

Vito Pandolfi

# istoria teatrului universal



Editura Meridiane

**Vito Pandolfi**  
**STORIA UNIVERSALE DEL TEATRO DRAMMATICO**  
**Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1964**

Vito Pandolfi

istoria  
teatrului  
universal

vol. III

Traducere din limba italiană și note de  
LIA BUSUIOCEANU și OANA BUSUIOCEANU

EDITURA MERIDIANE  
București, 1971

Pe copertă :  
Fanny Kemble în *Romeo și Julieta* de Shakespeare.  
Litografie de Hayter; sec XIX, Cambridge.  
Colecția H. R. Beard.

<b>TEATRUL ENGLEZ</b> .....	<b>7</b>
Marlowe, Shakespeare: condițiile istorice ale mării creații teatrale, p. 8; amatori și profesioniști, p. 10; scena elisabetană, p. 13; Marlowe și problema shakespeariană, p. 14.	
Opera lui Shakespeare: cronicile engleze, p. 22; tragediile istorice ale latinătății, p. 44; comediile și umorul, p. 52; tragedie și legendă, p. 80; genul romanesc, p. 106	
De la Shakespeare la Sheridan: Ben Jonson, p. 121; epoca iacobită, p. 124; de la Cromwell la dinastia de Hanovra, p. 133; tragedia eroică, p. 134; comedia de moravuri, p. 138	
<b>ROMANTISMUL</b> .....	<b>147</b>
Mișcarea romantică în Germania: pentru un repertoriu național, p. 148; Goethe, p. 154; Schiller, p. 163; Kleist, p. 168; Hölderlin, p. 172; Büchner, p. 174	
Influența romantismului asupra civilizației europene: Rusia, p. 177; Franța, p. 178; Italia, p. 182; Anglia și Europa Centrală, p. 184	
<b>ȘTIINȚA SPECTACOLULUI</b> .....	<b>187</b>
Noua știință a spectacolului teatral. Nașterea esteticii teatrale, p. 188; Compania Meininger, p. 191; Antoine, p. 193; Wagner, p. 194; Appia, p. 195; Craig, p. 201; Stanislavski, p. 204; Copeau, p. 212; Reinhardt, p. 219; Tairov, p. 223; Meyerhold, p. 227; Vahtangov, p. 234; Piscator, p. 238; Brecht, p. 246; S.U.A.: Flanagan, p. 252; Le Cartel, p. 257; Artaud, p. 262; Barrault, p. 266; Vilar, p. 268	

<b>ITALIA: ACTORI ȘI REGIZORI</b> .....	<b>271</b>
actorul italian, p. 272; primele companii subvenționate, p. 277; marii actori italieni, p. 279; Modena, p. 282; Duse, p. 286; repertoriu, idealuri, regie, p. 287	
<b>COMEDIA MODERNĂ</b> .....	<b>301</b>
Spiritul vodevilului p. 302; Labiche, p. 304; triumful vodevilului: Sardou, Courteline, Feydeau, p. 307; umorul germanic, p. 311; comedia satirică rusă, p. 314; Gogol, p. 315; Suhovo-Kobilin, p. 319; vodevilul sovietic, p. 320; Caragiale și teatrul românesc, p. 321; teatrul de bulevard, p. 327; Salacrou, p. 328; Anouilh, p. 334; perpetuarea spiritului boulevardier, p. 344; comedia engleză, p. 348; comedia italiană, p. 353	

TEATRUL ENGLEZ

## CONDIȚIILE ISTORICE ALE MARIИ CREAȚII TEATRALE

**Î**n Anglia, ca și în Italia, dar în alte proporții și cu o dezvoltare mult mai vastă din cauza unui complex de împrejurări istorice, renașterea teatrului profan și reînnoitul său profesionism sînt însoțite de înalte expresii artistice. Promptitudinea răspunsului la stimulul constituit de prima răspîndire a spectacolului teatral devine aici, ca și în tragedia greacă, garanția expansiunii unor forțe virgine și tumultuoase, în care civilizația ce începe să înflorească se poate oglindi și judeca.

Diferența calitativă a dezvoltării dramaturgiei engleze față de cea italiană izvorăște din diferența condițiilor de mediu și istorice. Anglia este o națiune în ascensiune, unde noua clasă burgheză este pe cale să devină stăpîină pe propria-i soartă, datorită în parte și absolutismului monarhiei care distruge autonomia și puterea aristocraților, punînd în valoare clasele mijlocii. Afară de asta, Anglia se eliberează de subjugarea ideologică ce se produsese prin intermediul Bisericii Catolice. În această perioadă de tranziție, înainte ca puritanii să dobîndească întietatea, ea izbutește să atingă o relativă libertate de gîndire sau cel puțin consimte la un indiferentism declarat, ca acela al lui Shakespeare (care nu din întîmplare apare după ateismul declarat al lui Marlowe). Echilibrul de forțe dintre anglicani, puritani, rămășițe de straturi catolice îngăduie lui Shakespeare și contemporanilor săi să prezinte o lume eliberată de învelișuri mitice și mistificatoare, chiar dacă recurge la anumite precauții, (printre care aceea de a situa acțiunea în ținu-



turi străine și mai ales în Italia, de a descrie pe larg forța de atracție a răului sub pretextul că lucrurile se petrec într-o țară papistașă. Impulsul științific, animat de Renașterea europeană, găsește în Anglia un teren fertil — tocmai pentru că acolo restricțiile dogmatice nu sînt apăsătoare — și introduce totodată o atitudine obiectivă și lipsită de prejudecăți, de care teatrul se folosește în mod hotărîtor. Ansamblul factorilor acționează în așa fel încît experiența umanistă dobîndește și ea un relief cu totul deosebit față de cea italiană, întrucît, în loc să fie îndreptată mai mult spre imitarea formelor clasice, se manifestă ca un model de reprezentare a realității, oarecum sub un aspect pur tehnic. Seneca oferă lui Shakespeare și contemporanilor săi sensul și construcția tragediei, care le parvin astfel mai direct și mai convingător decît prin exemplele elenice, fie din cauza limbii latine, pe atunci universal răspîndită spre deosebire de greaca clasică, fie pentru că ea este vădit dezbărată de orice tutelă religioasă, și utilizată într-un climat de investigație morală. Pe lângă aceasta, «ororile» tragediei senechiene coincideau cu gusturile și exigențele publicului din acea epocă (de altfel, destul de actuale și astăzi), satisfăcînd prin efectele lor apriga nevoie de emoții care să dezlănțuie fantezia și să dea frîu liber instinctelor spectatorilor.

Traduceri din Seneca se făcuseră încă de la mijlocul secolului al XVI-lea. În 1581 au apărut toate tragediile lui, traduse de Newton. *Gordobuc* (1562), care poate fi socotită prima tragedie profană a teatrului englez, ia naștere, evident, sub influența senechiană. Din Seneca se inspiră, cu înlănțuirea ei de orori tragice, *The Spanish Tragedy* (Tragedia spaniolă) a lui Thomas Kid, care a fost reprezentată cam prin 1590 și precedă cu puțin marile lucrări ale lui Marlowe, contribuind poate la apariția lor.

Plaut are și el un rol în creația comică engleză, dar într-o formă mai marginală. Găsim atît la Shakespeare cît și la Ben Jonson influențe care merg chiar pînă la imitație. În conceperea caracterului comic și a intrigii, pare mai evidentă influența *Commediei dell'Arte*, pe atunci în plină maturizare, care elaborase pe schema plautiană un gen de spectacol ingenios și actual.

Înainte de înființarea teatrelor publice se prezentau spectacole de diletanți la Curte și în cercurile universitare. La început, ca și la Curțile italiene ale Renașterii, ele erau inspirate din cultura umanistă și prezentau din nou teme pastorale. John Lyly (1554?—1606) cu *Gallathea* (cca 1588), *Endimion, the Man in the Moon* (Endimion, omul în lună, 1588), *Midas* (1589—1590), și George Peele cu *The Araygnement of Paris* (Judecata lui Paris 1584) au fost principalii exponenți ai genului. În prima jumătate a secolului fuseseră precedați de încercări de actualizare a unor *Morality-plays*, în termenii noii culturi umaniste, apropiind alegoria de reprezentarea realității, adesea cu deznodăminte de farsă, ori polemice, ori doctrinale; exemple caracteristice au fost *Mankind* (Omenire, 1475?), *Interlude Magnificence* (Intermediul Magnificenței, 1516) de John Skelton și *Interlude Wit and Science* (Interludiul spiritului și al științei, 1548) de John Redford. Centrele universitare aveau să contribuie și ele la renașterea manifestărilor teatrale profane sub forme destul de viguroase. În sînul lor se formează grupul «University Wits» (Spiritele Universitare) care cuprinde, pe lângă John Lyly și George Peele, și pe Robert Greene (1550—1592), autorul unei vesele satire a științei în comedia *The Honorable Historie of Frier Bacon and Frier Bongay* (Onorabila istorie a fratelui Bacon și a fratelui Bongay, 1589) și pe Thomas Nashe (1567—1601), autor al unei lucrări satirice inspirate din viața lui Euripide, în limitele anecdotice și legendare: *The Isle of Dogs* (Insula ciinilor, 1597?).

*The Mask* a fost un gen de spectacol strîns legat de viața de Curte, în care se amestecau diferite elemente, mai ales cîntul și dansul, amîndouă cu măști. Jucat chiar de cei de la Curte, el înclina adesea spre un alegorism de tip apologetic față de monarhie. Inigo Jones a dovedit cu acest prilej multă fantezie în scenografie și costume. Cu asemenea lucrări se îndeltniceau unii dintre cei mai vestiți scriitori ai epocii, printre care și Ben Jonson. Un ecou al genului îl

găsim la Shakespeare, când Prospero, în *Furtuna*, pune să se dea un spectacol pentru plăcerea lui. La curte ca și la «Clubs», spectacolele obișnuite erau interpretate de trupe de tineri sau de studenți (coriștii de la Capela regală ori de la biserica Sf. Paul). Începând din 1576, o trupă a închiriat o sală din vechea mănăstire a «Călugărilor Negri» (*Black Friars*) unde a dat regulat spectacole cu plată, jucând întâi piese cu caracter umanist, iar mai târziu pe acelea ale grupului «University Wits.» Sălile au început să se numească «Private-house» și locurile s-au rezervat pentru un public de un anumit rang social. Marea dezvoltare care s-a produs între 1590 și 1630 s-a putut realiza numai mulțumită deschiderii unor teatre frecventate de orice fel de public, care au folosit și apoi au adaptat curți interioare de hanuri. Profesionalismul, atât al actorului cât și al autorului, s-a născut o dată cu acele trupe ambulante, care, protejate de Curte sau de mari familii aristocrate, s-au putut stabili la Londra în mod permanent.

Nici în Anglia teatrul n-o ducea prea ușor. Puritanii, întocmai ca și Părinții Bisericii cu un mileniu mai înainte, se opuneau cu tenacitate exercitării lui, mai cu seamă când a început să se răspândească în afara cercurilor restrânse. Lupta a durat vreme îndelungată, iar în timpul dictaturii lui Cromwell teatrele publice au fost închise vreme de câteva decenii. Un pamflet al puritanului Stephen Gosson, *The Schoole of Abuse* (Școala abuzului), apare în 1579 cu acuzații grosolane și intolerante împotriva activității teatrale. Primăria din Londra, influențată de asemenea proteste, a interzis reprezentațiile în cuprinsul orașului. Dar nobilii le găzduiau în reședințele lor, iar «Privy Council» (Consiliul executiv) al reginei Elisabeta autoriza ca «Revel Office» (Oficiul serbărilor) să facă o selecție pentru petrecerile de la Curte.

Îndârjita ostilitate a primăriei a fost eschivată prin construirea de teatre la periferie, departe de jurisdicția sa: o periferie pe atunci relativă, la ceva mai mult de un kilometru de centrul orașului. În 1576, actorul-autor și impresar James Burbage a clădit prima sală de spectacole și a numit-o simplu «Theatre».

Exemplul său a fost urmat și de alții. James Burbage a izbutit să obțină concesiunea regală mulțumită protecției contelui de Leicester, căruia el și tovarășii săi îi erau devotați. Au urmat: « The Rose » (Trandafirul) în 1587, « The Swan » (Lebăda, numit astfel pentru că se ridica pe malul drept al Tamisei) în 1595, « The Globe » (Globul) în 1596, prin strădania lui Richard Burbage, fiul lui James, mare interpret al multor drame shakespeariene, « The Fortune » (Fortuna), copie a celui de mai sus, datorat impresarului Philip Henslowe, ca și « The Hope » (Speranța), construit în 1613 după modelul lui « The Swan ». Trupele nu erau legate de un teatru, ci se deplasau una în locul alteia și efectuau turnee în provincie. Dintre cele douăzecișipatru care se știe că activau în epoca elisabetană, două au rămas celebre: « Lord Amiral's Men » (Oamenii Lordului Amiral — pentru că se bucurau de protecția lui) și « Lord Chamberlain's Men » (Oamenii Lordului Șambelan). Din prima a făcut parte și a devenit apoi conducătorul ei Edward Alleyn, interpret al lui Marlowe. În epoca iacobită (adică sub domnia succesorului Elisabetei, Iacob I) trupa a luat numele de « Prince Henry's Men » (Oamenii prințului Henric). A jucat la « Theatre » și la « Globe ». Dintr-a doua au făcut parte Will Kempe, prim actor comic, Richard Burbage, prim actor tragic, și William Shakespeare în roluri secundare. Sub Iacob I trupa a luat numele de « King's Men » (Oamenii regelui).

Edificiul teatral elisabetan este de un gen cu totul aparte. Născut în curtea interioară a unui han, el a fost nevoit să se adapteze arhitecturii preexistente. Pentru a o face funcțională, trebuia să se țină seama de exigențele ritmului rapid în care se desfășura acțiunea. Hanul califica, de altfel, încă de pe atunci publicul: amestecat și turbulent, înclinat mai cu seamă spre licențe deșănțate. Drama se adaptează spectatorilor săi. Renunță la prudențele literare și neoclasice pentru a face față cerințelor (printre care un mare loc îl ocupă aceea a violenței în sine). Clocotul de idei dă naștere unei puternice explozii de opere, și în primul rând aceleia a lui Shakespeare. Exprimând în întregime un popor și o epocă, Shake-

speare ajunge să contureze sorții existenței omenești, așa cum făcuseră Eschil și Sofocle prin mijloacele și convențiile lor.

## SCENA ELISABETANĂ

Structura scenei elisabetane se desfășura pe două rînduri de galerii, cel de jos situat la o înălțime aproape corespunzătoare rampei de astăzi, iar cel de sus, de același tip, la înălțimea unui prim etaj. Prima galerie avea un *front-stage*,<sup>1</sup> îndeplinind rolul avanscenei noastre și un *rear-stage*<sup>2</sup>, închis cu o perdea; cînd era deschis, închipuia interioarele. Galeria de sus — *upper-stage*<sup>3</sup> — servea, de asemenea, pentru a reprezenta spații interioare sau exterioare. Schimbările de scenă erau indicate prin tăblițe speciale. O scenografie propriu-zisă, fie cît de sumară, nu exista. Costumele erau de multe ori somptuoase, dar fără referiri istorice. Acțiunea dramatică se desfășura cu rapiditate, schimbările de decor nefiind necesare. Scena se prelungea în curtea interioară cu avanscena. Publicul de rînd stătea în picioare la parterul alcătuit de curte, cel ales ședea jos în galeriile care o înconjurau pe trei laturi. Extremitățile laterale ale scenei, la primul și al doilea etaj, erau rezervate păturilor mai înstărite. Întreaga scenă era încadrată de arcade și mici coloane în stil gotic.

La începutul reprezentației și ca un semnal al ei, se înălța în vîrfurile unui pavilion care domina teatrul-curte o emblemă heraldică. Teatrele au fost multă vreme descoperite, deci cu o acustică slabă, ceea ce impunea actorului o emisiune sonoră a vocii pentru a se face auzit. Acest tip de organizare a spectacolului provoca două feluri de consecințe: intimitatea între actor și public, încredințată mai cu seamă magiei cuvîntului și, în același timp, necesitatea ca textul să

<sup>1</sup> Platformă situată în față (în engleză).

<sup>2</sup> Platformă situată în spate (în engleză).

13 <sup>3</sup> Platformă superioară (în engleză).

răspundă nemijlocit exigențelor spectatorilor, dincolo (sau dincoace, dacă doriți) de orice mediație culturală. De aici a decurs profesionismul autorilor, care foarte rar (cu excepția doar a lui Ben Jonson) proveneau din mediul literar propriu-zis, chiar dacă se foloseau din plin de producția și de moda literară a momentului (de pildă, Shakespeare de « eufuism », manieră inspirată de un roman al lui John Lyly, *Euphues*, publicat în 1580— asemănătoare prin multe aspecte marinismului și gongorismului). Stilurile și metaforele literare, luate din lirica timpului, pătrundeau cu ușurință în versul dramatic, întrucât erau bine primite de public.

