

Petru - Silviu VĂCĂRESCU

Petru – Silviu VĂCĂRESCU

**MODALITATEA ESTETICĂ
A CORPULUI**



Editura Universitaria
Craiova, 2016

Referenți științifici:

Prof.univ.dr. Violeta Zonte

Prof.univ.dr. habil. Eleonora Ringler-Pascu

Copyright © 2016 Editura Universitaria

Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

I.S.B.N. 978-606-14-1040-8

© 2016 by Editura Universitaria

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețelele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

ARGUMENT

Tema corporalității nu s-a bucurat în istoria filozofiei de o recunoaștere substanțială, singura atenție sistematică de-a lungul istoriei a venit din partea științei medicale, a fiziologiei și a biologiei. În acest sens trupul a fost împins spre periferia gândirii raționale, fiind considerat de rangul doi, fond accidental, incomparabil cu esența și axiologia cunoașterii raționale. Binomul trup-suflet, inseparabil sub aspect existențial, a fost decodat pe fondul antipodului „stăpân-sclav”, sub aspectul unei ierarhizări axiologice, prin subordonarea ontologică a trupului în fața esenței valorice dată de suflet ca rațiune discursivă. Putem spune că trupul a fost considerat în mod tradițional pe cel puțin trei paliere comprehensive: metafizic, teologic și științific. Artă nu s-a dezis de la exploatarea fantezist-naturalistă a corpului în formele ei diverse de reprezentare, dar l-a menținut în umbra spiritualist-raționalistă a filozofiei europene. Artistul epocii moderne moștenește o tradiție dialectică între fondul greco-roman și încărcătura iudeo-creștină. Pe de-o parte corpul este un microcosmos, o veritabilă proiecție a lumii în miniatură, pe de altă parte, fiind creat după chipul și asemănarea divină, devine amintirea obsedantă a lui Dumnezeu. În definitiv, corpul se remarcă esențial în arta occidentului, iar conceptul însuși de „pictură a istoriei” îl regăsim deja la Leon Battista Alberti, a cărui *historia* proiecta în pictură frumusețea naturală a corpului surprins în slujba cotidiană.

O incursiune interdisciplinară în istoria ideii de corp ne ajută să deciptăm sensurile pe care și le-a însușit, acest „mare organism”, care indiferent de faptul că a fost neglijat sau *hipermediatizat*, el a fost fundamentul oricărei creații umane, indiferent de domeniu. O astfel de incursiune redă experiența cea mai materială, densitatea ei, rezonanța ei imaginară, o experiență ce îl situează la intersecția dintre învelișul individualizat și experiența socială, dintre referința subiectivă și norma colectivă. Corpul rămâne punctul-zero dintre social și subiect, subiect și reprezentare. Sensibilitatea materială, reprezentările interne, maifestările expresive și conștiința pasivă nu fac parte întotdeauna din același registru de

referințe și comportamente. Datele sunt dispersate și disparate, căci distanțele abundă de la sentimentul intim și manifestările sociale, de la sexualitate la gusturile alimentare, la tehnicile fizice, criteriile estetice, impuse de moda și cosmetica fiecărei epocii în parte, modele comportamentale, sau lupta împotriva bolilor. În acest sens abordarea corpului în contemporaneitate abordează mai multe științe, impunând o schimbare a metodelor și a epistemologiilor în conformitate cu studiul senzațiilor, tehnicilor, consumurilor, sau ale expresiilor. Iar această eterogenitate este constitutivă pentru obiectul însuși, ajungând să se confunde, după cum remarcă și I.P. Culianu în recenzia sa, la studiul exhaustiv *Fragmente pentru o istorie a corpului omenesc*: aceste „fragmente pentru corp” sunt de fapt un „corp de fragmente”.

