

Alina RECE

Alina RECE

**ISTORIA TEATRULUI ROMÂNESC
ȘI A ARTEI SPECTACOLULUI
De la origini până la înființarea primelor teatre**

Ediția a II-a



**EDITURA UNIVERSITARIA
Craiova, 2020**

Referenți științifici:

Conf. univ. dr. Gabriel Coșoveanu

Lect. univ. dr. Sorina Sorescu

Copyright © 2020 Editura Universitaria

Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

RECE, ALINA

Istoria teatrului românesc și a artei spectacolului : de la origini până la înființarea primelor teatre, Ed. a 2-a /

Rece Alina. - Craiova : Universitaria, 2020

Bibliogr.

ISBN 978-606-14-1658-5

INTRODUCERE

*„Nu putem înțelege trecutul decât prin arătarea
a ceea ce este viu din el în vremea noastră.”*

Friedrich Nietzsche

„Prezentul este opera trecutului.”

Lucian Boia

Această lucrare își propune să sintetizeze și să înfățișeze, prin intermediul fasciculelor prezentului, momentele esențiale și reperele, valorile perene ale istoriei teatrului românesc și ale artei spectacolului, începând cu originile sale imemorabile, și până la primele forme conturate și apoi consolidate de teatru cult în limba română. Odată cu înființarea primelor teatre, fenomenul se va cristaliza, se va defini și redefini continuu, producând valori în dramaturgie, arta actorului și arta spectacolului, până și în „arta de a recepta” teatrul, certă este amploarea și vitalitatea sa de neoprit, până în zilele noastre. Lucrarea de față tratează originile teatrului în România, începuturile dramaturgiei originale, personalitățile de excepție, fenomenul teatral incipient urmărit în dinamica sa, adesea extrem de complexă, aspecte spectacologice și aspecte ale receptării. Formele diverse de teatru autohton al originilor, mitico-magice pornesc din negura mileniului trecut să întâlnească, în feudalismul întârziat al provinciilor române, izvoarele modernității culturale occidentale. Sunt relevante încercările teatrului de a însoți parcursul spre modernitate al culturii române. Plecând de la acțiunile diletanților entuziaști, inițiați în diverse grade în arta teatrală apuseană, teatrul românesc a prins tot mai mult contur în a se defini, până la momentul fast al consolidării sale ca instituție culturală, nașterea Teatrului Național. Axele majore ale acestei lucrări sunt,

prin urmare: prezentarea și reevaluarea teatrului arhaic autohton în nucleele sale originare diverse (privite ca posibilă sursă regeneratoare pentru teatrul contemporan), cunoașterea istoriei teatrului românesc cult pe parcursul formării sale, în paralel cu căutările sale identitare, cunoașterea reperelor esențiale în ceea ce privește arta spectacolului, cunoașterea dramaturgiei românești incipiente în contextul dramaturgiei europene sincrone, recunoașterea valorilor teatrului românesc în zorii săi, zonele de influență și confluență culturală, originalitatea și specificul, competitivitatea cu valorile teatrului european, în anumite perioade de grație.

Dimensiunea românească a artei teatrului este un aspect esențial în formarea culturii noastre, teatrul românesc înmănunchind în mod organic elemente ale specificului național.

Astfel, dincolo de documentarea amplă asupra temei, cercetarea de față tinde să readucă la zi vechile *glorii* ale teatrului, începuturile, privindu-le din perspectiva prezentului. Lucrarea aceasta semnalează că unele dintre aceste *glorii* probează încă certe calități care invită la cunoaștere, îmbogățire a orizontului cultural, reevaluare și recreare. Îmbinarea perspectivei diacronice cu perspectiva sincronică asupra fenomenului teatral al începuturilor au condus astfel la rezultate demne, sperăm, de interesul oamenilor de teatru, îndeosebi al tinerilor.

În fond, spiritualitatea românească, așa cum transpare, indirect, difuz, în palimpsest din studiul și analiza fenomenului teatral incipient constituie miezul de sens al cercetărilor noastre.

