

MANIFESTĂRI DE ARTĂ TEATRALĂ ÎN ANTICHITATE PE TERITORIUL ȚĂRII NOASTRE



Elementele de artă teatrală arhaică apărute în riturile, ceremoniile și spectacolele din civilizația străveche a triburilor tracice și comunităților geto-dace au continuat să se dezvolte în prezența civilizațiilor antice grecești și romane și, mai târziu, prin asimilarea unor elemente ale culturii vechilor slavi. Mai mult decât măturii ale unor civilizații și culturi străvechi, care cunoșteau teatrul în formele înalte ale epocii clasice din antichitatea greco-romană sau în formele sincretice ale ritualurilor care conțin elemente de artă teatrală, mai mult decât documente pentru istoria teatrului universal sau pentru studii de estetică teatrală comparată, manifestările de artă teatrală din antichitatea ținuturilor carpato-dunărene reprezintă un punct de sprijin în spațiu și în timp pentru geneza și evoluția artei teatrale populare românești, o imaterială punte de legătură între arta și civilizația dispărută a timpurilor arhaice și jocurile țărănești cu măști din epoca feudală. În arta teatrală populară românească există forme de spectacol care conțin elemente teatrale cu o străveche structură de origine arhaică, din alți timpuri istorici decât evul mediu. Comparate cu spectacolele de teatru și ceremoniile rituale din epoca antică, aceste elemente de artă teatrală își dezvăluie, ca într-un strat arheologic, o mai adâncă vechime: printre fragmente de coloane și stele de marmură, lângă teracote roșii și ceramică pictată se disting cioburile întunecate ale cătuilor de lut preistorice.

Spectacolul dramatic grecesc pe țărmul de apus al Pontului Euxin este însă un fenomen care aparține Eladei și istoriei teatrului antic clasic. Spectacolul dramatic este totodată un ritual liturgic sacru al unei civilizații închise între zidurile cetăților. În epoca clasică, existența spectacolului de teatru antic în orașele grecești întemeiate pe coasta dobrogeană este atestată de măturii de ordin epigrafic — cele mai sigure și mai prețioase —, de elemente arhitecturale, ceramică, figurine de lut ars. Legate de formele înalte ale cultului dionisiac, la Histria sînt cunoscute spectacole publice cu caracter religios, concursuri muzicale — și poate dramatice — care se desfășurau în împrejurări sărbătorești, spectacole agonale care nu erau străine nici celorlalte orașe grecești ale Pontului Stîng, Tomis și Callatis¹. O inscripție fragmentară, găsită la Histria, gravată în prima jumătate a secolului al III-lea e.n., comemorează biruința în întreceri a unei „echipe de cîntăreți de imnuri sacre, proslăvitori ai lui Dionysos”². Participarea la

ceremonie a „cîntăreților vîrstnici din jurul marelui zeu Dionysos“ era pregătită și dirijată de un „conducător al corului“, maestrul de cînt, și de un „instructor poetic“, autor al textelor cîntate³. Hymnoizii histrieni se manifestau în cadrul unor festivități spectaculare, „*agones* de caracter muzical și poetic“⁴, manifestări publice în viața orașelor antice, în care spectacolele dramatice se desfășurau ca episoade culminante. Reprezentarea teatrală antică, spectacolul dramatic, de tragedie și de comedie antică, în cetățile grecești de pe țărmul apusean al Mării Negre nu este consemnată direct în izvoarele literare și istorice sau în documentele epigrafice descoperite pînă acum, dar existența sa nu a fost mai puțin reală. Monumente epigrafice din secolul al III-lea î.e.n.⁵ atestă existența unui teatru la Histria, a unei construcții clasice grecești, destinate spectacolelor dramatice, pe țărmul dobrogean. Existența unui teatru în orașul antic de pe malul lacului Sinoe nu este un fenomen izolat pe țărmurile Pontului Euxin: nordica cetate milesiană Olbia dispunea de un teatru, de asemenea menționat în inscripții. Desigur, se poate presupune existența unor edificii cu aceeași destinație și în celelalte cetăți grecești din Dobrogea, Callatis și Tomis.