## MARLOWE ȘI PROBLEMA SHAKESPEARIANĂ

William Shakespeare și Christopher Marlowe s-au născut în același an, 1564, primul la Stradford-on-Avon, al doilea la Canterbury. Începuturile activității lor par să fie aproape contemporane: datează din jurul anului 1590. Poate cu puțin anterioară a fost aceea a lui Marlowe, talent foarte precoce, cunoscut încă de pe cînd era student la Universitatea din Cambridge. La Londra, unde s-a mutat în 1587 (în aceeași vreme cînd s-a mutat și Shakespeare), a intrat în cercul lui Sir Walter Raleigh (figură eminentă a epocii, ca și contele de Essex; ca și acesta, căzut în dizgrație după vicisitudini aventuroase și condamnat la moarte). Se știe că în cercul lui Raleigh și Marlowe au apărut idei avansate, în sensul unei gândiri rebele față de credințele religioase și înclinată, în schimb, spre considerații științifice. Marlowe, temperament agitat și turbulent, a murit se pare într-o încăierare de cîrciumă. Există însă unii care susțin că lui Marlowe, care s-ar fi ascuns pentru a scăpa de urmărirea judiciară, i s-ar datora operele socotite drept ale lui Shakespeare; că Shakespeare, despre a cărui existență avem urme numeroase și sigure, n-ar fi decît un nume de împrumut. Asupra acestui punct, fanteziile își dau frîu liber. Nume de

împrumut al lui Marlowe, al lui Bacon, al lui Florio (un literat italian emigrat la Londra și apoi ajuns la curtea Mariei Stuart), al contelui de Demby, al lui sir Raleigh însuși? Discuțiile în această privință nu se mai opresc de aproape un secol, și s-a ajuns chiar la propunerea de a se deschide cosciugul lui Shakespeare pentru a se elucidă misterul. Desigur, nimic nu ne îngăduie să presupunem că o viață atît de obișnuită, ordonată, liniștită, mediocră, am putea spune, ca aceea a lui Shakespeare, a putut să genereze o operă atît de măreață și vastă, atît de plină de semnificații și de viziuni, atît de vădit bogată în experiențe umane. Ar fi și nelogic să pretinzi cu orice preț o corelație directă, acolo unde trăirile lăuntrice pot suplini prin forța imaginației creatoare orice întâmplare dinafară. În orice caz, disproporția rămîne evidentă și, chiar astăzi, inexplicabilă. Astfel, atît identificarea lui Shakespeare, cît și ipoteza unui Shakespeare ca simplu nume de împrumut, rămîn ipoteze plauzibile, pe care nimic concret nu ne autorizează să le acceptăm ori să le respingem. Elementul care ar putea eventual să denote lipsa de temei a ideii de a atribui această operă unor personalități ca cele pomenite mai sus, destul de cunoscute sub alte aspecte și care permit o apreciere a lor sub raport cultural, este că totalitatea producției, atît lirice cît și teatrale, atribuită de tipărituri lui Shakespeare, denotă o cultură limitată, o pregătire care nu depășește media, dacă e raportată la scriitorii epocii. Firește, Shakespeare are un extraordinar simț al limbii și al formei, atît lirice cît și teatrale, necunoscute celorlalți, pe lîngă darurile imaginației, care sînt evidente. Dar acest lucru pare să fie mai degrabă rodul unui instinct și al unei elaborări cu totul personale, decît al unei educații și al unei experiențe literare.

Despre William Shakespeare avem o serie de date sigure. La 25 aprilie 1564 a fost botezat la Stradford. Tatăl său locuia în Henley Street încă din 1552. Din țaran se făcuse negustor și în această profesie a avut noroc pe plan social, urcînd treptele administrației comunale pînă la gradul de prim șerif. Mama, Mary Arden se trăgea dintr-o familie foarte bună. Din 1558 pînă în 1580 li s-au născut doispre-

zece copii, dintre care William a fost al treilea. Shakespeare s-a căsătorit la Stradford în 1582 cu A. (Anne sau Agnes) Hathaway. La Stradford au avut trei copii. Din 1592 se înregistrează urme sigure ale prezenței și succesului său la Londra. Robert Greene, într-un pamflet pe care l-a terminat de scris cu câteva zile înainte de moarte (survenită în septembrie 1592) îndeamnă pe Marlowe, Peele, Nashe, Shakespeare să se lase pentru totdeauna de activitatea teatrală. Marlowe este acuzat de ateism și de vinovată apropiere de ideile lui Machiavelli (pe atunci simbol de cinism papist, de ipocrită ticăloșie). Shakespeare este de-a dreptul apostrofat ca « inimă de tigru sub haină de actor », « fată la toate », « umflat și gogonat ». În același an începe publicarea treptată, întâi a lucrărilor poetice, apoi a celor dramatice, cu dedicații către cele mai înalte personalități nobiliare ale epocii, după cum era obiceiul. Actorul Shakespeare este menționat, împreună cu William Kempe și Richard Burbage, pentru o răsplată specială primită de la Elisabeta și înregistrată în dările de seamă ale trezorierului Consiliului Regal, în urma unor reprezentații date la Curte către sfârșitul anului 1594.

Edițiile și elogiile criticii se înmulțesc. Datorită unor însemnări ale lui Ben Jonson, avem mărturii privitoare la activitatea lui de actor, ca interpret în *Everyman with his humour* (Fiecare cu toana lui, 1598), și în *Seianus* (1603). În 1599 devine asociat pentru a zecea parte în gestiunea teatrului « Globe »; iar de atunci înainte avem numeroase mărturii despre sporirea averii sale, litigii judiciare și consecințele lor. La sfârșitul vieții, Shakespeare se putea socoti un burghez înstărit. Pe lângă aceste împrejurări fericite se adăugase apoi bunăvoința lui Iacob I, succesorul Elisabetei în 1603, care a luat sub directa lui protecție trupa din care făcea el parte și a copleșit-o cu onoruri și donații. Se pare că în ultimii săi ani, Shakespeare ar fi revenit la Stradford, unde acumulate cu prudență bunuri considerabile în case și terenuri, și unde a murit la o lună după ce și-a făcut testamentul, în 23 aprilie 1616. În ultima parte a vieții, fama lui crescuse și se consolidase



și mai mult. Primul și cel mai convins susținător al lui a fost Ben Jonson, una dintre cele mai lucide și cultivate minți ale epocii sale. Ca și în timpul vieții, în secolele următoare norocul și succesul nu l-au părăsit niciodată. Începînd din secolul al XVIII-lea operele lui s-au răspîndit din Anglia în lumea întregă și se mai află și astăzi pe primul plan chiar și în programul mijloacelor moderne de spectacol — filmul și televiziunea. Datele oficiale indică o viață întru totul fericită. Cu toate acestea, în opera dramatică și, în mod mai direct autobiografic, în *Sonete* (din care transpare o iubire nefericită pentru «doamna brună» și un sentiment platonice mai senin pentru un tinerel), se intuiește o zbuciumată dramă lăuntrică, ale cărei date exacte nu ne vor fi niciodată cunoscute.

Cele mai importante tragedii ale lui Marlowe, *Tamerlan I-II* (1587?), *Jew of Malta* (Evreul din Malta, 1589?), *Doctor Faust* (1592?), *Edward II* (1593?), nu trebuie considerate un preludiu la cele ale lui Shakespeare și nici un stimul, pentru că ar fi greu să se stabilească o influență. Ele expun mai degrabă evidența posibilităților ce se ofereau teatrului de atunci, într-o țară și într-o epocă cu o dezvoltare atît de bogată. Primele trei, care au fost încredințate trupei lui Alleyn și celei numite «Lord Chamberlain's Men», redau în linii grandioase și de o forță poate niciodată atinsă pe scenă, importanța istorică hotărîtoare a unor conflicte care se desfășoară în sînul civilizației noastre. Încă rudimentare din punct de vedere psihologic, aceste tragedii exprimă sentimente de o vehemență solemnă și schițează cu intuiții scăpărătoare principalele contradicții ale acelei lumi: în *Evreul din Malta*, printr-un personaj grosolan și întunecat, puterea banului și blestemul pe care-l poartă cu sine sub noile orizonturi ale epocii burgheze; în *Tamerlan*<sup>1</sup>, prăbușirea la care duce inevitabil orice cucerire, prăbușire întîi lăuntrică, apoi istorică; în *Faust*, ispita ineputabilă

---

<sup>1</sup> Formă adoptată de diverși scriitori europeni pentru numele lui Timur Lenk, marele conducător de oști din Turchestan (1336—1405).

a științei care nu s-a eliberat încă deplin de credința într-o lume supranaturală și în legile ei morale. Titanismul personajelor lui Marlowe și al imaginației lui creatoare pare să urmeze calea trasată de *Prometeu* al lui Eschil, în căutarea unor puteri superioare care să fie încredințate omului. Când în *Eduard al II-lea* tragedia izbucnește din pricina unei fatale slăbiciuni care duce la catastrofă, titanismul se preschimbă într-o pasiune morbidă și vinovată, titanică întrucît îl scufundă pe erou într-un abis fără fund, la capătul căruia nu rămîne decît sfîrșitul, neantul. Eduard al II-lea este singurul rege pe care Shakespeare l-a neglijat în șirul « istoriilor engleze » — poate dinadins, întrucît fusese zugrăvit de Marlowe. Mai mult decît domnia, adevărata pasiune a lui Eduard este favoritul Galveston. De această anormală înclinație a sa, căreia el nu ezită să-i sacrifice onoarea și demnitatea, profită regina Isabella și puternicul lord Mortimer pentru a-l detrona. Eduard este deplin conștient de forța cu care îl tîrăște pasiunea, dar aceasta este mai tare decît el; cu cît devine mai distrugătoare, cu atît constituie unica lui rațiune de a trăi. Chiar și dintr-un dezastru, Marlowe făurește o reprezentare titanică a omului, la care ajunge printr-o elaborare renascentistă, extrăgînd din ea vaste și logice consecințe, pe care din păcate sfîrșitul său prematur nu i-a îngăduit să le dezvolte într-un joc dialectic de forțe mai agil și motivat, mai desprins de schemele din *Morality-play* și mai aderent la experiențe de viață. Nu întîmplător Marlowe este primul scriitor care culege și aduce pe scenă legenda tipic renascentistă a doctorului Faust, marele vrăjitor din Wittemberg care își vinde sufletul diavolului, adică setei de cunoaștere, experimentată de el în toate direcțiile. Goethe, în poemul său dramatic, a urmat în multe privințe calea lui Marlowe și mai cu seamă a luat de la el scăpăratoarele intuiții, orientîndu-le spre evoluții neașteptate pe drumul setei de a ști și de a duce pînă la capăt orice experiență. La Marlowe apare fantoma Elenei din Troia, ca simbol al frumuseții. La Marlowe e vorba de un împărat în slujba căruia intră Faust. Îngerul bun și cel rău își dis-

pută duhul eroului noii epoci. Începe să se schițeze paradigma unei civilizații și a destinelor sale. Atît *Faust* al lui Marlowe cît și cel al lui Goethe urmăresc să contopească civilizația clasică cu cea medievală, ducînd știința și religia pînă în pragul magiei, înzestrîndu-le cu puteri supraomenești, așa cum i se conferă lui Faust și, de fapt, omului modern. Pentru Barabba (evreul din Malta) setea de bani înseamnă setea de putere, care recurge la uneltiri perfide pentru a se satisface. Pînă la urmă le va cădea victimă însuși autorul lor. Cu mai multă evidență decît la cele două personaje shakespeariene subjugate de aur, Shylock și Timon<sup>1</sup>, Marlowe își leagă personajul de înseși legile economiei capitaliste care structurează societatea născîndă. De asemenea, Marlowe reflectă nemijlocit în *Tamerlan* nașterea sîngeroasă a imperiilor coloniale. Profetic și furtunos, geniul lui Marlowe caracterizează momentul istoric în mod mai direct și ilustrativ decît Shakespeare; rămîne însă circumscris în acesta, așa încît mărturia și prevestirile sale sînt valoroase mai cu seamă în funcție de referirile lor la lumea pe care o reflectă în teatru, avînd în primul rînd o importanță istorică.

Thomas Kid (1558—1593?) aparține aceluiași grup și are același spirit rebel ca și Marlowe, cu care a fost bun prieten. Studiile și cultura sa, precum și traducerile făcute, l-au dus la o formație umanistă destul de complexă și riguroasă, după cum o dovedesc reminiscențele directe din teatrul lui Seneca și introducerea unor versuri latine în singura tragedie care ne-a rămas de la el. *The Spanish Tragedy* (Tragedia spaniolă, menționată pentru prima oară în 1592, dar a cărei compunere poate fi situată între 1584 și 1589, dacă se ține seama de o aluzie datorată lui Ben Jonson) are drept temă fundamentală groaza și răzbunarea, cu intervenția, în rolul de cor, a Umbrei unui mort și a simbolului Răzbunării. O ceată de oameni nelegiuîți îl spînzură pe tînărul Horațio, iubitul Bellimperiei și rivalul lor. Hieronimo, tatăl lui Horațio, hotărăște să se răzbune

(mama, Isabella, a înnebunit de durere). Organizează o reprezentatie, jucarea unei tragedii improvizate pe scenă (Kid amestecă obiceiurile italiene cu cele spaniole), în care morții și uciderile devin din simulate, reale. Un măcel: Bellimperia însași, după ce îl omoară pe asasinul lui Horatio, se sinucide. Umbra din prolog, și ea victimă a grupului *villain* (adică al ticăloșilor), își dobândește în sfârșit liniștea. Groaza nu este contrapunctată de umor, cum s-a procedat mai târziu cu prudență. Kid pune jaloanele de bază pentru *revenger's tragedy* (tragedia răzbunării), care vor fi foarte des reluate de dramaturgii următori și în special în *Hamlet*. Mediul, personajele, desfășurarea evenimentelor, ne pun în fața unui adevărat arhetip, căruia nu-i lipsesc frumusețile poetice, alături de abundența prețiozismelor și de naivitatea desfășurării scenice. Avem de-a face cu un adevărat și nou sens al tragediei, înveșmîntat în viziuni (de pildă, «tirania frumuseții» la Bellimperia). Din aceeași epocă, se pare, (prima mențiune datează tot din 1592), este o tragedie rămasă anonimă, *Arden of Feversham*, (Arden din Feversham) al cărei subtitlu, în ediția din 1592, specifică: «jalnica și adevărata tragedie a lui M. Arden, din Feversham în Kent, ucis cu sălbăticie de necredincioasa și trădătoarea lui nevestă, care a făcut aceasta din dragostea ce o purta unui oarecare Mosbie, îndemnată de cei doi tâlhari înrăiți, Blackwill și Shakbag. În care se arată marea viclenie și prefăcătorie a unei femei crude, pofta ei nesățioasă de plăceri și rușinosul sfârșit al ucigașilor ». S-a încercat să se atribuie paternitatea tragediei întâi lui Shakespeare, apoi lui Kid. În realitate, ea are caracteristici cu totul proprii și foarte deosebite. Acțiunea se referă, cu destulă fidelitate, la o întâmplare sîngeroasă, consemnată de Holinshed<sup>1</sup> și petrecută cu cîteva decenii mai înainte. Este așadar aproape contemporană, se desfășoară într-un mediu burghez, cu personaje din viața de toate zilele, fiind de un realism riguros. Rafnamentele literare au dispărut cu totul. Avem

<sup>1</sup> Raphael Holinshed (sec. XVI), cronicar englez, de la care a rămas lucrarea: *Chronicles of England, Scotland and Ireland* 20

de-a face numai cu acțiune și caractere: o acțiune unitară, apriga voință a lui Alice care încearcă în toate chipurile să scape de bărbat, firea ei aspră și neînduplecată, ipocrită și senzuală. Soțul apare ca un om slab, naiv prin definiție, Mosbie un profitor, ucigașii plătiți sînt mînați de interese murdare. Pe de o parte, ambianța provincială, pe de alta aceea a depravării. Tragedia are un stil compact, o tensiune care nu slăbește, un mordant care pătrunde în adîncime, în subconștientul personajelor. Mai mult decît o anticipare, ea atinge o adevărată realizare tragică într-o direcție înnoitoare, foarte rar abordată.

