

MITUL ELECTREI ÎN REPREZENTĂRI SCENICE

Gabriela CHICIUDEAN

Electra's Myth in Theatre Representations

In time, Electra's myth inspired many authors, resulting in remarkable literary works, adapting the "story" according to the patterns or the spirit of age. Our paper is part of a larger study discussing several dramatic works, including Aeschylus' Oresteia of, Sophocles' Electra, Euripides' Electra, Sartre's The Flies, J. Giradoux' Electra, Eugene O'Neill's Mourning Becomes Electra and Victor Eftimiu's Atrizii. We analyse these works with their dramatic characteristics, as well as their content, what is taken from the old Electra's myth and the elements of novelty brought in each particular case, especially the ones related to the fact that the 20th century dramatic works register a return to the ancient myths. The present paper refers to the staging and screening of the ancient myth, discussing Orestia and Orestia II directed by Vlad Mugur, Choeforele (The Libation Bearers) by Aurel Stroe, directed by Lucian Pintilie.

Keywords: Electra, myth, tragedy, theatre, Aeschylus, Sophocles, Euripides, Aurel Stroe, Lucian Pintilie

1. Introducere

Mitul Electrei a fost de-a lungul timpului, atât în literatură cât și în teatru, transformat, adaptat, individualizat, metamorfozat în funcție de epocă, de condițiile istorice în care a trăit creatorul operei ce a preluat mitul, de tendințele estetice dominante în

Incursiuni în imaginar

perioada respectivă, de genurile și speciile cerute de piață și, nu în ultimul rând, în funcție de personalitatea autorului.

În alte două lucrări ne-am ocupat de preluarea mitului Electrei de către poeții antichității – unde am oferit date genurile referitoare la tragedie, la originile precum și la structura acesteia, la elementele componente, acțiune și personaje, cu exemplificări din piesele lui Eschil, *Orestia*, Sofocle, *Electra* și Euripide, *Electra* – și de adaptările mitului în piesele moderne ale secolului al XX-lea, respectiv în piesele lui E. O'Neill, *Din jale se întrupează Electra*, Jean Giradoux, *Electra* V. Eftimiu, *Artriziți*, și J.-P. Sartre, *Muștele*. În ambele cazuri ne-am oprit în principal asupra invarianțelor.

Tentația mitului antic în dramaturgia contemporană poate fi considerată drept rezultatul indirect al procesului de relativizare a valorilor, ca o tendință de evadare din realitate, influențată de „atracția exercitată asupra conștiinței moderne de miturile originare”¹. Dramele mitice reluate în literatura contemporană „dobândesc vitalitate prin legătura lor cu realitatea, cu problemele existenței contemporane”². Apoi, în actualitate se observă o distanțare estetică față de sacru, dar și o tratare ironică a temelor mitice, acest lucru, consideră Clio Mănescu, datorându-se dorinței de a crea „opere deschise”. În teatrul modern, prin detalierea mitului, se dorește explicarea simbolicului. Pentru a putea actualiza o tragedie trebuie să se depășească „ideea momentului în timp”³, căci ea nu poate face apel la o situație particulară „fără a lăsa deschisă o perspectivă mai largă, chiar în tragediile istorice”⁴. Dacă spectatorul nu cunoaște istoria, povestea pentru el nu are

¹ Clio Mănescu, *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*, București, Editura Univers, 1977, p. 71

² *Ibidem*, p. 91

³ Mihai Gramatopol, *Moiră, mythos, drama*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 102

⁴ *Ibidem*

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

sens, nu îl atrage. Abordate din exterior spre interior, piesele antice par înconjurată de zidul mitului, adevărurile și înțelesurile pierzându-se în umbră, în vreme ce în modernitate apare operația inversă, abordarea se face din interior spre exterior, forma mitologică devenind ea însăși un simbol.

Un lucru e cert, însă, prin deschiderea ce o oferă, vechile mituri pot fi asimilate de orice tip de cultură, în epoci complet deosebite de cea în care au apărut ele.

În lucrarea de față dorim să operăm câteva distincții referitoare la punerile în scenă ale mitului antic, oprindu-ne în mod special la *Orestia II. Choeforele* a lui Aurel Stroe, în regia lui Lucian Pintilie. Nu în ultimul rând, dorim să aducem în discuție muzica ce însoțea atât piesele de teatru antice, cât și cele moderne.

2. Din istoria spectacolului de teatru

Tragedia apare, oficial, între anii 536-533, în timpul domniei lui Pisistrat, un tiran renumit, actul de naștere al acesteia fiind desemnat prin tragedia prezentată de Thepsis. Doar că apărând în această perioadă istorică, tragedia devine un instrument de propagandă în rîndul populației, o armă a tiraniei împotriva aristocrației.

Mai târziu, spectacolele teatrale s-au dat în biserici, universități sau castele, în funcție de caracterul lor. Primele scene fixe apar după anul 1300, în Italia, Franța, în Vicenza (1584), Londra (1595), Anglia elisabetană (1605). Toate acestea au fost construite după modelul lui Vitruviu, redescoperit și tipărit la 1484. De exemplu, teatrul din Ulm, în 1640, avea o *scaena ductilis* (culise mobile cu ghidare din centru spre laturi pentru schimbarea decorului), o *scaena vertilis* (compusă din estacade prismatice cu

Incursiuni în imaginar

trei fețe ce se învîrteau prin folosirea unei pîrgii, oferind alt decor) și o mașină de zburat¹.