Răspîndirea spectacolului teatral în orașele grecești din Pontul Sîng poate fi urmărită și prin analogie cu reprezentarea plastică a celui mai caracteristic element concret de exteriorizare a metamorfozării în arta teatrală antică, masca de teatru clasică, tragică ori comică. Motivul de bun augur al măștii comice decorează minerele vaselor scumpe de ceramică pictată cu figuri negre sau roșii și toartele greoaie ale amforelor de argilă cenușie, ornamează monumente clădite în piatră și marmură. Apărute în epoca elenistică, figurinele de teracotă reprezentînd actori cu costume și măști de teatru comice sînt reflexul material al personajelor care populau spectacolele antice de comedie. Eroul *comediei vechi*, actorul comediiilor lui Aristofan, sau eroii *comediei noi*, regăsiți și în *comedia palliata*, ca și caracterele comice ale lui Menandru, sînt ilustrați, pînă în epoca romană tîrzie, în lut ars, copii provinciale după modelele metropolitane, una din cele mai prețioase arhive ale istoriei spectacolului antic. Întîlniți de orașeni pe scenele de lemn sau de marmură, în reprezentarea teatrală mai curînd decît în lectura manuscriselor, *paraziții* și *bătrînii* sînt descriși de Athenaios⁶ și de Pollux⁷. Masca de *hegemon presbytes*, bătrînul șef de familie⁸, unul din personajele rar regăsite în teracotele ciclului de *gerontes*, are trăsăturile caracteristice ale acestui tip comic. Un gust ascuțit pentru caricatură, care depășește canoanele clasice, expresiile contrare sînt duse la limită: cu un profil furios și celălalt jovial, figurina reflectă mișcarea interioară a personajului comic, a cărui eliberare din rigorile convenției antice începea. Măștile de teatru tragice și comice de origine romană, imprimate pe mici plăci votive, sau aplicate în leit-motiv pe opaițe, nu mai sînt decît simple podoabe, confundate cu floarea ori frunza. Evoluția unui element arhitectural de epocă romană, acrotera modelată în lut ars, olan de ornament, deschide o perspectivă în sesizarea întrepătrunderilor de mai tîrziu ale elementelor de artă teatrală. Acroterele reprezintă măști de teatru



Hegemon presbytes, figurină de teracotă din epoca elenistică — Callatis (colecția H. Slobozianu); Opaț cu măști comice — Apulum, epoca romană (colecția Muzeului de istorie al Moldovei — Iași)



Acroteră cu mască tragică, din epoca romană (Muzeul Național de Antichități al Republicii Socialiste România); mască dionisiacă de factură barbară — Callatis (colecția M. Herovanu)

tragice, de factură clasică, măști de regi cu *ónkos* înalt, respectind canoanele expresiei tragice în stilizarea liniilor figurii și aducind totuși în proeminențele violent dezvoltate un realism de stil târziu. Dar motivul de decorație se reîntâlnește imprimat în argilă galbenă, grea, cu reliefuri grosolane, și nu numai „barbaria” stilului surprinde; masca se schimbă în întregime: prelungă, cu gura enormă, trasată în linii grotești și contururi groase, expresia ei devine similară cu cea a măștii de teatru vechi folcloric.