## CRONICILE ENGLEZE

**L**a sfîrșitul secolului al XV-lea, într-un spectacol de Curte la Roma, se dramatizase un fapt istoric cu care se fălea creștinătatea: *Cucerirea Granadei*. Faptul era cît se poate de actual, iar evocarea lui, ca și *Perșii* lui Eschil, avusese în fond aerul unei sărbătoriri. În secolul al XVI-lea mai urmaseră în Italia și alte drame istorice, întotdeauna cu acest caracter. Cu teatrul elisabetan ia naștere tragedia istorică propriu-zisă, care înfățișează și fapte petrecute demult, dar a căror reprezentare tinde să devină o interpretare, fie și în limitele științei istorice de pe atunci. Procesul amintește de acela petrecut în Elada cu cei trei mari autori de tragedie. În locul mitologiei, cronicile îl inspiră pe dramaturg, care se prezintă în veșmînt demiurgic. Acolo, intențiile erau declarate, nu se temeau să asume un aspect ideologic, mulțumită substratului religios pe care autorii construiau evoluția faptelor și a personajelor, fie și în opoziție cu ideile acceptate. Aici interesează în special teatralitatea cronicii, adică impresia pe care avea s-o producă asupra publicului și prin urmare, vigoarea caracterelor, destinul care călăuzește evenimentele. Forma este mai puțin elaborată, deși nu rămîne străină de procedeele literare. Dramaturgii elisabetani, chiar dacă nu își stabileau dinainte o misiune, sfîrșeau prin a ajunge la ea: însași interpretarea istoriei, filozofia ei, ajutată de realismul lipsit de orice prefăcătorie sau idealizare cu care priveau istoria (cînd nu era însă în joc mîndria națională). Aviditatea de putere domină situațiile. Sub

această perspectivă luptele devin nemiloase. Nu lipsesc nici referirile clare la situațiile financiare care determină luptele dintre marii feudali. Ba chiar, rațiunea fundamentală care îi face pe lorzi să aibă mult dispreț pentru regina Margareta este tocmai sărăcia ei, sau, mai bine zis, sărăcia familiei sale, care totuși ținea de familia Anjou din Franța și domnea peste Neapole. Mobilurile reacțiilor omenești și mecanismul secret al evenimentelor sînt date pe față. Shakespeare și Marlowe trasează un mare și elocvent portret al națiunii engleze de-a lungul a două secole de viață; și îl fac pasionant pentru spectatorii de atunci, cărora le apărea încă viu acel trecut, furtunos din pricina conflictelor interne și externe. Astăzi, sensul istoric al acestor scrieri, căruia multă vreme nu i s-a acordat cuvenita atenție pe scenă și în studii, iese pe deplin la lumină. Shakespeare și Marlowe, ale căror opere sînt legate prin același fir conducător, eliberează istoria de orice finalism exterior, făcînd din ea o rezultată a atitudinilor omenești, așa cum va fi privită în mod conștient, în secolele ce vor urma. Despre Machiavelli auziseră vorbindu-se ca de un mit tulburător și tenebros. În realitate ei îi secondează și îi exemplifică investigațiile de pe cu totul alt tărîm, acela al cunoașterii sufletului omeneșc și al reacțiilor sale cînd îi sînt în joc interesele. În cazul de față, de pildă, le vedem punîndu-și amprenta hotărîtoare asupra vieții națiunii. Nu se poate vorbi de o autenticitate specifică a figurilor și faptelor despre care se povestește; dar se formează o amplă și convingătoare viziune generală. Prima lucrare teatrală atribuită lui Shakespeare este tocmai trilogia închinată ciudatei figuri a regelui Henric al VI-lea. În cele trei tragedii vedem treptat, de la prima la ultima, conturîndu-se tot mai bine personalitatea și stilul lui Shakespeare. La început ne aflăm în fața unei simple redactări în formă scenică a cronicilor lui Holinshed, Halle, Fabyan, Grafton și Stowe. Numai din cînd în cînd, și vom indica unde, transpare mîna unui dramaturg creator. Dar în a doua piesă, sesizarea caracterelor și decupajul tablourilor dezvăluie un stil sigur nu numai în raport cu exigențele teatrale, dar și cu puterea de convingere pe care o

poate exercita scena. Caracterele nu mai sînt cioplite cu barda, ci se încadrează într-un ansamblu firesc și verosimil. Mai departe însă, fantezia cîștigă teren, depășind cronică printr-o viziune a faptelor care dezvăluie și prin mijloace imaginative lăuntrica lor frămîntare psihologică, încadrarea lor într-o desfășurare amplă, într-o viziune a vieții profund tragică, în afara oricărei ideologii, dar legată de cercetarea autonomă pe care lumea modernă o întreprinde în cadrul stării sale de fapt, a evoluției sale materiale. Așa cum au stabilit unele studii recente, în multe lucrări shakespeariene este mai probabilă prezența unei elaborări (uneori în profunzime) decît a unei creații *ex-novo*. În afară de izvoarele narrative, care se pot identifica fără prea mare greutate, existau desigur redactări anterioare, scrise de altă mîină, ale unora dintre tragediile sale. Copiile rolurilor circulau în manuscris, iar trupezle obișnuiau să le încredințeze unui autor de încredere — adesea un actor, ca Shakespeare — pentru a le radapta la gustul schimbător al publicului și la exigențele de distribuție ale trupei. Epoca teatrului elisabetan a cunoscut un bogat complex de talente și de perspective teatrale, rămas unic în genul său, echilibrînd cantitatea și calitatea. Ai impresia că asîști la o mare creație colectivă, în care mai mult decît numele, contează operele, iar acestea abordează cele mai diferite direcții, parcă pentru a explora negînditele posibilități ale acestui mijloc de exprimare pus în slujba unei lumi tumultuoase și pline de vigoare, a cărei fecunditate se datorește efervescenței generate de afirmarea renascențistă a unei conștiințe umane de sine stătătoare. În această societate, cu atît mai liberă cu cît era mai grăbită să înfăptuiască o reformă religioasă în sens național, trebuia să se dezvolte fresca teatrală cea mai vastă și desăvîrșită a epocii moderne. Punctul de plecare este artizanal, iar aceasta se poate constata prin funcționalitatea scenică a primelor tragedii istorice.

Textul lui *Henric al VI-lea* (prima parte) s-a transmis într-un *in-folio* din 1623. Textele celorlalte două părți au fost publicate atît în ediția *in-cvarto* din 1594 cît și în aceea *in-folio*. Ediția *in-folio* pare să



fi transmis tragediile cu mai multe garanții de autenticitate față de redactarea originală shakespeariană. Se consideră că în aceste lucrări ar fi mai prezentă mâna lui Marlowe decît a lui Shakespeare. Dar presupunerea nu se bazează pe elemente concrete. Situația este aceeași și în privința eventualelor redacțiuni datorate lui Chapman și lui Peele.

Prima parte prezintă evenimentele privitoare la urcarea pe tron a lui Henric al VI-lea ca urmaș al marelui și victoriosului Henric al V-lea (pe care Shakespeare ni-l va prezenta cu cîțiva ani mai tîrziu). Pentru consolidarea posesiunilor engleze împotriva mișcării de eliberare pornită de Fecioara din Orléans, lupta în Franța trebuie să continue. Adîncile disensiuni dintre comandanții englezi precum și nașterea partidului «rozei albe» potrivit celui al «rozei roșii» (Lancaster contra York), îi vor duce pe englezi la înfrîngere, iar ilustrul și curajosul lor comandant, sir John Talbot, își va găsi moartea pe cîmpul de luptă. Se încheie pacea, și garanția ei va fi căsătoria dintre Henric și Margareta, fiica lui René d'Anjou, înrudit cu familia domnitoare din Franța.

Tema istorică se centrează, mai cu seamă în partea a doua, «*pe conflictul dintre casa de Lancaster și casa de York, cu moartea bunului duce Humphrey și exilul și moartea ducelui de Suffolk, și tragicul sfîrșit al orgoliosului cardinal de Winchester, cu importanta rebeliune a lui Jack Cade ; și prima pretenție la coroană ridicată de ducele de York*». În partea a treia, «*adevărată tragedie a lui Richard, duce de York, și moartea bunului rege Henric al VI-lea, cu întreaga poveste a discordiei dintre cele două case, de Lancaster și de York...*»

În prima tragedie scenele se succed într-o evoluție încordată și plină de vicisitudini. Un personaj care adesea ține locul corului comentează dramatica lor înlănțuire: «*Da, mergem la luptă fie în Anglia fie în Franța, fără să înțelegem ceea ce probabil va urma. Această discordie ivită de curînd între pairi mocnește sub cenușa înșelătoare a unei iubiri prefăcute și, pînă la urmă, va izbucni în flăcări: după cum mădularele infectate putrezesc puțin cîte puțin pînă cînd oase, carne și*

*mușchi cad în descompunere, tot așa vor fi roadele acestei josnice discordii născută din rivalitate*» (Actul III, scena I), iar mai târziu . . . «*Orice naiv care ar vedea această aprinsă discordie a nobilimii și a favoriților, ar recunoaște în ea prevestirea unor triste întâmplări*» (Actul IV, scena I). Henric încheie astfel tragedia: «*Duceți-mă departe de orice țovărășie, unde să-mi pot cerceta și rumega mîhnirile*». În afară de scurta apariție a josnicului sir John Falstaff, pe care-l vom găsi în alte tragedii conturat mai amplu, ceea ce frapează în această tragedie este văditul sentiment patriotic, alunecînd uneori în șovinism față de dușmanul francez, și, în consecință, surprinzătoarea și deconcertanta prezentare a Fecioarei din Orléans. În ciuda părerilor lui Voltaire, sîntem obișnuiți să o vedem într-o lumină ideală, mai mult sau mai puțin războinică, mai mult sau mai puțin sfîntă, dar în nici un caz ca pe o vrăjitoare umblînd cu farmece și meritînd deci rugul, așa cum este zugrăvită aici, cu trăsături modelate după manii de fecioară înăcrită. Dorința de a o calomnia este vădită fără nici o jenă. Pe de altă parte, însă, cum i-ar fi putut ierta spectatorul englez usturătoarele înfrîngeri și pierderea posibilității de hegemonie în Europa? În cazul de față, ca și în altele, procedeele autorului se apropie în repetate rînduri de cele ale dramei populare care își purifică și aprofundează teme, plecînd de la o bază istorică. Sau, după cum s-a arătat de mai multe ori, ele sînt influențate de contaminări din cele mai disparate, așa încît opera shakespeariană poate fi considerată tipic reprezentativă pentru o anumită epocă și o anumită lume, avînd aspecte multiforme și fiind strîns legată de opera contemporanilor (în special a lui Marlowe).

Partea a doua din *Henric al VI-lea* continuă, aproape fără pauză în timp, prima parte. Este evident că reprezentațiile aveau loc una după alta, într-o serie fără întrerupere. În încheierea celei dintii se anunțase nunta proiectată între Henric și Margareta; a doua începe cu momentul celebrării nunții. Stilul a suferit, cel puțin pe alocuri, schimbări categorice. A pierdut uscăciunea legată de exigențele teatrale, pentru a deveni mai bogat în gîndire și imagini

și pentru a proceda la prima investigație psihologică pusă la baza acțiunilor și a caracterelor. Limbajul și versul devin mai înflorite, apropiindu-se de *eufuism*, căutînd o formă potrivită cu spiritul personajului. Era dominației în Franța fiind practic încheiată în urma unui tratat, luptele interne nu mai găsesc un eșapament în afară și izbucnesc fără nici o frînă. Lupta pentru putere devine fățișă, favorizată de slăbiciunea regelui. Noua regină, ambițioasă și disprețuitoare, vrea să se amestece în această luptă. Primele ei victime sînt ducele de Gloucester, protector al domniei, și soția lui, Eleonora, care se lasă prinsă într-o cursă grosolană. Ea cedează ademirii de a afla viitorul prin vrăjitorii, și asistăm la o scenă strict realistă, în care sînt întrebate duhurile. Firește, dușmanii ei, la curent cu această îndeletnicire magică, au grijă să fie surprinsă asupra faptului, și ducesa Eleonora este condamnată la izolare perpetuă. Gloucester trebuie și el să plece și să-și părăsească misiunea. Cele două caractere, slabe și incapabile de a se sustrage atîtor nenorociri abătute asupra lor, unul din bunătate sufletească, celălalt din trufașă prostie, sînt descrise cu trăsături de un realism incisiv. Afecțiunea și legătura dintre cei doi soți dăinuie și în nenorocire.

Într-o agitată scenă de vînătoare, în care izbucnesc certuri furibunde între nobilii de la curte, iar Henric se dovedește un împăciuitor ineficace, intervin descrieri grotești și dramatice de oameni din popor, demni de dispreț prin josnicia lor sufletească, priviți doar ca o plebe, potrivită pentru a completa tabloul unei societăți unde violența, brutalitatea, înșelăciunea nu mai au frîu, nici măcar din ipocrizie. Descriindu-l pe Jack Cade<sup>1</sup> și revolta lui cu trăsături anarhice, care găsește un ecou puternic în poporul de jos, precum și tragicul său sfîrșit după înfrîngere, Shakespeare accentuează trăsăturile batjocoritoare. Nu evită necesitatea de a recurge la culori întunecate,

---

<sup>1</sup> Conducătorul rebeliunii din 1450, pornită împotriva politicii abuzive a monarhiei, și degenerată spre sfîrșit în jaf, fapt pentru care Cade și-a pierdut popularitatea și a fost ucis într-o încăierare

care tind să lovească în demagogia acestui conducător al poporului.

Cînd și cînd, replicile se eliberează pe neașteptate de cerințele scenarizării evenimentelor și se înalță în zboruri avîntate. S-ar zice că mîna lui Shakespeare a revăzut și reelaborat copiile existente, lă-sîndu-se furat de ispita de a reface unele pasaje, atunci cînd imaginația îi era stimulată și își urmărea printr-o participare lăuntrică personajul în evoluția lui psihologică. Aceasta se constată în special la rolurile bine realizate și șlefuite ale lui Henric și Margareta. Iubirea pentru ducele de Suffolk — zelos mijlocitor al căsătoriei — o face pe regină să piardă orice măsură; tîrîtă de propriu-i destin, ea dă frîu liber sentimentelor, povestind peripețiile debarcării în Franța cu o amplexare de viziune plină de lirism. Gloucester este măcelărit între timp de ucigașii tocmiți de lorzii dușmani. Henric opune zadarnic timidul lui moralism luptelor care se dezlănțuie în jurul său. Noua țintă a lorzilor este acum Suffolk, cu toate că regina, disperată și impetuoasă în pasiunea ei, pe cît era și în ura pentru dușmani, încearcă totul pentru a-l salva.

Într-o scenă străbătută de un zguduitor spirit tragic, îl vedem pe Suffolk debarcînd ca prizonier pe țăr-mul din Kent și murind cu stoicism de mîna ofi-țerilor care l-au învins pe mare. « *Vesela zi preves-titoare și milostivă a coborît treptat în adîncul mării: acum urletele lupilor trezesc mîrșoagele care trag tristul, tragicul car al morții; cu aripile somnoroase, atîrnînd leneșe, ele ating mormintele morților și din gîtlejurile neguroase exală în aer o infectă beznă vi-ciată. Scoateți-i, așadar, afară pe prizonieri...* »

În ciuda faptului amintit mai sus, figura lui Jack Cade nu-și pierde măreția, motivele lui se afirmă valabile, și nu numai pentru meșteșugarii și țărani cărora li se adresează (« *Acum fiți bărbați; o faceți pentru libertate. Nu lăsați în viață nici un nobil* »). Sau adresîndu-se unui lord: « *Tu n-ar trebui să îngădui calului tău să poarte pelerină, cînd oameni mai cin-stiți decît tine nu au decît izmene și surtuc* »). Este adevărat că Shakespeare afirmă prestigiul monarhiei și în special al celei absolute, născută din Renaștere.

Dar fresca acestei mișcări populare, în ciuda prejudecății împotriva ei, are o măreție și o veridicitate care stau mărturie viziunii ce îi îngăduia lui Shakespeare să îmbrățișeze cele mai diferite experiențe. Fizionomiile marilor feudali în luptă încep să capete un relief mai precis iar lupta însăși dobândește o semnificație proprie, dincolo de pasiuni. Tragedia se termină cu momentul bătăliei dintre regele Lancaster și ducele de York, cu respectivii lor partizani, într-o alternare de întâmplări foarte dramatice, de ciocniri în care dușmăniile și ranchiunile se răfuiesc doar prin vărsare de sânge și care se încheie cu fuga regelui spre Londra.

Partea a treia reia firul acțiunii. Lorzii partizani ai lui York, adunați în Parlament, au de gând să-l detroneze pe rege. Apărînd pe neașteptate, acesta încearcă să reziste, dar e silit să accepte drept urmaș la tron pe Richard duce de York. Dezbaterea între lorzi și rege devine încordată, zbuciumată, emoționantă. Regele trebuie să-și accepte soarta «*cu durere și jale*», muștrat cu asprime de regină și de partidul său. Un nou război și noi vărsări de sânge se dovedesc inevitabile. Motor al conflictului este de astă dată regina, cu ura ei neîmpăcată, care se exprimă cu toată violența, fără reticențe. Izbucnește o nouă bătălie, în care se petrec evenimente miraculoase (aceasta este o caracteristică shakespeariană, de a strecura, printre evenimentele pămîntești, intervenția iraționalului și a supranaturalului, la hotarul dintre magic și fabulos).

Moartea ducelui de York pe cîmpul de luptă pricinuieste o jale care se manifestă printr-o afluență de imagini și sentimente. Lupta încetează, apoi reîncepe cu o nouă vigoare, ajungînd chiar la un schimb de ofense personale. De data aceasta, victoria este a partidului York. Regele Henric va fi constrîns să abdice. Edward se suie pe tron. Mersul bătăliei este descris prin ceea ce se petrece în culisele ei, prin neliniștea, îngrijorarea, durerea pe care le stîrnește. Este un mijloc indirect dar pregnant de a sugera un climat tragic. Punctul culminant îl constituie un monolog al regelui Henric, care după ce evocă tribulațiile și grozăviile războiului, precum și

speranțele sale, își îndreaptă gândul spre idila irealizabilă a unei vieți pastorale. Apogeul tragediei constă poate în această izbucnire de sentimente, unde se revarsă nefericirea unui rege care nu poate și nu vrea să accepte sarcina ce i-a fost menită, dar pe care n-o poate refuza. De aceea se supune loviturilor soartei fără să reacționeze.

Un tată își omoară — dându-și prea târziu seama — fiul, care se afla de partea adversă. La fel face un fiu cu tatăl său. Un erou generos moare, înțelegând prea târziu inutilitatea luptei. Henric, rătăcind prin pădure și meditănd asupra deșertăciunii soartei sale (conștiința înăbușă în el orice imbold de a acționa), este arestat de doi pădurari. Edward, de cum se suie pe tron, cade în mrejele lui lady Grey, așa cum se întâmplase cu Henric și Margareta. Între timp, fratele său, Richard, pregătește din umbră modalitatea de a-i lua locul, prin intrigi și trădări: va fi viitorul Richard al III-lea. Margareta n-a renunțat totuși la război. Recurge la ajutorul regelui Franței, a cărei soră fusese cerută în căsătorie pentru Edward, și care acum se simte jignit de căsătoria acestuia cu lady Grey. Trimite o armată în Anglia, reîncepe războiul, a cărui victimă este de data asta Edward, făcut prizonier. După scurtă vreme, sorții se schimbă iar și îl readuc pe Edward pe tron. Henric este vînturat ca un pai în furtună. Sufletul său înclină spre cucernicie, gata de jertfă. Iarăși bătălii, a căror animatoare este mereu Margareta. Henric moare ca un sfînt, rostind cuvinte profetice. Viitorul Richard al III-lea, deocamdată duce de Gloucester, neliștit și ahtiat după putere, încheie disertînd cu o ironie rece asupra soartei răposatului rege, dovedindu-și cruzimea în fața trupului acestuia (« *tu, Henric, vei triumfa în ziua judecării* »).