Un moment important în istoria teatrului în constituie faptul că în anul 1502, Aldus îl tipărește pe Sofocle la Veneția, după un an pe Euripide și în 1518 pe Eschil. Din acest moment se pot face traduceri în italiană, franceză și germană.

La sfîrșitul secolului al XVI-lea, în Franța, un grup e muzicieni și poeți încearcă să recompună tragedia grecească, punînd accentul pe muzică și pe recitarea orchestrei, astfel apărînd un nou gen muzical. Se scriu piese noi de teatru, clădirile suferă și ele modificări, se extind, își adîncesc scena și le crește în mod spectaculos numărul.

În perioada umanistă apare o întoarcere la textele grecești, perioadă în care Winckelmann, Lessing, Goethe, Alfieri imită poezii grecești în piese ca *Oreste* (1776) sau *Antigona* (1783). Cum în secolul al XVIII-lea cunoașterea limbilor latină și greacă dovedește erudiția, se citesc operele anticilor în original, scăzînd importanța traducerilor. Teatrul preia tot mai mult tiparele mitologice, dramaturgia fiind prelucrată și adaptată viziunii și gustului contemporan. Tragediile attice vor fi montate în toată lumea, fie în limbi moderne, fie în greaca veche.

3. Despre muzica și dansul din tragediile grecești

La greci, muzica s-a bucurat de o mare apreciere, fiind un „element superior de educație morală”². Iubitori de artă, creatori ai unui

„imens repertoriu de drame, tragedii, aventuri eroice, alegorii, descrieri de tablouri, de decoruri, ca și de cortegii, de sărbători și

¹ Vezi Mihai Gramatopol, *Op. cit.*, p. 94

² Dan Suci, *Instrumente de percuzie. Axe analitice*, Sibiu, Editura Imago, 2002, p. 42

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

recemonii religioase și sociale, de teorii grațioase, de ofrande și sacrificii simbolice”¹,

grecii preferau instrumentele temperate și corurile restrânse, care produceau o impresie mai puternică decât ar fi produs o întreagă orchestră.

Vechii elini împărțeau muzica în șase părți, conform naturii lucrurilor. Prima parte, ritmica, regla mișcările dansului; metrica era cea care fixa cadențele declamației; organica stabilea felul și modul de a cânta la instrumente; poetica se referea la construcția versurilor și la numărul acestora; „hipocritica includea regulile mimicii comicienilor”²; și armonia, arta muzicii, se referea la știința sunetelor, al intervalelor, al modurilor și melopeei. Melopeea se împărțea în trei genuri principale: sistaltică („proprie exprimării sentimentelor tandre”, cum erau prietenia, iubirea sau emoțiile, dar și tristețea și angoasa); diastaltică, cea care putea produce elanuri generoase, respectiv curajul, mărinimia; și medie, cea „care menținea spiritul într-un echilibru perfect”³.

Totuși, informațiile despre muzica grecilor sînt relativ puține. Se știe că Pitagora a stabilit o legătură între sunetele muzicale și literele alfabetului (sec. VI î.e.n.) și, printre altele, a stabilit proporțiile pentru octave, cvintă și cvartă, adică gama aritmetică. Ptolemeu stabilește intonațiile gamei diatonice, reduce cele 15 moduri la 7 și le schimbă numele.

Apoi, ritmul muzical era la greci subordonat ritmului poetic, lucru regăsit în declamația lirică.

¹ *Ibidem*, p. 43

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

Incursiuni în imaginar

„Muzica instrumentală nu pare a fi fost decât umila slugă a poeziei, cu rare excepții. Lirele, țîțerele, fluierulele simple și duble, egale sau inegale, syrinxurile, tobele și trompetele tireniene erau singurele instrumente grecești veritabile, a căror existență este confirmată”¹.

Ritmul procesiunilor și al dansurilor era marcate cu tobe înguste, fără discuri metalice, numite tympanon.

Din punct de vedere formal, tragedia este structurată „pe o alternanță a părților de vorbire și dialogate între actori și părțile lirice cîntate de către cor”². Tragedia a profitat de diferitele genuri literare, împrumutînd de la predecesori. De exemplu, s-au păstrat din poezia homerică anumite aspecte formale cum ar fi povestea mesagerului, sau Eschil împrumută lirismul coral de la poetul Pindar.

Corul are o mare importanță pentru tragedia antică. Sofocle este cel care impune 15 membri ai corului, iar rolul coreuților este jucat, în general, „de către cetățeni care reprezintă cetatea în teatru”³. Apoi există și un Corifeu căruia îi este destinat un număr considerabil de versuri, avînd și acesta un rol foarte bine definit în piesă, de multe ori fiind interlocutorul personajelor. Inițial, corul s-a numit hipokrites, adică doar „cel care dă replica”⁴, iar mai târziu „cel care răspunde” șefului corului. Eschil, în *Eumenidele*, realizează o excepție, căci coreuții joacă rolul eriniilor.

Corul are caracter de grup, este unitar prin costumele ce trebuia să fie identice, este o voce colectivă ce cîntă „la unison o emoție sau o reflecție împărtășită în mod unanim”⁵. Luați individual, membrii corului sînt ființe slabe, și doar împreună sînt puternice.

¹ *Ibidem*, p. 44.

