pierdere totală a actorului în fața spectatorului, despre acest abandon ultim, vorbește și marele om de teatru.

În ceea ce privește relația maestru – discipol, Grotowski o așază sub semnul unui verset incandescent din Apocalipsă, devenit model exemplar pentru întreaga sa viață: „Te voi scuipa din gura mea dacă ești călduț nici rece, nici călduț”. Alături de „apostolii teatrului” care l-au urmat, maestrul a adoptat calea dăruirii absolute, fără limite sau rezerve. Așa cum pe bună dreptate spunea George Banu, ei au fost „martirii teatrului sărac”, sfinții laici ai scenei. Unii au căzut și au abandonat drumul, alții însă au mers mai departe, până la capăt – până la „mântuirea” teatrului de tot ceea ce e artificial, neautentic.

Parafrazând expresia biblică folosită de Isus în caracterizarea Mariei Magdalena, putem spune și noi despre acești apostoli teatrali: „Multe li se vor ierta, căci mult au iubit Teatrul”.

---

<sup>16</sup> George Banu, op. cit., p. 210.

În ceea ce privește metoda, Grotowski nu se va defini drept un profesor de actorie, ci drept un „maestru spiritual”. Setea de învățare a actorului grotowskian este simetrică cu progresul maestrului, proiectat în lucru cu actorul, sau mai degrabă „descoperit în el însuși”. Remarcăm certe valențe și asemănări cu metoda maieutică folosită de Socrate în descoperirea adevărului. Privit din această perspectivă, menirea maestrului spiritual nu constă atât în a-l învăța pe actor, una sau alta, ci în a-l conferi o a doua naștere. Această fiind urmată de nașterile succesive trăite de maestru, și cu alți actori, trecuți sau prezenți.

În lucru cu actorul este posibil un fenomen deosebit, acela de „dublă naștere”. Este momentul în care actorul vine pe lume – pentru a doua oară – nu numai în domeniul artistic, ci într-o măsură mai mare ca personalitate. „Nașterea lui este însoțită de nașterea care se repetă mereu, a îndrumătorului activității sale, care îl veghează pe actor și – iertată fie-mi formularea – îl asistă în acceptarea definitivă a esenței umane”<sup>17</sup>.

În viziunea lui Peter Brook teatrul nu poate să fie despărțit de sacralitate, întrucât teatrul este aceea arta care face vizabilă - lumea invizibilă. Celebra fluiditate brookiană, ne învață că totul se schimbă și că nimic nu trăiește veșnic.

„Totuși, teatrul este altceva decât o disciplină spirituală. Teatrul este un aliat exterior al drumului spiritual și există pentru a permite privirii de-o clipă în lumea invizibilă, întrețesută în lumea noastră de zi cu zi, pe care simțurile noastre o ignora de obicei”<sup>18</sup>.

În același timp însă, teatrului este o formă a viului, capabil să reflecte actualitatea vieții la care omul este conectat. În ultimă instanță, teatrul este aceea arta care reflectă condiția umană însăși.

Internaționalismul căutărilor brookiene, reflectă de fapt o dramatică aspirație spre acel „teatru al originilor”, căutat de el și de echipa Centrului în toată lumea. Brook va căuta omul originar, ca expresie a unei corporalități concrete, neșlefuite și fără umbră de rafinament. Omul și Corpul său !

---

<sup>17</sup> Jerzy Grotowski, *Teatrul și ritual. Scrieri esențiale.*, traducerea de Vasile Moga, București, Editura Nemira, 2014, p. 77.

<sup>18</sup> Peter Brook, *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru.*, traducerea de Monica Andronescu, București, Editura Polirom, 2005, p. 302.

„Mai întâi, căutarea esenței – la care ținea atât de mult – îl conduce la a asimila „originalele” cu sacrul...Omul originar nu e la Brook, ținta ce trebuie atinsă, ci mai degrabă o realitate care trebuie revelată”<sup>19</sup>.

Tot în numele acestei căutări „ab origo”, își realizează căutările sale inițiatice, cu grupul său de actori mișcători și cu magicul său covor, prin întinderea căruia naștea și separa lumile. Pelerin al absolutului, Brook va rămâne un veritabil Marco Polo al scenei, datorită încercării lui de a uni țări și continente prin limbajul teatral. Brook a fost mistuit de acest dor al obârșiei teatrului, pe care l-a căutat cu patimă peste continente. Deloc întâmplător, marele om de teatru manifestă convingerea că, atunci când se adună împreună oameni de rase și culturi diferite (după ce își depășesc barierele și blocajele inerente), se produce un miracol cu neputință de explicat:

„Când barierele dispar, gesturile și tonurile vocilor tuturor devin parte a aceluiași limbaj, exprimând pentru o clipă un adevăr împărtășit de toți, la care publicul e părtaș: iată momentul spre care tinde teatru”<sup>20</sup>.

Este evident că, demersul lui Brook are conotații de factură metafizică, întrucât el caută unitatea pierdută a Ființei, acel Unu originar de care vorbeau filozofii, care pulverizează pluralitatea fragmentară a lumilor. Însetat de Ființa Teatrului, Brook e dominat de descoperirea limbajului universal al teatrului. Arhitectura acestui limbaj, nu este compusă din cuvinte, ci din alte forme de comunicabilitate teatrală, precum: limbajul trupului, limbajul culorilor, limbajul costumelor, limbajul ritmului, limbajul decorurilor sau limbajul luminilor. Deloc întâmplător, „Spațiul gol” s-a născut tocmai din dorința sa de a ajunge la esențialitatea teatrului. Conform propriei sale mărturisiri, lucrarea se numește așa, pentru că, dacă ar exista „spațiul nu ar mai fi gol”, iar un loc gol nu spune niciodată o poveste, fapt ce reprezintă o provocare pentru imaginația și mintea spectatorului. Invitați la acțiune, actorii au capacitatea de a umple vidul; întrucât spațiul gol permite acceptarea tuturor convențiilor, nefiind încorsetat de nici o formă rigidă.

De la acel concept al spațiului gol au pornit spectacolele făcute de grupul lui Brook în toate colțurile lumii. „Spectacolul de pe covor” permitea propunerea unui spațiu neutru, dar în același timp atrăgător – un spațiu în care se putea întâmpla orice. Prin acest

---

<sup>19</sup> Peter Brook, op. cit., p. 101.