Simpla inventariere a lui Marcel Mauss dezvăluie un „om total”, multe din valorile lui incarnându-se în cele mai concrete utilizări ale corpului. Iar aici arta teatrală nu a făcut abstracție. Artaud prefigurează materialitatea „actorului total”, pe lângă alți creatori de teatru care la rândul lor, neglijând importanța corpului, sau din contră uzându-l la extrem, au studiat arta teatrală „pe firul conducător al trupului”, înțeles în termeni niceszcheeni. În polemicile științei teatrale corpul este, poate cel mai studiat element al spectacolului, întregul ansamblu ce vine să întregască unitatea procesului artistic, fiind integrată pe acest fir conducător al trupului. În mod ironic, acest organism viu se află deseori pus sub semnul „morții” și/sau al „absenței/prezenței”, sugerând o reînviere continuă și prezentă a artei teatrale. În ansamblul tradițiilor moștenite, constanta care unește manifestările teatrale este însuși actorul, iar grație instrumentelor străvechi și tehnicilor corporale, remarcă George Banu, el lărgeste câmpul posibilităților și se consacră unei extinderi progresive a mijloacelor sale de expresie. Actorul între propria interioritate și expresie exterioară, între distincția fenomenologică a binomului trup/corp, între pre-expresie și *bios* scenic etc. nu face decât să exprime materialitatea spiritului uman, a bogatei moșteniri pe care o cunoaște corporalitatea astăzi. A. Mnouchkine concepe această materialitate ca fiind esența teatrului, căci „ceea ce nu e fizic, nu e teatral” iar corpul actorului este de fapt un „scriitor în spațiu”, cu alte cuvinte, în dimensiune temporală corpul actorului devine scriitorul de fapt al istoriei teatrale.

Această esență materială, în împletirea ei psihosomatică, este afirmată și de T. Vianu în scrierile sale despre teatru: „Actorul, spune el, este un artist al corpului său. Modificarea fizionomiei și a atitudinilor corporale, inflexiunile vocii și varierea debitului verbal sunt mijloacele pe care actorul le întrebuințiază pentru a obține aceea evadare într-o individualitate străină, caracteristică pentru arta sa. Aparența sa externă și manifestarea sa fizică alcătuiesc pentru actor o pastă moale, căreia stă în puterea lui să-i dea forma pe care o dorește. Actorul poate în adevăr să anuleze reacțiile, reflexele și obiceiurile sale obișnuite, pentru a le înlocui cu adaptări motrice, cu ticuri și cu habitusuri corporale proprii individualității pe care vrea s-o reprezinte. Din acest punct de vedere una din însușirile cele mai esențiale ale talentului actoricesc este mobilitatea fizică. Nici o desprindere ne este prea adânc înrădăcinată pentru actor; oricare din ele poate fi cu ușurință destrămată și înlocuită după nevoie.”¹

¹ Tudor Vianu, *Esența artei actorului*, în *Scrieri despre teatru*, ediție și studiu introductiv de Viola Vancea, Editura Eminescu, București, 1977, p. 35.

CAPITOLUL I

CORP ȘI EXPRESIE – O INCURSIUNE INTERDISCIPLINARĂ ÎN ISTORIA IDEII DE CORP

1. Expresia corpului travestit – Întruparea Mascată

Corpul reflectă modul fiecăruia de a fi uman. Tot astfel corpul actorului exprimă modul de a fi a personajului. În polemicile formulate de știința spectacolului, corpul actorului ocupă un loc central, valorificat atât prin prisma experimentelor regizorale cât și prin textele-manifest formulate de creatorii artei teatrale.

Pur istoric, primul corp care a stabilit locul său pe scena viitorului teatru, a generat gestul revoluționar a lui Thespis de ieșire din cor, silind astfel mulțimea de ascultători să se așeze semicircular, pentru a putea vedea mai bine chipul interpretului, astfel din ascultători, participanții au devenit spectatori, creându-se în acest fel esența spațiului de teatru (de unde numele întregului gen, mai ales că scena i se atribuie tot lui Thespis² și legendarului său car cu măști, poate cu costume pe latura liberă, ca să-i fie la îndemână).³ De aici corpul actorului a cunoscut devenirea sa istorică de la fondul greco-roman la încărcătura iudeo-creștină, mecanicizarea modernă, reîntoarcerea la ritualurile primitive ancestrale, până la dezînsuflețirea și despiritualizarea postdramatică. Corpul actorului Greciei antice era valorificat în funcție de mască și costum, elemente ce se impun ca forță de expresie mai degrabă decât gestul și mimica, sub dublul lor aspect de element decorativ cât și de semnificație simbolică. În timpuri foarte vechi⁴, unele personaje din cortegiile funerare își acopereau chipul cu drojdie de vin și frunze de viță schimbându-și înfățișarea. De la acest prim exemplu de transformare a fizionomiei s-a trecut