² Christophe Cusset, *Tragedia greacă*, traducere de Bogdan Geangalău, Iași, Institutul European, 1999, p. 8

³ *Ibidem*, p. 24

⁴ *Ibidem*, p. 22

⁵ *Ibidem*, p. 23

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Ei pot fi bătrâni, fete tinere, sclave etc. Corul nu se amestecă cu celelalte personaje, el are o intrare solemnă, prin parodos¹, după care rămîne fix, se stabilește în orchestră, în locul destinat dansurilor corului.

Despre muzica și dansurile corului se cunosc astăzi foarte puține lucruri, se mai știe, printre altele, faptul că acesta avea „o mișcare dansată cu mimici reproducînd reacție față de evenimentele trăite de către personaje. În timpul părților cîntate, o mișcare de rotire de dus-întors, greu de precizat, animă corul (strofa și antistrofa)”². Între cor și personaje există o unitate profundă și fiecare cor este deosebit și are personalitate aparte.

Se mai știe că dansul era acompaniat de diferite instrumente, cu care era echipat corul. Aceasta pentru a crea un mers ritmic, cu gesturi și atitudini corporale, coreuții dansînd din tot corpul, dar fără a folosi picioarele.

Faptul că textul unei tragedii era vorbit sau cîntat, impunea instalarea unui ritm: iambul (un vers compus dintr-o silabă scurtă și una lungă), troheul (inversul iambulului) și anapestul (două silabe scurte și o silabă lungă). Iambul în doisprezece silabe era utilizat în general de către actori, anapestul era ritmul corului, după intrarea acestuia în ritm de marș. Ritmul era foarte important, prin el spectatorii putînd auzi o anume melodie sau un anume tempou. Totuși, nu se poate vorbi de muzică în adevăratul sens al cuvîntului. Corul era grupul ce captiva publicul, cu sau fără muzică, iar instrumentele și dansul acompaniau muzica. Cuvintele și cîntecul corului, acompaniate de ritmul silabelor, creau o adevărată muzică pentru spectatori³.

¹ Parodos este locul destinat intrării corului, partea laterală a scenei

² Christophe Cusset, *Op. cit.*, p. 23

³ A se vedea <http://theatrelfs.skyrock.com/2477134077-Quelle-est-l-impotence-de-la-musique-dans-la-tragedie-grecque.html>, site accesat la data de 10.08.2016

Incursiuni în imaginar

Prin intermediul corului, autorul poate să își exprime diferite păreri personale, căci este singurul personaj care nu se supune tradiției mitice ci doar fanteziei poetului. Adesea mai există niște personaje secundare care îndeplinesc rolul de purtătoare de cuvânt ale autorului.

Corul a jucat un rol foarte important în tragedia greacă, dar importanța lui a scăzut, treptat, odată cu locul, inițial preponderent, acordat elementului liric. La Euripide, de exemplu, corul se transformă într-un martor discret, intervențiile sale separând principalele momente ale tragediei,

„ocupînd orchestra și atenția spectatorilor în timpul corespunzător antractelor noastre, în schimb, interesul poetului și al publicului este acaparat de conflictul dramatic, de loviturile de teatru, de zugerăvirea treptată a sentimentelor personajelor, de duelurile oratorice dintre protagoniști”¹.

4. Orestia la Festivalul de la Avignon

Aurel Stroe rescrie piesa a doua din *Orestia* lui Eschil, *Choephorele*, cu intenția de-a realiza o „construcție paralelă față de piesa lui Eschyl, construcție pe care să pot proiecta textul antic pe lumini proprii înțelegerii noastre”², ne spune acesta într-un articol din revista „Secolul 20”, în anul 1980. Stroe concepe muzica spectacolului pe trei paliere, trei straturi suprapuse asemenea unui palimpsest, dar care să fie ușor de urmărit. Astfel, Oreste va avea partitura compusă „din trei, apoi patru sunete, formînd ceea ce etnomuzicologii numec scări (game) prepentatonice, sensibilizate

¹ Francois Chamoux, *Civilizația greacă în epocile arhaică și clasică*, vol. I, traducere și cuvînt înainte de Mihai Gramatopol, București, Editura Meridiane, 1985, p. 334

² Aurel Stroe, *Choephorele*, în „Secolul 20”, nr. 228-229-230, 1-2-3, 1980, p. 137

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate în muzici străvechi”¹. Se va trece apoi prin gama pentatonică, specifică muzicii din China antică, scara devenind tot mai complexă, pînă va ajunge să semene cu cea ce descriu „tratatele tradiționale ale muzicii indiene”².

„Corifeea” și paznicul au fost înlocuiți de Aurel Stroe cu „un trombon solist”, muzica acestuia evoluînd „de la sunete armonice superioare ale unei fundamentale unice”³ – de exemplu sunetul unui bucium – pînă la „cele douăsprezece sunete ale gamei europene moderne”⁴.

Corul choeforelor, format din cinci mezzo-soprane, va începe cu zgomote de castagnete amestecate cu strigăte, totul însoțit de o melodie formată din două sunete. Sunetele se înmulțesc treptat, după care se elimină zgomotele, „numărul sunetelor din partitura corului se reduce, sonoritatea purificîndu-se”⁵.

Printre pesronajele de pe scenă, vor exista nouă



instrumentiști, care se alătură celor trei „structuri evolutive”,

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

Incursiuni în imaginar

uneori fiind purtătorii „unor fragmente care nu mai indică o continuitate suficientă înțelegerii”¹. De exemplu, unul din cele nouă instrumente joacă rolul Clytemnestrei. Instrumentiștii au mână liberă, au libertatea de a interpreta cum doresc ei.