<sup>20</sup> Peter Brook, op. cit., p. 109.

spațiu –sugestie, lipsit de orice expunere decorativă, povestea teatrului prinde viață, în timp ce imaginația publicului nu mai cunoaște limite. În același timp, covorul dobândește virtuți ontologice, fiind elementul cheie prin care se realizează trecerea dintre lumi.

„Versiunea esențializată a solului brookian este covorul... Covorul condensează și delimitează spațiul de joc. Așternut pe o suprafață, covorul lasă actul teatral deschis din toate părțile, iar publicul îl poate înconjura...Acolo unde e covor, teatrul poate exista”<sup>21</sup>.

În ceea ce privește complicata problemă a formelor, Brook consideră că orice lucru, sau ființă care există, trebuie să aibă o formă; cu precizarea că, tocmai această formă poate să reprezinte obstacolul major în drumul vieții – viață care, în esența ei este lipsită de formă. Cu toate acestea, omul este obligat să așeze în forma - formele viului, fapt ce reprezintă un compromis major și mai ales inevitabil. În ceea ce privește teatrul, forma concretă este spectacolul, cu mențiunea că, regizorul nu trebuie să confunde niciodată forma virtuala cu formă finită. Forma spectaculară, pornește din interior spre exterior, topind ca într-un creuzet toate elementele care au condus la încheierea ei.

În același timp, regizorul nu trebuie să pornească de la ideea ca textul dramatic, partitura muzicală trebuie să fie considerate ca fiind „forme sacre”, întrucât nu există limite în ceea ce privește posibilitatea formelor virtuale pe care le conține o capodoperă. Însă, între latent și concret, există „un fluid de energii fără formă „asemeni unei explozii asociate de Brook cu termenul hindus de „sphota”. Exploziile generează o formă, dar aceasta nu trebuie inventată doar de către regizor, ci este rezultatul unui amestec creator.

În consecință, această „sphota ”este asemeni unei plante care crește, se deschide pentru un timp, după care se ofilește și moare, pentru a lăsa locul unei alte plante. Și tot așa, curgerea continua.

„În spațiul gol scriam că o formă, odată creată, este deja muribundă...nici o formă, oricât de măreață, nu e neapărat și cel mai bun vehicul pentru a purta o experiență vie, odată ce contextul istoric s-a schimbat”<sup>22</sup>.

În ceea ce privește conținutul formei, George Banu subliniază faptul că, teatrul lui Brook este teatrul „formelor simple”; aceasta simplitate săvârșindu-se în numele unei esențiale cosmicității a actului teatral. La baza acestei simplități, se mai situează

---

<sup>21</sup> George Banu, Peter Brook, *Spre teatrul formelor simple*, București, Editura Polirom, 2005, p. 85.

<sup>22</sup> Peter Brook, op. cit., p. 63.



antiintelectualismul lui Brook, precum și profunzimea sa convingere că rațiunea (suficientă sieși) secătuieste actul teatral de energiile sale vitale.

Nu este mai puțin adevărat că o formă creată „este deja muribundă”, așteptând ca locul ei să fie luat de alta și apoi de alta, esențială fiind fluiditatea și nici de cum „încremenirea” într-un context sau altul. Dar, simplitatea formei presupune și deposedarea treptată a materiei de puterea ei evocatoare, fapt care îl va conduce pe Brook la decizia acceptării unui număr cât mai mic de elemente concrete în spațiul scenic.

„Prin eliminări succesive, Brook ajunge, pe planul spațiului, la echivalentul murmurului pe planul vocii. Totul pare să conducă spre o dispariție probabilă, scena de-abia dacă se mai deosebește de sala prin câte un detaliu, iar asta dă naștere unui sentiment de intimitate împărtășită”<sup>23</sup>.

Dat fiind faptul că, teatrul său pleacă de la Shakespeare și se întoarce la Shakespeare, Brook va postula „fluiditatea shakespeariană”, drept calitatea fundamentală a oricărui spectacol teatral. Înțeleasă ca expresia cea mai complexă a viului, fluiditatea, presupune atât acceptarea dinamismului vieții, cât și redarea acesteia în deplina ei relativitate. Pornind de la fluiditatea spațiului shakespearian, Brook ajunge să identifice spațiul scenic drept un fluviu, în care „se scaldă personajele” și de unde țâșnesc „cuvinte iradiante”, asemeni unei stânci din mijlocul valurilor. Dar, fluiditatea teatrală a lui Brook poate să fie acceptată și ca „fluiditate premonitoare” – conform expresiei lui George Banu, întrucât aceasta anunță, fără umbră de echivoc performanțele ulterioare ale cinematografului.

În ceea ce privește „geometrizarea” spațiului scenic, pentru Brook forma perfectă și esențială pentru teatrul său este cercul. Ca simbol al absolutului, cercul este Centrul teatrului său, dat fiind faptul că în spațiul acestuia se concentrează metaforic – tot universul. Asemeni cercului metafizic al Mumelor din „Faust”, cercul teatral este aceea formă simplă de unificare a elementelor cosmice, dar și de eliminare a tot ce e de prisos.

Prin însăși esența sa, cercul se opune fragmentării sau fărâmițării aliorii, dar și oricărei fisuri. Cercul este perfect în sine, întrucât el reprezintă acel „axis mundi” de care vorbea Mircea Eliade.

De aceea, tot ce intră în circumferința lui dobândește valori absolute. În ultimă instanță, cercul este echivalentul roții în spațiul teatral.

---

<sup>23</sup> Op. cit., p. 270.

Cercul teatral, este cercul care „se împarte” între actori și spectatori, iar judecata axiologică a spectacolului este dată tocmai de perfecțiunea cercului obținut.

În ceea ce privește binomul vizibil – invizibil, Brook va susține permanența sugerată a invizibilului în adâncimile ființei noastre. Spre deosebire de vizibil, supus transformărilor, multiplicității și morții, invizibilul se sustrage curgerii timpului, anulându-și astfel orice limită ontologică.

Actor al invizibilului, regizorul comunică cu acesta în procesul de pre-creație, prin mijloace non – raționale, precum: intuiții puternice, dar extrem de neclare, presimțiri nedefinite, impresii vagi, etc. În esență, regizorul vede și nu vede izvorul tainic din adâncul căreia „îl cheamă piesa”. Această vedere deloc clară, îl conduce la experimente eșuate, sau la greșeli repetate cauzate de concentrarea privirii sale spre exteriorul și nu spre interiorul procesului scenic. În această etapă, privirea regizorului este o „privire în oglindă”, care potrivit Sfântului Maxim Mărturisitorul „reflectă chipul lucrurilor originare”, dar nu cuprinde lucrurile în „substanța lor”. Soluția sugerată de Brook, în această etapă este ascultarea, o ascultare esențială, smerită și ultimativă a regizorului „a sunetului magic” care îi va declanșa creația.

