

Atena — 3-13 iulie 1976

■ MARGARETA
BĂRBUȚĂ

LECȚIA ACTUALĂ A TEATRULUI ANTIC

**De la teatrul
lui Dionysos
la teatrul
din Epidaur,
itinerariul unei
experiențe**

În teatrul lui Dionysos din Atena, la picioarele Acropolei, acolo unde, acum 2500 de ani, au răsunit, în „premieră absolută”, versurile înaripate ale lui Eschil, ale lui Sofocle și Euripide, delegați din 26 de țări de pe toate continentele lumii s-au întâlnit la 5 iulie, la ceremonia de deschidere a Conferinței internaționale cu tema „Drama antică în teatrul contemporan”, organizată sub egida Institutului Internațional de Teatru și a Ministerului Culturii și al Științelor din Grecia.

Ambianța

Construit pe panta colinei stîncoase care susține fortăreața Atenei — mai întâi din lemn, apoi din piatră (în sec. IX î.e.n.), adăpostind sanctuarul lui Dionysos și oferindu-și spațiul marilor serbări și întreceri artistice ce purtau numele năbădăiosului zeu, ca și adunărilor poporului în epoca democrației ateniene sclavagiste, acest solemn amfiteatru de piatră, purtînd încă, ici colo, săpate în jilțurile de marmură, numele arbonților și notabilităților iubitoare de spectacole de acum două milenii și jumătate, a dat adevărului nostru fiorul unei comuniuni spirituale ce îndepărtatul „secol de aur” al artei scenice. Cuvintele președintelui Republicii Elene, Constantin Tsatsos, explicînd prezența vie a dramei antice în lumea contemporană prin natura eternă a esenței ei — expresia poetică a luptei omului pentru libertate, în confruntare cu destinul, cu moartea, cu iubirea, cu oamenii — păreau un ecou, peste milenii, al versului sofocleian „*În lume-s multe mari minuni; / Mai mari ca omul însă nu-s!*” Microfoanele radioteleviziunii, ca și întreaga aparatură tehnică instalată acolo pentru necesitățile unei imediate și exacte informări în masă, păreau o intru-

ziune cu totul insolită în acea ambianță creată de gradenele și dalele de un alb imaculat, care invita la meditație și reculegere, mai prielnică, parcă, echilibrului apolinic decît agitației dionisiace.

Impresia aceasta de permanentă interferență a trecutului cu prezentul a dominat de-a lungul întregii noastre reuniuni. fie că ne aflam în clădirea școlii superioare de științe politice *Pantios*, participînd la debaterile în jurul temei Conferinței, fie că străbăteam cartierele Atenei sau drumurile în serpentină printre livezi de măslini sau pe malul stîncos al mării, spre Capul Sunion, spre Eretria, spre Delfi, spre Micene sau spre marea amfiteatru de la Epidaur. În Atena, ca și în întreaga Grecie, prezentul este saturat de istorie și de mitologie.

Numele străzilor, firmele magazinelor amintesc la tot pasul de locurile unor celebre bătălii, de personalități intrate în istoria universală, de zeități sau de eroi zeificați. Salamina, Marathon, Termopile sînt nume a căror rezonanță mitică nu e anulată de aspectul modern al construcțiilor. Tufele bogate de leandri de culoare ciclamen, care se întind de-a lungul șoselei naționale, vorbesc de iubirea de frumos, ca de o constantă a spiritualității grecești de-a lungul secolelor și milenilor. Iar serpentina abruptă care duce spre teatrul și sanctuarul de la Delfi, întreprindînd dialogul între calmul cîmpiei și dramatismul stîncilor colțuroase care formează masivul

montelui Parnas, vorbește de victoria omului asupra naturii aprige, făcând să revie, clipă de clipă, miturile și legendele născute în mod firesc din solul acesta bintuit de cutremure și furtuni, stîrnind amintirea călătoriei lui Oedip dinspre oracole, spre Teba, cu tragica sa oprire la „răserucea celor trei dramuri”. Iată, acolo în vale e răserucea unde Oedip l-a ucis pe Laios !