² În 534 î.e.n. cu prilejul *Marilor dionisiace* organizate de Pisistrate la Atena, Thespis a prezentat primul dialog între cor și un actor, *apud* Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. I, Editura meridiene, Bucuresti, 1971, p. 61.

³ Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Editura enciclopedică română, București, 1971.

⁴ *Apud* Vito Pandolfi, *op.cit.*, 48.

la folosirea adevăratelor măști, confecționate anume și care, departe de a imita trăsături umane, prezentau un aspect care mergea de la înfricoșător la grotesc. Tot Thespis a fost cel care a reformat masca, dându-i un aspect asemănător fizionomiei umane, în timp ce Choirilos și Phrynichos s-au preocupat de evoluarea ei, iar cel de-al doilea a introdus masca feminină. Până la Eschil, masca reprezenta o expresie încremenită, monotonă, care se datora lipsei de culoare, el fiind primul care i-a aplicat policromia, făcând mai variat jocul contrastelor. Masca era confecționată din pânză sau lemn ușor, acoperea capul până la ceafă, avea o perucă mare, uneori barbă, o deschizătură mare pentru gură, cu o lamelă specială pentru amplificarea vocii, și două găuri mici pentru ochi. Policromia se folosea pentru accentuarea expresivității figurii. Fruntea era mult mărită, în forma literei grecești *lamda*, fiind acoperită în bună parte de perucă. Acest artificiu special avea drept scop înălțarea staturii. Masca prezenta avantaje și dezavantaje în ceea ce privește forța de expresie a actanților. Pe de-o parte un inconvenient consta în imposibilitatea folosirii mimicii faciale, această îngrădire fiind remediată prin schimbul de măști, sau folosirea unei măști cu dublă expresie, specifică mai ales comediei. Pe de-altă parte avantajul consta, după Aulus Gellius⁵, în faptul că masca favoriza amplificarea vocii. Un alt avantaj, impus de data aceasta, era posibilitatea de a juca roluri feminine, pentru că știm că în teatrul grec nu existau actrițe, rolurile eroinelor fiind interpretate tot de bărbați, iar uzanța măștii urmarea verosimilitatea cel puțin a figurii, dacă vocea și corpul trădau în vreun fel genul. Și tot un avantaj, să-i spunem, era indicarea vizibilă și directă, aproape ca o emblemă a caracterului personajului, la care se alătură și costumul, mai cu seamă în perioada *comediei noi*. Măștile *comediei vechi* aveau un caracter general de parodie, fără referiri speciale la o anumită realitate concretă sau la un simbol, exprimând mai mult o născocire imaginară. În *comedia mijlocie*, structura măștii a evoluat în sensul grotescului, în timp ce în perioada *comediei noi*, s-a produs o exagerare a trăsăturilor caricaturale în sens aproape simbolic. Un alt element legat de corpul actorului grec, de un deosebit interes datorită caracteristicilor sale estetice și semnificațiilor aluzive și uneori pronunțate, este costumul. Atâta timp cât masca amplifică vocea, iar folosirea