Capitolul al II-lea al tezei „Actul sacrificial feminin în lumea mitului antic”, analizează ideea sacrificiului în tragedia greacă, ilustrând legătura de substanță între violența ritualică și dimensiunea transcendentă a sacrificiului. Așa cum subliniază René Gérard (v. *Violența și Sacrul*), sacrificiul trebuie înțeles ca fiind consecința unei medieri între sacrificator și divinitate. În esență, sacrificiul elimină răul și păcatele întregii comunități, având valoarea unui katharsis de esență morală.

„Înțeleasă ca acțiune foarte sfântă, violența legitimă trebuie realizată în spiritul acelei *pietas*, care definește toate aspectele vieții religioase. Istoria arată că sacrificiile umane (a căror ecouri au ajuns să constituie temelia structurală a tragediei) au fost făcute de greci în epoca miceniană.”<sup>24</sup>.

Ilustrativă este în acest sens, tragedia „Bacantele” de Euripide. Aici, Zeul însuși – Dionysos joacă rolul sacrificatorului, pregătindu-l pe Penteu pentru jertfă.

Astfel, sub pretextul că îi aranjează părul, costumul, Dionysos îi atinge ritual capul, mijlocul și picioarele. Semnificativ e faptul că în „Bacantele” avem de a face cu un sacrificiu colectiv, în sensul că toate bacantele (inclusiv nefericita Agave) participă la

---

<sup>24</sup> René Gérard, *Violența și Sacrul*, București, Editura Nemira, 1995, p.90.

sacrificiu. Deși, au datorită zeului o forță sălbatică, bacantele săvârșesc sacrificiul cu mâinile goale, fără nici o armă. Se înfăptuiește, ceea ce René Gérard identifică ca fiind „sparagmos-ul ritual”, adică sfârtecarea victimei vii de către ceata bacantelor:

„Iar unele plecau/ purtând un braț sau un picior nedescălțat/ și altele, trăgând fâșii - fâșii lăsau/ golașe coastele și toate răvășeau/ cu mâini însângerate carnea lui Penteu”<sup>25</sup>.

Sfârtecarea victimei de către asistenta dezumanizată, reflectă arhaismul și cruzimea practică de acest cult feminin. Răzbunarea zeului este atât de cumplită, încât o pune pe Agave să înceapă sângerosul ritual. Delirul, tulburarea minții și halucinațiile provocate de Dionysos, o duc pe nefericita Agave în imposibilitatea de a nu-și mai recunoaște fiul. În zadar, acesta o strigă pe nume, încercând să facă apel la iubirea maternă: „Însăși, maică-sa ca preoteasă-n fața jertfei, cea dinții/ s-a năpustit/ ... Deîndată l-a-nfășcat/ de brațul stâng și cu piciorul s-a proptit în coastele nenorocitului și-a tras/ smulgându-i umărul”<sup>26</sup>.

„Metamorfozele actului sacrificial și al fecioarelor sublime în universul tragediei antice grecești”, este titlul capitolului al III-lea al tezei, în care este analizat motivul sacrificial prezent în marile tragedii grecești. Deloc întâmplător, René Gérard reclamă existența unei legături ancestrale între sexualitate și violență, ca motiv comun în toate religiile. În același timp, există o consubstanțialitate între virginitatea ritualică și sângele impur. În cazul Ifigeniei, violența colectivă (cauzată de blocarea corăbiilor la Aulis) a principiului masculin, se declanșează odată cu aflarea profeției lui Challas. În calitatea sa de comandant al armatei, care merge să cucerească Troia, Agamemnon nu are altă opțiune decât jertfa. În zadar se roagă Ifigenia, făcând apel la iubirea sa de tata: „Helada poruncește să i te jertfesc,/ cu voia mea sau fără, mai presus de mine”<sup>27</sup>.

Principiul feminin trebuie sacrificat în numele principiului masculin, în vederea „spălării ritualice” a viitoarelor crime ce se vor săvârși în război. Căci, în curând se va vărsa pe glie sângele negru și impur al omorurilor, iar toți ostașii vor deveni impuri. Este evident că, prin sacrificiu, sângele impur și închegat al omorului o să fie „curățat” de sângele curat și proaspăt al fecioarei. De altfel, puterea sacră a sângelui neprihănit este

---

<sup>25</sup> Euripide, *Bacantele*, traducerea Alexandru Pop, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 224.

<sup>26</sup> Op. cit., p. 223.

<sup>27</sup> Eschil, *Orestia*, traducere de Alexandru Miran, București, Editura Univers, 1979, p. 64.

cunoscută și de Ifigenia: „Sângele meu, jertfit prin voia ursitei/ va-nlătura profețiile rele”<sup>28</sup>.

Evident că, Ifigenia se alătură și altor fecioare sublime din tragediilor grecești, supuse violenței sacrificiale (cu voia, sau fără voia lor), precum: Antigona sau Polyxene.

Tragedia Polyxeniei, este tragedia fecioarei sacrificată de învingători pe mormântul lui Ahile, pentru a permite corăbiilor (blocate pe țărmul Troiei) să aibă vânt prielnic întoarcerii acasă. Pentru a avea vânturi prielnice, umbra lui Ahile cere ca „ jertfă compensatorie” pe Polyxene, fiica Hecubei și a lui Priam. Nu putem să nu observăm asemănarea dintre destinul Ifigeniei și cel al Polyxeniei, întrucât ambele sacrificii sunt făcute în speranța obținerii unor vânturi prielnice necesare navigării. Ambivalența pământ-mare, face trimitere la un cult arhaic al grecilor, precum și la valorizarea transcendentă a elementelor genezice.

Plecând la război, eroii se dezlipeau de sacralitatea feminină, respectiv de Mama Gee, pentru a intra în sacralitatea masculină, adică în imperiul zeului Neptun. Părăsirea pământului, înseamnă despărțirea de spațiul matern stabil, iar navigarea pe mare stă sub semnul confruntării cu necunoscutul și cu imprevizibilul.