Mitologie, istorie, actualitate. Așezat între munți, într-o falie creată de pe urma unor cutremure, sanctuarul lui Apollo de la Delfi își păstrează și azi atmosfera de mister și reculegere. Teatrul construit acolo în sec. IV î.e.n. — o altă biruință a muncii și curajului omului — a adăpostit în 1927 una dintre primele încercări de reînviere a dramei antice, spectacolul cu *Prometeu* de Eschil. Locul are un ecou ce se repetă de 12 ori, și atunci, în 1927, vocea actorului care-l juca pe Prometeu înlănțuit a stîrnit vulturii ce se aflau pe înălțimile muntelui Parnas, atrăgîndu-le rotirile amenințătoare deasupra publicului adunat în amfiteatru. Astăzi, vocea actriței Anna Synodinou, președinta Comitetului de organizare a Conferinței noastre, recitînd invocația Casandrei către Apollo, a stîrnit din nou ecourile munților, primînd drept răspuns... un tunet rostogolit din înălțimi pînă în inima pămîntului. Pe zei nu-i bine să-i provoci nici în joacă... Pe serpentinele înguste ce duc spre sanctuar avusem parte de o mică mostră de ceea ce înseamnă o furtună prin locurile acelea. Radu Beligan vorbea a doua zi de legăturile secrete ale marilor artiști greci cu zeii. Se poate lua și așa.

Conferința

Amplificată și întretesută cu asemenea momente de comuniune cu istoria vie a locurilor și oamenilor care au dat naștere capodoperelor teatrului antic, Conferința s-a desfășurat într-o ambianță prielnică schimbului de informații, de opinii, de experiență. Istoria și actualitatea, trecutul și prezentul s-au întîlnit din nou în cadrul dezbaterilor, slujindu-și reciproc drept argument în susținerea, pe de o parte, a ideii de perenitate a dramaturgiei antice, prin mesajul umanist pe care-l conține, și, pe de altă parte, a ideii de implicare a teatrului în contextul social-istoric al vremii sale și, de aci, de multiplicitate a modurilor de interpretare a semnificațiilor direcției opere.

Doă direcții, două poziții esențiale s-au afirmat în cadrul dezbaterilor : una tehnicistă, tinzînd către reconstituirea arheologică și reproducerea cît mai exactă a condițiilor și modului de reprezentare a dramei antice (prin dramă înțelegîndu-se noțiunea gene-

rică de operă dramatică, deci, atît tragedia cît și comedia) ; cealaltă, pe care aș denumi-o creatoare, urmîrind interpretarea dramei antice în raport cu societatea și publicul de azi, căutîndu-se mijloacele de expresie artistică cele mai adecvate comunicării mesajului. Între aceste două poziții fundamentale, o înfîinate de nuanțe, încercări de sinteză, de conciliere sau, dimpotrivă, de ruptură.

Reconstituirea arheologică, în afară de faptul că ar transforma reprezentăția teatrală într-un muzeu, la care publicul de azi ar privi pasiv, fără a exista putința unei comunicări și a unei participări active, deoarece „cheia”, „codul” comunicării s-a pierdut (să nu uităm că n-a existat o continuitate în reprezentarea dramei antice de-a lungul secolelor și redescoperirea textelor n-a fost însoțită de o redescoperire a modului de reprezentare), ridică și dificultăți insurmontabile : nu există nici un document care să indice, de pildă, cum era muzica în spectacolul antic sau cum era dansul — două elemente absolut indispensabile în interpretarea Corului. Tot ce s-a realizat și se realizează în secolul nostru în acest domeniu are la bază intuiția și inspirația diversilor realizatori de spectacole, muzicieni și coregrafi, cercetători pasionați ai documentelor străvechi, ai folclorului popoarelor balcanice și ai operelor dramatice care, singure, pot sugera modul de interpretare scenică. Atunci, ce fel de reconstituire ?