Se pregătește o nouă tragedie, aceea care va purta numele viitorului rege. *Henric al VI-lea* se încheie în străfulgerări de bătălii, stîrnind o mișcare scenică pe alocuri aproape ametoare. Dintre « istoriile engleze », acesta e poate, prin bogăția lui de figuri, episodul în care trăiește cel mai puternic istoria propriu-zisă la care se referă. Personajul nu iese niciodată din cadru ca să creeze o teatralitate mai 30

evidentă, ca mai târziu. Predomină epopeea tragică a evenimentelor într-o desfășurare neconținută, dorind pînă la urmă fiecare figură implicată în evenimentele istorice. Unul după altul cad victime toți în lupta fără sfîrșit și fiecare reacționează fie cu blîndețe, fie cu ferocitate, fie cu mîndrie, fără a putea să scape însă de osînda care îi ajunge, printr-o fatalitate inerentă contradicțiilor pe care le generează de la sine puterea și dominația.

*Henric al VI-lea* poate fi considerată un tipic *work in progress*, unde Shakespeare descoperă măreția și tragismul destinului istoric, un mod «epic» de a-l reda, care avea să fie și a rămas și în prezent un exemplu pentru căile de dezvoltare a artei spectacolului (atît teatral cît și cinematografic).

Cele două tragedii care își iau numele de la figura lui *Henric al IV-lea* (scrise probabil între 1597 și 1598, ediția princeps fiind în *in-folio* din 1623), se situează în centrul seriei celor zece tragedii închinete de Shakespeare istoriei engleze: între *Richard al II-lea* și *Henric al V-lea*, în privința personajelor istorice, dacă nu și a compoziției. Bolingbroke, viitorul *Henric al IV-lea*, este prezent și în piesa *Richard al II-lea*, în vreme ce figura lui *Henric al V-lea*, încă principe moștenitor, servește drept punct de sprijin în cîteva din cele mai strălucite scene din *Henric al IV-lea*. Shakespeare a luat substratul istoric al întîmplărilor din *Cronicile* lui Raphael Holinshed (1587) și din poemul *Civil Wars* de Samuel Daniel (a cărui primă parte era publicată încă din 1595); apoi dintr-o dramă anonimă, *The Famous Victories of Henri the Fifth* (Vestitele victorii ale lui *Henric al V-lea*, publicată în 1598 dar jucată desigur înainte), mai cu seamă în privința evocării mediului popular și a caracterului tînarului prinț Harry (Hal, pentru Falstaff). De bună seamă, scrupulele sale istorice rămîn întotdeauna relative, și în orice caz supuse exigențelor scenice (astfel, unele personaje istorice îmbătrînesc ori întineresc după cum îi convine dramaturgului în căutarea lui de contraste și clarobscururi). Partea destul de amplă pe care Shakespeare o acordă zugrăvirii realiste de ambianțe și personaje populare —

printre care se evidențiază sir John (Jack pentru intimi) Falstaff — cuprinde referiri directe la Londra timpului său, deși acțiunea se petrece cu mai bine de două secole înainte.

Acțiunea este dintre cele mai liniare. Henric al IV-lea înăbușă pe rînd două răscoale, cea dintîi prin luptă, a doua printr-o propunere de pace care se dovedește apoi trădătoare. Moare după ce a întărit definitiv domnia; o încredințează primului său născut, pe care vreme de mulți ani îl socotise un desfrînat. Se frămîntase și suferise din pricina acestuia atît de mult, încît regreta că în locul lui nu-i fusese fiu Harry Percy (supranumit *Hotspur*: pinten fierbinte), favorit al său, care va trece apoi în tabăra dușmanilor. Tînărul prinț frecventează o ceată de petrecăreți, ale căror isprăvi frizează cel mai adesea nelegiuirea. Sînt dezlănțuiri tinerești, dar de cum se vor profila răspunderile concrete ale puterii, Harry va ști să le uite și să-și asume cuvenita demnitate regală. În cele două tragedii alternează aproape cu regularitate scenele în care asistăm la evoluția evenimentelor istorice între personajele de la Curte, cu scene în care îl vedem pe Falstaff, cu prietenii și prietenele sale (Mrs. Quickly și Doll Tearsheet), petrecînd prin cîrciumi alături de bizarul Shallow și privind războiul și pacea din punctul lor de vedere plebeu. Aceste două planuri atît de contrastante (de vîrf și de bază s-ar zice astăzi) ar putea să pară forțate în simbioza spectacolului. Dar neîncetatele treceri de la unul la altul (care la Shakespeare sînt subliniate și prin trecerea de la versuri la proză) devin dimpotrivă firești, ba chiar oportune, pentru a pune în lumină aceeași situație psihologică, privită din două laturi opuse. Ele întăresc astfel printr-un relief multiform evocarea plină de fantezie a acelei comunități naționale văzută în transparență, pe care Shakespeare o reprezenta pentru a-și cuceri spectatorii. Contrapunctul pune în lumină ambele părți și le justifică. Oamenii și dramele lor se detașază clar datorită acestui procedeu.

După cum s-a mai spus, acțiunea nu este dramatică în sensul obișnuit, adică legată prin momente cul-



minante, hotărîtoare, printr-o progresie care să le pregătească, ci narativă și, se poate spune, fidelă într-un anumit sens desfășurării normale a faptelor istorice, a obiceiurilor cotidiene de viață pe care vrea să le oglindească. Uneori, tonul liric se aprinde în reflexii agitate (monoloagele regelui, de pildă, cu concluzii amare). Alteori, realismul mijloacelor este folosit din plin pentru a se ajunge la comicitate. Replica e pipărată, ciocnirile grotești, bucuria de a trăi și de a iubi se revarsă prin toți porii, găsindu-și în Falstaff un mare cîntăreț de strană, căruia îi țin isonul fidelii săi, începînd cu prințul însuși, tîrît în vîltoare și antrenat, fie și în glumă, la săvîrșirea vreunui jaf. Să fie oare vorba tot de *Angry Young Men*?<sup>1</sup> Mai degrabă de impulsul desfriului: și întocmai ca și astăzi, ei revin apoi în sînul societății care se alarmase și care își primește oițele rătăcite fără a crîcni.

Profund inovator este modul caracteristic shakespeareian de a nara faptele prin conflicte dramatice naturale (și nu create), prin scheciuri comice, prin caractere puternic reliefate. Îmbinarea de mijloace scenice alcătuieste în *Henric al IV-lea* un desen limpede și împlinit, care va înflori în legenda plină de fantezie din *Henric al V-lea*. Din ansamblul foarte viu al figurilor se desprinde silueta lui Falstaff, personaj trupeș și jovial, amator fără scrupule de toate plăcerile pe care le oferă viața. Psihologia lui e complexă, nestatornică, bîntuită uneori de teama provizoratului și de regrete pentru tinerețea trecută. Departate de el orice premeditare. Poetul creează această psihologie din înclinațiile lumii sale tainice, dintr-o înțelepciune de viață zîmbitoare și cutezătoare, din dragostea pe care o poartă tovarășilor de chefuri de prin taverne și bordeluri. Această spontaneitate o face să pară cu adevărat trăită și reală, un element de viață și de atracție.

*The Life and Death of King John* (Viața și moartea regelui Ioan) s-a păstrat numai în ediția *in-folio* din

---

<sup>1</sup> Tineri furioși (în engleză), aluzie la termenul contemporan care desemnează o anumită atitudine de revoltă împotriva ordinii sociale

1623. Compunerea ei se situează pînă în 1598, an în care drama este menționată pentru prima oară într-o cronică literară a lui Francis Meres. Are multe asemănări, mai cu seamă în structură, cu o dramă probabil mai veche, închinată și ea figurii și domniei lui Ioan zis Fără Țară (1199—1216). Tragedia nu e lipsită de convenita construcție teatrală și nici de scene de un nobil lirism, ca aceea pe drept celebră în care Lady Constance deplînge cu disperare moartea fiului său. Dar, în realitate, ceea ce pare să lipsească este inspirația, ca și cum Shakespeare s-ar fi mulțumit să ia istoria așa cum este, renunțînd să intervină cu hotărîre. Caracterele rămîn șterse cu excepția celui al Bastardului, de un umor grosolan, tăios și chiar insolit. Desfășurarea scenică este dinainte stabilită. Urmărește întîmplările așa cum au fost transmise de cronici. După moartea lui Richard zis Inimă de Leu, urmează fratele său Ioan, și nu fiul lui, Arthur (care împreună cu mama sa Constance se refugiază la curtea Franței). Ioan îl urmărește cu armata lui. Regele Franței, învins în bătălie, primește să încheie o alianță, întărită prin căsătoria moștenitorului său la tron cu Blanche, nepoata lui Ioan. Izbucnește un nou conflict. Arthur e făcut prizonier. Un gentilom are poruncă să-l omoare, dar înduioșat de nevinovăția băiatului, îl salvează. Între timp încep uneltirile lui Pandulph, cardinal al Vaticanului, zugrăvit convențional drept un politician abil și ipocrit, care îl instigă pe regele Franței să-l răzbune pe băiat, strămutînd războiul pe insulă. Regele Ioan cade pradă unei boli care îi curmă viața. Fiul său, Henric, îi urmează la tron; Bastardul (fiu adulterin al lui Richard) își ia sarcina de a elibera țara și încheie: «*Nu ne vom plînge de nimic, dacă Anglia va rămîne credincioasă ei însăși*». După cum se vede, tema naționalistă se exprimă limpede aici și în alte locuri (de altfel, ea reprezenta pentru acea epocă o cucerire a conștiinței naționale). Se îmbină cu polemica antipapistă, și ea pe atunci de strictă actualitate, menținută totuși în limite obiective. Exagerările verbale abundă. Sînt contrapunctate de unele elanuri lirice, pure și bogate în imagini (Henric: 34

«*Eu sînt puiul acestei lebede vlăguite care tînjește cîntînd un imn melancolic propriei sale morți, cu isonul unei biete țevi de orgă, însoțindu-și astfel cu cîntări trupul și sufletul spre veșnica lor odihnă*»). Acțiunea scenică trăiește cu adevărat numai cînd pasiunea mistuie, în nenorocire și durere, sufletul sfîșiat al lui Lady Constance sau în combativitatea și avîntul gata de orice, care frămîntă sufletul generos și mintea bizară a Bastardului. S-ar zice că Shakespeare, stabilind un precedent «istoriilor» sale, și-a propus să înfrunte o sarcină pe care n-a putut-o domina decît pe alocuri. Imaginația lui a rămas parcă de data aceasta străină de subiect.

În 1597 a apărut *The Tragedy of King Richard the third* (Tragedia regelui Richard al treilea; subtitlu: «*conținînd infamele lui fapte împotriva fratelui său Clarence; jalnica asasinare a nevinovaților săi nepoți: tiranica lui uzurpare; cu întregul curs al blestematei sale vieți și moartea lui nenorocită*»). După acest *in-cvarto* au urmat numeroase alte ediții, dar prima rămîne cea mai corectă.

*Richard al III-lea* este continuarea directă a lui *Henric al VI-lea* (partea a III-a). Protagonistul ei mai apăruse ca duce de Gloucester, redat cu toate trăsăturile caracterului său: un fizic nenorocit îi crease ranchiune adînci, pe care nu le va înăbuși decît prin cucerirea tronului. Va avea atunci la cheremul său bărbați și femei care nu fuseseră, ca el, osîndiți de soartă la diformitate. Caută să se răzbune pe ei de propria-i suferință. Recurge la ipocrizie, iar cruzimea lui nu are margini.

Tragedia este, așadar, strîns legată de soarta protagonistului ei, de suferința și de firea lui. Sub acest aspect, se deosebește net de «istoriile engleze» precedente, chiar dacă subiectul e luat, ca și la celelalte, din cronicile lui Halle și ale lui Holinshed (o biografie a lui Richard al III-lea, rămasă de altfel neterminată, se datorește, pare-se, și lui Thomas Morus). *Richard al III-lea* nu mai este tragedia unei lumi, ci a unei singure vieți. Ceea ce pierde în extindere, cîștigă în adîncime. În plus, prezența masivă a personajului care o domină a făcut ca tragedia să fie des reprezentată și să atragă

atenția publicului. A fost întotdeauna preferată de actorii cu personalitate puternică, fiindcă, întruchi-pîndu-l pe regele diform, puteau să-și manifeste cele mai evidente daruri interpretative.

Afară de aceasta, în *Richard al III-lea* se evidențiază din plin gustul pentru metaforă și hiperbolă, care avea să-și găsească încununarea în poezia metafizică a lui John Donne.<sup>1</sup> Chiar de la început, un lung monolog al lui Gloucester (viitorul rege Richard) oferă o serie de figuri alegorice fastuoase și bogate în imagini, care lămuresc destinul său, gata să ajungă la mult doritul prag al tronului, dacă va izbuti să înlătore ultimele obstacole, și mai ales pe acela reprezentat de fratele său Clarence și de fiii acestuia. Richard e gata să pună în mișcare mecanismul prin care să-l doboare. Dar « *nu sîntem siguri, Clarence, nu sîntem siguri...* » îi tot spune fratelui său, și, în fond, lui însuși. Richard îl atrage în cursă pe Clarence. Și nu pregetă să-și îngăduie o ironie necruțătoare pe care e în stare să și-o aplice și lui însuși și cu care comentează evenimentele. Sau se ascunde sub o ipocrizie transparentă. Un exemplu al iscusinței cu care Richard se pricepe să subjuge oameni și lucruri, îl constituie raporturile lui cu Lady Anne, văduva defunctului rege asasinat chiar de mîna lui Richard; și mai cu seamă o scenă amplă în care Richard, deși dușmănit de moarte de către Anne, izbutește s-o facă să-i primească curtea și propunerea de căsătorie. Richard rămîne el însuși uluit de dibăcia sa și de slăbiciunea feminină. Începe să capete încredere în calitățile lui de cuceritor și hotărăște: « *Îmi voi cumpăra o oglindă și voi pune croitorii să caute modele care să-mi vină bine. De vreme ce m-am făcut pe mine însumi să mă plac, mă voi menține așa cu oarecare cheltuială. Dar mai întîi să-l rostogolesc pe acest cumătru în mormîntul lui, iar apoi mă voi întoarce lăcrimînd la iubita mea. Strălucește, soare minunat, pînă nu-mi voi fi cumpărat o oglindă, ca să-mi pot vedea umbra cînd umblu* ».

---

<sup>1</sup> Poet și teolog (1572—1631) reprezentant al curentului «poeziei metafizice» (a scris *Sonete sacre*, elegii, satire și opere în proză)

Lady Anne, se va pomeni aproape fără știre soția lui, devenind apoi încă una din victimele sale. În Richard există — chiar dacă e ascuns de aviditatea după putere, care-l stăpânește și îl mîină și spre acest pas — un sentiment duios și oarecum pur pentru ființa lipsită de apărare, iar în Anne, o generoasă omenie care nu se poate opune și se lasă subjugată.

De altfel, deseori Richard nu-și controlează dușmăniile, iar izbucnirile lui ajung pînă la insultă («*Spurcată vrăjitoare bătrînă*») îi zice fostei regine Margareta). Uneori, parcă nu se teme să-și atragă vrăjmășia oamenilor și blestemele pe care Margareta i le aruncă cu tenace și temerară sfidare. Dar apoi, rămînînd singur, recunoaște față de sine însuși: «*Eu fac răul și tot eu încep mai întîi să țip: arunc în spinarea altora povara tainicelor nelegiuiți pe care le urzesc*».

Violența luptelor interne, care și în *Henric al VI-lea* fusese tema principală, capătă aici o vigoare și mai aprigă: «*...Se războiesc frate cu frate, rudă cu rudă, fiecare împotriva lui însuși. O! patimă perversă și frenetică, sfîrșește cu blestemata ta furie, ori să-mi fie dat să mor, ca să nu mai văd moartea*», exclamă bătrîna ducesă de York, martora unor crime infame (iar scena omorîrii lui Clarence de către doi ucigași plătiți, le evocă concret, în chip înfricoșător). În această atmosferă de coșmar, visele sînt prevestitoare, neputînd, cu toate astea, să oprească șirul crimelor. Ipocrizia capătă la Richard forme sinistre și hiperbolice, în vreme ce conștiința îl hăituește neconținut «*...sînt în așa hal cufundat în sînge, încît o crimă atrage după ea altă crimă; mila plîngăreață nu sălășluiește în ochii mei.*»

Pe alocuri, tiradele păcătuiesc prin emfază. Uneori, caracterul lui Richard pare voit orientat dinainte spre o singură direcție, întrunind în el toate machiavelismele, toate josniciile. În schimb, personajul fostei regine Margareta și acela al lui Buckingham au o coerență verosimilă și funcțională din punct de vedere dramatic.

Marea scenă a bătăliei prin care Richmond îl învinge și-l detronează pe Richard al III-lea ar putea fi

socotită cea mai reprezentativă pentru spiritul epic shakespeareian, prin știința lucidă a desfășurării ei, care conferă spectacolului noi și vaste posibilități de reprezentare. Ni se lămurește planul respectivilor comandanți, așa cum este elaborat de principalii conducători ai celor două părți. Apoi vine noaptea, vin visele, o dată cu ele i se arată lui Richard spectrele nefericitelor lui victime: prințul Edward, fiul lui Henric al VI-lea, Clarence, Rivers, Grey și Vaughan — trei nobili masacrați din porunca lui în palatul de la Pomfret, Hastings, cei doi tineri fii ai lui Clarence, Lady Anne — ucisă pentru ca el să se poată căsători cu fiica reginei Elizabeth — Buckingham, principalul său aliat. După groaza încercată, Richard își revarsă îndelung zbuciumul sufletesc; spectrele dispar. Regele Richard se trezește brusc din visul lui.

«REGELE RICHARD:

*Un cal dați-mi! . . . Rănile-oblojiți-mi! . . .*

*Isuse, milă! — Stai! . . . A fost doar vis!*

*Mișel de cuget, cu muștrări mă bîntui!*

*Scad faclele-albăstrui . . . Mort miez de noapte!*

*Reci stropi de spaimă stau pe-al cărnii tremur.*

— „Mă sperii eu de mine?” — „Doar nu-i nimeni.

*E Richard drag lui Richard. Eu sînt eu.”*

— „E-aici vrun ucigaș?” — „Nu!” — „Da: sînt eu.