Confruntarea dintre cele două tipuri de sacralitate (feminină și masculină), are o singură soluție neutră și anume virginitatea rituală. Devine evident faptul că, împăcarea celor două tipuri de sacralitate nu e posibilă decât prin intermediul sacralității jertfei.

Mama Gee, însemnând și despărțirea de elementul feminin, adică de reprezentantele feminității: mame, surori, iubite, logodnice sau soți. După terminarea războiului colectivitatea masculină părăsește țărmul lui Neptun, pentru a se întoarce la cel al Geei. Dar aceasta tranziție, necesită sacrificiul unei ființe pure - o fecioară în vederea recompensării stării de alienare a elementului masculin.

Ceremonialul sacrificial al Polyxeniei respectă aceleași cutume ca și în cazul Ifigeniei. La început, fecioara face incantațiile ritualice, cu precizarea că toți bărbații se roagă împreună cu jertfitorul. Întreaga colectivitate fiind prezentată la comiterea actului sacrificial, remarcându-se o stranie îmbinare între violența extremă și starea de pioșenie. „O tată, fiu al lui Peleu,/ primește din parte-mi aceste libații/ sub vraja cărora se

---

<sup>28</sup> Op. cit., p. 81.

deșteaptă umbrele! Vin-o să bei sângele negru și neprihănit al acestei fecioare,/ pe care noi ți-l dăruim, eu și armata.”<sup>29</sup>.

În drumul spre altar, fecioara dovedește o demnitate și un curaj cu totul și cu totul ieșit din comun. Refuză să fie târâtă spre altar, înnobilând cu o demnitate regală cruzimea actului sacrificial. Puternic impresionat de curajul fecioarei, fiul lui Ahile a fost cuprins, pentru o clipă de milă. Totuși, amintindu-și de datoria ce trebuie să o împlinească „îi reteză cu fierul gâtlejul și sângele țâșni în valuri”.

Curgerea în valuri a sângelui pur, al victimei inocente este în legătură cu puritatea pre-cosmică a elementului acvatic. Sălbaticul ritual a fost săvârșit prin reeditarea violenței originare. Ceea ce rămâne post – mortem, este reacția de milă, amestecată cu admirație nesfârșită față de victima sacrificată. Jertfitorii își dovedesc respectul aruncând peste trupul fecioarei frunze sau podoabe. Unii îi ridicau chiar un rug din ramuri groase de pin. Iar cei ce nu aduceau nimic, erau muștrați cu asprime de către ceilalți: „De ce stai netrebnice, în fața fetei, fără să porți în mâini veșminte sau podoabe? Nu ai de gând să-i dăruiești nimic acestei fecioare desăvârșite prin curajul ei, acestui suflet ales?”<sup>30</sup>.

Alături de sacrificiul sublim al fecioarelor, tragedia greacă cunoaște și fenomenul „substituției sacrificiale”, fenomen care atinge apogeul în „Medeea” lui Euripide.

În esență, tragedia „Medeea” este tragedia sacrificiului situat în afara cadrului ritual propriu – zis. Extrem de modernă prin transpunerea suferințelor, a trădărilor erotice și a pulsionilor sexuale funeste, Medeea își sacrifică mai întâi rivala, prințesa Glaunuke.

Odată pus pe creștetul capului voalul otrăvit, se declanșează ritualul sângeros al sparagmosului: „ Nimic nu deslușeai, nici felul ochilor/ nici chipul ei frumos, doar sângele pică/ din vârful capului prin vâlul de vâpăi./ Ca lacrimile pinului se desprindeau/ De oase cărnurile ei.”<sup>31</sup>.

O victimă sacrificială „colaterală” este bătrânul Creon, care moare încercând să-și salveze fiica: „... și când se zvârcolea să scape, carnea lui bătrână se rupea de oase în fâșii.”<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Euripide, *Hecuba*, traducere de Alexandru Miran, București, Editura Minerva, 1976, p. 23.

<sup>30</sup> Idem.

<sup>31</sup> Idem, p. 130.

<sup>32</sup> Ibidem

Este evident că asistăm la ritualul violent al sparagmosului, cu precizarea că aceasta se săvârșește prin absența participării directe a sacrificatorului. Cutremurată și dezumanizată de ura față de Iason, Medeea se transformă dintr-o mamă duioasă, în preoteasa jertfei propriilor ei copii: „Am să ucid pe fiii mei/ și nimeni nu-i în stare a mă împiedica.”<sup>33</sup>.

Medeea este tragedia substituției sacrificiale, căci ea optează pentru sacrificarea propriilor săi copii, tocmai din neputința sa de a-l ucide pe Iason. Așa cum subliniază René Girard, infanticidul se săvârșește într-un cadru ritual. Medeea pregătește cu mare atenție momentul sacrificiului; căci, înainte de a-i ucide ea lansează strigătul și avertismentul ritual cerut de normele sacrificiale. Medeea îi somează pe profani, pe cei neinițiați să se îndepărteze, pentru a nu compromite succesul sângeroasei ceremonii: „Cei care – s opriți de cer, să nu stea lângă jertfa ce-o – mplinesc,/ să se ferească.”<sup>34</sup>.

Modernitatea tragediei răzbate prin ilustrarea motivului cumplitelui sacrificiu.

Abia în final, Iason înțelege că pruncii au fost jertfiți „pe altarul” patului conjugal: „Te-am luat pe urmă de soție, mi-ai născut copii/ și i-ai jertfit, să te răzbuni pe nunta mea/ ...Ai chibzuit să-ți pierzi pentru culcușul tău”<sup>35</sup>.

Evident că, asistăm la o desacralizare a actului sacrificial. Acest capitol cuprinde și o argumentație asupra rădăcinilor transcendente ale muzicii. Se pare că, primii și cei mai sublimi cântăreți ai omenirii sunt îngerii. Așa cum arată Andrei Pleșu: „Între îngeri și muzică e o relație veche. Într-un anumit sens, ocupația supremă a ierarhiilor cerești este cântatul. Organizați în coruri și orchestre sublimе, ei laudă necontenit lumea creată și mai ales pe Creatorul ei, înzestrați cu glasuri perfecte și cu instrumente adecvate îmnologiei”<sup>36</sup>.