Unele dintre dificultățile reprezentării dramei antice în teatrul contemporan au fost semnalate, în citeva linii esențiale, de Constantin Trypanis, ministrul Culturii și al Științelor, profesor universitar cu un îndelungat stagiul la Cambridge. Cea dintîi, fundamentală, este dificultatea de a interesa publicul contemporan. De aci, necesitatea unor concesiuni, prima fiind aceea a traducerii, deci, a transpunerii în alt sistem lingvistic, cu riscul pierderii parțiale a valorii poetice, știut fiind ce materie dificil de mînuit este cuvîntul, pe planul atît al semnificațiilor, cît și al sonorității. Folosirea măștilor este o altă problemă, plină de riscuri, masca fiind un mijloc convențional aparținînd unui întreg sistem de convenții specifice teatrului antic, determinat de însăși structura arhitectonică a aceluia teatru, de organizarea reprezentăției, și determinînd, la rîndul său, stilul de joc al actorilor. Publicul de azi mai acceptă oare această convenție ? Dar Corul ? Cum să rostească Corul marile meditații despre om și destin, fără a-și pierde demnitatea solemnă, fără a deveni ridicol sau artificial prin cîntatul la unison sau prin dansurile care nu mai pot fi dansurile religioase de la originile tragediei ?

Fără îndoială, cele mai multe și mai interesante intervenții au fost cele care afirmă o poziție creatoare față de drama antică pornind nu numai de la faptul că singura realitate sigură care ni s-a transmis peste milenii este textul, ci, mai ales, de la însuși specificul actului teatral, care se pe-

truce „hic et nunc” și care nu se poate săvârși decât în prezența și cu participarea unui public viu, activ, un public aparținând unei anumite societăți și unei anumite epoci. În cadrul acestei poziții fundamentale, de valorificare a fondului peren al dramei antice în raport cu receptivitatea publicului contemporan, numeroase s-au dovedit a fi posibilitățile de interpretare, căci marile adevăruri ale omului, descoperite de titanii secolului lui Pericle, își dezvăluie, de fiecare dată, altă fațetă.

Regizorul grec Karolos Koun, conducător al Teatrului de Artă și experimentat cercetător al teatrului antic, autor al mai multor spectacole apreciate, găsește în operele marilor clasici semnificații contemporane pe care caută să le pună în valoare cu mijloace complexe, tinzând către ideea de teatru total, idee de bază a teatrului antic, în care expresia corporală, ca și cea vocală, muzica, sunetul și mișcarea, totul trebuie să participe la reliefarea mesajului, expresie a conștiinței critice a poetului. Karolos Koun urmează linia desacralizării dramei antice, atribuind Destinului sensul unei necesități morale, sociale, și nu pe acela al unei fatalități oarbe, iar ritualurilor Corului semnificația unei atitudini sociale.

Pentru Don Lutz, regizorul olandez, drama antică e un mijloc de a-și manifesta propria atitudine față de societate — într-o țară protestantă „de libertate aproape totală, unde totul e posibil, deci aproape nimic nu e posibil”, într-o societate care se schimbă mereu, în care domnește sentimentul insecurității. Electra din tragedia lui Sofocle, pe care a pus-o în scenă, poartă eu ca mesajul credinței, al fidelității față de un crez, chiar dacă pentru acest crez ea trebuie săucidă, și aceasta e important. Actualitatea Electrei se află, după el, în conflictul dintre individ și societate. Iar spectacolul său căuta să stimuleze gândirea publicului, nu să-i provoace instinctele.

Interesanta intervenție a artistului complex Suresh Awasthi din India a atras atenția asupra unui aspect nou al problemei, și anume, procesul transferării dramei antice dintr-un sistem de cultură în altul. Pentru un public liosit de experiența miturilor pe care este clădită drama antică, regizorul trebuie să găsească echivalentele artistice în măsură să facă drama și miturile comprehensibile, reconstruind drama, la nevoie, cu condiția păstrării spiritului acesteia. Legătura text-actor-public este fundamentală pe planul acestui transfer de cultură.