*Să fug!”* — „De mine? Eu? Prostii! De ce?”

— „Că-mi dau pedeapsă!” — „Cum? Eu însumi —  
însumi?”

*Mi-s drag, doar!»* — «Pentru ce? Pentru un dram  
De bine ce-mi făcui eu însumi — însumi?»

— «Vai, nu! Mă-ndeamnă ură să-mi port însumi —

*Atîta ură ce-am purtat-o însumi!*

*Sînt un nemernic!»* — «Nu, nu! Mint! Nu sînt.

*Nebunule, vorbește-te de bine!»*

— «Nebunule, să nu te tîmîiezi!»

*Mi-e cugetu-nzestrat cu mii de limbi,*

*Și fiecare-nșiră-o întîmplare.*

*Sperjurul hîd, sperjurul hîd e culmea;*

*Omorul crud, omorul-crud la culme;*

*Din josnicia vinii-n culmea culmii;*

*Vin la județ, și strigă: „Vină! Vină!”*

*Disper. Nu aflu — drag să-i fiu — pe nimeni;*

*Murind, nu voi afla la nimeni milă:  
De ce-aș afla eu milă, când eu însumi  
Nu aflu-n mine milă pentru mine?  
Visai jertfiții mei, sobor de spectre,  
Că-mi intră-n cort cu spectrul răzbunării  
Pe cap lui Richard, mîine, să-l abată!*<sup>1</sup>»

Richmond, în schimb, are alinarea unor vise prevestitoare de bine. În zori, fiecare dintre cei doi conducători pregătește bătălia și adresează o cuvîntare solemnă trupelor. A lui Richard, aspră și disprețuitoare; el nu pregetă să-și calomnieze în mod josnic dușmanul. A lui Richmond, în schimb, are un ton edificator și moralizator. Bătălia începe și sorții ei se arată hotărît defavorabili lui Richard. Îl vedem pe Richard fără cal, la marginea unui șanț (mai înainte s-a spus despre el « *Regele face minuni supraomenești, înfruntîndu-și adversarul cu orice risc . . . Ajutor, sau bătălia e pierdută!* ») Îl auzim rostind celebra exclamație: « *Un cal! Un cal! Regatu-mi dau pentru un cal!* » și curînd după aceea « *Eu, slugă, mi-am pus viața-n joc pe-un zar / Și-atîrn de un noroc de zar și moarte: / Eu cred că azi pe cîmp sînt șase Richmonzi; / Cinci am ucis eu azi, dar nu pe dînsul. / Un cal! Un cal! Regatu-mi dau pe-un cal!* »

Richmond îl omoară în duel puțin după aceea, și este încoronat rege al Angliei de către *pairi*. Așa se încheie, în desfășurarea lui istorică, marele ciclu. În interiorul lui s-a petrecut o evoluție adîncă. Din magma evenimentelor și a luptelor, a căpătat fizionomie individul și destinul său, concentrîndu-se cîteodată în el, ca în *Richard al III-lea*. Echilibrul s-a deplasat în favoarea frămîntărilor lăuntrice ale conștiinței, s-a coborît din exteriorul evenimentelor în interiorul lor. Între timp s-au delinat, în afara oricărei mistificări ideologice, factori contrastanți și puternici, văzuți într-o realitate strict circumscrisă, într-o mișcare evidentă și totuși indefinibilă: societatea și eul, istoria și cronica, zbuciumul și lupta, contopite laolaltă.

<sup>1</sup> Traducere de Romulus Vulpesco, Shakespeare, *Viața și moartea regelui Richard al III-lea*, 1964 (completare la traducerea lui Ion Barbu)

*The Tragedie of King Richard the Second* (Tragedia regelui Richard al doilea) se păstrează într-un *incvarto* din 1598, căruia i-au urmat alte trei ediții (1608, 1615, 1623). Textul cel mai autentic este socotit primul, care a reflectat direct reprezentația, dată probabil în același an. Scena detronării se găsește numai în ultima tipăritură a epocii, poate pentru că cenzorii îi interzisera publicarea în timpul domniei Elisabetei. Pare-se că această scenă și întreaga dramă aveau în 1601 menirea de a pregăti sufletele pentru insurtecția contelui de Essex împotriva Elisabetei, pusă pe același plan cu timidul Richard al II-lea. Izvoare istorice: cronicile lui Holinshed și Hall, *Civil Wars between Lancaster and York* (Luptele civile dintre Lancaster și York) de Samuel Daniel, și două cronici franceze, prima a lui Froissart, a doua, se pare, a lui Jean le Beau.

Favorizată de slăbiciunea lui Richard al II-lea, începe lungă luptă între partidele Lancaster și York. Lui Richard îi va urma Henric al IV-lea, vărul său, aparținând casei Lancaster și supranumit mai înainte Bolingbroke. Asistăm la drama unui rege adus de împrejurări pe tron și căruia îi lipsesc cu totul calitățile pentru a-l păstra (în vreme ce lui Henric al VI-lea îi pierd în schimb convingerea intimă). Chiar de la începutul tragediei izbucnesc certuri înverșunate între *pairi* (de data asta Mowbray și Bolingbroke), la a căror temelie nu stă numai setea de putere, ci și orgoliul personal, îndărătnicia, sfidarea stîrnită de amorul propriu care se consideră ofensat. Certăreții Bolingbroke și Mowbray sînt exilați fiindcă se băteau în duel, iar regele, nevrînd ca națiunea să fie lipsită de calitățile lor, le-a interzis lupta. John de Gaunt, figură frumoasă și solemnă, unchi al regelui și tatăl lui Bolingbroke, este mîhnit că n-o să-și mai poată vedea fiul «... *lampa mea secătuită, lumina mea slăbită de timp se vor stinge în veacul nopții ce nu are sfîrșit: ultima rămășiță a festilei va arde și va scăpăta, iar oarba moarte nu mă va lăsa să-mi văd fiul...*»

Regele se lasă înconjurat de paraziți care îl exploatează și îi dau sfaturi rele. Săvîrșește acțiuni necugetate, ca aceea de a confisca cu forța bunurile lui



Bolingbroke. Zadarnic încearcă John de Gaunt să-l povățuiască, prezicînd nenorocirea Angliei « *încununată acum de dezonoare* ». Richard reacționează ca un isteric. Foarte curînd, Bolingbroke încalcă exilul și coboară cu o armată în Anglia. Va găsi sprijin larg printre *pairi*. Un comandant rămas credincios regelui, prevestește înfrîngerea: « *Copăceii de laur din țara noastră sînt toți veștejiți și meteorii înpăimîntă stelele fixe ale cerului; palida lună privește sîngerie pămîntul și proroci scofilciți tot șoptesc despre grozave schimbări; cei bogați sînt triști, iar cei bătăioși țopăie și joacă . . . »*

Regele nu are tăria să se opună curajului și cutezanței lui Bolingbroke. Puțin cîte puțin, încercînd totuși să reziste, îi cedează toate prerogativele sale, iar suveranitatea lui își pierde treptat toată importanța. Richard este constrîns cu politețe să cedeze. Dar pretențiunile lui Bolingbroke nu mai conținesc. Se ajunge, cum era de așteptat, la abdicare.

Într-o scenă patetică, grădinarul reginei și un ajutor al său comentează evenimentele, comparîndu-le cu munca pe care o fac ei în grădină. Regina îi ascultă și apoi îi întrerupe izbucnind în plîns. După ce s-a depărtat, grădinarul hotărăște să planteze un strat de lăcrămioare ca simbol al mîhnirii, acolo unde regina își vărsase lacrimile.

Forța emotivă a tragediei renaște din destrămarea puterii regale, de care Richard este deplin conștient, exprimînd-o fără ocolișuri cînd pune să i se aducă o oglindă în care i se reflectă fața descompusă: « . . . *O glorie fragilă încunună acest chip și chipul nu e mai puțin fragil decît o asemenea glorie* ». Tîrît de propria lui decădere, Richard comentează pas cu pas, printr-o analiză tragică și lucidă, căderea lui dureroasă și înălțarea lui Bolingbroke într-o osmoză de putere. Condamnat de Bolingbroke la detențiune în Turnul Londrei, constată: « *drumul meu e scurt; două gemete pentru un pas, iar obida îl va prelungi. Haide, haide, să nu mai facem curte durerii. . . »* Între timp, luptele și conspirațiile reîncep, în ciuda asprimii și tăriei sufletești a lui Bolingbroke, acum rege sub numele de Henric al IV-lea. În vreme ce Richard, prizonier, meditează cu adîncă simțire asupra zădărniceii vieții,

din afară i se pregătește moartea. Cad capetele *pairilor* ostili lui Henric al IV-lea. Când Exton îi aduce vestea morții lui Richard, Henric încheie tragedia replicînd cu accente amare: « *Cine are nevoie de otravă, n-o iubește ; și eu nu te iubesc pe tine. Cu toate că îți doream moartea, îl urăsc pe ucigaș și, acum că el nu mai trăiește, îl iubesc pe el . . . Domnilor, vă asigur, mi-e sufletul plin de durere fiindcă mărirea mea, pentru a crește, a trebuit să se scalde în sînge. Întristați-vă împreună cu mine și îmbrăcați pe dată tristele haine cernite. Mă voi duce la Locurile Sfinte să spăl acest sînge de pe mîinile vinovate. Urmați-mă în mîhnire și cinstiți-mi durerea, plîngînd cu mine pe acest om mort înainte de vreme ».*

Tragedia este inegală sub diverse aspecte, în stil și în caractere, chiar și în desfășurarea ei, care uneori devine prolixă și trenează. Este scoasă în evidență frămîntarea lăuntrică a lui Richard. Clarobscururile ei psihologice sînt relevate prin cruzimea mediului înconjurător, prin ansamblul de forțe căruia Richard îi sucombă pînă la urmă. În tragedie răsună accente creștine, inspirate poate din doctrina augustiniană. Este singura dată cînd se face auzit la Shakespeare acest glas, dincolo de conveniențele obișnuite.

*Henric al V-lea* este o continuare a lui *Henric al IV-lea*. Destrăbălatul prinț, încoronat într-o atmosferă de neîncredere generală, a devenit acum un rege înțelept și victorios. Prima reprezentație a acestui *chronicle play* a avut loc cu siguranță în 1599. Se păstrează trei ediții *in-cvarto* (1600, 1602, 1619) dar ediția de bază este și de rîndul acesta aceea *in-folio* din 1623. În edițiile *in-cvarto*, subtitlul lămurește: « *cu bătălia sa dată la Azincourt în Franța, împreună cu stegarul Pistol* ». Izvoare: principal, cronica lui Holinshed; minor, o dramă precedentă cu același subiect; și poate tradiții orale.

« *Cronica* » este împînzită de la început pînă la sfîrșit de un naționalism supărător, care îi limitează orizontul la acela de exaltare a patriotismului (se afirmă chiar, de pildă, că, « *Un rege al Angliei nu poate să nu fie și rege al Franței* »). Firește, Shakespeare — pentru a cîștiga atît bunăvoința publicului cît și a reginei — nu numai că prezintă o imagine ideal-

zată în sens conformist a monarhiei și a regelui, dar îi ridiculizează pe francezi și nu prezintă de fel într-o lumină favorabilă pe tînăra prințesă Caterina care devine soția lui Henric al V-lea. În schimb, desfășurarea teatrală a povestirii este solemnă, iar eposul ei pe cîmpurile de luptă e sincer, deși cam prea răsunător. Monoloagele « Corului » cu care începe fiecare act, exprimă un sens umoristic al limitelor și farmecului evocator care dau caracter scenei. Elanurile sale lirice, punctate de zîmbete, deschid largi perspective imaginației. Ca de obicei, în contrapunct cu nobilii de la Curte, evoluează o serie de personaje populare, și simpaticele pramatii Pistol, Nym, Bardolph, Mistress Quickly, cu o serie de glume și vorbe de duh, grosolane și picante în același timp. Doamna Quickly, devenită hangiță și soția lui Pistol, relatează celebra și duiosă povestire a morții lui Falstaff, cu o sarcastică aluzie la divinitate.

Independent de rezultantele istorice, este greu de crezut că *The famous History of the Life of King Henry the Eight* (Vestita istorie a vieții regelui Henric al optulea) ar fi opera lui Shakespeare, într-atît e lipsită de inspirație, de tensiune vitală și teatrală. A fost reprezentată la «Globe» în 1615 și s-a păstrat data, pentru că o tragere cu tunul la sfîrșitul primului act a provocat incendierea teatrului. A fost publicată în ediția *in-folio* din 1623. Desigur este vorba de o colaborare sau de o prelucrare. Izvoare au fost cronicile lui Holinshed și *Book of Martyrs* a lui Foxe.

«Istoria» scenarizează repudierea reginei Katharine de către Henric al VIII-lea, la sfatul cardinalului Wolsey (zugrăvit în culori negre), și noua sa căsătorie cu Anne Boleyn, domnișoară de onoare la Curte. Se încheie cu nașterea Elisabetei, care va deveni regină a Angliei și în privința căreia abundă profetiile elogioase și solemne. În prolog se declară că s-a urmărit o relatare obiectivă a faptelor, iar la sfîrșit se exprimă îndoiala că va plăcea spectatorilor. În realitate, piesa are întru totul aerul unei apologii forțate, pentru care autorul își cere indirect scuze. Pe alocuri, reia tonul dramelor istorice dar, am zice, în substrat. Caracterele nu au suficientă originalitate. Numai Wolsey exprimă reflecții mișcătoare, comentîndu-și nen-

rocirea, cînd cade în dizgrație pentru că vrea să îi dea regelui o soție de viță regală în locul Annei Boleyn.

În desfășurarea acțiunilor lipsește un conflict bine definit și convingător. În schimb, abundă pretextele pentru cortegii și ceremonii care dau loc la fastuoase coregrafii (de fapt, ele au asigurat în acea vreme succesul spectacolului).

## TRAGEDIILE ISTORICE ALE LATINITĂȚII

« Cronicile engleze » se deosebesc mai mult decît ar fi de așteptat de acelea pe care le-am putea numi « cronici latine », care au comun nu numai centrul acțiunii—Roma—dar și un mod specific de a privi personajele și desfășurările istorice.

Sînt trei tragedii: *Coriolanus*, care se referă la primele timpuri ale Republicii, *Julius Ceasar* și *Antony and Cleopatra*, care se succed în timp. Ansamblul este destul de unitar în privința stilului și a spiritului, poate fiindcă Shakespeare s-a folosit mereu de același izvor, *Viețile paralele* de Plutarh, și poate datorită unei concepții clare despre ceea ce reprezenta în conștiința romanilor ideea de Stat și de Națiune, spre deosebire de aceea din Anglia feudală și medievală. Nu trebuie să se creadă totuși că procesul de elaborare a materialului ar duce la idealizare și la estetism, cum se întîmplă de obicei cînd se abordează cercetarea lumii din antichitatea păgînă. Pe lîngă faptul că păstrează rigoarea unei critici realiste, Shakespeare ajunge la o austeritate de exprimare cu totul insolită. S-ar zice că a vrut să se pună în ton cu concizia și sobrietatea obișnuite în modul de exprimare al romanilor. Este evident că, după cum în « Istoriile engleze » a pus accentul pe conflictul adînc și tragic dintre conceptul de națiune și sistemul feudal, mai mult anarhic decît oligarhic, tot așa, în tragediile latine Shakespeare s-a străduit să individualizeze și să expună în dramatismul său sensul istoriei Romei, surprins în cîteva din momen-

tele sale cruciale. L-a scos în evidență, interpretind dezbinarea profundă produsă în sînul ei între imperiu, deci tirania internă care era consecința lui, și aspirația legitimă către libertate, care se ridică mereu din mulțime. Corupția, căreia îi sucombă cu regularitate puterea, abdicînd de la toate funcțiile sale, atrage pînă la urmă o inevitabilă *nemesis*<sup>1</sup> istorică. Firește, Shakespeare acordă un loc larg, ba chiar preponderent, rolului caracterelor, influenței dominante a personalității. Dar nu neglijează să clarifice ce forțe acționează în spatele ei, determinînd adesea mobilurile acțiunii. În gîndirea lui se vedește limpede ideea unui forțe istorice cum este cea romană, care tinde să se extindă și să se răspîndească potrivit legilor de cucerire. În ciuda gravelor contradicții interne datorate luptei de interese ce se dezvoltă în sînul ei, continuă să meargă înainte spre destinul său de cucerire colonială și unificare economică a lumii în dezvoltare, în al cărei centru s-a situat. S-ar zice, după Shakespeare, că, acest impuls interior al sistemului statal roman ar presupune un sens tragic, condiționîndu-i termenii istorici chiar și prin varietatea și mulțimea luptelor fratricide.

*Julius Caesar* (1599?—, in-folio 1623) nu se depărtează de povestirea lui Plutarh și rămîne pînă la urmă fidelă consecințelor istorice. Shakespeare se mărginește—ca să spunem așa—să prezinte personalitățile și substratul lor psihologic, expunînd cu claritate rațiunile umane ale comportării lor. Mersul însuși al evenimentelor este redat ca o fatală dar zadarnică rebeliune a oamenilor— aici Brutus și Cassius—față de fatalitatea istorică. Statul roman își accentua dezvoltarea în direcția imperialistă. Pentru a-l călăuzi pe această cale trebuia, prin forța lucrurilor, să se stabilească structuri autoritare..

Zadarnicul vis de a reînvia formele democratice ale republicii, avea să fie zdrobit de cursul ireversibil al intereselor economice și politice ce caracterizau expansiunea. Nu era cu putință concilierea unei democrații interne (deși restrînsă la puține clase)

cu necesitățile unui imperiu, avînd în vedere mai cu seamă faptul că țările dominate dispuneau adesea de o civilizație superioară. Iuliu Cezar și Antoniu pe de o parte, Brutus și Cassius pe de alta, reprezintă pentru Shakespeare veșnica opoziție dintre interpretarea politică a unei realități și fremătătoarea năzuință de dreptate. În acest caz era logic să prevalze sensul realității.