Odată cu civilizația romană adusă de cuceritori în Scythia Minor și în Dacia, sistemul teatral antic cunoaște o decadentă lentă, fiind înlocuit cu ritualuri religioase tainice sau jocuri singeroase de amfiteatru. Luptele de gladiatori, spectacol de divertisment sălbatic, oferit poporului la sărbătorile zeilor și aniversările împăraților, se desfășurau în imensele amfiteatre din Roma imperială sau în cele clădite modest, ale căror vestigii au fost dezvelite însă în toate provinciile cuprinse vreodată în lumea romană, ca ruinele de la Sarmizegetusa și Porolissum. Atestat într-o inscripție din anul 157 e.n.⁹, amfiteatrul din Porolissum a fost identificat, dovedindu-se astfel existența unui *circ* roman pe teritoriul Daciei încă din primele decenii ale colonizării¹⁰. Eticheta ceremonialului de închidere a luptelor de amfiteatru prevedea spectacolul de *mimus*, reprezentație comică a cărei înflorire va atinge gloria *atellanelor*. Arta teatrală a antichității clasice rămâne închisă în manuscrisele vechilor comedii și tragedii, dar se continuă viu și în permanentă schimbare în spectacolul *mimus*-ului roman, gen de spectacol cîntat, dansat și vorbit, a cărui existență este încă atestată „în regatele romano-barbarice, la sfîrșitul secolului al VI-lea”¹¹, confundîndu-se mai târziu cu jocurile histrionilor de bilci, saltimbanci și *joculatores* din epoca medievală. Existența spectacolelor de *mimus* în Dacia sau în coloniile grecești poate fi dedusă în mod indirect, cu rezerva cercetărilor viitoare. Condițiile de desfășurare ale acestui soi de spectacol — o simplă estradă de lemn, o pelerină scurtă, o mască sau cîteva pete de culoare pe obraz, clopoței și tamburine — făceau ca exhibiția mimilor să se poate improviza și executa cu ușurință la sărbători publice, în amfiteatre, ca interludii comice.

În primele secole ale mileniului I e.n., procesul de evoluție a fenomenului teatral antic se sfîrșea; încheiat în forme dramatice înalte, închise influențelor dinafară, teatrul antic rămînea izolat între zidurile cetăților. Mai puțin intrigă, miturile tragice sau sensurile filozofice care reflectau realități străine, cit caracterele comice desprinse din spectacolul antic ar fi putut pătrunde în spectacolele cu caracter teatral ale triburilor aborigene din ținuturile carpato-dunărene. Ipotezele rămîin însă temerare.

Universul teatrului antic grec părea o lume uriașă, hieratică, lunară, lumea mitologiei și a destinelor regale, sublimată în forme clasice. Dar există și o altă Grecie, generatricea artei și culturii clasice. Este o Grecie arhaică, mustind de viață, Grecia „mînjită de pămînt, sudoare și sînge” a lui André Bonnard. Grecia statuilor cu părul albastru, împodobite cu aur, și a riturilor moștenite din perioada preelenică, rituri arhaice, rămase în forme primare, legate cu rădăcini vii de preistoria ariei indo-europene. Sînt ceremonii magice ale altui timp istoric, care confluează în ținuturile carpato-dunărene — această necunoscută *terra septentrionalis* a lumii antice — cu străvechi rituri aborigene

și, regăsindu-se în aceleași faze ale devenirilor istorice, în stadii de dezvoltare analoge, se întrepătrund și se interferează. O lume de mituri și zeițăți, spirite ale morților, demoni ai vegetației și ai fertilității se întâlnește cu patrimoniul barbar al elementelor de artă teatrală străvechi geto-dace. Pornite de pe țărmurile Eufratului, miturile și legendele babiloniene s-au răspândit în lumea Orientului antic. Din Babilon și Summer, de-a lungul drumurilor de comerț ale Asiei Mici, ajung în insulele Mării Egee și în Grecia continentală, dând scheme, subiecte, teme și eroi mitologiei elenice. Circulația continuă spre Tracia și Dacia nordică și, în condițiile schimbate de timp și spațiu ale lumii barbare, formele de ceremonial teatral arhaic grec se integrează în riturile magice străvechi ale populațiilor locale¹². Dar elemente de artă teatrală primitivă au apărut și s-au constituit în riturile arhaice din ținuturile carpato-dunărene cu mult înainte de contactul acestora cu civilizația greacă și romană, deși formele teatrale primitive din civilizațiile locale nu s-au dezvoltat în mod izolat, ci sub influența manifestărilor similare din culturile clasice ale antichității, și între unele ritualuri arhaice și dionisiile grecești ori saturnaliile romane se recunosc analogii surprinzătoare. E aceeași lume străveche, indo-europeană, în bazinul mediteranean. Totuși, identitatea modalităților teatrale este numai aparentă; între satyrlul din vechile jocuri funerare elenice și moșul priveghiului românesc apropierea nu sînt decît mărturia analogiilor existente în procesul de apariție și formare a imaginilor teatrale în ritualurile străvechi indo-europene. În împrejurări schimbate de timp și de loc, dar în condiții identice de dezvoltare economică și orinduire socială, apar forme de artă teatrale care par a avea o origine comună, unică.