Fără îndoială, atitudinea creatoare în reprezentarea contemporană a dramei antice are în vedere, în primul rînd, după cum s-a relevat și în discuții, publicul cărui spectacolul i se adresează și necesitatea de a descoperi un cod de comunicare între universul uman, social, mitologic al textului și universul acestui public, trăind astăzi în condiții foarte diverse de la o țară la alta. Sigur, însuși textul — structura sa dramatică

și tonalitatea sa majoră — impun un anumit stil de interpretare. O tragedie de Eschil nu poate fi jucată în stilul unei piese de Cehov și nici al unei piese din teatrul absurdului. De aici, și necesitatea unei pregătiri speciale a actorilor — fără a se ajunge la specializarea îngustă și exclusivistă pe care o sugera un distins actor grec (actorul de dramă antică să nu mai joace nimic altceva) — pe planul expresiei vocale și corporale, pe planul culturii înseși. De aici și locul acordat, în cadrul dezbaterilor de la Atena, problemei pregătirii actorului, perfecționării întregii sale instrumentații, pentru a putea comunica, la un înalt grad de intensitate, răscolitorul mesaj al lumii antice, unor oameni aparținând altor sisteme social-politice sau chiar religioase.

Problema traducerii dramei antice din greaca veche în greaca modernă sau într-o altă limbă modernă a iscat controverse pasionate între „tehnicienii” și „artiștii”, între filologi apărători meticuloși ai trimetrului iambic și oamenii scenei, cei care comunică direct cu publicul, într-un limbaj inteligibil, sensibil, poetic, cei care nu fac din formă, din metru sau ritm, un feteș, ci un mijloc de expresie al unei mari experiențe umane.

O excelentă scurtă istorie a reprezentării dramei antice, de la origini pînă în zilele noastre, a înfățișat venerabilul pictor scenograf Yannis Tsaroucbis — figură proeminentă a teatrului grec de azi ca și a Conferinței noastre. O scurtă istorie din care n-au lipsit referințele concrete la amănunte de arhitectură, de decor și costum, pentru a demonstra că modul de reprezentare a dramei antice, încă de la nașterea acesteia, a reflectat, de fiecare dată, mișcările sociale ale epocii respective. O evoluție clară în acest sens este vizibilă chiar între modul de reprezentare a operelor lui Eschil față de cele ale lui Sofocle sau Euripide, opere reflectînd ele însele momente diferite ale evoluției societății în direcția eliberării omului. Epoca noastră, plină de contradicții, a determinat o mare diversitate de interpretări, de moduri de reprezentare, exprimînd, de la caz la caz, spiritul epocii într-o anumită ipostază, fie că e vorba de stilul megaloman al Reinhardt, Appia sau Craig, fie de „stilul Mussolini”, exprimînd o anumită poziție a statului fascist față de artă, fie de stilul unor artiști liberi ca De Chirico sau Picasso. Esențial chiar și în ceea ce privește costumele, de pildă, nu e dacă eroii să poarte tunica și pantalonii specifice costumului popular grec, sau mantile drapate conform desenelor de pe vasele antice. Esențial este omul și, mai ales, încrederea în om, pentru a monta, azi, tragedia antică.

Iată lansată, limpede, una dintre ideile fundamentale ale Conferinței noastre, reluată, apoi, și de alți vorbitori: lecția teatrului antic este aceea a prezenței în frământările sociale ale vremii. A studia decorul și costumele teatrului antic înseamnă a studia mesajul operelor, care reflectă, în imagini,

în metafore, prin mijlocirea miturilor și a legendelor, stările sociale în anumite momente istorice, și care, totodată, afirmă încrederea în om, în aspirația acestuia spre libertate și demnitate; este ceea ce justifică perenitatea și universalitatea acestor capodopere născute într-un context social-istoric determinat.