În mod mai evident aici decît în celelalte tragedii cu subiect istoric, Shakespeare nu se folosește de fabulația ce i se oferea, ci încearcă să contureze pe scenă complexitatea unui proces, cu vădita intenție de a expune cauzele evenimentelor ce se desfășoară la o anumită răscruce istorică, — așa cum făcuse cu aproape un secol înainte Machiavelli în *Il Principe* — căutînd, de asemenea, să contureze linia posibilă și adecvată de comportare. În acest sens, Roma avea să-i ofere perspective cu mult mai utile și revelatoare decît istoria engleză. Figurile sale se reliefau pe fundalul unui reale tragedii încastrată în istorie, într-un moment cînd dispărea definitiv perspectiva unei oligarhii și se ducea o luptă continuă pentru puterea absolută, care avea să continue sub toți împărații vreme de aproape o jumătate de mileniu în contextul social de atunci. În concepția lui Shakespeare, Iuliu Cezar e conștient de aceste legi și, acceptîndu-le cursul, se situează în centrul lor, dominîndu-le. Dar nu poate suprima într-un timp scurt revendicarea unei libertăți măcar relative care, în valuri regulate, adusesese insurecția în vechea Romă republicană. Brutus, împotriva propriilor lui sentimente și împotriva logicii însăși, se răzvrătește pentru a o revendica, dar știe în sinea lui că acțiunea nu poate avea o bază reală și că este sortită eșecului. O știe și Cassius, dar ea corespunde naturii desperate a sufletului său, nevoii de a se afirma și de a o afirma. Antoniu urmărește faima. Este înconjurat de primejdii, de aceea trebuie să acționeze cu prudență și în același timp să se pregătească pentru lovituri neprevăzute care să încline balanța de partea lui, așa cum lasă să se întrevadă în celebrul său discurs:

« Prieteni! Cetățeni, Romani! Vă rog  
Să m-ascultați. Venii aici pe Cezar  
Să îl îngrop, nu slavă să-i aduc.  
Ce face rău un om, trăiește încă  
Și după moartea lui. Adesea însă  
Se-ngroapă binele cu el. Să fie  
La fel cu Cezar. Prea cinstitul Brutus  
De setea-i de putere v-a vorbit;  
Greșeala-i mare, a plătit-o scump.  
Venit-am să vă spun cuvîntul meu  
La funeraliile lui Cezar. Brutus  
M-a învoit, cu ceilalți deopotrivă  
(Căci Brutus este un bărbat cinstit  
Ca și ceilalți; toți sînt bărbați cinstiți).  
Mi-era prieten drept și credincios:  
Dar Brutus spune că rîvnea puterea —  
Și Brutus este un bărbat cinstit.  
Mulți prinși în lupte a adus la Roma,  
Tezaurul umplîndu-l pînă-n vîrf  
Cu aurul răscumpărării lor.  
Prin asta Cezar a rîvnit puterea?  
Sărmanii cînd gemeau, a plîns și Cezar:  
Mai aspră este setea de putere.  
Dar Brutus spune că rîvnea puterea —  
Și Brutus este un bărbat cinstit.  
Văzut-ați toți cum i-am întins coroana  
Regească de trei ori la Lupercalii.  
De trei ori a respins-o. E acesta  
Un semn al setei de putere? Brutus  
Ne spune însă că rîvnea puterea —  
Și, sigur, Brutus e bărbat cinstit.  
N-aduc tăgadă vorbelor lui Brutus,  
Dar sînt aici cu voi să spun ce știu.  
Cu toții l-ați iubit cîndva pe drept.  
Temei nu mai aveți să-l plîngeți astăzi?  
Te-ai pitulat sub frunți de dobitoace,  
O, judecată! Omul te-a pierdut.  
Iertare, inima mi-a coborît  
În raclă, lîngă Cezar, și-n tăcere  
Aștept acum la mine să se-ntoarcă. »<sup>1</sup>

Mărturie elocventă a viziunii atît de propulsive la Shakespeare față de tot ce privește viața lumii politice, viziune pătrunsă de spirit tragic, prin recunoașterea unei meniri hotărîtoare pentru soarta omenescă, atît la protagoniștii istoriei, cît și la corul de cele mai multe ori subordonat. Exprimarea shakespeariană a devenit austeră și esențială, atentă la ciocnirea psihologiilor, a forțelor în joc, a evenimentelor, pînă la năruirea finală, care în coșmarurile nocturne ale lui Brutus pare pricinuită de vina de a fi trebuit să recurgă la omucidere, la conjurația împotriva generosului Cezar, la vicleana trădare, fie chiar cu intenția de a servi o cauză dreaptă. Ceea ce-l pierde însă este slăbiciunea, nehotărîrea, ingenuitatea. Conștiința obscură de a se simți discordant față de cursul în care vroise să intervină.

Chiar și sufletul pur și drept al lui Brutus este condamnat. Shakespeare îi pune pe oameni în fața unei desfășurări istorice care nu le poate ierta nici greșelile de perspectivă, nici șovăielile. El dă victoriilor și înfrîngerilor o dimensiune interioară, legată de rațiuni finale, de reînnoirea neconținută a istoriei în evoluția ei. Mai tîrzie cu cîțiva ani, *The Tragedy of Coriolanus* (Tragedia lui Coriolan), transmisă prin ediția *in-folio* din 1623, prezintă sub multe aspecte trăsături asemănătoare celor din *Julius Caesar*, chiar dacă stilistic se înrudește mai degrabă cu *Antony and Cleopatra*. Și aici exprimarea este austeră, lipsită de complezențe formale și de digresiuni cu caracter liric. Întîlnim, de asemenea, aceeași fidelitate aproape scrupuloasă față de faptele istorice transmise de Plutarh. Și întîlnim același conflict intim și profund care îi pune pe oameni în fața unui curs istoric ce-i doboară. Într-un asemenea caz se află Coriolan, care acționează după norme ce aparțin trecutului și se bazează în raporturile politice pe preponderența valorii personale.

Însuși sensul republicii și al orientării ei democratice se ridică împotriva dorinței lui de putere, justificată de eroismul său în războaiele pentru asigurarea expansiunii patriei. Shakespeare a vrut, prin stilul și limbajul personajelor sale, să redea în primul rînd un oraș în zorii dezvoltării sale, deci primitiv



în reacții și în modul său de a se manifesta. Clasa politică, fie a aristocraților, fie a plebei, abordează în termeni rudimentari și peremptorii problemele care-i stau în față. Shakespeare ne înfățișează tulburările din sînul unei comunități de păstori, cînd raporturile dintre stăpîn și serv încep să se modifice, într-o primă licărire a conștiinței de clasă.

El axează chiar de la început conflictul pe lupta de clasă dintre aristocrați și plebei, datorită inițiativei acestora din urmă de a cere să aibă reprezentanți înzestrați cu putere: tribunii poporului. Scena inițială arată într-adevăr pe Menenius Agrippa adresînd vestitul său apolog primilor greviști din istoria romană, retrași pe Muntele Sacru.

Coriolan intră în conflict cu Roma tocmai pentru că nu înțelege să cedeze tribunilor o parte din puterea lui; de aceea, după ce e ales consul, este îndepărtat fiindcă refuză să admită că puterea îi provine de la comunitate și nu de la valoare lui de condotier. Tragedia derutează la început pentru că Shakespeare dă dovadă de un realism crud și privește părțile în luptă fără văluri de simpatie. Spectatorul nu știe dacă să țină cu Coriolan sau cu tribunii, cu aristocrații sau cu poporul, și chiar înțelepciunea lui Menenius este o resursă prea slabă în fața evenimentelor care se precipită. Coriolan e disprețuitor, obsedat de ideea că este un supraom, și vindicativ în așa măsură, încît e gata să treacă de partea dușmanilor, numai ca să-i îngenunche pe adversarii săi romani. La rîndul lor, tribunii poporului nu-și ascund hotărîrea de a lua puterea și de a-l înlătura pe Coriolan, principalul obstacol al planurilor lor. Acționează pe ascuns, se exprimă cu destulă vulgaritate. Însăși opinia plebei pare să oscileze în mod schimbător și periculos. Investigația obiectivă prin care Shakespeare redă tragedia, nu cruță poate decît dragostea maternă și totodată patriotismul Volumniei, mama lui Coriolan; ea își va opri fiul la porțile Romei și îl va împiedica s-o predea volscilor al căror reprezentant militar devenise între timp. Moartea lui Coriolan pecetluiește o evoluție istorică ineluctabilă. Shakespeare pare să sugereze că aceasta se desfășoară

Coriolan dovedește o reală mărinimie sufletească. Dar potrivnicii săi îi opun o nouă conștiință istorică, ce depășește micimea lor obișnuită.

Aici, ca și în *Julius Caesar*, Shakespeare a atins poate raportul cel mai direct dintre tragedia lui și sensul istoriei. De rîndul acesta, în mod și mai concis și sever, dezavantajos chiar, fiindcă nu cedează nici unei înflorituri teatrale și nu face concesii slăbiciunilor publicului. Echilibrul stilistic e poate cel mai desăvîrșit din toată opera lui. Mișcarea scenică este rapidă și tot mai precipitată. Personajele sînt zugrăvite cu deplină verosimilitate și totodată cu poetică limpezime: Menenius, ager și glumeț, Coriolan, violent și eroic, tribunul Brutus, un om slab, Licinius, înzestrat cu simț politic, Tullus Aufidius, căpetenia volscilor, un dușman care știe să calculeze și să aștepte ca să poată învinge. Tragedia este dominată de sentimentul înaltului destin al Romei — simbolizat de Volumnia — dincolo de luptele sale interne sau poate chiar prin ele.

*Antony and Cleopatra* (Antoniou și Cleopatra), care se află în același *in-folio* din 1623, derivă din Plutarh ca și celelalte tragedii cu subiect roman. A fost reprezentată, după toate probabilitățile, între 1606 și 1607. Se deosebește complet nu numai de *Julius Caesar*, care o precedă cu puțin ca moment istoric al subiectului, dar și de *Macbeth* și *Regele Lear* care o preced ca moment al compunerii. Tema acestei tragedii se poate identifica în sentimentul morbid care leagă pînă la moarte pe Antoniu și Cleopatra, pricinuind sfîrșitul amîndurora. Așadar, tragedia este de sine stătătoare, are o fizionomie proprie adînc frămîntată și convulsionată, ce pare să-l ducă pe Shakespeare spre noi direcții, foarte asemănătoare cu decadentismul amar apărut cu trei secole mai tîrziu (cel al lui Swinburne, de pildă).

Shakespeare urmează bineînțeleș schema istorică. Dar nu aceasta pare să-l preocupe, ci mai de grabă raportul care se stabilește și se dezvoltă între cei doi protagoniști.

În *Antoniou și Cleopatra* acțiunea teatrală trăiește în toată splendoarea ei. Pasiunile lumii strălucesc și se întunecă în destinul tragic al celor doi îndrăgostiți, povestirea e dominată de fatalitate, unduiește prin

nenumăratele meandre ale curentului său năvalnic, forțele și destinele din sînul societății se ciocnesc sîngeros, iubirea tîrăște și este tîrită într-o fulgerare finală, la moarte. Personajele se dovedesc lașe, în majoritatea reacțiilor. Shakespeare le justifică prin tirania iubirii. Antoniu, pe vremuri deprins să nu dea niciodată înapoi, este atît de preocupat de soarta Cleopatrei, încît se lasă tîrit de fuga ei, înainte chiar de a da bătălia. Nu numai atît, dar bătălia hotărîtoare îi aduce înfrîngerea, pentru că flota egipteană a Cleopatrei dă încă o dată înapoi, în chip rușinos. Tragedia nu se dezlănțuie atît din cauza desfășurării evenimentelor, cît din a forței unei iubiri mistuitoare, pe care nici o catastrofă nu izbutește s-o înăbușe; doar moartea reușește s-o curme sau, mai bine-zis, s-o sublimeze, moartea, pentru care a devenit un stimul, ducînd la o dublă sinucidere.

Cei doi protagoniști ar vrea în mai multe rînduri să se elibereze de această patimă. Sufletul lor se lasă adesea în voia meschinăriei morale, a șovăielii, a interesului, a calculului. Cleopatra e vicleană și nesinceră. Antoniu nu renunță la vanitatea lui. Dar iubirea lor se dovedește mult mai puternică, dispunînd de toate corzile posibile, de la cadrul complex al fastului, pînă la chinul psihologic al posedării. Un lirism aprins și scînteietor se amestecă pe alocuri cu un umor aspru și agresiv:

#### «ANTONIU

*Cazi în Tibru, Romă,  
Să se dărîme vastele arcade  
Ale imperiului! Aici mi-e locul.  
Regatele sînt praf. Țărîna grasă  
Nutrește vitele precum și omul.  
Noblețea vieții e să faci aceasta (o sărută).  
Atunci cînd o pereche ca a noastră  
În stare e să-și dea o-mbrățișare,  
Să afle lumea, spre osînda ei,  
Neîntrecuți că sîntem ».<sup>1</sup>*

exclamă Antoniu, iar un martor al dramei, care va fi și el tîrit în dezastru, Enobarbus, spune despre

Cleopatra: « *S-ar părea că moartea ascunde pentru ea o voluptate asemănătoare cu a iubirii, atîta grabă pune să-și dea duhul* ».

« *Fatala vrăjitoare din Egipt* » este de nenumărate ori blestemată, chiar și de Antoniu, care-și dă bine seama de tragica lui slăbiciune. La rîndul ei, Cleopatra știe că nu poate conta pe el ca pe Cezarul de altădată sau pe Cezarul actual. Dar conștiința n-are nici o putere. Atracția este mai tare, iar pe alocuri, într-o atmosferă de romantism aprins și senzual, acționează sugestiile, imaginile din natură, farmecul limbajului, elanul sufletesc. Luna este astfel invocată:

« *O, doamnă a melancoliei, varsă  
Pe trupul meu înveninata rouă  
A nopților, ca viața răzvrătită  
În contra voiei mele să-nceteze  
A mă năpăstui. Preachinuita  
Sărmana-mi inimă izbește-o groaznic  
De piatra dură a greșelii mele  
Și fie ca, uscată de durere,  
În praf să se prefacă, împreună  
Cu hîdele-i gîndiri* »<sup>1</sup>.

Shakespeare încearcă o nouă și emoționantă putere de evocare scenică. S-ar zice că urmărește să ajungă la noi posibilități de trăiri, de imagini, de sentimente. *Antoniu și Cleopatra* atinge poate orizontul vast al acestei disponibilități, prin investigarea pasiunii, cu aspectele ei psihologice dense și sinuoase. Reprezintă un diapazon expresiv, fie și fragmentar, un punct culminant înlăuntrul pasiunilor fatal răvășitoare, după care poetul trebuia neapărat să caute un refugiu în lumea poveștilor.

## COMEDIILE ȘI UMORUL

Perfectia stilistică a micilor poeme care au precedat opera teatrală dă loc presupunerii că Shakespeare ajunsese la o maturizare interioară în momentul

<sup>1</sup> *Idem*

cînd a abordat scena. Diferitele genuri și diferitele experiențe pe care le-a încercat pentru scenă, arată în acel moment, nu atît nesiguranță și lipsă de maturitate, cît dorința de a experimenta fără prejudecăți genurile teatrale și legile lor, înainte de a da frîu liber imaginației.

În privința comediei, după obișnuita recurgere la Plaut, Shakespeare a părăsit curînd schemele convenționale și a folosit genul după împrejurări, sărînd de la fabulos la melodramatic, de la farsă la elegie, ascultînd numai de ideile creatoare care îi veneau. Nu se poate vorbi de o continuitate în dezvoltare și în teme, dar se pot constata diferite perioade. În prima, aproximativ de la 1596 pînă la sfîrșitul secolului, predomină predilecția pentru lirism și crearea unor lumi și personaje potrivit formulelor favorite ale evaziunii imaginative. În cea de a doua, care se îmbină la sfîrșitul secolului cu cea dintii, sarcasmul și amărăciunea trec pe primul plan, ca și cum ar fi survenit un traumatism lăuntric. În cea de a treia și ultima, începînd din 1601, romanescul și melodramaticul se contopesc sub semnul ironiei. Revenirea la burlesc cu *Nevestele vesele din Windsor* s-a datorat unor împrejurări cu totul ocazionale. Folosind subiectele drept simple pretexte și nerespectînd niciodată formulele clasice sau unitatea de ton, Shakespeare a dat frîu liber înclinațiilor de moment și impulsurilor sale. Un instrument tipic în acest sens, pe care și l-a însușit întru totul, a devenit umorul pe atunci fără precedent în privința timbrului său particular, pînă cînd Ben Jonson s-a consacrat și el comediei. Comicitatea este încredințată în primul rînd limbajului și resurselor lui. Vorba de duh oscilează de la joc la subtilitate, de la indecență la observația directă. Umorismul se răsfrînge în toate direcțiile: exacerbat și bogat în imagini pînă la poezie; buf, cu impuls iconoclast; plin de vitalitate, vesel și turbulent, precum și corosiv. El reflectă caracteristicile neamului, experiențele istorice ale unei lumi pe atunci pornite cu revărsări de energie spre cucerirea puterii. Aluzii deșuchate, jocuri de cuvinte și calambururi, neașteptate elanuri vitale luminează dialogurile și monoloagele cu scînteieri de foc de artificii.