Riturile agrare ale antichității grecești, cultele chthonice orgiastice de adorare a Cybele, zeita-mamă frigiană, și a lui Dionysos, zeul trac al vinului și al rodniciei, reintors în ținuturile de origine în strălucirea pe care o căpătase în contact cu civilizația elenică, erau celebrate în multe puncte din bazinul mediteranean. Alaiurile zeiței Cybele erau însoțite de flaute, chimvale de bronz, trompe și tobe de piele, iar bărbații consacrați preoți ai zeiței purtau „niște statui mărunte atîrnate pe piept”¹³, bărbați travestiți în haine femeiești, ca în atîtea alte ceremonii religioase ale antichității, în Frigia, Grecia, Creta, Summer¹⁴. Celebrat în cetățile pontice din cele mai vechi timpuri, cultul zeului Dionysos este atestat în epoca romană de multe inscripții și reliefuri, scene rituale cu korybanți, dansatori orgiastici, reprezentări ale zeului, măști miniaturale de lut ars, satyri și silenii. O mască de satyr încununat cu iederă, modelată pe o plachetă ornamentală de epocă tîrzie, motiv comun în repertoriul ornamental din bazinul mediteranean, amintește stilul măștilor din jocurile rituale țărănești cu origini străvechi. O analogie între ceremoniile dionisiace și riturile aborigene poate fi stabilită însă nu numai prin transmiterea și asimilarea unor influențe, dar și prin existența unui fond arhaic comun. Cortegiile dionisiace de la sărbătorile rustice, cînd locuitorii cetăților plecau pe cîmpuri, metamorfozați, sub măști de drojdie de vin și frunze de cimbrisor, în satyri și silenii, găseau corespondențe în riturile aborigene. În dialogul *Despre dans*, Lucian din Samosata aduce, într-o informație cu caracter general, relatări prețioase cu privire la cultul lui Dionysos în cetățile pontice: „Dansul bachic, foarte îndrăgît în Ionia și în Pont, în ciuda caracterului său satiric, cucerește atît de mult pe oamenii de prin partea locului, încît, cînd vine vremea unor asemenea reprezentății, uită de celelalte îndeletniciri ale lor și stau toată ziua să-i vadă pe titani, pe korybanți, pe satyri și pe păzitorii de boi...”¹⁵. În cortegiile dionisiilor campestre, *Cómoi* — ca și în saturnaliile romane —, măști grotești creează un univers mitic, populat de făpturi ciudate, oameni și animale în același timp, care se îngemănează și se confundă în imagini ale unei lumi de natură totemică. Comunitățile posedate de zeu, travestiți în cerbi, capre și pantere, silenii și satyri, mergeau în monom, purtînd sau nu măști de lemn ori de piele, sub imperiul extazului, cînd fața omenească devine ea însăși o mască sau măștile reflectă mișcarea convulsivă, violentă, a delirului, emblema comuniunii cu un *daimôn*, oroarea și delectarea. Sînt elemente de expresie care se transmit în teatrul antic: „sprîncenele enorme, figurile strîmbe ale măștilor lui Menandru — descrise de Platonios —, aspectul lor în afara naturii”, artificiile caricaturale menite să fixeze *caracterele* comice.