Marele mistic german Jakob Böhme, susține că muzica cerească unește prin bucurie și cânt regatele îngerești, astfel încât arhanghelii încep să cânte muzică cerească în strânsă legătură cu ascensiunea lor către Dumnezeu. Se realizează astfel, o simfonie celestă, în care îngerii și arhanghelii își folosesc toată arta lor pentru a-l lauda pe Dumnezeu. Rumi, întemeietorul confreriei „dervișilor rotitori”, susține că muzica trezește

---

<sup>33</sup> Idem., p. 122.

<sup>34</sup> Idem., p. 134.

<sup>35</sup> Idem., p. 148 – 150.

<sup>36</sup> Andrei Pleșu, *Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2016, p. 159.

spiritul la adevărata viață și că, noi toți am ascultat cândva anumite cântece din Paradis, pe care acum încercăm să ni le amintim. În concluzie, muzica este înțeleasă ca fiind „însoțitoarea” armonică a divinității, dar și a marilor căutări mistice.

„Omul e un ansamblu simfonic din care nu se aude decât un paragraf. Îngerul e arvuna cerească a acestei armonii. Prin el descoperim dintr-o dată întreaga noastră sonoritate, auzim partea încă neauzită a melodiei proprii”<sup>37</sup>.

Capitolul continuă cu subcapitolul „Considerații filozofice asupra muzicii”, în care am căutat să ilustrez punctele de vedere ale unor mari filozofi precum: Pitagora, Hegel, Schopenhauer, Kant și Nietzsche.

Friedrich Nietzsche, în celebra sa lucrare „Nașterea tragediei”, susține vinovăția majoră a muzicii în ceea ce privește declinul metafizic al culturii europene. Această culpă axiologică majoră ar fi fost determinată de nefericita apariție a noului ditiramb.

„Vinovată” pentru marea criză axiologică a culturii europene, este muzica însăși prin apariția acestui ditiramb. Datorită caracterului descriptiv al muzicii, spiritul ne dionisiac casează mitul și așază întreaga cultură europeană sub semnul aparenței neesențiale. „Spiritul ne dionisiac, a raportat o mare victorie atunci când, la înflorirea noului ditiramb, a înstrăinat muzica de ea însăși și a înjosit-o, făcând din ea sclava aparenței. Acum, după ce geniul muzicii a părăsit tragedia, aceasta a murit în sensul riguros al termenului: căci de unde va veni de aici înainte consolarea metafizică ?”<sup>38</sup>.

În momentul în care geniul muzicii a părăsit tragedia, consolarea metafizică nu mai este posibilă, fiind înlocuită cu „deus ex machina”, care „rezolvă” în mod științific toate problemele condiției umane. Cultura socratică (Socrate și Euripide sunt „omorătorii tragediei”, impunând idealul omului teoretic) a învins spiritul metafizic al tragediei înlocuind-o cu „voioșia omului teoretic”, substituind consolarea metafizică cu o liniștitoare consolare pământească. Caracterul descriptiv al muzicii, conduce la casarea mitului, precum și la abandonarea înălțimilor transcendente. Prototipul culturii ne dionisiace este Faust, cel care își vinde sufletul Diavolului pentru cunoaștere; pentru cunoaștere și nu pentru creație.

În viziunea lui Nietzsche apariția operei, reprezintă cel mai grav simptom al crizei axiologice, dat fiind faptul că muzica de operă este o „muzică exteriorizată”, descriptivă.

---

<sup>37</sup> Op. cit., p. 227.

<sup>38</sup> Friedrich Nietzsche, *Nașterea Tragediei*, traducere de Dobrogeanu Gherea și Ion Herdan, București, Editura Meridiane, 1979, p. 260.

Dintr-o dată și într-un mod cu totul nefericit, publicul devine interesat mai mult de cuvintele cântărețului decât de muzică; ajungându-se la promovarea unei dimensiuni semi-artistice datorită apariției recitativului. Departe de a fi o îmbinare justă dintre declamația epică cu cea lirică, recitativul este de fapt un mozaic, un conglomerat exterior al acestor genuri.

Arta fundamentală ne dionisiacă - opera - s-a născut datorită pretenției absurde a omului nemuzical de a înțelege sensul cuvintelor.

„Opera e creația omului teoretic, a criticului amator, nu a artistului... În acest amestec de stiluri, așa cum am înfățișat noțiunea de *stilo rappresentativo*, ce va rămâne oare din veșnicile adevăruri ale dionisiacului și ale apolinicului, acolo unde muzica este considerată slugă, iar textul stăpân (muzica fiind asemuită cu trupul, și textul cu sufletul)...Un examen sever arată că influența nefastă a operei asupra muzicii coincide perfect cu toată evoluția muzicii moderne”<sup>39</sup>.

În acest cutremur valoric, mai există o salvare: muzica germană a lui Bach, Beethoven și mai ales a lui Wagner. „Din străfundul dionisiac al spiritului german”, s-a născut această muzică, singura care poate reda sentimentul măreției tragice. Căci, dintre toate artele numai muzica poate conferi mitului tragic o însemnătate metafizică atât de profundă.

Salvarea muzicii, constă în reîntoarcerea spiritului contemporan spre adâncimile mitului, căci un popor are valoare numai atunci când este capabil „să așeze pecetea veșniciei” asupra culturii sale. Această „pecete a veșniciei”, esențialmente germană e dată prin geniul lui Wagner. Întoarsă spre patria pierdută a miturilor, opera lui Wagner, răspunde nostalgiei metafizice existente în sufletul german.

În ultimul capitol „Sacralitatea feminină, prezență cardinală în drama muzicală de la nașterea operei la drama lirică modernă”, am încercat să realizez o incursiune asupra prezenței eroinelor feminine în teatrul muzical.

Am pornit de la celebrul „Orfeu ed Euridice”, continuat de Gluck cu operele „Alcesta”, „Ifigenia în Aulia” sau „Ifigenia în Taurida”. Este absolut excepțional demersul acestui mare reformator al spectacolului muzical, de a aduce pe scenă universalitatea muzicii, desprinsă de contextele sau de specificitățile naționale.

”Încerc, cu ajutorul unei melodii nobile, sensibile și firești, cu ajutorul unei declamații exacte după prozodia fiecărei limbi și caracterul fiecărui popor, să găsesc mijlocul de a

---

<sup>39</sup> Idem, p. 271.



produce o muzică proprie tuturor națiunilor și de a face să dispară deosebirea dintre muzicile naționale”<sup>40</sup>.

Muzicologii, consideră „Ifigenia în Aulia”, ca fiind opera cea mai apropiată de reforma lui Gluck, datorită faptului că realizează o simbioză perfectă între muzică și dramă.