Criticul parizian Antoine Goléa, după ce vede piesa lui Stroe pe scena Teatrului Național din București, o înscrie pe agenda Festivalului de la Avignon. Festivalul Jean Vilar cuprindea două secții, una de teatru propriu-zis și una de teatru muzical, și se desfășura într-o veche mănăstire, unde existau trei scene în aer liber: Palais des papes, Cloître des Célestins și Cloître des Carmes. Premiera lucrării *Orestia II – Coephorele*, de Aurel Stroe, a avut loc în 18 august 1979, sub direcția regizorală a lui Lucian Pintilie, pe scena Festivalului de la Avignon, cu destule peripeții.

Lucian Pintilie, în același articolul din revista „Secolul 20”, mărturisește că a fost dezamăgit de „Cloître des Célestins”, un loc banal, o mănăstire mutilată, de o frumusețe rece și convențională, „salvată doar de o sonoritate excepțională ce crește, pare-se, odată cu lunecarea spre noapte”². Regizorul dorește ca o anumită mișcare să aibă loc „în momentul precis, cronometrat la secundă, al trecerii de la lumina naturală la cea artificială”³. Acesta hotărăște că

„Sfârșitul invocaiei lui Oreste trebuie să coincidă cu primele secunde ale orei de grație – când «de temps figé» sub forma sfișietor de vie a unui copac, începe să se topească lent în noapte. Patru sute de oameni care conștientizează spectacolul metafizic al întunecării unui

¹ *Ibidem*.

² Lucian Pintilie, *Orestia II*, în „Secolul 20”, nr. 228-229-230, 1-2-3, 1980, p. 139

³ Mircea Iorgulescu, *Carte-spectacol Pintilie*, în „Rvista 22”, site accesat la data de 30.12.2003

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

copac și ascultă muzică. O secundă de întrerupere a contemplării și pariul artistic e pierdut”¹.

La ora fixată, porțile se închid și începe spectacolul. O parte din public, care găsește porțile închise, neobișnuit cu un astfel de tatament, protestează, și, mai mult, îl iau drept lider pe traducătorul piesei, criticul parizian care a ajuns și el după ora fixată. Lucian Pintilie a început să-l înjure pe românește, „scurt, brutal”², surprinzându-l pe Antoine Goléa.

Și asta nu e tot, căci, o pană de curent, în chiar momentul-cheie al spectacolului, lucru ce nu s-a mai întâmplat de zece ani în Avignon, zădărnicește planurile regizorului. A doua zi, porțile se închid din nou la ora fixată, spre indignarea publicului care, de data aceasta lovește cu pietre în poartă. Muzica spectacolului se amestecă cu zgomotul „pietrelor contestatate”. Regizorul intervine și de data aceasta, îndemnând să fie el lovit cu piete, în cap, astfel zgomotul fiind mai mic. Întârziată, inhibați de gest se opresc din protestat, dar

„mîna lungă a fatalității intervine iarăși, sub forma unei noi pene de curent, în exact același moment al reprezentației ca și în ziua precedentă. Rataș și al doilea spectacol. La al treilea, totul merge strună”³.

Spectatorii vin la timp, căci au aflat că regizorul „dement” închide porțile la oră fixă, nu se mai întrerupe nici curentul, iar spectacolul „e desăvîrșit”. Iată că la ultima reprezentație din cele cinci programate (primele două au fost anulate din cauza

¹ Lucian Pintilie, *op. cit.*, p. 140

² *Ibidem*, p. 145

³ Mircea Iorgulescu, *loc. cit.*

Incursiuni în imaginar

abandonului interpretului principal, următoarele ratate din cauza penei de curent), actorii au parte de ovații și de o primire „triumfală”.

În viziunea lui Lucian Pintilie, primul act al piesei lui Aurel Stroe este unul ritualic, de transmitere a energiei necesare celor doi actanți principali pentru a putea trece spre a doua etapă, răzbunarea tatălui. Trasfuzia de energie aplicată Electrei este „ca o teribilă tortură revelatorie”¹. La exorcizarea acesteia participă fiecare instrument al corului, în mișcări circulare, repetitive.

„Neînduplecate, necesare mișcări în cerc – cercuri orizontale, cercuri verticale, cercuri infernale născătoare de energie, împingînd-o pe Electra spre ultimul prag al ascensiunii – prăbușirea finală...”²

pe mormîntul lui Agamemnon.

Inițierea Electei este grea și dureroasă, eroina avînd nevoie de ajutorul instrumentiștilor care o susțin pe rînd. Violonista se învîrte „ca un ȝigan în transă în jurul Electrei pînă la istovire, pînă la înmuierea genunchilor”³, după care lasă locul trombonului, misiunea este preluată apoi de cor, iar după cor revine violonista – într-o alternare a misiunii magice, cum o numește regizorul.

„...cînd codul exorcizării e perfect lizibil apare (cum de altfel apare și în partitură): oboiul-vrăjitor. Mag indian – o ridică pe Electra, prin mișcări de fascinație ale oboiului, într-un alt registru al purificării – mișcare de ascensiune sinusoidală...”⁴.