În orașele grecești de pe țărmul mării dăinuie rituri arhaice aduse de coloniști din metropolele din Grecia și Asia Mică. În cetatea Histria, legate de cultul lui Poseidon Heliconios, aveau loc serbări organizate de asociații de *taurestai*, menționate epigrafic în secolul al III-lea e.n.¹⁶; tinerii paharnici de la banchetul de sărbătoare se numeau *tauroi*, ca o reminiscență a unor forme mai vechi ale ceremoniei, în care, prin travestire, se identificau cu taurul, animalul însoțitor al zeului, și, inițial, în concepția originară, cu zeul însuși. Provenind dintr-un rit străvechi și legată, ca și *Tauria*, de vechi culte ioniene, sărbătoarea *Thargelia* — ceremonie purificatoare practică în cinstea lui Apollo și a Artemidei și menționată tot la Histria în inscripția dedicată de

orășarhitectului Epicrates¹⁷ — avea scopul de a îndepărta vrăjile rele de pământul care dădea primele roade. În ajunul procesiunii rituale, urmate de choruri ciclice, erau alungați din cetate doi tineri care purtau coliere de smochine albe și negre, unul reprezentând bărbatul, altul reprezentând femeile. Acțiunea era însoțită de biciuirea lor cu ramuri de smochin, ci devenind prin acest act personificări ale forței vegetative. Ca și scenele de hierogamie și aratul ritual, practicate de *cómoi* rustici și în sărbătorile de toamnă ale *Proerosiilor*, aceste spectacole primitive, deși desfășurate ca ceremonii de cult, corespundeau unui stadiu de dezvoltare analog cu cel al populațiilor băștinașe traco-gețice și, în aceste condiții, în zonele de contact, procesul de asimilare a unora dintre elementele teatrale conținute a avut loc. De altfel sînt regăsite în *synopsis*-uri românești, tipărite în secolul al XVIII-lea și descrise ca vechi obiceiuri păgânești, dar se întîlnesc și ca practici magice, acte imitative, teatrale, simulacre ale actelor reale, în jocurile țărănești cu măști, pînă în contemporaneitate.

Există de asemenea coincidențe, paralelisme și analogii de ordinul concomitenței și al poligenezii între riturile arhaice grecești și pantomimele magice din cultura triburilor tracoice, ale căror urme se regăsesc de asemenea în formele vechi de artă populară românească. În opera lexicografului bizantin Hesychios din Alexandria este menționat un dans getic, care era reprezentat în cinstea zeului suprem al geților și se numea *Salmoxis*¹⁸. Se pare că ritualul soției către *Zalmoxis*, descris de Herodot în secolul al V-lea î.e.n., ca și dansul de inițiere *Salmoxis*, consemnat în secolul al V-lea e.n., sînt forme evolute din străvechiul cult al strămoșilor, practicat de aborigenii preindoeuropeni¹⁹. Provenind dintr-o străveche ceremonie chthonică²⁰, cultul zeului *Zalmoxis* a evoluat, în mediul aristocratic tribal sacerdotale din societatea geto-dacă, în sensul unei religii oficiale. În întreaga lume antică, oficierea riturilor de adorare a forțelor pămîntene presupunea figurarea concretă a ficțiunilor create de imaginația omului primitiv. Cultul zeului *Zalmoxis* a fost identificat ca o reminiscență a vechiului totemism trac²¹. Cinstirea bourului și a taurului, animale sacre la daco-geți, provenea, probabil, din alt vechi simbol totemic²². Prefigurînd imaginea teatrală, în serbările zeiței „nerușinării” — *Cotys* — și ale zeiței *Bendis* — divinitate a pădurilor și a lunii — descrise de Strabon din Amascia, este sugerată prezența animalului adorat²³.