⁵ *Ibidem.*

coturnilor – încălțăminte specifică actorilor tragici – dădeau alături de peruca ce încununa masca, o dimensiune fizică excepțională, se impunea un costum la fel de voluminos. Astfel personajele păreau uriașe. Introducerea costumului de tipul care ni s-a transmis prin tradiția figurativă, i se datorează tot lui Eschil. Impunătorul costum al teatrului grec era compus din două elemente esențiale, care contribuiau la apariția gigantică a corpurilor, o tunică multicoloră și o mantie. Iar, pentru a evita disproporția ce era vizibilă datorită staturii uriașe dată de coturni și perucă, actorii se foloseau de diverse „umpluturi” pe sub costum, armonizând în ansamblu dimensiunile nerealiste. Se observă astfel că expresia corporală în teatrul antic grec este privită sub aspectul elementelor aluzive, cu caracter simbolic, spre deosebire de importanța ei majoră în ceea ce privește poezia sau sculptura din aceeași perioadă, spre exemplu. Astfel corpul viu în acțiune este privat de receptarea frumuseții lui legendare, căreia J. J. Winkelmann îi aduce elogiul suprem: „Dacă natura a procedat cu trupul după cum procedase cu elementele limbii, grecii erau dintr-un aluat deosebit de prețios; elasticitatea extremă a nervilor și a mușchilor dădea naștere mișcărilor mlădioase ale trupului. În fiecare gest se manifesta o suplețe grațioasă și sprintenă ce însoțea o fire senină și veselă. Să ne închipuim un trup perfect echilibrat: nici slab, nici cărnos. Excesul într-un sens sau altul le părea grecilor, caraghios, iar poeții își băteau joc de un Cinesias, un Filetas sau un Agorakritus. Judecând astfel, ni i-am putea închipui pe greci ca niște molateci, sleiți de puteri prin accesul precoce la voluptate [...] Spartanii se străduiesc din tinerețe să-și fortifice trupul prin exerciții violente [...] Unii autori sunt de părere că exercițiile erau mai mult dăunătoare decât favorabile frumuseții tinerilor elini. S-ar putea crede că efortul la care erau supuși nervii și mușchii dădeau contururilor delicate ale trupurilor fragede linii anguloase și dure în locul unei grațioase mlădieri. [...] Rotunjimea tinerească a trupului a reprezentat un adevărat noroc pentru greci și artiștii lor; această rotunjime trebuie să fi fost absolut autentică căci statuile grecești prezintă falange destul de ascuțite, pe câtă vreme alte părți ale corpului [...] au cu totul o altă conformație, ceea ce dovedește că grecii reproduceau cu fidelitate natura.”⁶. Elasticitatea mușchilor, mișcărilor

⁶ Johann Joachim Winkelmann, *Lămuriri asupra Considerațiunilor despre imitarea operelor grecești și răspuns scrisorii deschise*, în: Victor Ernest Mașek, *De la Apolo la Faust, dialog*

mlădioase, suplețea grațioasă și sprintenă a gestului, contururi delicate, toate aceste atribute ale idealului grec, imaginate de Winkelmann, nu-și vor regăsi reprezentarea lor plastică pe scenă decât foarte târziu în istoria spectacolului. Masca și costumul ce acoperea în întregime corpul actorului grec sunt departe de a sugera realismul reprezentativ, forța lor expresivă fiind de domeniul sugestiei, a convenționalului și a stilului. Supradimensionarea corpului actorului cu ajutorul acestor elemente stilistice sugerează localizarea tragediei și a corului tragic în domeniul idealului (în ciuda faptului că Platon îi refuză dimensiunea ideală) prin ceea ce Schiller numea în prefața sa la *Logodnica din Messina*, ca fiind un „zid viu pe care tragedia îl ridică în jurul ei pentru a se izola de lumea reală și a-și feri domeniul ideal și libertatea poetică.”⁷. Nietzsche, în tratatul său despre *Nașterea tragediei*, reia afirmația schilleriană, plasând și el corul tragic în dimensiunea ideală a unor stări și ființe „naturale” închipuite: „[...] corul tragediei primitive este un domeniu ideal, mult mai presus decât acela unde umblă muritorii. Pentru acest cor, elinul a înălțat schela aeriană a unei stări *naturale* închipuite și a așezat pe ea ființe *naturale* închipuite. Tragedia și-a luat zborul de pe acest fundament și astfel a fost de la început, scutită de orice imitație penibilă a realității.”⁸

Dacă urmărim izvoarele istorice cu privire la mască și costum, observăm că acest zid închipuit de corpuri umane supra-costumate era menit să sugereze caracterul ideal de surprindere a esenței prin manipularea stilizată a aparenței. Astfel aceste corpuri stilizate forțat devin un mijloc de expresie a idealului poetic. Efectul tragediei, după Nietzsche⁹, constă în faptul că statul și societatea, abisul ce desparte omul de om, fac loc unui sentiment de unitate care îi reidentifică pe oameni cu natura. Dar această reidentificare se produce la nivelul esenței sub masca aparentă a sugestiei. Spre exemplu culoarea costumului și a măștii devin semn de identificare a personajelor căci, fiecare caracter purta un costum special care sublinia caracterul aluziv și simbolic.