¹ Lucian Pintilie, *op. cit.*, p. 141

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Sunetul oboiului o poartă pe Electra în cercuri verticale spre final, unde o și abandonează, la mormântul tatălui ei, dar gata pentru înfăptuirea crimei. La fel este pregătit și Oreste, pînă ce va fi „curat, plin de sînge nou, gata pentru acțiune”¹.

La fel de spectaculoasă este și scena retragerii corului și a instrumentelor, care normal ar fi durat 30 de secunde, dar lungită de regizor pînă la 10 minute devine un spectacol singular. E o mișcăe asemănătoare cu trecerea printr-un lichid dens, care cere lungi răgazuri pentru refacerea puterilor.

„Oboiul sună stins, îndepărtat, ca de sub un clopot de sticlă /.../. Dialogul instrumentelor să fie ca dialogul unor animale înspăimntate, scîncind ascunse în pămînt, în scorburi, în copaci. Sursele sunetelor nu mai pot fi descoperite – tot spațiul să fie țesut de sunete. Strigătul înecat al corului vine după dispariția lui, dintr-o clădire învecinată; vioara plînge în capelă; pe culoarele administrației s-a pierdut tînguirea oboiului; afară în stradă, trombonul. În centrul acestei angoasante lumi sonore: spectatorul”².

Criticul Jean Pierre Leonardi a scris în cronică sa din „L’Humanite” despre „rolul” scării în dezvoltarea ideilor muzicale³. Aurel Stroe întărește această observație explicînd că Pintilie a realizat că există

¹ *Ibidem*, p. 142

² *Ibidem*, p. 143

³ Jean Pierre Leonardi apud Iosif Sava, *de vorbă cu Aurel Stroe despre Orestia II*, în „Secolul 20”, nr. 228-229-230, 1-2-3, 1980, pp. 153-156

Incursiuni în imaginar



„două tipuri mari de structuri muzicale – una rectilinie care merge unidirecțional precum timpul, pe care se poate «așterne» foarte bine toată povestea eschiliană, și o altă structură, care are caracterul unei învîrtiri «în cerc închis» și care, cu timpul /.../, se transformă într-o spirală”¹.

Pentru realizarea acestei viziuni, pe scenă s-a montat o scară în formă de melc ce pleacă „de la nivelul scenei propriu-zise la nivelul galeriilor extetioare, trecînd printr-un platan bătrîn”².

Înt-un întuneric total, după apariția „argintie” a Clytemnestrei, solo-ul trombonului anunță asasinarea lui Egist, se aude doar muzica, într-o senzație de „plonjat în întuneric”³. Soloul final al trompetei încheie spectacolul. „Nemișcat, corul decapitat:

¹ Iosif Sava, *op. cit.*, p. 154.

² *Ibidem.*

³ Lucian Pintilie, *op. cit.*, p. 143.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Eriniile. Imagine-punte spre ultima parte a trilogiei, nescrisă încă de Stroe”¹.

Pintilie spune acum:

„Spectacolul e desăvârșit. Așa cum l-am văzut la repetiția generală. /.../. Să-mi fac bilanțul: cinci spectacole programate; două spectacole anulate /.../ două spectacole ratate. Ce rămîne? Un singur spectacol - extraordinar, e drept, dar un singur spectacol... (ceea ce, în fond, ca să fac o mărturisire mizerabilă, mi-am dorit toată viața)”².

Pe scena de la Avignon, rolul lui Oreste l-a avut Jacques Bona, Electra a fost jucată de Anne Bartelloni, Trombonul de Cristian Guizien și Clitemnestra de Zoile Munoz. Dirijorul a fost francezul Boris de Vinogradov, iar Christiane Legrand a condus grupul de instrumentiști, realizînd cu succes microtoniile, intervale specifice în opera lui Stroe. La oboi a cîntat David Walter, la percuție au interpretat Pascal Bernerd și Nicolas Piguet, la viloloncel Paul Broutin, la vioară Michèle Descamps, la clavecin Jacqueline Mefano, la orgă Françoise Pellié, iar la violă Geneviève Renon McLaughin.

După trecerea în neființă a lui Aurel Stroe, în semn de omagiu, în 3 octombrie 2010, Filarmonica Banatul reia piesa *Orestia II. Choephorele* la Bușteni, sub conducerea muzicală a dirijorului Radu Popa și în regia Ioanei Sarah Stoianov, după care Opera din Tel Aviv, Israel a dorit relansarea creației dense și surprinzătoare, a unuia dintre cei mai importanți compozitori români de avangardă, Aurel Stroe. Spectacol a fost prezentat apoi, cu sprijinul Institutului Cultural Român, în aceeași lună, la București și Cluj, apoi la Mannheim, Basel și Paris.

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*, p. 147

Incursiuni în imaginar

Astfel, după mai bine de 30 de ani de la premiera, ce a avut loc în cadrul Festivalului de la Avignon, în regia lui Lucian Pintilie, ni se propune o nouă versiune scenică a operii lui Aurel Stroe. Bușteni este locul unde a fost compusă *Orestia II*, iar 3 octombrie este ziua în care Aurel Stroe a trecut în neființă¹.

Spectacolul a fost receptat de critica de specialitate drept unul foarte reușit, folosindu-se apelativul „superb”, însă prea „bizar” pentru Timisoara, oricât de muzical ar fi fost el.