La curțile barbare ale regilor traci se desfășurau, în afara ceremonialurilor politice și militare, ospete și petreceri ale căpeteniilor de triburi, unde aveau loc spectacole de divertisment date de muzicanți cu „tobe de piele neargăsită” și „oameni cu zicători glumeți”²⁴, de războinici dansatori; „...și nimic nu se opune de a admite și la geți obiceiul tracic al dansului, în legătură cu marile praznice și la sfîrșitul lor — cînd toată lumea, cu regele în frunte, intra în joc, de multe ori transformat din simplu dans în joc de arme, dans al săbiilor — *kolabrismos*”²⁵. Menționat în *Deipnosophistai* în secolul al III-lea e.n.²⁶ și în opera lexicografului antic Pollux, *Onomastikon*, în secolul al II-lea e.n.²⁷, dansul războinic de ospăț, *kolabrismos*, a fost văzut și descris de Xenofon, istoricul grec călător în Asia Mică și în Tracia, cu șase secole înainte. Se poate presupune că și la ospetele regale de la curțile tracilor din sud se reprezenta pantomima războinică jucată în fața lui Xenofon de tracia din oastea grecească, în Paphlagonia²⁸. Elementele de artă teatrală primitivă existente în dansul tracic de evocare a războiului par a fi evoluat — în condițiile organizației militare tribale a tracilor din sudul Dunării — de la forma arhaică a unui rit magic la dansul de curte, dans de festin regesc. Străvechile rituri aborigene din care acesta s-a dezvoltat constituie fondul original al jocurilor de arme practicate de neamurile de proveniență tracă. Elementele de artă teatrală conținute în pantomimă confirmă existența concretă a unui fond original, autentic teatral, în spectacolele din istoria culturii geto-dace; dacă acest fond este atît de izolat consemnat și descris în operele autorilor antici, călători sau culegători de legende, care au cercetat „ținuturile hiperboreene”, el a fost însă mult mai vast reprezentat în realitate — moștenire arhaică, transmisă din timpuri preistorice.

De la alegorie, metaforă și simbol, acțiuni ilustrative și imitative, trecerea la *actul de metamorfozare* — act integral, care conține esența imaginii teatrale și generează structura ei — marchează apariția fenomenului *teatral*. Teatralitatea conținută în accesorii și ornamente, simboluri și convenții de ceremonial rămîne în orizontul cețos al fenomenelor *preteatrale*, potențial teatrale, fie că ele reprezintă nucleul viu al unei evoluții încă neîncepute sau o „întoarocire în timp”, o involuție a imaginii teatrale, hieroglifa unui proces încheiat. Așa, bănuitele elemente de artă teatrală care au stat în timpuri străvechi la originea incantațiilor, dansurilor și pantomimelor din descîntecele, riturile magice vrăjitorești de terapeutică arhaică, ritualurile de secetă și de pomenire a morților, vechi ceremonii și datini populare românești în care actul de metamorfozare s-a deplasat de la om la un obiect material: *caloiarul*, *cămașa ciумii*, *uitata*. Dimpotrivă,

jocurile țărănești cu măști din epoca feudală, *turca*, *brezaia*, *moșnegii*, *călușarii*, *păpă-rudele* și *drăgaica*, dezvoltate din dansurile rituale cu măști practice în cadrul confederațiilor sau uniunilor de obști agricole și păstorești de la sfârșitul mileniului I al erei noastre, sînt jocuri *teatrale*, care își pierd treptat caracterul sacru, evoluînd cîteodată spre spectacolul dramatic popular. Iar elementele de artă teatrală arhaică — capul de cerb folosit ca mască în deghizarea *turcâi*, sau chipul de idol al *brezaiei*, măștile grotești, sculptate în lemn, ale *unchiașilor*, și cele de piele punctate de *moșnegi* —, ca și sensurile străvechi ale metamorfozării teatrale s-au păstrat pe întinse zone geografice, de-a lungul mileniilor. *Turca* sau *brezaia* aparțin spectacolelor populare comune pentru întreg sud-estul european: aceleași capre, aceiași moșnegi, mărturie ale unei culturi străvechi comune²⁹. Nu numai în întreaga Peninsulă Balcanică, la slavii din sud și din nord, ci și în punctele extreme ale acestei zone de cultură antică, în Armenia și în Sicilia, se regăsesc la sfârșitul secolului al XIX-lea, imaginile teatrale cu străvechi origini ale țapilor și moșilor. Compararea și asocierea elementelor de artă teatrală arhaică din jocurile românești cu datele istorice cuprinse în cronicile medievale rusești, bulgare, sîrbești, în izvoarele bizantine și antice, susțin teza provenienței lor din fondul culturii străvechi carpato-balcanice.