Tocmai prin glumă și ascuțime de spirit consimte Shakespeare să-și dea pe față străfulgerările ascunse ale gândurilor. *The Comedy of Errors* (Comedia erorilor) se găsește în același *in-folio* din 1623, dar datează din 1594, poate din 1592. Jocul confuziei de persoane, bazat pe extraordinara și incredibila asemănare a gemenilor, servește perfect drept motor comic. Cu atât mai mult cu cât gemenii ignoră fiecare existența celuilalt, din cauza unor naufragii petrecute în timpul copilăriei, spre cuvenita durere a părinților. Construită după tiparul modelelor sale (în deosebi Plaut), *Comedia erorilor* nu strălucește prin originalitatea ideilor. Shakespeare a dat dovadă în primul rînd de un abil simț al meșteșugului, și-a făcut plăcerea de a obliga publicul să se distreze prin mijlocirea unui subiect și a unor personaje dintre cele mai răsuflate.

Intriga, luată în întregime din exemplele clasice, rămîne de o banalitate deconcertantă. Afară de numele personajelor, se depărtează foarte puțin de scheme, dacă nu se pune la socoteală accentuarea temei prin înmulțirea numărului gemenilor, aici patru în loc de doi: gemeni și servitorii, gemeni și stăpînii. Caracterele sînt construite în funcție de un joc scenic la care trebuie să participe doar ca pioni, fiind, ca atare, șterse și spălăcite. Două elemente dobîndesc totuși oarecare vigoare și sînt suficiente pentru a îndreptăți reprezentația. Primul e constituit de dinamismul scenic, animat de un ritm uluitor. Shakespeare pune la contribuție însăși structura teatrului comic, folosind un meșteșug de calitate, făcut din calcule subtile. Al doilea element: limbajul. Personajele se înfruntă și se ciocnesc într-un grai bogat în imagini, dovedind totodată o libertate morală lipsită de prejudecăți și spirituală, o suveranitate a glumei. Monoloagele revelatoare la care se dedau bucuros, sînt și ele de un umorism tipic, cu totul nou.

*The Taming of the Shrew* (Femeia îndărătnică) s-a păstrat numai în ediția *in-folio* din 1623. Există o ediție mai veche (1594), cu titlul puțin diferit, dar sînt motive să se presupună că este posterioară versiunii originale pe care o redă cea din *in-folio*. Co-

media, în forma pe care o cunoaștem noi, constă din trei părți net diferite, deși îmbinate în reprezentare: prologul, cu festa jucată de duce lui Sly (care în cealaltă ediție reapare de-a lungul spectacolului), intriga legată de nunta Biancăi (luată din versiunea engleză a piesei *I suppositi* a lui Ariosto) și seria de scene care narează transformarea treptată a raporturilor dintre Catarina și Petruchio. Această ultimă parte este mult mai originală, mai deosebită și amuzantă, autentic shakespeariană.

În prolog ni se prezintă o temă care a fost încă din evul mediu subiect de glume și povești. Bătrînul bețivan adormit în fața cîrciumii, e dus într-un palat, îmbrăcat ca un mare senior, și făcut să creadă că existența lui trecută nu fusese decît un vis urît. De data aceasta, lui Sly, îndărătnic și leneș, i se trimite pentru a-i ține de urît un tînăr paj travestit în femeie, care se dă drept soția lui (cu gustul tipic shakespearian al ambiguității, potrivit faptului că actorii erau numai bărbați). Apare o trupă de teatru, iar Sly, în haine de bogătaş, e silit să-i onoreze spectacolul cu prezența lui, deși i se pare curînd plicticos. Reluînd clasică temă a comediei în comedie, introdusă de Renașterea italiană tîrzie, se desfășoară o încurcătură comică. Pretextul e copilăros de simplu: bogatul burghez din Padova, Baptista, nu vrea s-o căsătorească pe a doua lui fiică, Bianca, blindă și delicată, pînă nu se va mărita fiica cea mare, Catarina, despotică pînă la mojie și cu totul insuportabilă. Pretendenții la mîna Biancăi nu au nici o șansă de reușită pînă cînd nu vor găsi un soț pentru Catarina. Se prezintă Petruchio, tînăr bogat și îndrăzneț, hotărît să pună mîna pe o zestre convenabilă. Află de Catarina și, fără o clipă de șovăială, înfruntă ingrata sarcină. Urmarea complicatelor peripeții prin care se clarifică lupta dintre pretendenți și felul în care Bianca își va face alegerea, are în realitate puțină pondere și importanță pentru efectele piesei. Ceea ce contează este evoluția comportării și farsele crude prin care Petruchio izbutește s-o facă pe Catarina cea năbădăioasă, blindă ca un mieluşel. Tocmai aici, fantezia lui Shakespeare are prilejul să se desfășoare liber prin resursele umoristice ale calambu-

rurilor, dînd loc la cele mai bizare non-sensuri pe care Petruchio le poate născoci cu scopul de a zdruncina voința Catarinei, după un procedeu logic, care ajunge să-i istovească orice reacție și s-o facă grozav de dornică de afecțiunea lui. Ciocnirea a două caractere, ca temă de comedie, este un lucru nou (chiar și astăzi, din pricina dificultăților intrinsece de a o trata) și servește drept coloană vertebrală pentru o întregă și amuzantă psihologie a raporturilor omenesti. « *Voi fi poruncitor pe cît e ea de orgolioasă: cînd două flăcări se-ntîlnesc, distrug tot ce le alimentează furia: și chiar dacă o flăcără mai mică sporește la un vînt ușor, năvalnicele vijelii sting orice foc. Așa voi face eu cu ea, și ea se va supune* ».

« *Căsătorie atît de nebunească nu s-a văzut nicicînd* ». Și iată-l pe Petruchio, după o comportare scandaloaasă la ceremonia din biserică, refuzînd ospățul și plecînd în grabă cu nevasta. Violența lui Petruchio, limbajul lui plin de imagini umoristice, ascund o voință foarte limpede, rece și tăioasă în hotărîrile sale. Petruchio se poartă așa cum ar fi vrut Catarina să se poarte, cu tiranie și mojicie, făcîndu-i astfel odioasă propria ei purtare. Catarina încearcă să-l potolească. Dar Petruchio n-o ascultă. Și prefăcîndu-se că nu poate suferi servitorii, o supune chinului foamei, la care îl va adăuga pe acela al nesomnului. Forța lui stă în hotărîrea și consecvența atitudinii. Așa se obișnuiește pentru a dresa șoimii, explică el. Chinul continuă, Petruchio silind-o pe Catarina să refuze sfaturile croitorului și modelele pe care i le propune, umilindu-i vanitatea printr-un fel de rasă călugărească. Se plimbă împreună și, într-o scenă concisă și surprinzătoare, Petruchio o silește pe Catarina să-i țină isonul în cele mai trăznite afirmații, să-i zică lunii soare și vice-versa, să se adreseze unui om matur, întîi ca unei fete tinere, apoi ca unui bunicuț. După care își dezmente orice afirmație ca neavenită. Catarina nu mai îndrăznește să se răzvrătească, învinsă în sfîrșit prin foame, prin somn, prin veșminte, prin umilințe. Cînd perechile din comedie se vor întruni și vor vrea să aleagă în glumă soția cea mai blîndă, Catarina va fi aceea care va cîștiga întrecerea. Ba chiar, într-un monolog de un



duios lirism, ea va face elogiul soției supuse, cu accente pline de iubire, îndemnînd femeile să nu-și amărăscă soții cu firea lor năbădăioasă. Petruchio, drept răsplată, o sărută și o duce la culcare.

Plăcuta și amuzanta parabolă se sprijină pe aceste scene pentru a realiza o teatralitate viguroasă și antrenantă care se pretează la interpretări pline de vervă și cucerește publicul. Manierismul shakespeareian are de data aceasta un grăunte de ironie care îi dă vigoare. Gluma capătă un ton atît de picant, încît ajunge simptom de adevăr. Raportul de forțe dintre cei doi devine treptat un raport intim de afecțiune și seducție.

*The two Gentlemen of Verona* (Cei doi tineri din Verona, circa 1594—1595) se găsește și ea numai în ediția *in-folio*. Chiar dacă subiectul e luat după toate probabilitățile din literatura romanescă a epocii (în special din *Diana enamorada* de Jorge de Montemayor<sup>1</sup>), spiritul ei derivă clar din formulele *Comediei dell'Arte*, pe atunci bine cunoscută la Londra. Ele sînt asimilate și stilizate, transpunînd în scris culoarea cu totul specială a comicității Măștilor (umorismul parodistic al servitorilor, lirismul baroc al îndrăgostiților), bineînțeles, printr-o rafinată elaborare.

Subiectul în sine nu este mai valoros decît cele din scenariile *dell'Arte*, mai totdeauna absurde și extravagante. Doi prieteni, Valentin și Proteus, se îndrăgostesc de aceeași femeie, Silvia. La început Proteus era îndrăgostit de Iulia, dar îndată ce o cunoaște pe Silvia, își schimbă părerea cît ai clipi din ochi, cu toate că știe de iubirea lui Valentin. Mai mult chiar, îl calomniază pe Valentin în așa măsură pe lîngă ducele de Milan, încît acesta ia hotărîrea să-l expulzeze. Valentin, după moda teatrală care începea pe atunci, se face bandit. Silvia și Iulia sînt disperate. Ducele cade într-o ambuscadă a bandei. Dar Valentin îl scapă, dezvăluind în ochii celor de la curte nemernicia lui Proteus. În final, împăcarea lucrurilor, cu dublă căsătorie și iertări cu duiumul.

<sup>1</sup> Poet spaniol, născut în Portugalia (1520—1561). A fost și muzician la curtea lui Filip al II-lea, rămînînd însă cunoscut prin opera menționată aici

Pe un asemenea material de împrumut, ar părea aproape imposibil de construit elemente teatral viabile. Totuși Shakespeare izbutește, cu ajutorul unui patos duios și subtil, care îndrumază acțiunea spre o atmosferă de vis, unde sentimentele se răsfată în voie. De la scena inițială, în care cei doi prieteni foarte legați se despart în urma discuției despre raportul dintre oraș și provincie, dintre experiențele superficiale și intimitatea unei iubiri profunde care exclude orice aventură, se ajunge la intervenția electrizantă a servitorilor Speed și Launce, obișnuiți să privească viața sub un aspect mult mai concret, de satisfacții imediate. Au loc ample și spontane confidențe între stăpîn și servitor (două perechi masculine și una feminină: Iulia-Lucetta). Lirismul discret și melodios (care amintește de sonetele lui Tasso) se împletește cu vesele și totuși delicate parodii. Speed și Launce zugerăsc cu zîmbet dulce-acrișor condiția servitorului, comentează cu glume subtile vicisitudinile amoroase. Se ajunge adeseori la disputa conceptuală, dar acțiunea nu pierde nimic din prospețimea ei, iar invenția (de pildă, conversația lui Launce cu cîinele Crab) surprinde neconținut prin adevărul ei omenesc. Barocul imaginii, convenționalismul situației și al travestirilor, sînt compensate cînd printr-un simț acut al psihologiilor omenesti, cînd prin ironia fină a autorului față de propriile sale amuzamente scenice (de pildă, Iulia travestindu-se în paj, dă pe față preocupări estetice tipic feminine).

Comicitatea este cu totul îndreptată spre punerea în lumină a unei autoparodieri conștiente. Conceptele rămîn voit glumețe. Evocarea iubirii alunecă pe firul unei emoții ușoare. Bandiții își susțin rolul cu aere de operetă.

Expansiunile romantice sînt numeroase:

„VALENTIN

*Pustietatea codrului acesta,  
De nimenea bătut, îmi pare astăzi  
Mai mîndră decît marile cetăți.  
Însingurat îmi cat aici aleanul,  
În cîntec dulce de privighetoare,*

*Atît de potrivit durerii mele.  
O, tu, ce-ți ai lăcaș în pieptul meu,  
Nu-l mai lăsa pustiu, făr'de stăpîn.  
Să nu se prăpădească în ruine,  
Clădirea-ntreagă să se năruiască  
Și-n veci să-i piară urma »*

Iar mai tîrziu:

*« Necedincios și ticălos prieten  
(Așa-i un prieten astăzi) — trădător!  
Mi-ai înșelat nădejtile, văzut-am  
Cu ochii mei, altminteri nu credeam.  
Acum nu mai cutez să spun că am  
Și eu pe lumea asta un prieten.  
În cine să mă-ncred cînd mîna-mi dreaptă  
E putredă, din piept? Îmi pare rău,  
Proteus, că te pierd pe totdeauna.  
Și lumea-ntreagă-mi va părea străină.  
E prea adîncă rana! Crude vremi,  
Cînd cel mai rău dușman ți-e azi un prieten. »<sup>1</sup>*

*Piesa Cei doi tineri din Verona* a avut o soartă ciudată. Cu slabă rezonanță atunci și mai tîrziu, din cauza lipsei de vigoare a structurii teatrale, transmite urmașilor o *Sehnsucht*<sup>2</sup>, o serie de ecouri precursoare și de artificii glumețe, în care *Commedia dell'Arte* găsește o mărturie emoționantă, iar romantismul primele lui accente, destinate unor ample ecouri, care mai răsună și acum. S-ar părea că Shakespeare a compus-o pentru plăcerea viitorilor cititori. De fapt, a făcut-o ascultînd de înclinații ascunse ale spiritului său, care, deși nu se puteau contopi într-o parabolă unitară, găseau măcar prilejul să iasă la iveală ici și colo, fie și printr-o urzeală subțire și uzată, trecînd peste neverosimilitățile și graba construcției. Există în această comedie accente și imagini cu caracter absolut revelator, roade neprevăzute ale unei sensibilități tulburate de efuziuni noi. Prin ele ieșea la iveală sufletul,

---

<sup>1</sup> Traducere de Mihnea Gheorghiu în: Shakespeare, *Opere*, Vol. III, E.S.P.L.A., 1956

stăpîn pe propriile-i sentimente, capabil să le controleze și să le judece în maniera romantică, adică cu o libertate care să găsească pînă la urmă o întorsătură umoristică, o oglindire cu ton ironic și afectuos.

*Love's Labour's Lost* (Zadarnicele chinuri ale dragostei) datată 1595—1596, ni s-a transmis prin același *in-folio* din 1623 și printr-un *in-cvarto* din 1598, ediții la fel de utile.

Pare o încercare, o schiță în vederea unor realizări importante, cum au fost, în direcție comică, *Mult zgomot pentru nimic*, iar în cea sentimentală și feerică, *Visul unei nopți de vară*. Izvoarele nu se cunosc; este vorba, probabil, de ecoul unor evenimente legate de cronica acelor ani și, mai cu seamă, de ecoul vieții galante de la curtea Elisabetei. Sensul erotic și păgîn al iubirii pe care Renașterea îl moștenise de la comedia latină, cedează aici total locul petrarchismului și arcadiei, care pe atunci ajunseră să lase în urmă reprezentarea realistă, dînd naștere pastoralei. Aici intervine Shakespeare: o ironie cînd subtilă, cînd tăioasă, domină aprinsele discuții amoroase ai căror protagoniști sînt nobilii de la Curte. Nu numai atît: drept contrapunct aduce obișnuitul grup al îndrăzneților care fac parte din vulg: servitori, țărani, pedanți și un preot. Contactul celor două grupuri acționează ca turnesolul. Ba chiar cel de al doilea determină fără să vrea (ca în *Visul*) crizele celui dintîi, pentru că transpune în parodie, cu inocență, universul său cultural și ficțiunile psihologice.

Povestea e foarte simplă. Regele Ferdinand de Navarra și un grup de cavaleri de-ai săi au hotărît să renunțe la iubire vreme de trei ani. Vor să se dedice doar înțelepciunii și studiilor. Principesa Franței vine să-i viziteze cu un grup de doamne. Jurămintele cad în baltă, încep să se schițeze iubiri, deși, deocamdată, doamnele îi resping. Zădăriți de refuzul acesta, cavalerii se travestesc pentru a face curte doamnelor. Farsa produce încurcături și mai mari, dar pînă la urmă fiecare cavaler izbutește să-și atragă obiectul dorințelor sale, cu dreaptă rînduială. Deodată, o știre funestă: a murit regele Franței, tatăl principesei. Toată Curtea se îndoliază. Fericirea generală

este însă doar amînată și această lovitură de teatru are numai darul de a întări și adînci legăturile. Între timp, grupul plebeilor — inclusiv un conte spaniol plin de sine și decăzut — după ce dă un spectacol la Curte cu evocări involuntar grotești ale eroilor mitologici, își continuă viața ușuratică și liberă (personajele amintind Măștile, dar cu un realism caricatural mai autentic și spiritual). Pastorală și *Commedia dell'Arte* sînt readuse la izvoarele lor: viața de Curte, vicisitudinile servitorilor și ale amorului. Shakespeare înlătură convențiile teatrale ca și pe cele culturale în numele libertății de inspirație și de viață. Se inspiră din cronică, din istorie, din observația cotidiană, dînd formă ansamblului prin parodiarea *eufuismului* și a manierismului. Este tipic genul de *wit*<sup>1</sup> al lui Berowne (Shakespeare însuși) în care nostalgia sentimentală este ascunsă cu pudoare. *The Merchant of Venice* (Neguțătorul din Veneția) are trei ediții: *in-cvarto* din 1600, *in-cvarto* din 1619, și *in-folio* din 1623, dintre care cea mai bună e prima. Data compunerii este în general situată între 1594 și 1596. Izvor direct pentru întîmplarea propriuzisă este o nuvelă (IV,1) din *Pecorone* de Ser Giovanni Fiorentino<sup>2</sup>; pentru unele idei și scene, *Zelanto*, de Anthony Mondey, *Gesta Romanorum* și, în general, literatura anterioară — dramatică sau nu — despre asemenea tipuri, printre care *Evreul din Malta* de Marlowe.

Spre deosebire de predecesorii săi, Shakespeare, deși îl descrie pe evreul Shylock în culori sumbre care devin aproape simbolice, nu manifestă de fapt intenții polemice. Consideră întîmplarea ca o istorioară bună de povestit, cu agreabilul sfîrșit de rigoare. Avem de-a face cu un căpcăun, Shylock, o zîină, suava, delicata, inteligenta Porția, și doi prieteni care trebuie să se ajute reciproc, Antonio și Bassanio. În jurul lor, o Veneție de vis, port deschis

---

<sup>1</sup> Spirit (în engl.)