Pe scenă au evoluat actorul canadianul Jean-Kristof Bouton, în rolul Oreste, actrița Antonela Bîrnat de la Opera din București în rolul Clitemnestrei și al Electrei, Iulia Ioan Iosip de la Opera din Timișoara l-a întruchipat pe Egist, Ovidiu Cozma pe Pilade.

Choephorele, operă de
AUREL STROE
ORESTIA II

SALA STUDIO A ACADEMIEI DE MUZICĂ „GH. DIMA” CLUJ
7 OCTOMBRIE 2010

PROIECTIA ARTISTICĂ
AUREL STROE ORA 18.00
de Benard Cavanna & Laurence Pietrzak

ORA 19.00
un spectacol al Filarmonicii Banatului
din Timișoara

Dirijor - Radu Popa
Regia - Ioana Sarah Stoianov

Oreste - Jean-Kristof Bouton
Clitemnestra - Antonela Bîrnat
Electra - Mihaela Șpan
Egist - Iulian Iosip
Pilade - Ovidiu Cozma
Paznicul/Trombon - Mircea Neamț
Choephorele: Daniela Lileca,
Oana Fărcaș, Lavinia Ionescu,
Adelina Costanțoara,
Cosmina Serban
Oboi - Voichița Popa
Viola - Lucian Petrița
Viola - Iuliana Ambrus
Violoncel - Gabriela Băkor
Clavecin - Sorin Dogariu
Orgă - Sorin Petrescu
Percuție - Dorin Roman
Percuție - Nicolae Coman
Scenografia - Albert Alpar
Lumină - Andor Balint

ACADEMIA DE MUZICĂ
GH. DIMA

INSTITUTUL
CULTURAL
R. O. M. A. R.
FILARMONICA DIN TIMIȘOARA

¹ <http://www.rfi.ro/articol/stiri/cultura/orestia-aurel-stroe-7-octombrie-cluj>

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

O serie de actori au interpretat rolul de instrumente muzicale: Mircea Neamț la trombon – care prin modul său de interpretare a realizat legătură între voci și instrumente – a format o orchestră de excepție alcătuită din muzicieni pasionați; alături de el au evoluat Voichița Popa (oboi), Lucian Petrila (vioară), Iuliana Ambăruș (violă), Gabriela Bokor (violoncel), Sorin Dogariu (clavecin), Sorin Petrescu (orgă), Doru Roman (percuție). Corul, atât de important în Grecia antică, foarte expresiv aici, a scos în evidență virtuțile operii..

„Arhitectura complexă a lucrării muzicale, inovația asupra sunetului, performanța vocală și instrumentală pe care aceasta o impune, poetica seducătoare, asimetriile captivante, inflexiunile neobișnuite, moderne într-un filon arhaic, sonoritățile etno, tragismul temei și tratarea ei într-o stilistică modern-românească fac din *Orestia* o experiență pe cât de neobișnuită, pe atât de generoasă”¹.



¹ <http://www.tion.ro/orestia-superba-tragica-si-prea-bizara-pentru-timisoara-oricat-de-muzicala/914681>

Incursiuni în imaginar

4. Alte premiere pe scenele românești și străine

Din tragediile lui Eschil pe scenele lumii s-a jucat *Agamemnon*, care a fost montată în greaca veche la Delfi, în 1930, și în Anglia, în 1934, la Bradford College. În 1903 *Orestia* a fost montată la Teatrul Regal din Atena; a fost jucată în greaca veche în 1940 la Fordham University din New York; și în 1945 la Randolph Macon College din Lyonchburg, Virginia; iar din 1954 a fost comprimată într-un spectacol de o oră difuzat și prin televiziune.

În Germania, printre cele mai originale, dar și mai îndepărtate de textul original a fost *Orestia*, montată în 1919 de Max Reinhardt, la Grosses Schanpielhaus din Berlin. În 1957, Wayne Richardson montează la teatrul Marquee din New York o trilogie troiană compusă din *Agamemnon* a lui Eschil, *Electra* lui Sofocle și *Troienele* lui Euripide. Simone Weil a transpus în teatrele muncitorești din Franța piesele anticilor. Au mai existat și alte modernizări dar nereușite ale tragediilor grecești, fiind lipsite de originalitate și fără a fi transpuneri pe problematici sau concepții actuale ale tiparelor mitice grecești¹.

Teatru grecesc se joacă și pe scenele Bucureștiului, încă din 1917, dar și la Cluj, Iași și Craiova. După 1950 încep să apară Festivaluri de teatru unde se joacă anticii. Astfel în 1954 a avut loc Festivalul de la Epidaur, Grecia, în 1961 Festivalul de la Dodona, Festivalul de la Atena în 1955. Teatrele din Atena (în direcția artistică a lui D. Rondinis) și Pireu (în direcția artistică a lui Alexis Minotis) au făcut în 1965 un turneu și în București, românii asistând la un spectacol de voce, dans și recitări orchestrice².