Încă din secolul al XVIII-lea, în *Principi di una Scienza Nuova*, Giambattista Vico medita asupra reconstituirii formelor originare ale tradițiilor folclorice, care apar cerce-tătorului, prin multe veacuri scurse, fragmentate, încalcite, distruse și închegate într-o nouă formă, niciodată așa cum erau ele în vechime. Forme dispărute și totuși prezente într-un *mixtum compositum*. Perceput astfel, procesul devenirii istorice este totuși un proces al continuității formelor de artă și cultură, o curgere de fluxuri care nu cunosc întreruperi, ci doar cufundări în zone mai adînci, în zone ale tradiției spirituale la care istoria ajunge mai greu, tradiții străvechi, a căror continuitate nu trebuie căutată numai într-un singur registru, acela al datelor concrete. Și aci se regăsește esența spiri-tuală, „spiritul apolinic” — cum îl numește un filozof român³⁰ — al civilizației și culturii noastre folclorice, al civilizației și culturii antice greco-romane. Un izvor din secolul al II-lea e.n., Lucian din Samosata, scria: „Iată singurul înțeles ce-l descopăr în străvechea legendă a egipteanului Proteu; acesta era un dănuitor, om priceput în arta imitației, iscusit în a executa tot felul de figuri și în stare de a se preface în orice. Astfel, datorită iutelii mișcărilor sale, Proteu putea să imite apa care curge, izbucnirea năpraznică a focului, sălbăticia leului, minia panterei, clătinarea unui copac, într-un cuvînt, orice dorea. Fiindcă, însă, mitologia prefacă în mistere tot ceea ce adună, ne-a istorisit cum că iscusința lui Proteu îl putea face să se preschimbe în orice lucru pe care îl imita...”³¹. Această viziune raționalistă este conținută în procesele de geneză, evoluție și transformări ale artei teatrale antice; este conținută în procesul de metamorfozare care constituie esența actului teatral. Mărturisind în același timp univer-salitatea naturii umane, această viziune echilibrată, „la scară umană”, a actului teatral a dus la „apolinizarea fondului dionisiac”. Este hrîsul de vechime și noblețe pe care-l poartă arta teatrală populară românească.

Foto: NICOLAE IONESCU și FLORIN DRAGU

Olga Flegont

Note bibliografice

¹ E. Popescu, Un document epigrafic inedit de la Histria și cultul Cybelei, în *S.C.I.U.*, an. V, 1954, nr. 3—4, pp. 449—464.

² D. M. Pippidi, O inscripție agonală din Histria de la începutul sec. III e.n., în *Contribuții la istoria veche a României*, București, 1958, p. 200.

³ *Ibidem*, pp. 208—209.

⁴ D. M. Pippidi, Proveniența inscripției grecești de la minăstirea Dragomirna, *op. cit.*, p. 122.

⁵ *Ibidem*, p. 122. D. M. Pippidi, Știri noi despre legăturile Histriei cu geții în epoca elenistică, în *S.C.I.U.*, an. XI, 1960, nr. 1, pp. 43, 52.

⁶ *Athenaios*, *Deipnosophistai*, VI, 3, 4.

⁷ *Pollux*, *Onomastikon*, IV, 146—148.

⁸ *Ibidem*, IV, 143—144.