între civilizații, dialog între generații, traducerea Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu Gherea, Ion Herdan, Editura Meridiane, București, 1978, pp. 55 - 60.

⁷ *Apud* Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, în: Victor Ernest Mașek, *De la Apolo la Faust, dialog între civilizații, dialog între generații*, ed. cit. p. 207.

⁸ *Ibidem*, p. 207.

⁹ *Ibidem*, p. 208.

Dionysos¹⁰ purta o tunică lungă de culoarea șofranului, însemnul regal era dat de o mantie de culoarea purperei, reginele purtau tunică roșie cu trenă și o mantie albă tivită cu purpură. Personajele care reprezentau diverse divinități erau, nu întâmplător, costumate simplu cu jersey de lână, care le acoperea tot trupul. Războinicii și vânătorii țineau pe brațul stâng o *chlamys* de culoarea purperei. Iar de-a lungul evoluției tragediei și a comediei costumul, chiar dacă își pierde din dimensiunile suprareale, își păstrează totuși convenționalitatea cromatică. Și anume roșul era culoarea tinerilor, albul a sclavilor, negrul și cenușiul a paraziților, verdele și albastrul a bătrânilor, albul era și însemnul preoteselor, și totodată alături de galben a fetelor tinere, iar albul tivit cu franjuri al fetelor bogate, codoșii purtau o tunică și o mantie vărgată. Pe lângă costum personajele purtau fiecare câte un însemn distinctiv: zeii aveau un atribut individual propriu, războinicul o armură, eroii o spadă sau un arc, regele sceptrul, bătrânul bastonul, corul rugătoriilor purtau ramuri împletite cu benzi de pânză albă, solii purtători de vești bune și invitații ce se duceau sau se întorceau de la o serbare aveau cununi pe cap, sclavii porniți la drum cu stăpânii lor își puneau pe umeri bagajele, țăranii o bătă, un surtuc de piele și un sac, parazitul o sticlucă cu ulei și-o perie etc. Toate aceste însemne cromatice, împreună cu attributele individuale, sunt astfel principalul mijloc de expresie arhetipală. Mai mult, observă Vito Pandolfi, „lucrul cel mai frapant la costumul tragic grec este bogăția, somptuozitatea, luxul podoabelor. Stofe scumpe, tivuri de aur, culori strălucitoare, care nu semănau de fel cu îmbrăcămintea din viața de toate zilele. Se întâlneau probabil la veșmintele purtate în zilele de sărbătoare. Cu toate acestea, nu se poate spune că asemenea costume erau lipsite de orice legătură cu realitatea. Era, în primul rând, o stilizare a costumului național grec. Un singur tip de costum – cel sacerdotal – era idealizat. Nu este exclus să fi existat influențe reciproce între costumul teatral și podoabele sacerdotale eleusiene.”¹¹. Rezultă că stilizarea costumului era privită din perspectiva idealizării realului. În ceea ce privește tragedia satirică, costumul nu prezintă deosebiri majore în reprezentarea ei, elementele esențiale rămân aceleași, cu unele mici diferențe. În schimb, un aspect cu totul deosebit îl regăsim în cazul reprezentării corporale a satirilor

¹⁰ Vito Pandolfi, *op.cit.*, pp. 50-52.

¹¹ *Idem*, p. 51.