Capitolul I

Perioada străveche. Fenomene cu caracter teatral pe teritoriul locuit de geto-daci, de la origini până după cucerirea romană

Legat de ceea ce cunoaștem astăzi despre perioada străveche, considerăm esențial faptul că ținuturile ce vor deveni matricea identității, civilizației și culturii noastre, au fost locuite din cele mai vechi timpuri:

„cert este însă că cei dintâi autori antici care îi menționează îi consideră autohtoni (...) începând să-și contureze un profil de civilizație distinctă, pe la începutul mileniului I î. Hr.”¹

Elemente de gândire și mod de viață mitico-magic ale omului primitiv continuă să fie prezente și active și astăzi în faptele de cultură populară și obiceiuri, ritualuri sau rudimente de ritualuri. Fondul primitiv al spiritualității noastre este încă activ. Toată această moștenire poate fi încă revalorizată și astăzi în creații teatrale culte de mare forță expresivă. Să ne amintim contribuțiile substanțiale ale autorilor dramatici care au fixat repere esențiale în istoria teatrului românesc: dramaturgia lui Lucian Blaga (*Zalmoxe. Mister păgân, Meșterul Manole*), Radu Stanca (*Hora domnițelor*), Adrian Maniu (*Lupii de aramă*), Mihail Săulescu (*Săptămâna luminată*) etc. și, de asemenea, spectacolele de teatru de o bogăție și calitate teatrală copleșitoare, pornind de la numeroase astfel de piese. De pildă, dintre spectacolele valoroase pornind de la această moștenire arhetipală, putem evoca *Săptămâna luminată* după Mihai Săulescu, unde tema centrală este legată de suferința unui tânăr muribund, proiectată pe un fundal de credințe magico-rituale arhaice. Regizorul

¹ Drimba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol III, ed. Saeculum, ed. Vestala, București, 2000, p. 344

Mihai Măniuțiu recrează la Teatrul Național din Cluj-Napoca, în stagiunea 1993-1994, o întreagă lume de credințe străvechi, refăcând teatrul de la originile sale bănuite, intuite, cercetate într-un demers creator ce poate fi considerat experimental, documentar, în orice caz, unul profund teatral.² Spectacole de rară bogăție și profunzime spirituală s-au realizat și după balade ca *Meșterul Manole*. În perioada comunistă, aplecarea asupra vechilor datini și asupra trecutului legendar sau „glorios”, a constituit pentru unii dramaturgi o posibilitate de evadare din actualitatea dură, din comandamentele „artistic-socialiste” emise de puternicii zilei, din compromis.

Legăturile dintre teatru și ceremoniile arhaice ne apar astăzi evidente, teatrul pornind marea sa călătorie pe parcursul secolelor din surse sacre, magico-religioase. Mulți oameni de teatru clamează și astăzi sacrul redefinit – regăsit – recreat prin teatru, în încercarea de a reporni organismul teatrului autentic, de a reîmprospăta și a da noi impulsuri creatoare fenomenului teatral, adesea în criză și valuri de desuetudine. Regizorul Peter Brook (n. 1925) încearcă să teoretizeze, în cartea sa *Spațiul gol*, re poziționarea și racordarea teatrului actual la izvoarele autenticului, năzuind spre un teatru *viu, imediat*. Arta regiei ne apare din această perspectivă subsumabilă, la limită, unei misiuni sacre, cercetând și descoperind filioanele sacre ale prezentului, pe cale revelatorie, spre a profesa un tip de teatru extem de concret și totodată esențial, numit de către Peter Brook :

„Teatrul Invizibilului – Făcut Vizibil”³

² Un fragment de cronică ne redă amploarea valorică a demersului: „Subtil exegat al actului scenic și deopotrivă al gestului etic, regizorul Mihai Măniuțiu are de mai multă vreme revelația unui spectacol cu virtuți apotropaice, de exorcizare a spiritelor malefice. În viziunea sa, eresul care l-a inspirat pe autor oferă astăzi premisele reconsiderării mitului christic în stare inițială. [...] A apelat la fondul elementar al folclorului românesc, mobilizând o adevărată orchestră de instrumente arhaice, la care se execută o sugestivă alcătuire de sonori evocând stări tensionate, etern valabile în alegoria vieții.” Coroiu, Irina, *Exorcizarea spiritelor malefice*, în *Contemporanul*, nr. 8, 25 feb. 1994, p. 12

³ Brook, Peter, *Spațiul gol*, ed. Unitext, București, 1997, p. 56

Posibilitatea de a revigora teatrul stă, după Peter Brook, în întoarceri repetate la original și simplitate, la necunoscut, încercând să detecteze, actori și regizor, sacrul inițial, primordial. Regizorul constată diluarea sacrului în cotidian, până la a nu mai putea fi recunoscut, în manifestări devenite teatru *mort*, superficial:

„Cel mai bun teatru romantic, plăcerile civilizate ale operei și baletului au fost totdeauna mari diminuări ale unei arte sacre la origini. Peste secole, Ritualurile Orifice s-au transformat în Spectacolul de Gală. Încet, imperceptibil, vinul a fost contrafăcut picătură cu picătură.”⁴

Cercetările de antropologie teatrală și cercetările asupra civilizațiilor primitive încă active în lume, inițiate de Peter Brook – la sugestiile lui Antonin Artaud (1896-1948) – dar și de către Eugenio Barba (n. 1936) și alți regizori de prim rang ai secolului XX, vizează circumscrierea unui areal comun al ritului primitiv cu actul teatral, împrăștierea și trezirea la viață a noi energii spirituale capabile să irige o artă deșertificată, adesea în impas. Acești oameni de teatru au remarcat calitatea specială a *prezenței* actorului/actantului implicat în manifestări arhaice de teatru-ritual, o prezență de ordin superior, o știință de a impune mesajul și de a cuceri receptorul, o asumare totală, comparabilă cu credința din care au izvorât, se pare, aceste manifestări. Asociațiile culturale și școlile de teatru ce se centrează pe cercetări de antropologie teatrală au un rol activ în dinamica teatrului de astăzi. Experiența lui Jerzy Grotowski este unul din aspectele definitorii pentru arta teatrală a secolului XX, prin încercarea atât de surprinzătoare a conceptului de *teatru sărac*, ce implică o descindere la originile teatrului și ale umanității:

„Sunt întrebat adesea dacă anumite efecte «medievale» indică o întoarcere intenționată la «rădăcini rituale». Nu există decât un singur răspuns. În stadiul actual al cunoașterii noastre artistice, problema rădăcinilor «mitice», a situației umane elementare, are un

⁴ Brook, Peter, *op. cit.*, p. 60

sens definit. /.../ Două concepții concrete s-au cristalizat în practica noastră: teatrul sărac și spectacolul ca un act de transgresiune.”⁵

Teatrul poate fi considerat o formă specială de celebrare a misterelor vieții, viață care continuă să renască și include în ea ceremonialele morții, văzute ca praguri spre o altă lume, spre o viață *altfel*. Omul primitiv a dat impulsul acestor celebrări ale vieții devenite în timp spectacol, însă omul primitiv poate fi definit doar prin raportarea la sacru. Mircea Eliade, marele istoric al religiilor, a fundamentat științific năzuința spre sacru a omului din toate epocile:

„este cu neputință să ne închipuim cum ar putea să apară conștiința, fără a conferi o semnificație impulsurilor și experiențelor omului. Conștiința unei lumi reale și semnificative este strâns legată de descoperirea sacrului. Prin experiența sacrului, spiritul uman a sesizat diferența între ceea ce se revelă ca fiind real, puternic, bogat și semnificativ și ceea ce este lipsit de aceste calități.”⁶

Raportarea la propria conștiință de sine, omul în căutarea identității sunt constante detectabile pe parcursul traseului omului în lume și le regăsim în istoria teatrului sub diverse manifestări. Crizele de identitate, incertitudinile, sfâșierile metafizice vor apărea mult mai târziu, abia când omul va respinge religiosul; aceste zguduirii, fertile într-un anumit sens pentru teatrul modern, nu au încă aici teren de desfășurare, atât timp cât omul se raportează la transcendent, la *invizibil*, la zei, într-un mod de *a fi religios* care îi garantează armonia cu sine și cu lumea. Mircea Eliade explică această armonie:

„La nivelurile cele mai arhaice ale culturii, a trăi ca ființă umană este în sine un act religios, căci alimentația, viața sexuală și munca au o valoare sacramentală. Altfel spus, a fi sau mai degrabă a deveni om înseamnă a fi «religios».”⁷

⁵ Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, ed. Unitext, București, 1998, p. 11

⁶ Eliade, Mircea, *Nostalgia originilor*, ed. Humanitas, București, 1994, p. 12

⁷ *Idem, ibidem*

Nostalgia acestei dimensiuni esențiale care este sacrul străbate cu intermitențe istoria artelor și implicit istoria teatrului universal, care înglobează istoria teatrului românesc, arta fiind considerată din această perspectivă drept unul din posibilele mijloace de a atinge și retrăi sacrul. O definiție mai limpede și subtilă a sacrului ca real, așa cum trebuie să fi fost pentru strămoșii noștri oferă Mircea Eliade în *Sacrul și profanul*:

„Sacrul înseamnă /.../ realul prin excelență, adică puterea, eficiența, izvorul vieții și al fecundității. Dorința omului religios de a trăi în sacru înseamnă de fapt dorința lui de a se situa în realitatea obiectivă, de a nu se lăsa paralizat de relativitatea fără de sfârșit a experiențelor pur subiective, de a trăi într-o lume reală și eficientă și nu într-o iluzie. Acest comportament se verifică pe toate planurile existenței sale, fiind evident mai ales în dorința omului religios de a se mișca într-o lume sanctificată, adică într-un spațiu sacru.”⁸

Astfel, conectarea dintre imemorial și prezent se petrece firesc, în mod asemănător cu teatrul ce presupune crearea de prezent, de realitate în același timp cu rapelul la om, cu tot bagajul său arhetipal. Energiile sacre se manifestă în această prezență specială ce devine semn teatral. Corpul retransmite energiile printr-un sistem de semne, o codificare proprie, pe care marii regizori și l-au creat, pe principiile acestor ritualuri de origine sacră.

Unul din primele nuclee de dramatism, țesut în jurul unui conflict primordial este cel care conține **înfruntarea dintre vânător și vânat**. Vânătoarea rituală lua aspectul unei confruntări care se solda cu victoria omului. Desenele rupestre descoperite pe pereții peșterilor de pe teritoriul țării noastre atestă acest ritual de forță, al cărui dramatism își dorește să transfere victoria omului – redată pictural – asupra realității. Este vorba aici despre un transfer de ordin magic, cu caracter ordonator al forțelor și energiilor. Componenta spectaculoasă este dublată de o concentrare a autenticității dorinței

⁸ Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, ed. Humanitas, București, 1995, p. 26

omului de a învinge în lupta cu animalul – totemizat prin reprezentare, *îmblânzit*, adus la ascultare. Lupta dintre om și animal vădește un conflict clar, deschis, încărcat de importanță vitală, elementul teatral slujind aici drept vehicul al unui mod de viață concret și sacral deopotrivă.

Teatrul arhaic, tradițional și manifestările diverse, unele fragmentare, cu caracter cert dramatic, așa cum au ajuns până la noi ca fapte de cultură tradițională sunt infuzate de această căutare a sacrului, în încercarea de protecție sacră, de consacrare a pământului, a casei, a ființei, a comunității etc. Formele spectaculare sunt încifrate, comportă o codificare, o simbolizare a lumii în tipare sacre, iar teatrul cult modern, atâta timp cât a știut să le preia și să le traspună scenic, a devenit implicit un teatru cu încărcătura unui mister ce reușea să transmită și în public irizări ale sacrului. Este vorba de mari spectacole structurate pe pașii ritualului, îndeosebi cele ale regizorului Mihai Măniuțiu, ce și-a creat astfel un limbaj scenic al semnelor arhaice recreate, transfigurate, potențate. Sinteza sa de re-sacralizare a mers până la a infuza tragedia greacă *Electra* de Euripide⁹ cu muzica maramureșeană cu sonorități arhaice, viguroase, de o autenticitate de natură să reconfere tragicului sacralitatea pierdută. Omul arhaic a renăscut pe scândura scenei, a redevenit mai viu parcă decât cel al contemporaneității, înconjurat de aura unei armonii renăscute. Mircea Eliade punctează în *Sacrul și profanul* o lege universală a umanității tradiționale de care marea artă tragică, marea artă shakespeareiană, manifestările artei tradiționale, în general arta ce recurge – și în căutările prezentului – la sondarea obârșiilor spiritualității a ținut întotdeauna seama:

„existența umană nu este posibilă decât prin această comunicare permanentă cu cerul.”¹⁰

⁹ La Teatrul de Stat Oradea, în stagiunea 2003-2004

¹⁰ Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, ed. Humanitas, București, 1995, p. 29

Astfel de oameni puternic racordați la sacru au fost și strămoșii noștri, a căror religiozitate transpare ce evidentă în zilele noastre. Ovidiu Drimba aduce limpezirea denumirilor acestor strămoși:

„Denumirea generală de «traci» a fost dată triburilor de limbă tracică dintre Marea Egee și Dunăre; triburile din nordul Dunării, vorbind aceeași limbă tracică, purtau nume de daci sau de geți...”¹¹

Poziționarea lor teritorială, încă de la origini, este de asemenea de importanță capitală pentru lămurirea coordonatelor civilizatorii și culturale ce au circumscris arealul lor spiritual:

„Dacii și geții, ramură a marelui popor indo-european al tracilor, erau unul și același popor /.../ «vorbind aceeași limbă» (Strabon) /.../ triburile dacilor și geților erau cele ami mari și cele mai puternice. Ocupau teritoriul cuprins între Munții Balcani (Haemus) și Munții Slovaciei, și de la litoralul apusean al Mării Negre până dincolo de bazinul Tisei. Triburile denumite «dacice» locuiau pe teritoriul actualei Transilvanii și al Banatului, iar ale «geților», în câmpia Dunării (inclusiv în sudul fluviului), în Moldova și Dobrogea de azi.”¹²

Printre puținele referințe existente despre geți sunt extrem de valoroase cele ale lui Herodot, în *Istoriile* sale, de unde aflăm puternica lor religiozitate și racordare la transcendent – faptul că se consideră nemuritori – și faptul că geții – posibil pe cale de consecință a forței interioare date de conștiința nemuririi:

„sunt cei mai viteji și cei mai drepți dintre traci.”¹³

În ceea ce privește manifestările cu caracter spectacular, de celebrare a vieții, aparte de cele cu caracter strict magic, apotropaic, ele sunt prezente la curțile regilor, și posibil în întreaga cultură getică, unind sărbătoarea cu bucuria simplă și participarea la emoții

¹¹ Drimba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol III, ed. Saeculum, ed. Vestala, București, 2000, în nota 1, p. 343

¹² Drimba, Ovidiu, *op. cit.*, p. 343

¹³ Herodot, *Istorie*, cf. Ovidiu Drimba, *op. cit.*, în nota 4, p. 344

benefice împărtășite de întreaga comunitate. Vasile Pârvan confirmă, în *Getica*:

„și la geți obiceiul thracic al dansului în legătură cu marile praznice și la sfârșitul lor, când toată lumea, cu regele în frunte, intra în joc, de multe ori transformat din simplu dans în joc de arme, dansul săbiilor.”¹⁴

Xenophon aduce peste veacuri o mărturie valoroasă despre un dans ritual al tracilor, la care afirmă că a asistat el însuși în Paflagonia:

„în sunetele flautului, dansară cu armele pe ei, sărind și mânuind cuțitele cu multă îndemânare; la sfârșit, un trac lovi pe un altul, în așa fel încât toți crezură că omul a fost rănit. Acesta se prăbuși cu dibăcie. Paflagonienii scoaseră un strigăt. Cel care puse mâna pe armele partenerului său ieși cântând cântecul Sitalkas, în timp ce câțiva traci îl scoaseră afară pe celălalt ca pe un mort.”¹⁵

Ceea ce ne apare aici demn de remarcat este plăcerea jocului, cultivarea efectului de real, a *suspence*-ului și a tensiunii dramatice. Esența teatrului *ca joc în sine* este prezentă în această manifestare demonstrativă, de excelență în arta războiului. Surprinzătoare ne apare astăzi și conștiința de *personaj într-un rol* a protagoniștilor, simularea perfectă a conflictului și crearea unei veritabile *iluzii scenice*, a cărei eficiență este demonstrată de reacția publicului, învăluit în această iluzie. Muzica de flaut acompaniază spectacolul creând atmosfera unei confruntări rituale și teatrale – în sensul de recreare a unei realități – deopotrivă. Rostul acestui dans ritual demonstrativ pare a fi pregătirea în plan spiritual pentru o viitoare luptă reală. Unul din protagoniști învață cum să câștige, iar celălalt învață – după același scenariu inițiativ – cum să piardă, fără a sparge convenția, regulile jocului și frumusețea spectacolului în sine. Putem detecta filiații active în obiceiurile tradiționale românești, care, după

¹⁴ Pârvan, Vasile, *Getica. O protoistorie a Daciei*, ed. Cultura națională, București, 1926, p. 256

¹⁵ Xenophon, *Anabasis*, ed. Științifică, București, 1964, p. 219

două mii de ani, atestă, prin detalii semnificative și principiul primordial de generare, faptul că diversele confrerii de feciori, dansul Călușarilor și alte manifestări de întrecere – cum este *încurarea cailor* – au la origine aceste dansuri rituale tracice.