Leția teatrului antic, după părerea unei vorbitoare, este aceea a primului teatru politic din lume. Marii poeți ai Greciei antice și-au exprimat poziția critică față de contradicțiile politicii de stat, care a instaurat, în interior, democrația, dar a impus cu forța, în exterior, puterea imperialistă a Atenei.

Ceea ce este de reținut, din numeroasele intervenții în dezbatere, asupra cărora nu mai stăruim, este faptul că nu există și nu poate exista o formulă unică, universal valabilă, de interpretare și valorificare scenică a dramaturgiei antice. Fiecare artist își construiește spectacolul pornind, fără îndoială, de la datele textului și de la datele furnizate de istorie, în funcție de propria sa concepție, concepție determinată de însuși apartenența sa la un sistem social-politic, la o ideologie, cu adâncul respect datorat nu literii, ci spiritului capodoperelor. Și acesta este spiritul lor umanist, un umanism nu abstract, nu de o generalitate fără contur, ci un umanism născut din situațiile conflictuale ale epocii, epocă de mari mișcări sociale, tinzând spre afirmarea capacității omului de a-și cuceri demnitatea și libertatea, în ciuda oricăror piedici din afară sau dinlăuntru.

Aceasta este și ideea care s-a desprins din expunerea, de o mare simplitate și modestie, a celebrului regizor Elia Kazan, dedicată transpunerii în film a dramei antice. Elia Kazan este în căutarea unor soluții pentru realizarea unui film pe baza *Orestiei* lui Eschil. Nu va fi o filmare a piesei, limbajul teatrului este altul decât al filmului, ci o re-creație, cu mijloacele cinematografului. Problema esențială, după el, e reprezentarea Corului Furiilor, pe care le consideră păzitoarele tradiției, și care, deci, în nici un caz, nu cer o interpretare grotescă, ci una izvorită din acest caracter sălbatic și primitiv, de străveche legătură cu pământul. Aflarea autenticului, a adevărului uman, este preocuparea lui de căpetenie, și pentru aceasta colindă regiunile sălbatice din Peloponez, din Mexic, lecția lui — dacă lecție se poate numi — fiind aceea a eliberării de sub tirania modelelor, fie ele și reușite, a căutării permanente, a curajului nesigurantei lăuntrice, care alimentează cercetările pentru găsirea unui drum propriu. „Arta e un torent continuu, hrănit de un izvor”, spune el, pentru a sublinia ideea că marea artă nu trebuie să privească înapoi, ci numai în prezent și înainte, contextul contemporan fiind determinant chiar pentru interpretarea marilor clasici.

Aceeași modestie am aflat-o în expunerea compozitorului Yannis Xenakis, care, fără a

incerca să-și impună metoda sau punctul de vedere, a semnalat impasul încercărilor de reconstituire integrală a spectacolului antic, în absența oricărui document privitor la muzica și dansul acelor vremi și în condițiile în care „ceea ce rămâne din drama antică e mai ales textul. Pe acesta trebuie să-l redăm. Orice îndepărtare de text ar fi o trădare”. El însuși practică transpunerea liberă — într-o muzică atonală realizată cu mijloace moderne computerizate, fără a pierde, însă, legătura cu tradițiile muzicii populare grecești, ale celei bizantine, ale celei din întreaga regiune balcanică — a ideilor și atmosferei operelor (a *Orestiei*, de pildă). Contraversele iscate de expunerea și de ilustrațiile prezentate au avut din nou caracterul unei „querelle des anciens et des modernes”. Rămâne ca fiecare să-și tragă propriile concluzii, iar timpul și publicul să valideze sau să invalideze una sau alta dintre pozițiile exprimate.

Spectacolele

Deși puține la număr — trei — spectacolele de teatru antic prezentate de gazde au fost, totuși, concludente pentru concretizarea unor dintre lecțiile posibile ale Conferinței.