și silenilor. Pantalonii de blană strânși în talie, coada de cal și simbolul falic caracterizau personajul satirului. Silenul, purta în schimb un tricou păros care îi îmbrăca tot corpul, uneori o tunică dintr-o singură bucată, care îi cădea până la genunchi și un pantalon lung. Ambele personaje purtau de obicei pe umărul stâng piei de animale. Silenul îmbrăca trei feluri de mantii, fie brodată, vărgată sau roșie. Ori, în acest caz, se produce o mutație în ceea ce privește forța expresivă a corporalității. Descotorosite de costumul greoi, personajele satirice erau capabile să-și folosească liber mijloacele de expresie corporală sub diverse mișcări și gesturi aluzive până la semne obscene. Iar dacă personajele tragediei antice supradimensionate pe fondul idealului, erau menite să producă efectul aristotelic al *catharsisului*, prin declanșarea sentimentului de frică și milă, în ceea ce privește personajele satirice, acestea produceau probabil un efect de reevaluare morală și etică a pornirilor și obsesiilor care au supus dintotdeauna corpul uman la lupta lăuntrică dintre instinctul animalic și rațiunea spirituală.

Obsesia grecilor pentru proporție o regăsim și în cazul supradimensionării corporale a actorului tragic. G. E. Lessing, în *Laocoon*, remarcând exagerarea dimensiunilor în cazul sculpturii grecești, aduce în discuție inspirația homerică, ca sursă primordială de reprezentare ideală a corporalității. „De altminteri”, spune el, „cum capodoperele lui Homer au precedat toate capodoperele artistice, cum Homer a observat natura cu un ochi de pictor, înaintea unui Fidias ori Apelles, nu e de mirare că artiștii, până să fi avut timp să caute în natură diversele observații așa de utile artei lor, le-au găsit gata făcute în Homer, de unde le-au luat cu lacomă râvnă, pentru că prin Homer, să imite natura.”¹² „În acest sens”, continuă el, „Fidas recunoaște că s-a inspirat din versurile homerice, ce i-au servit drept model în realizarea lui *Jupiter Olimpianul*, și numai cu ajutorul acestora a reușit să creeze un chip de zeu „*propemodum ex ipso coelo petitum*”¹³: „Astfel grăi și încuvință, dând din cap și sprâncene: / Pletele-i nemuritoare pe-obraji, valuri se revărsară / De

¹² Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, în: Victor Ernest Mașek, *De la Apolo la Faust, dialog între civilizații, dialog între generații*, ed. cit. p. 136.

¹³ „coborât parcă chiar din cer”, *Idem*.

pe-al Stăpânului creștet, și Olympul vui, a cutremur.”¹⁴ Lessing crede că Fidias s-a lăsat „sedus”, în aceste versuri, de forța de expresie a sprâncenelor zeului, și a „pletelor nemuritoare”, cărora le va acorda o atenție deosebită, fără precedent, în sensul în care „înainte de Fidias artiștii nu-și dădeau seama de ceea ce poate fi grăitor și cu înțeles într-o fizionomie, și mai ales neglijau valoarea expresivă a părului. Myron lasă încă de dorit asupra acestor două puncte, după cum observă Plinu, și tot după acesta, Pitagora Leontinul a fost primul care s-a distins printr-o tratare elegantă a părului. Ceea ce Fidias a învățat din Homer, ceilalți artiști au învățat din operele lui Fidias.”¹⁵. Inspirația homerică asupra proporțiilor este adusă în discuție de Lessing în urma observațiilor lui Hogarth despre *Apollo din Belvedere*, observații pe care le vom relua în ceea ce urmează: „Acest Apollo ca și statuia lui Antinous, se pot vedea amândouă la Roma, în același palat. Dar pe când Antinous umple de admirație pe cel care-l contemplă, Apollo îl uluiește, îl încremenește, și asta, după mărturisirile călătorilor, prin impresia a ceva supraomenesc pe care o dă înfățișarea statuii, impresie pe care îndeobște ei nu sunt în stare să și-o definească. Și acest efect e cu atât mai uimitor, spun ei, cu cât, dacă te uiți mai de aproape, lipsa de proporție între unele părți ale statuii apare evidentă chiar pentru un ochi profan. Unul dintre cei mai buni sculptori pe care îi avem în Anglia și care a călătorit de curând la Roma, ca să vadă aceste statui, mi-a confirmat ceea ce spuneam mai sus și mi-a precizat că picioarele și coapsele sunt prea lungi și prea groase față de celelalte părți. Și Andreea Sacchi, unul dintre cei mai mari pictori italieni, pare să fi fost de aceeași părere; altfel, într-un celebru tablou al său, care se află acum în Anglia și care reprezintă pe Apollo încoronând pe compozitorul Pasqualini, nu văd de ce i-ar fi dat proporțiile perfecte ale lui Antinous, când pentru rest, zeul pare să fie într-adevăr o copie după Apollo din Belvedere. Știu că adesea descoperim chiar în opere de mare valoare câte o parte mai neimportantă, care a fost neglijată, totuși aici nu poate fi cazul, pentru că într-o statuie frumoasă, justetea proporțiilor e una din frumusețile ei esențiale. De aici trebuie să tragem concluzia că disproporționata alungire a acelor mădulare a fost voită,