Wagner însuși manifestă o admirație constantă fața de această operă.

În celebra sa lucrare „Opera și Dramă”, Wagner, susține că atât poetul, cât și muzicianul sunt “doi pelerini care au plecat pe drumuri diferite și s-au întâlnit după ce au parcurs fiecare o jumătate de planetă”<sup>41</sup>.

În legătură cu relația cuvânt - sunet în drama muzicală, Wagner subliniază preeminența cuvântului, văzut ca fiind un adevărat factor demiurgic. Rolul muzicii, rezidă din potențarea forței de expresie a cuvântului, prin mijloace de expresie specifice. În același timp, limbajul poetic trebuie să-și găsească punctul de rezonanță în tema muzicală. În drama muzicală a viitorului, Wagner e convins că poetul se va metamorfoza în muzician și muzicianul în poet.

În muzica viitorului, procesul de creație urmează un traseu recurent, în sensul că muzicianul oferă discursului muzical pre-existent poetului, dat fiind faptul că, melodia ce conține în fibra sa codul armonic îl va determina pe poet să-și legitimeze, dar și să-și eleveze demersul creator.

Ultimul subcapitol „, Mari regizori de teatru în operă”, se referă la spectacolele de referință puse în scenă de mari regizori precum: Peter Brook, sau Andrei Șerban. Extrem de interesante și de utile sunt punctele de vedere ale lui Andrei Șerban asupra construcției spectacolului muzical. Marele regizor, afirmă primordialitatea orchestrei în orice construcție spectaculară; dat fiind faptul că, acolo în orchestră stă ascuns tot subtextul spectacolului. Iar tot ce nu e cântat pe scena e „spus” de orchestră. Dacă în teatru, subtextul este întotdeauna ascuns în lumea subterană a cuvintelor, în operă subtextul e descris, în detaliu în matematica partiturii muzicale. De aceea, orchestra poate să exprime cu exactitate, tot ce gândesc sau simt personajele. În acest sens, e foarte important ca atât regizorul, cât mai ales cântăreții să asculte, cu mare atenție, tot ce se cântă în fosă. Descoperirea importanței corului de operă, este alt aspect semnalat de Andrei Șerban. El consideră ca fiind o greșală majoră, înțelegerea acestui cor ca fiind „un bloc abstract”, capabil să primească doar ordine

---

<sup>40</sup> Grigore Constantinescu, *Cântecul lui Orfeu*, București, Editura Eminescu, 1979, p.40.

<sup>41</sup> Richard Wagner, *Opera și Drama*, București, Editura Muzicală, 1983, p. 210.

mecanice. Pentru a obține efectul artistic scontat, regizorul trebuie să îi ia în considerare ca individualități, ca părți creative ale spectacolului. Numai așa se elimină de pe scena un cor imobil și se înlocuiește cu un cor – artist, capabil să joace și să cânte cu dăruire și adevăr.

Referitor la concluziile finale ale tezei, dincolo de formele sau mijloacele de expresie distincte ale Muzicii și Teatrului, dincolo de opozițiile aparente dintre sacralitatea masculină și sacralitatea feminină, am înțeles că absolutul, sau perfecțiunea (religioasă, artistică) se situează sub zodia Totului. Și că, dorul după unitatea ontologică, ființială sau artistică, exprimă melancolia după paradisul nostru pierdut.

## BIBLIOGRAFIE:

- ALEXANDRESCU, Romeo**, *Spicuri critice din trecut*, București, Editura Muzicală, 1972
- ALȘVANG, Arnold**, *Beethoven*, București, Editura Muzicală, 1960
- APPIA, Adolphe**, *Opera de artă vie*, București, Editura Uni text, 2000
- ARISTOTEL**, *Poetica*, București, Editura Academiei, 1965
- ARTAUD, Antonin**, *Teatrul și dublul său*, traducere de Voichița Sasu și Diana Tihu – Suciu, Cluj – Napoca, Editura Echinoux, 1997
- ARTAUD, Antonin, BORIE, Monique**, *Teatrul și întoarcerea la origini*, traducerea de Ileana Littera, Iași, Editura Polirom, 2004
- BACS, Miklós**, *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universală Clujeană, 2012
- BANU, George, BROOK, Peter**, *Spre teatrul formelor simple*, București, Editura Polirom, 2005
- BAHTIN, Mihail**, *Probleme de literatură și estetică*, București, Editura Univers, 1982
- BĂLAN, George**, *Sensurile muzicii*, București, Editura Tineretului, 1964
- BĂLAN, George**, *Dincolo de muzică*, București, Editura pentru literatură, 1967
- BĂLAN, George**, *George Enescu, Mesajul-estetică*, București, Editura pentru literatură, 1962
- BĂLAN, George**, *Muzica. Tema de meditație filosofică*, București, Editura Științifică, 1965
- BĂLAN, Theodor**, *Chopin, poetul pianului*, București, Editura Tineretului, 1963
- BĂLEANU, Andrei**, *Arta transfigurării*, Editura Eminescu, București, 1983
- BECKETT, Samuel**, *Așteptându-l pe Godot*, traducere de Gellu Naum, București, Editura Cartea Veche, 2007
- BERLIOZ, Hector**, *Grotescul și muzica*, București, Editura Muzicală, 1983
- BLAGA, Lucian**, *Opera poetică*, București, Editura Humanitas, 2012
- BOCA, Arsenie**, *Cărarea Împărăției*, Deva, Editura Episcopiei Ortodoxe Romane, 2006
- BOEHME, Jakob**, *Aurora sau răsăritul care se întrezărește*, București, Editura Științifică, 1993
- BONAVENTURA, Arnaldo**, *Verdi*, Paris, Felix Alcan, 1923

**BRĂDĂȚEANU, Virgil**, *Întâlnire cu capodopera*, București, Redacția literatură pentru tineret, 1973

**BRĂILOIU, Constantin**, *Opere, vol. III*, București, Editura Muzicală, 1983

**BRION, Marcel**, *Mozart*, Paris, Amiot-Dumont, 1961

**BROOK, Peter**, *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru.*, traducere de Monica Andronescu, București, Editura Nemira, 2012

**BUGHICI, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, Editura Muzicală, 1976

**CARANDINO, N.**, *Darclée. Viața de glorie și pasiune a unei mari artiste*, Brăila, Fundația Internațională Ateneul Român, 1995