¹ Vezi Mihai Gramatopol, *Moiră, mythos, drama*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 97

² Cf. *Ibidem*.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Piesa lui Eugen O'Neil, *Din jale se întrupează Electra*, a fost jucat pe scena românească în ianuarie 1944, la Teatrul National, aflat atunci sub conducerea lui Liviu Rebreanu. Traducerea piesei a fost făcută de reputații Margareta Sterian și Petru Comarnescu. Iordan Chimet vorbește, în cazul acestei montări, de un paradox pe care istoricii vremii l-au îngnoat. Un prim fapt ar fi acela că traducerea și montarea s-au realizat sub îndrumarea unei evreice, a Margaretei Sterian, cea care a asistat la premiera mondială de la Teatrul Guild, din New York, în 1931. Pentru a fi posibil acest lucru, aceasta se semnează „Anonymus” în caietul program. Apoi, în timpul punerii în scenă a piesei Bucureștiul a fost bombardat chiar de americani¹. După această premieră, pe scena teatrului din București, piesa va fi montată în mai multe rînduri, tot sub directoratul lui Liviu Rebreanu, iar actorul George Vraca va juca trei roluri la trei vârste diferite.



George Vraca, trei ipostaze în „Din jale se întrupează Electra” (1943)

¹ Aceste informații se găsesc pe <http://metropotam.ro/La-zi/Expozitie-Margareta-Sterian-art6306344256/>, site accesat la data de 13 august 2016

Incursiuni în imaginar

Orestia a fost jucată pe scena teatrului Lucia Strurdza Bulandra din București, în regia lui Vlad Mugur, la 24 ianuarie 1964. Acesta a avut „inițiativa de a prelucra corul punînd accentul pe latura coregrafică și pe cea muzicală”¹. Muzica lui Pascal Bentoiu a scos în evidență, „într-o formă lapidară acel inefabil verbal redat în teatrul antic prin metrul cantitativ al versului”². De asemenea, Mirriam Răducanu și Jessie Danu au introdus printre horeuți cîțiva balerini, lucru ce a dus la apropierea reprezentațiilor de „«efectul total» asupra spectatorului”³.

Electra lui Sofocle, în regia lui Antoine Vitez, se joacă în 16 iunie 1986 la Teatrul Chaillot în Paris și în Grecia. Comedianta Evelyne Istria, subliniază caracterul atemporal al *Electrei*.

Antoine Vitez, inînd cont de inepuizabila bogăție a personajului, pune piesa lui Sofocle de trei ori în scenă. Prima dată o face în 1966 pe scena teatrului din Caen, apoi în 1972 la Teatrul de Cartier d'Ivry, și a treia în 1986, după căderea dictaturii militare. În toate cele trei puneri în scenă rolul *Electrei* este încredințat aceleiași actrițe, Evelyne Istria, pentru a figura permanența personajului prin anii vieții.

Decorul este unul grecesc contemporan, personajele par a fi banale, transformînd tragedia într-o dramă familială în care corul este format din trei vecini veniți să bea o cafea. Apelul la statutul mitologic se face printr-un radio la care se aude din cînt în cînt textul lui Sofocle în greaca veche, asta în vreme ce un bătrîn orb,

¹ Mihai Gramatopol, *Moira, mythos, drama*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 99

² *Ibidem*

³ *Ibidem*

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

ce ține locul corifeului, cere ajutorul lui Homer. El realizează într-o plasmodiere vizionară majoritatea părților corale¹.

În anul 1990 regizorul Andrei Șerban, care era și directorul general al Teatrului Național din București, pune în scenă *Trilogia antică*, o prelucrare după piesele lui Sofocle (*Electra*) și Euripide (*Medeea* și *Troienele*) avându-i în distribuție pe actorii Maia Morgenstern, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ilinca Tomoroveanu, Adela Mărculescu, Olga Delia Mateescu, Ileana Stana Ionescu, Ioana Bulcă, Claudiu Bleonț, Leopoldina Bălănuță, Mircea Rusu, Florina Cercel și alții².

În data de 18 iunie 2008, la Teatrul Odeon din Paris, Olivier Py pune în scenă *Orestia* lui Eschil, într-o viziune extrem de modernă. De exemplu, în al treilea episod din *Agamemnon*, pe scenă apare un DS negru, în locul carului lui Agamemnon. Rolurile lui Agaemnon și al Clitemnestrei este jucat de Philippe Giraud și Frederic Giroutru.



¹ A se vedea Celine Candiard, *La tragedie grecque et ses recritures*, <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00318/electre-de-sophocle-mis-en-scene-par-antoine-vitez.html>

² <http://www.tnb.ro/ro/istoricul-tnb>

Incursiuni în imaginar

Olivier Py retraduce întregul text al tragediei grecești și își afișează viziunea direct și incisiv. Părțile corale, sînt purtate de un cvartet de coarde, pe muzica lui Stephane Leach, în greaca veche, și subtitrate în franceză, puncîndu-se astfel scîiunea tragică cu un cîntec solemn cu alură liturgică. Scenograful amestecă statuarul antic cu obiecte moderne și organizează scenografia pe verticalitatea luptei dintre divinitățile infernului și zeii Olimpului¹.

Cea mai recentă montare a *Electrei* lui Sofocle a avut loc în data de 4 septembrie 2015, în Sala Mare a Teatrului Național București, în regia lui Andriy Zholdak. E vorba de jocul actorilor de la Teatrul Național din Macedonia, Skopje².

5. Concluzii

¹ Vezi Celine Candiard, *La tragedie grecque et ses recritures*, <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00316/l-orestie-par-olivier-py-au-theatre-de-l-odeon.html>

² <http://www.cotidianul.ro/teatrul-european-pe-scena-tnb-267160>

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Referindu-ne mai mult la contextele în care apar noile interpretări ale mitului Electrei pe scenele timpului, ne-a interesat alegerea subiectului, timpul „real” în care s-a desfășurat acțiunea, locul ales pentru reprezentare, constrângerile impuse de multe ori de acel loc, noile genuri ce se nasc din aceste demersuri curajoase, sau faptul comunicat de autor spectatorilor. Iată că au existat și încă există nenumărate modalități de a povesti mitul Electrei. Tragediile antice inspiră încă nenumărați dramaturgi și compozitori care, păstrînd totuși legătura cu tradiția, reînnoiesc mitul, piesele noi create aparținînd în aceeași măsură contemporaneității autorilor.