Lysistrata de Aristofan, prezentată de compania „Amfiteatron” în regia tinărului Spyros A. Evangelatos și scenografia lui Nikos Petropoulos, pe acoperișul clădirii Teatrului „Kaluta”, amenajat într-un amfiteatru în poale, mi s-a părut a fi o mostră de „modernizare” cu orice preț, într-un amestec de stiluri mergind de la parodie la vulgaritate și, de aici, la sublim. Conceput ca o reprezentație „populară” de bilci, cu un decor pictat naiv, în costume amintind de „belle époque”, grosolan parodiată, cu o muzică în care motivele lăutărești se amestecau cu french cancan-ul și charleston-ul (acestea erau și dansate), spectacolul era jucat în întregime de bărbați, travestiurile fiind demonstrativ subliniate (unii actori își păstrează și bărbile), în afară de Corul victimelor de război, jucat de femei, grave, solemne, tragice în costumația lor neagră și în lirismul discret al recitării. Acestea contrastau insolit cu întreaga reprezentație, purtând, desigur, mesajul-memento al ororilor războiului. Dar restul reprezentației, în ciuda vervei îndrăcite cu care erau jucate unele roluri (al *Lysistratei*, îndeosebi), plutea într-o vulgaritate care devenea agresivă în momentele deflănturii patimii erotice a bărbaților refuzați de vajnicele militante pentru pace.

În cu totul altă lumină mi-a apărut reprezentația cu o altă comedie a lui Aristofan, *Aharnienii*, în regia lui Karolos Koun,

despre care am mai amintit, pe aceeași temă favorită a marului comediograf — condamnarea războtului și preamărirea binefacerilor păcii — dovedind actualitatea reală, de substanță, a operei clasice.

Ne aflăm, de data aceasta, în teatrul autentic, de piatră, de la Eretria, construit pe panta unei coline, la adăpost de vânt și de vuetul mării, pe gradenele căruiu iarba se învecinează cu lespezile de piatră macinate de vreme. Reprezentația se desfășura pe trei niveluri — „orchestra” antică circulară, un podium de scindură și altul, mai înalt, de piatră („scena” vechiului teatru). Reprezentația se desfășura într-un stil cu adevărat popular. Era, și aici, jucată numai de bărbați (dar, de data aceasta, travestiurile erau lipsite de orice șarjă), în costume care, pe o bază neutră, amintind portul grec, își aplicau unele elemente caracteristice, trimițând pînă la epoca noastră, pentru a sugera permanența unor atitudini (demagogul, de pildă, sau bogătașul profitor de pe urma războiului); muzica veselă, ritmată, și dansurile trefnetice erau de inspirație folclorică. În centrul spectacolului se detașa net figura lui Diceopolis, tărâmul harnic și iubitor de pace, care, disperat de pagubele pe care războiul i le pricinuieste la tot pasul, încheie pace separată cu spartanii, bucurîndu-se, apoi, de belsugul realizat prin muncă pașnică și comerț profitabil. Interpretul, Yorgos Lazanis, un actor de mare clasă, e comedian total, cîntăreț și dansator, știind să intre într-o comunicare directă, de mare efect, cu publicul, să lanseze mai ales poantele politice, detașîndu-se și transpunîndu-se în rol după necesitățile spectacolului, cu o energie uluitoare, ca un adevărat animator. Corul, purtînd măști caraghioase de diferite feluri sau scoțîndu-și masca atunci cînd se umanizează și dialoghează cu publicul, era o adevărată demonstrație de participare vie și totală, de antrenament multilateral, totdeauna organic încadrat în acțiunea scenică, expresie a mulțimii în continuă mișcare. Nu lipseau din spectacol motivele favorite ale lui Aristofan — satirizarea soldatului fanfaron, a politicianului demagog, a lui Euripide — și nici marca, dezlănțuita petrecere de pace, în care ritualul falic devenea o expresie naivă a vitalității populare, a dragostei de viață.