**CĂPUȘAN, Maria Vodă**, *Teatrul și actualitatea*, București, Editura Cartea Românească, 1984

**CEHOV, Mihail**, *Către actori*, București, UNATC Press, 2014

**CIOMAC, Emanoil**, *Pagini de cronică muzicală, vol. I, (1915-1938)*, București, Editura Muzicală, 1969

**CÎMPEANU, Liviu**, *Elemente de estetică vocală*, București, Editura Interferențe, 1975

**COHEN, Robert**, *Puterea interpretării scenice*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007

**COȘERIU, Eugeniu**, *Introducere în lingvistică*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1999

**COEUROY, André**, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Editura Gallimard, 1965

**CONSTANTINESCU, Gabriela, CONSTANTINESCU, Grigore, CARAMAN-FOTEA, Daniela, SAVA, Iosif**, *Ghid de operă*, București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1971

**CRISTIAN, V.**, *Wolfgang Amadeus Mozart*, București, Editura Muzicală, 1958

**CRÎȘAN, Sorin**, *Cercul lumii la D. R. Popescu*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002

**CRÎȘAN, Sorin**, *Teatru, viață și vis. Doctrină regizorală. Secolul XX*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004

**CROCE, Benedetto**, *Estetica*, București, Editura Univers, 1971

**CULIANU, Ioan Petru**, *Eros și Magie în Renaștere*, traducere de Ana Cojan și Ion Acsan, București, Editura Nemira, 1999

**CULIANU, Ioan Petru**, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, Iași, Editura Polirom, 2013

**DEARLING, Robert, DEARLING, Cecilia, RUST, Brian**, *The Guinness Book of Music*, London, Guinness Superlative Limited, 1979

**DEBUSSY, Claude**, *Domnul Croche și muzicienii*, București, Editura Muzicală, 1970

**DELAVRANCEA, Celia**, *Arpegii în ton major*, București, Editura Muzicală, 1984

**DRÎMBA, Ovidiu**, *Istoria culturii și civilizației*, vol. III, București, Editura Saeculum, 1996

**DUMITRIU, ANTON**, *Eseuri*, București, Editura Eminescu, 1986

**ELIADE, Mircea**, *Aspecte ale mitului*, București, Editura Univers, 1975

**ELIADE, Mircea**, *Făurari și alchimiști*, traducere de Maria și Cezar Ivănescu, București, Editura Humanitas, 1977

**ELIADE, Mircea**, *De la Zamolxis la Genghis – Han*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980

**ELIADE, Mircea**, *Drumul spre centru*, București, Editura Univers, 1991

**ELIADE, Mircea**, *Ocultism, Vrăjitorie și Mode Culturale*, traducere de Elena Boarta, București, Editura Humanitas, 1997

**ELIADE, Mircea**, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, traducere de Brîndușa Prelipceanu și Cezar Baltag, București, Editura Humanitas, 1997

**ELIADE, Mircea**, *Mitul eternei reînnoarceri*, traducere de Maria și Cezar Ivănescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999

**ELIADE, Mircea**, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000

**EURIPIDE**, *Medeea*, traducerea de Alexandru Pop, București, Editura pentru Literatură, 1965

**FAURE, Elie**, *Istoria artei*, București, Editura Meridiane, 1970

**FERNONDA, Foni, MISSIR, Nicolae, VOICANA, Mircea, ZOTVICEANU, Elena**, *George Enescu*, București, Editura Muzicală, 1964

**FEUERSTEIN, Georg**, *Tantra. Calea Extazului*, traducere de Cristian Hanu, Brașov, Editura Mixt, 2001

**GIRARD, René**, *Violența și sacrul*, București, Editura Nemira, 1995

**GHECIU, Radu**, *Melpomene, Erato, Euterpe*, București, Editura Eminescu, 1990

**GHEORGHIU, Mihnea**, *Scene din viața lui Shakespeare*, București, Editura de stat pentru literatură, 1955

**GILBERT, Everett Katharine, KUHN, Helmut**, *Istoria Esteticii*, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1972

**GOETHE, Johanne Wolfgang**, *Faust*, traducere de Lucian Blaga, București, Editura de Stat pentru literatură și artă, 1955

**GROTOWSKI, Jerzy**, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirela Nedelcu – Patureau, București, Editura Unitext, Seria Magister, 1988

**GROTOWSKI, Jerzy**, *Teatrul și ritual. Scrieri esențiale.*, București, Editura Nemira, 2014

**GRUBER, R. I.**, *Istoria muzicii universale*, București, Editura Muzicală, 1961

**HEGEL, Friedrich**, *Prelegeri despre estetică*, București, Editura Academiei, 1966

**HOFFMAN, Eta**, *Cavalerul Gluck și alte scrieri fantastice*, București, Editura Muzicală, 1967

**HOFFMAN, Alfred**, *Drumurile operei*, București, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din România, 1960

**HOFFMAN, Alfred**, *Repere muzicale*, București, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din România, 1974

**HOMER**, *Odiseea*, București, Editura Art, 2008

**HRISTEA, Ionel**, *Povestiri despre oameni și muzică*, București, Editura Tineretului, 1960

**HUBOV, Gheorghi**, *Johann Sebastian Bach, viața în imagini*, București, Editura Muzicală, 1965

**IARUSTOVSKI, B.**, *Ceaikovski*, București, Editura Cartea rusă, 1955

**ISAC, Dumitru**, *Frumosul în filosofia clasică greacă*, Cluj –Napoca, Editura Dacia, 1970

**JORA, Mihail**, *Momente muzicale*, București, Editura Muzicală, 1977

**JUNG, K. G.**, *Puterea Sufletului (antologie)*, texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1994

**JUNG, Karl**, *Viața mea. Amintiri, vise, reflecții*, București, Editura Humanitas, 2008

**KALIDASA**, *Sakuntala*, traducere de Eusebiu Camilar, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1964

**KERNBACH, Victor**, *„Enuma elish: Reorganizarea lumii”*, publicată în Miturile esențiale, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978