Bibliografie (selectiv):

- Cusset, Christophe, *Tragedia greacă*, traducere de Bogdan Geangalău, Iași, Institutul European, 1999
- Eschil, *Orestia*, traducere, prefață și note de Alexandru Miran, București, Editura Univers, 1979.
- Euripide, *Hecuba. Electra. Ifigenia în Taurida. Hipolit*, traducere, prefață și note de Alexandru Miran, București, Editura Minerva, Biblioteca Pentru Toți, 1976.
- Gramatopol, Mihai, *Moiră, mythos, drama*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- Mănescu, Clio, *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*, București, Editura Univers, 1977.
- Pintilie, Lucian, *Orestia II*, în „Secolul 20”, nr. 228-229-230, 1-2-3, 1980, pp. 139-148
- Sava, Iosif, *de vorbă cu Aurel Stroe despre Orestia II*, în „Secolul 20”, nr. 228- 229-230, 1-2-3, 1980, pp. 153-156
- Sofocle, *Aias. Trahinienele. Electra. Filoctet*, teatru, I, traducere, note și indice de George Fatino, prefață de D. Marmeliuc, București, Editura pentru Literatură, 1965.
- Stroe, Aurel, *Choeforele*, în „Secolul 20”, nr. 228-229-230, 1-2-3, 1980, p. 137

Incursiuni în imaginar

Suciu, Dan, *Instrumente de percuție. Axe analitice*, Sibiu, Editura Imago, 2002

Sitografie:

<http://www.rfi.ro/articol/stiri/cultura/orestia-aurel-stroe-7-octombrie-cluj>, site accesat la data de 13 august 2016

<http://www.tion.ro/orestia-superba-tragica-si-prea-bizara-pentru-timisoara-oricat-de-muzicala/914681>, site accesat la data de 13 august 2016

<http://metropotam.ro/La-zi/Expozitie-Margareta-Sterian-art6306344256/>, site accesat la data de 13 august 2016

<http://theatreffs.skyrock.com/2477134077-Quelle-est-l-importance-de-la-musique-dans-la-tragedie-grecque.html>, site accesat la data de 10.08.2016

<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00316/l-orestie-par-olivier-py-au-theatre-de-l-odeon.html>, site accesat la data de 13 august 2016

<http://www.cotidianul.ro/teatrul-european-pe-scena-tnb-267160>, site accesat la data de 13 august 2016

~~~~~

**Gabriela CHICIUDEAN:** Lector dr., Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, Departamentul de Filologie. Director executiv al Centrului de Cercetare a Imaginarului din cadrul Facultății de Istorie și Filologie a Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia și coordonatoarea atelierului studentesc *Între intenția autorului și interpretare*. Membră a asociației „Les Amis du CRI”, Grenoble, Franța ; membră a Uniunii Scriitorilor din România, filiala Alba-Hunedoara (2008), membră în Asociația de Literatură Generală și Comparată din România (2009), membră fondatoare în Societatea de lectură Pavel Dan din Triteni (2013); secretară de redacție la revista de cultură „Discobolul” din Alba Iulia (2008). Volume: *Incursiune în lumea simbolurilor* (2004), *Pavel Dan și globul de cristal al creatorului* (2007) (Premiul Uniunii Scriitorilor din România, filiala Alba-Hunedoara, pentru Critică literară), *Între intenția*



## Mit, muzică, ritual.

### Abordări din perspectiva literaturii comparate

*autorului și interpretare* (2008) (Premiul Uniunii Scriitorilor din România, filiala Alba-Hunedoara, pentru Teorie literară și poetică), *Obiectiv/Subiectiv. Încercări de stabilizare a fluidului* (2013), *Studii literare. Abordări pe suportul științei imaginarului* (2016); în colaborare: *Incursiuni în imaginar. Comentarii și interpretări* (2007), *Ideologia „Junimii”* (2007), *Sacrul în poezia românească* (2007), *Incursiuni în imaginar. 2 Sub semnul cronotopului* (2008), *Incursiuni în imaginar. 3 Imaginarul religios* (2009), *Festschrift. Mircea Braga – 70* (2010), *Incursiuni în imaginar. 4. De la corpul imaginat la corpul reprezentat* (2010), *Incursiuni în imaginar. 5. Imaginar și iluzie* (2011); în colectiv de redacție: *Diționarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale* (2002), *Diționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga* (2005), *Presă românească și ideea națională* (2006), *Diționarul personajelor din teatrul lui Mihail Sebastian* (2007), *Diționarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale* (2012). Colaborări la revistele: „Transilvania”, „Discobolul”, „Semne”, „Mișcarea literară”, „Steaua”, „Annales Universitatis Apulensis”, „Studia Universitatis Petru Maior”, „Analele științifice al Universității Alexandru Ioan Cuza” din Iași, „Studii și comunicări de folclor”, „Cultura creștină”, „Caietele Echinox”, „Arca” etc.