¹⁴ Homer, *Iliada*, tradusă în hexametri de Dan Slușanschi, Editura Humanitas, București 2012, cântul I, v. 528-530, p. 21.

¹⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *op.ci*, p. 137.

altfel era ușor de evitat. Dacă deci vom examina amănunțit frumusețile acestei sculpturi, vom judeca pe bună dreptate că ceea ce până acum fusese considerat ca un efect fericit și imposibil de analizat al aspectului ei general este produs de un defect aparent al unei părți.”¹⁶. Lessing adaugă faptul că Homer arătase de mult că există un aspect impunător care ia naștere prin simpla exagerare a dimensiunilor picioarelor, de la șolduri în jos, în versurile care compară statura lui Odysseu cu cea a lui Menelau: „Stând în picioare, mai sus Menelau se-nălța, lat în umeri; / Dar de ședeau amândoi, Odysseu arăta mai de seamă.”¹⁷. Dat fiind că atunci când amândoi ședeau, remarcă Lessing, Odysseu câștiga, iar Menelau pierdea din prestața fizică, primul părând mai mare, celălalt mai mic, determinând astfel raportul diferit pe care-l avea la fiecare dintre ei partea superioară a corpului față de picioare și șolduri. Astfel corpul lui Odysseu prezintă un exces de proporție în partea de sus, iar corpul lui Menelau în partea de jos. În *Iliada* lui Homer abundă astfel de comparații, majoritatea prezentând un caracter supradimensionat. Tot în Cântul amintit mai sus Odysseu este comparat cu Agamemnon: „Cel ce c-un cap e mai scund decât însuși Atrid Agamemnon, / Dară-i în spate mai lat și la piept mai voinic la vedere.”¹⁸. Exagerarea proporțiilor reiese și din attributele pe care le dă fiecărui erou în parte: „marele Priam”, „frumos ca un zeu, Alexandru”, „falnicul domn Alexandru”, „Helicaon, fiul cel tare născut din Antenor fruntaș de cetate”, „Menelau cel cu strigăt puternic”, „Mygdon frumos ca și zeii”, „Zeiescul Oddyseu” „Aheii cei chipeși”, „Troieni și Ahei cu frumoase pulpare”¹⁹. Toate aceste epitete, unele hiperbolizate, sunt o sursă de translatăre a nevoii de supradimensionare corporală a eroilor tragici în reprezentarea teatrului antic. Dimensiunile corporale ale actorului sunt clar modificate în scopul producerii unui efect diferit de cel propus de estetica antică în ceea ce privește proporția, simetria, armonia, dar și frumosul (noțiuni ce au fost impuse în întreaga artă elină), ele fiind aici mai degrabă aluzive, forța lor de exprimare poate fi doar presupusă printr-o receptare pur intuitivă, fie ea și „cathartică”, dacă e să ne referim la Aristotel. Trecerea de la primitiv

¹⁶ *Idem*, pp. 137-138.

¹⁷ Homer, *op. cit.*, |Cântul III, v. 210-211, p. 60.

¹⁸ *Idem*, v. 193-194, p. 59.

¹⁹ *Idem*, Cântul III, pp. 54-67.