**LIICEANU, Gabriel**, *Tragicul*, București, Editura Humanitas, 1993

**LOSSKY, Vladimir**, *Introducere în Teologia Ortodoxă*, București, Editura Enciclopedică, 1993

**MARINO, Adrian**, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj –Napoca, Editura Dacia, 1980

**MĂRTURISITORUL, Maxim**, *Filocalia*, vol. III, Sibiu, Tipografia Arhidiecezană, 1948

**MENUHIN, Yehudi** și **DAVIS, Curtis W.**, *Muzica omului*, București, Editura Muzicală, 1984

**MEYERHOLD, Vsevolod Emilievici**, *Despre teatru*, București, Editura Fundația Culturală Camil Petrescu, 2011

**MIHĂLCESCU, Ioan**, *Epopoea lui Ghilgameș*, București, Tipografia Cărilor Bisericești, 1920

**NICULESCU, Basu George**, *Amințirile unui artist de operă*, București, Editura Muzicală, 1962

**NICOLAU-GOLFIN, Marin**, *Istoria Artei*, vol. I, București, Editura didactică și pedagogică, 1972

**NIETZSCHE, Friedrich**, *Nașterea Tragediei*, traducere de Dobrogeanu Gherea și Ion Herdan, București, Editura Meridiane, 1979

**OTTO, Rudolf**, *Sacrul*, Cluj –Napoca, Editura Dacia, 2002

**ORTEGA y GASSET, José**, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, București, Editura Coresi, 2000

**PETRESCU, Camil**, *Patul lui Procust*, București, Editura 100+1 Gramar, 1997

**PETRESCU, Camil**, *Jocul ielelor*, București, Editura Albatros, 1978

**PETZOLD, Richard**, *Wolfgang Amadeus Mozart, viața în imagini*, București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din România, 1961

**PETZOLD, Richard**, *Giuseppe Verdi. Viața în imagini*, București, Editura Muzicală, 1963

**PINTEA, Adrian**, *Hamlet sau actorul lucid*, București, Editura Allfa, 2002

**PLEȘU, Andrei**, *Parabolele lui Iisus. Adevărul ca poveste*, București, Editura Humanitas, 2012

**PLEȘU, Andrei**, *Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2016

**POP, Sergiu Dan**, *Teatrul muzical - Reflexii structurale și stilistice*, București, Editura Muzicală, 2000

**POPESCU-NEVEANU, Paul**, *Dicționar de psihologie*, București, Editura Albatros, 1978

**RADU, Tania**, *Cercuri în apă*, București, Editura Ecumest, 2005

**RACHET, Guy**, *Tragedia greacă*, București, Editura Univers, 1980

**ROLLAND, Romain**, *Goethe și Beethoven*, București, Editura Muzicală, 1963

**ROLLAND, Romain**, *Viața lui Beethoven*, București, Editura de Stat, 1948

**SAVA, Iosif, BUȘULENGA, Zoe Dumitrescu**, *Muzica și literatura. Scriitori români*, Editura Cartea Românească, 1986

**SBÎRCEA, George**, *Rossini sau triumful operei bufe*, București, 1960

**SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph**, *Filosofia artei*, traducere de Simona Kessler, București, Editura Meridiane, 1992

**SCHONBERG, Harold**, *Viețile marilor compozitori*, București, Editura Lider, 1997

**SCHOPENHAUER, Artur**, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. III., traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu, Gheorghe Puiu, Iași, Editura Moldova, 1972

**SCHUMANN, Robert**, *Din cronicile Davidienilor*, București, Editura Muzicală, 1966

**SHAW, Bernard**, *Despre muzică și muzicieni*, București, Editura Muzicală, 1991

**SILVESTRU, Valentin**, *Personajul în teatru*, București, Editura Meridiane, 1966

**SIMENSCHY, Theofil**, *Cultură și filosofie indiană în texte și studii*, București, Editură Științifică și Enciclopedică, 1978

**SOLLERTINSKI, Ivan**, *Despre muzică și muzicieni*, București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din România, 1963

**SPOLIN, Viola**, *Improvizație pentru teatru. Un manual de tehnici pedagogice și regizorale*, București, Atelier UNATC, 2002

**STANISLAVSKI, Konstantin Sergheevici**, *Munca actorului cu sine însuși*, București, Editura ESPLA, 1955

**STANISLAVSKI, Konstantin Sergheevici**, *Viața mea în artă*, București, Editura Cartea rusă, 1958

**STASOV, V. V.**, *Liszt, Schumann și Berlioz în Rusia*, București, 1963

**STĂNILOAE, Dumitru**, *Chipul nemuritor al lui Dumnezeu*, București, Editura Basilica, 2013

**STEIN, D., YOUNG, J.**, *Cognitive Science and Clinical Disorders*, San Diego, San Diego Academic Press, 1992

**STOIANOV, Carmen, MARINESCU, Mihaela**, *Istoria muzicii universale*, București, Editura Fundației România de mâine, 2009

**STOIANOVICI, Luminița**, *Libertate și constrângere în arta actorului*, Iași, Editura Opera Magna, 2004



**STOENESCU, Daniil**, *Atotprezență și Parusie*, Vârșeț, Editura Episcopiei Dacia Felix, 2009

**ȘERBAN, Andrei**, *O biografie*, Iași, Editura Polirom, 2006

**ȘTEFĂNESCU, Ioana**, *O istorie a muzicii universale*, vol. II, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996

**TONITZA-IORDACHE, Mihaela, BANU, George**, *Arta teatrului*, București, Editura Nemira, 2004

**ȚĂRANU, Cornel**, *Enescu în conștiința prezentului*, București, Editura pentru literatură, 1969

**ȚUȚEA, Petre**, *Reflecții religioase asupra cunoașterii*, București, Editura Nemira, 1992

**VIANU, Tudor**, *Estetica*, București, Editura Orizonturi, 2000

**VIANU, Tudor**, *Prefață la Faust*, vol. I-III, București, Editura pentru literatură, 1968

**VOICULESCU, Lucian**, *Oedipe de George Enescu*, București, Editura Muzicală, 1947

**VRANCEA, Zeno**, *George Enescu*, București, Editura didactică și pedagogică, 1947

**WAGNER, Richard**, *Opera și drama*, București, Editura Muzicală, 1983

**WALLMANN, Margarita**, *Pridvoarele cerului*, București, Editura Muzicală, 1981

**ZIMMER, Henrich**, *Mituri și simboluri în civilizația indiană*, București, Editura Humanitas, 1994

## **PERIODICE**

„Muzica”, nr. 9, București, 1972

„Revista Uniunii Compozitorilor”, nr. 1, București, 2000

„România Literară”, nr. 39, București, 1999

„Yorick”, nr. 125, București, 2012

## **RESURSE INTERNET**

[www.artactmagazine.ro](http://www.artactmagazine.ro)