Și, iată, acum, marea experiență, marelui eveniment, spectacolul cu *Oedip la Colona* de Sofocle, prezentat în Teatrul de la Epidaur, în regia lui Alexis Minotis, interpret și al rolului titular.

Spectacolul începe cu mult înainte de căderea serii, pe cărările și aleile care duc spre marele amfiteatru, pe care se înșiruie, ca într-o lungă, nesfîrșită procesiune, publicul. Publicul acesta (în seara de deschidere a Festivalului de vară, ziarele anunțau un număr de peste 16.000 de spectatori) ocupă treptat, treptat numeroasele gradene de piatră, în potcoavă, formînd o uriașă masă de oameni, multicoloră, vie, zgomotoasă,

pînă în momentul în care — luminile stingîndu-se și actorii în hlamide ocupîndu-și locurile intrării lor în scenă — tăcerea se instalează, ca la un semnal. În liniștea totală, în întuneric, un spot luminos îi prinde pe Oedip și pe Antigona în drumul lor lent spre portalul de intrare în Atena. Și, primele replici, rostite fără efort, simplu, fără ostentație, răsună în liniștea nopții ca într-o catedrală. Da, acustica excepțională a Teatrului de la Epidaur nu e o legendă. Dar totul nu e numai o chestiune de acustică, ci, mai ales, o chestiune de ambianță spirituală, de comunicare înfiorată. În asemenea ambianță, spiritul critic se domolește, parcă. Rămîne doar participarea la „oficierea” unei ceremonii, care celebrează — sensul e limpede! — triumful demnității umane. Stilul de joc e realist, nu se face risipă nici de gesturi mari, nici de tonuri emfatiche. Uneori, am impresia că versul e rostit aproape ca o proză ușor ritmată. Ritmul se simte deosebi în rostirea Corului, interpretat ca un grup de oameni ai Cetății, acționînd fiecare separat, la început, apoi, din ce în ce mai „compact”, mai „organizat”, pînă cînd, spre final, cîntecele se înfîrîpă unitar-liniar, ca o melopee. Pînă atunci, însă, Corul are momente dramatice, de revoltă, de amenințare, intervenînd activ în acțiune — personaj colectiv, dar nu uniform, nu omogen. Dansul e aproape absent; doar ici-colo, ușoare undiri ale Corului, în mișcări sugestive.

Dar actorii? Actorii joacă simplu, cum spuneam, uneori, mai patetic (*Antigona*), alteori, mai demonstrativ (*Poînice*), Alexis Minotis impunînd demnitatea eroului tragic Oedip, uneori prin gesturi rutiniere, academizante, dar cu o ținută de mare noblețe, care nu poate să nu impresioneze.

Muzica intervine discret, subliniînd sau anunțînd unele momente mai deosebite, ritmînd spectacolul — o muzică gravă, sugestivă, care capătă accente religioase în pasajele de invocare, de glorieficare a Atenei, dar, mai ales, are intonații ale vechilor cîntece populare ale ținuturilor grecești, atunci cînd Corul se unește cu orchestra.

Spectacolul e dramatic, mai mult decît ne-am fi așteptat la această piesă, considerată, în genere, pe nedrept, statică. Finalul e solemn și lent, așa cum fusese începutul, lăsînd, pare-ă, o clipă de reuclgere după demna și senina moarte a eroului.

Cu acest spectacol — bun? slab? mare! — care era cel mai grăitor argument al vitalității și perenității dramei antice, ca purtătoare a mesajului mereu actual al demnității omului, s-a încheiat Conferința internațională de teatru, care a avut darul de a afirma, dincolo de deosebirile și divergențele de opinii și de poziții, moștenirea comună, bogată, inepuizabilă, lăsată epocii noastre și celor viitoare de mării creatori ai teatrului antic: moștenirea umanismului militant. ■■