⁹ cf. *Corpus Inscriptionum Latinarum*, ed. Th. Mommsen, Berlin, 1873, III, 836, p. 167.

¹⁰ M. Macrea, Șantierul arheologic Porolissum, în *Materiale și cercetări arheologice*, vol. VIII, București, 1962, pp. 496—497.

¹¹ G. Tavani, Mimo, în *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VII, Roma, 1960, p. 603.

¹² Waldemar Liungman, Traditionswanderungen Euphrat-Rhein, Studien zur Geschichte der Volksbräuche, Teil II, în *Folklore Fellows Communications*, vol. XLIX nr. 119, Helsinki, 1938.

¹³ Herodot, *Historiae*, IV. Melpomene, LXXVI. Cf. Herodot. Istorii, vol. I. trad. Felicia Uanț-Stef, București, 1961, p. 338.

¹⁴ Jacques Lacarrière, Les cultes spectaculaires de l'antiquité classique, în *Histoire des spectacles*, Paris, 1965, p. 148.

¹⁵ Lucian, De saltatio, 79. Cf. Lucian din Samosata, Despre dans, în *Scrieri alese*, trad. Radu Hincu, București, 1960, p. 295.

¹⁶ D. M. Pippidi, Proveniența inscripției grecești de la mănăstirea Dragomirna, în *Contribuții la istoria veche a României*, București, 1958, p. 120.

¹⁷ Ibidem, pp. 120—121.

¹⁸ Hesychios, I, 54 a. Cf. Hesychii Lexicon, ed. M. Schmidt, vol. I, Iena, 1858. p. 565.

¹⁹ Nicolae Iorga, *Histoire des Roumains et de leur civilisation*, Paris 1920, p. 22.

²⁰ Zalmoxis, „zeul pământului”. Cf. I. I. Russu, Limba traco-dacilor, București, 1959, p. 81. Porphyrios, în *Vita Pythagorae*, 14, dă etimologia zalmos — „piele”, cu legenda înfășurării zeului, după naștere, într-o blană de urs.

²¹ G. Kazarow, Zalmoxis, în *Klio*, XII, 1912, p. 364.

²² C. Daicoviciu, Apariția și formarea relațiilor sclavagiste în Dacia în *Istoria României*, vol. I, București, 1960, p. 336.

²³ „...Unul ține în mână un fluier..., altul sună cu chimvalul de bronz... niște mimi fioroși imită mugetul taurului”. (Strabon, *Geographica*, X, 3, 16).

²⁴ Xenofon, *Anabasis*, VII 3, 32—33. Cf. Xenofon, *Anabasis*, trad. M. Marinescu-Himu, București, 1964, p. 262.

²⁵ Vasile Pirvan, *Getica*. O protoistorie a Daciei, Anal. Acad. Rom. Mem. Sect. Ist., seria III, t. III, Mem. 2, București, 1926, pp. 144—145 (256—257).

²⁶ Athenaios, *Deipnosopistai*, XIV, 629 d.

²⁷ Pollux, *Onomastikon*, IV, 100.

²⁸ „...în sunetele flautului, dansară cu armele pe ei, sărind și minuiind cuțitele cu multă îndeminare; la sfîrșit, un trac lovi pe un altul, în așa fel încît toți crezură că omul a fost rănit. Acesta se prăbuși cu dibăcie. Paphlagonienii scoaseră un strigăt. Cel care puse mîna pe armele partenerului său ieși cîntînd cîntecul Sitalkas, în timp ce cîțiva traci îl scoaseră afară pe celălalt ca pe un mort” (Xenofon, *Anabasis*, VI, 1, 5—6; cf. op. cit., p. 219).

²⁹ Nicolae Iorga, *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, vol. II, București, 1937, p. 189.

³⁰ Athanase Joja, Profilul spiritual al poporului român, în *Steaua*, an. XVI, nr. 188, 1965, pp. 3—12.

³¹ Lucian, De saltatio, 19; cf. op. cit., pp. 276—277.