Se cunoaște faptul că civilizația geto-dacică, cu toată penuria datelor referitoare la aceasta, este respectată și considerată demnă de admirație la epoca respectivă, astfel că putem vorbi de o cultură complexă, articulată, unitară, în orice caz, lipsită de „complexul culturilor mici” ce va urmări ca o frână inexplicabilă cultura română încă de la primele sale timide configurări. Schimburile culturale se făceau în antichitatea noastră în mod natural, firesc, infuziile valorilor se produceau liber, nu doar dinspre culturile expansive spre celelalte, ci și dinspre traco-geți spre cele două mari culturi ale timpului, cea greacă și cea romană, pe multiple planuri:

„Muzica, religia, medicina populară empirică, artele meșteșugărești dezvoltate de traci erau unanim apreciate de greci și de romani, iar aportul traco-frigian la cultura elenică a fost considerabil: divinități ca Dionysos, Sabazioa, Semele, Seirenes, Silenus etc.; medicină populară: zeul «medic» Aesculapios, plante medicinale geto-dace, câteva cuvinte importante în limba greacă (*ambon, basileus etc.*) și o serie de mari figuri ale civilizației elenice: Tucicide, artiștii Brygos, Doidalses...”¹⁶

În lucrarea sa *Contribuții la istoria teatrului românesc în texte și documente* George Franga etalează o serie de documente ce susțin existența manifestărilor de arta spectacolului în protoistoria noastră. De asemenea, Virgil Brădățeanu, în *Istoria literaturii dramatice și a artei spectacolului*, amintește, ca manifestări cu caracter dramatic în Scythia Minor (actualmente Dobrogea) cultul zeiței Cybele, adorată de greci și de geți deopotrivă, cult ce prilejuia procesiuni importante; se consemnează unele sărbători specifice ale geților:

¹⁶ Russu, I.I., cf. Drimba, *op. cit.*, vol III, nota 2, p. 343

„Diombria, cu care ocazie oamenii cereau cerului ploii de toamnă /.../ sărbătorile numite Darzaleia, primăvara, când începeau muncile.”¹⁷

Sunt cunoscute și dansurile dedicate semănăturilor, cu accentul magic pe asigurarea fertilității, ca și dansul plugului și alte manifestări spectacular-rituale complexe, de unde s-au păstrat multe manifestări folclorice până astăzi, unul din cele mai bine conservate fiind *Călușarii*.

Muzica, consubstanțială teatrului, a însoțit și ea creațiile spirituale tradiționale, ca și manifestările magico-dramatice. Un instrument cu profunde semnificații și calități, naiul poate fi unanim considerat astăzi drept descendent al „flautului lui Pan”, zeitate de origine tracă. Ovidiu Drimba a sintetizat propensiunea pentru muzică a tracilor, din diverse mărturii ale antichității:

„Aristotel spunea că tracii își versificau legile și le recitau cântându-le /.../ solii traci își expuneau textul soliei cântându-l și acompaniindu-se cu un instrument cu coarde /.../ preoții traci oficiau cântând, și acompaniindu-se cu un instrument asemănător chitarei.”¹⁸

Un soi de concluzie referitoare la muzică formulează Strabon, în *Geografia*:

„Muzica în întregimea ei este socotită tracă și asiatică /.../ Ba și cei care s-au ocupat de vechea muzică erau – se spune - tot traci, anume Orfeu, Musaios și Thamyris.”¹⁹

Magical produs de muzică și vibrațiile ei specifice sunt infuze în liniile melodice, îndesosebi în cele incantatorii, pe care teatrul le-a recuperat din incantațiile și melopeele tradiționale, mai ales atunci când regizorii modernității au încercat să se apropie de *melos*-ul tragic grec originar. Stilul incantatoriu profesat în teatrul

¹⁷ Brădățeanu, Virgil, *Istoria literaturii dramatice și a artei spectacolului*, vol I, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1966, p. 20

¹⁸ Drimba, *op. cit.*, p. 381

¹⁹ Strabon, cf. Drimba, *op. cit.*, pp. 381-382