<sup>2</sup> Nuvelist italian din sec. al XIV-lea, a cărui operă, *Pecorone*, cuprinde o culegere de 50 de nuvele, compuse în maniera lui Boccaccio, printre care se află și o prelucrare a *Neguțătorului din Veneția*, prezentă și în *Gesta Romanorum* (sec. XIII)

spre Orient, țintă a prinților în căutare de soții bogate (dar care vor fi învinși de burghezul Bassanio), reședință a unui tribunal în fața căruia se va desfășura emoționanta dezbatere finală. Porția, deghizată în avocat, salvându-l pe Antonio care îl ajutase pe iubitul ei, Bassanio, să iasă la lumină, va săvârși aici acțiunea cea mai subtilă și mai îndrăzneată. Trei lumi sînt reprezentate, fiecare destul de departe ca psihologie de cealaltă. Aceea a negustorului Shylock, care trăiește pentru puterea ce i-o aduce banul. Aceea a Porției care, printr-o întrebare dibace, dă pe față reacțiile psihologice ale curtezanilor ei prin ciari. Aceea a tinerilor venețieni, printre care Antonio, negustor aventuros și generos, și Bassanio, robit cu totul de visul lui de dragoste. Antonio îi cere lui Shylock cu împrumut o sumă mare, care să-i îngăduie lui Bassanio să concureze onorabil cu prinții la mîna Porției. Shylock i-o dă, cu condiția să i-o garanteze cu o livră din carnea lui. Bassanio dobîndește mîna Porției alegînd din casetă răspunsul cel bun. Dar Antonio își pierde corăbiile și averea. Shylock pretinde cu orice preț garanția. Vrea să se răzbune o dată pentru totdeauna nu numai de excesiva generozitate a lui Antonio, dar și de afrontul pe care i l-a făcut creștinul Lorenzo, cînd a răpit-o pe fiica sa Jessica, la rîndul ei răpitoare a comorilor lui. Porția, înfățișîndu-se la tribunal în hainele unui tînăr avocat, susține că Shylock are desigur drept la carne, dar nu și la sînge, iar dacă va vărsa sînge de creștin, va fi pedepsit cu moartea, după legile în vigoare. Shylock este astfel înfrînt cu mare vîlvă. Începutul piesei aduce acorduri de melancolie elegiacă, prin care cei doi tineri își manifestă prietenia cu acea afecțiune virilă pe care Shakespeare știe s-o zugrăvească atît de bine. Același ton de afectuoasă intimitate îl au și raporturile dintre Nerissa și Porția.

Shylock este înfățișat cu trăsături josnice, de o amploare care nu exclude latura comică « *Îl urăsc pentru că este creștin dar și mai mult îl urăsc pentru că împrumută ca un prost bani pe degeaba...* » Ferocitatea eroului lui Marlowe se preschimbă în grotescă încăpăținare, în urlatul disperat cu care

Shylock invocă aurul său răpit de Jessica, mai scump inimii lui decît propia-i fiică. Pe lîngă el se foiește servitorul Lancelot, om sărac din popor care-l urăște și care, în mizeria lui, nu găsește alt expedient decît șmecheria. De altfel, Shylock își dă bine seama de absurditatea pretenției lui. De aceea se prezintă să și-o susțină plîngînduse de propia lui situație care l-a obligat să devină atît de nemilos. Revendică dreptatea ce i se cuvine, punînd-o ironic în cumpănă cu dreptatea cu care nobilii își tratează servitorii și subalternii, pe care îi numește sclavi și îi aseamănă cu vitele de povară. Dacă sînt îndreptățite inegalități sociale atît de profunde, atunci poate fi îndreptățită și cererea lui de stingere a unei datorii în condițiile în care fusese contractată. Spectatorul este silit să arunce asupra lui o privire compătimitoare, să vadă în cruzimea lui rezultatul unui traumatism secular. Shakespeare trece însă repede și cu ironică ușurință peste problemele pe care le ridică, peste personajele pe care le creează. Gluma lui a trezit un scurt fior de teamă. Comedia se folosește de oroare fără a recurge la ea. Mai tari decît oroarea se arată duioshiile prieteniei și ale iubirii, cărora Shakespeare li se dăruiește cu sinceritate, fără a renunța totuși la viziunea lui detașată.

*A Midsummer Nights Dream* (Visul unei nopți de vară) datează cel puțin din 1598, iar cea mai bună ediție se află într-un *in-cvarto* din 1600.

Ideea care l-a făcut pe Shakespeare să compună această comedie își are ca de obicei izvoarele cele mai felurite și evidente în literatura clasică și medievală. Dar ceea ce surprinde, reliefînd totodată completa ei noutate, este prelucrarea teatrală absolut nouă și îndrăzneată, cu totul desprinsă de tradiția umanistă. Shakespeare se folosește de materialul pe care-l elaborează, pentru a crea pe scenă o lume plină de viață și de mișcare. Personajele luate din Chaucer și Spenser<sup>1</sup> capătă relief plastic sub aspect psihologic, mulțumită umorului discret care le animează reacțiile descrise și redată de Shakespeare.

---

<sup>1</sup> Principala lui operă, pe care a folosit-o Shakespeare, este marele poem epic neterminat, *Regina znelor*

Drept contrapunct contrastant și cu o consistență realistă, figurează oameni din popor, care vin în pădure să se pregătească pentru o reprezentație ce va avea loc curînd. Shakespeare operează asupra elementului feeric și a celui realist o dublă incizie care apropie și contopește pe neașteptate cele două planuri. Caută să redea feericul cît mai realist cu putință, prin zugrăvirea exactă a psihologiei amoroase și a absurdelor ei necunoscute, care îndreaptă elanurile în direcții neprevăzute (astfel frumoasa Titania se îndrăgostește la nebunie de un cap de măgar înainte de a reveni la Oberon al ei). Antrenează în așa măsură pe meseriașii amatori de teatru în convenția teatrală (pe atunci mai plină de fantezie decît astăzi, atît prin rudimentarul și poeticul sistem de aluzii al scenografiei, cît și prin distanța aproape abisală dintre actori și rolurile pe care trebuiau să le joace), încît îi face să devină feerici ca legendarii și misterioșii locuitori ai pădurii. Puck, ușuratecul spiriduș, devine, dinadins ori din greșeală, făuritorul peripețiilor prin care trec personajele comediei, cufundate într-o noapte vaporosă și plină de surprize, cum se poate întîmpla în toi de vară, într-o pădure, cînd aerul și miresmele trezesc efervescența sentimentelor. Acțiunea se petrece într-o singură noapte. Invadează cele mai tainice ascunzișuri ale închipuirii și ale sufletelor. Se desfășoară în împrejurimile Ateinei și este legată de vicisitudinile amoroase a două personaje regale. Dar substratul ei este hotărît nordic și romantic, se pierde printre nesfîrșitele resurse, și capcane, am zice, ale naturii. Respiră acea senzație de mister, de suspensie și totodată de voioasă așteptare pe care o poate trezi natura atunci cînd nu e pusă în slujba omului. Sentimentele strămutate în acest climat de vis sînt supuse celor mai neașteptate alternative și rezultate, cu porniri de dragoste pătimașă, dincolo de care se simte neconținut zîmbetul poetului. Zîmbetul acesta se extinde asupra deșertăciunii trăirilor omenești, a efectivei lor dimensiuni de vis, a ușurătății lor pe care o noapte o poate șterge și reface și apoi șterge din nou. Shakespeare se desprinde cu hotărîre de toate reminiscențele culturale și de meșteșug, pentru a putea exprima amara și totuși afec-



tuoasa lui cunoaștere a lumii și mai cu seamă a sufletului omenească, sub aspectele lui cele mai nesăbuite și totodată mai libere.

Comedia marchează fără îndoială un punct culminant al experiențelor shakespeariene. Ea dărimă pe rînd toate fenomenele grosolan materiale, pentru a le arăta zădărnicia și a le situa printre fantasmale nocturne, menite unei vieți efemere, unui șir de întâmplări care pot fi considerate groțeste, dacă sînt privite în mod detașat, participînd la ele doar cu indulgența observatorului amuzat. Calitatea umorului shakespearian, care se ferește și de comicitate și de sarcasm, își găsește poate în această piesă expresia cea mai desăvîrșită și perenă. Nu caută nici să reformeze, nici să corijeze. Ilustrează jocul anxietăților omenești, demonstrînd deșertăciunea lor și totodată comprehensiunea pe care o trezesc, fiindcă cel ce este prins în ele nu poate scăpa și e tîrît de peripețiile visului, într-o noapte vrăjită.

Este un umor de o vitalitate tenace, care limitează, controlează și transformă sentimentele și resentimentele personajelor, fără a le dizolva, ba chiar punîndu-le într-o lumină care le justifică și le duce către un liman de seninătate finală.

Dat fiind caracterul insolit și poetic al subiectului, limbajul dobîndește o vigoare înflăcărată și agitată, care alunecă totuși foarte rar în baroc, tocmai fiindcă este în permanență marcat de subînțelesul ironic. Figura lui Puck, desăvîrșită și sinceră în puritatea ei, e zugrăvită cu fragedele culori ale crîngului. Dar prin firea sa glumeață și zeflemitoare, supusă regelui elfilor, Oberon, punctează neîncetat cu surîsuri ostrovul imaginilor:

« PUCK:

*Codru-ntreg l-am răscolit,  
Pe flăcău nu l-am găsit,  
Să-i aprind cu-această floare  
Dragostea mistuitoare.  
Liniște și beznă oarbă . . .  
Cine doarme aici, în iarba?  
Strai atenian . . . Aha!*

*Craiul meu așa-mi spunea  
C-o alungi pe biata fată;  
Ea acolo doarme iată.  
N-a-ndrăznit, copilă dulce,  
Lîngă tine să se culce...  
Te voi fereca, tîlhare,  
Pururea cu-această floare,  
Somnul n-o să-ți mai îmbie  
Geana ta pînă-n vecie.  
De cum plec, să-ți fugă somnul  
Eu mă duc să-mi caut domnul ».<sup>1</sup>*

Titania va aduna în mantia ei dorurile adînci și nesfîrșite ale imaginației, legate de tainicele doruri ale naturii. Grupul de meseriași-actori va trăi surprinzătoarea dulceață a banalității, candoarea care există în orice transpunere. Această gamă de elanuri și impulsuri parcurge toate posibilitățile de culoare prin reprezentarea plină de fantezie a sufletului pierdut în sînul naturii, a sentimentului care acostează la țărmurile misterului și, printre ecourile lor, a neprevăzutului.

Teatrul profan, renăscut prin comedia de tip plautian, recurge la travestire pentru a se juca cu ambiguitatea sexelor, găsindu-și justificarea în faptul că nu-i este îngăduit să aducă femei pe scenă. De la comicitate și de la glumele în esență senzuale și grosolane, se ajunge la shakespeariana *Twelfth Night or What you will* (A douăsprezecea noapte, sau Ce doriți), unde se trece peste hotarul dintre sexe. Viola, în costumul ei de androgin, iubește, în calitate de fată, pe ducele Orsino; în calitate de băiat, este iubită de contesa Olivia. Cînd cei doi gemeni, Viola și Sebastian, se recunosc în sfîrșit și se îmbrățișează, fericita confuzie îi atinge și pe îndrăgostiți. Una dintre temele fundamentale ale existenței primește astfel, prin mîna lui Shakespeare, o picantă pecete, ca în sonetele sale, și devine o rațiune de existență. Pe de altă parte, Malvolio, cu șleahta de bufoni care se amuză pe socoteala lui în această noapte de per-

<sup>1</sup> Traducere de Dan Grigorescu în: Shakespeare, *Opere* vol. II, E.S.P.L.A., 1956

diție și de nebunie. Malvolio, cu lugubra-i aroganță, neagă conceptul însuși al iubirii, văzînd în el doar o posesiune fără farmec, un act de tiranie vanitoasă. Nu poate avea nici o îngăduință față de acel continuu schimb de situații care se produce între îndrăgostiți, într-un veșnic debit și credit, prin continua contopire cu celălalt sex, care îi constituie temeiul.

Comedia aparține celei mai fericite perioade a creației shakespeariene. Datează din 1599 sau 1600 și se crede că prima oară a fost reprezentată într-o noapte de Bobotează, pentru a sărbători o reuniune de juriști. Unele elemente ale intrigii și numele cîtorva dintre personaje duc la presupunerea că Shakespeare s-a folosit în oarecare măsură de comedia unui anonim sienez: *Gl'Ingannati* (1537), tradusă în franceză, și de o nuvelă a lui Bandello — a treizeci și șasea din partea a doua — de asemenea tradusă în franceză. Dar nu ni se pare că reperarea acestor izvoare ar putea să aibă o reală însemnătate pentru suflul poetic care însuflețește piesa, amestec de poveste sentimentală și de întîmplări caraghioase, dar gata s-o întoarcă din condei și sub acest aspect, dînd patosului un substrat comic și comicului un substrat patetic. Uimitor este faptul că întîmplarea, fără a se depărta totuși de clasică schemă plautiană și apoi renascentistă, pornită de la peripeția cu respectiva recunoaștere a gemenilor, ajunge să capete cu totul alt sens, prin atmosfera creată de Shakespeare într-o Ilirie imaginară. Viola, îndrăgostită în taină de ducele Orsino, se face pajul lui și confidentă a iubirii acestuia pentru Olivia. Fiind costumată în băiat, ducele nici nu se gîndește s-o îndrăgească, în schimb Olivia se-ndrăgostește de ea. Dar fratele ei geamăn, Sebastian, debarcă la țarm și va răspunde la iubirea Oliviei, dîndu-i prilej ducelui să descopere înșelătoria și să ia în sfîrșit cunoștință de iubirea Violei, răspunzînd *ipso facto*<sup>1</sup> sentimentelor ei.

S-a susținut că în portretul satiric al lui Malvolio, puritan rigid, onest și odios, s-ar putea vedea o

poziție polemică a lui Shakespeare, glumeată și neconformistă, împotriva bigotismului care începea să se impună. Ipoteza nu este imposibilă. Dar de fapt, din spectacol nu rezultă aceasta, deoarece batjocoritoarea ironie vizează mai mult caracterul decît condiția socială a lui Malvolio. Capcana pusă la cale de toți pierde-vară și bufonii care trăiesc în anturajul contesei Olivia, pentru a-l face să se creadă iubit de ea, oferă un contrast de clarobscururi, ce relevă laturile grotești și nocive ale iubirii. Astfel, veselia se împletește cu o suavă melancolie, pasiunea cu farsa, extazul cu prăbușirea. Savuroasele confuzii de sex sînt umbrite de disperări zgomotoase, visul se confundă cu hotarele realității, iar Shakespeare ajunge cu povestea lui la o plenitudine de constatări, uneori amară și decepționată.

*As You Like It* (Cum vă place) a fost compusă, după cît se pare, în anul 1599 și derivă dintr-un roman al lui Thomas Lodge <sup>1</sup>, *Rosalynde or Euphues's Golden Legacy*, derivat la rîndul său dintr-o povestire atribuită lui Chaucer. Textul se păstrează în același *in-folio* din 1623.

Shakespeare își face intrarea în Arcadia, o Arcadie reală în imaginația lui, întrucît este o evadare din lumea care-l înconjură și care l-a înfrînt, așa cum l-a înfrînt pe ducele refugiat cu o mică suită în pădurile Ardenilor. Ca și *Furtuna*, această comedie ne face să presupunem o experiență (a lumii cu raporturile ei lăuntrice, a necazurilor și deziluziilor pe care le generează) greu de atribuit aceluși Shakespeare care a trăit cu adevărat, favorizat de soartă sub toate aspectele. Ne aflăm aici în prezența îngrijorătoare a unui eșec omenesc, iar referirea la viața publică este prea verosimilă pentru a nu corespunde unei experiențe personale. Poetul reacționează refugiindu-se în puritatea naturii, unde chiar și sufletele își redobîndesc ardoarea inițială.

Acest gen de reacție se repetă de milenii, pare inerent omului și societății pe care el o creează și de care apoi i se face silă. Era una dintre temele literare

---

<sup>1</sup> Prozator și dramaturg englez (1558?—1625). Povestirea lui Chaucer amintită aici, se intitulează *Tate of Gamelyn*

cele mai obișnuite. Dar Shakespeare îi conferă un realism atît de ironic și totodată liric, imaginar în fapte dar cu totul veridic în adversitățile psihologice, încît face din această mare dorință, nu o închipuire plăcută, ci o posibilitate reală și realizabilă de regenerare, într-o nouă și utopică cetate a soarelui.

Centrele acțiunii dramatice sînt constituite de o familie de curteni care numără doi frați, Oliver și Orlando, cel rău și cel bun, și Curtea noului duce, uzurpatorul fratelui său, cu Celia, fiica ducelui rău și Rosalinda, fiica ducelui bun. Orlando vine la curte pentru a-l înfrunta pe vestitul luptător Le Beau. Se îndrăgosteste de Rosalinda, fără a bănuși că și ea l-a îndrăgit. Se vor reîntîlni într-un joc de-a v-ați ascunselea prin pădurile din Ardeni, unde s-au refugiat ducele și curtenii săi. Rosalinda s-a travestit în băiat și a luat ca însoțitor pe bufonul Tocilă. Personajele se vor încrucișa și întîlni întîmplător prin pădure, ca la o răs\_pîntie de drumuri. Ticălosul și despoticul Oliver este salvat de la moarte sigură și convertit la bunătate. Se încheie o serie de căsătorii, celebrate de însași zeița Hymene, cu dansuri și cîntece. În pădure trăiesc firește și perechi de tineri păstori cu agitatele lor încurcături sentimentale și se mai învîrtește pe acolo un curtean înțelept, Jacques, prin care vorbește poetul și care ține locul corului mîhnit, pătrunzător, sarcastic, cu o înțelepciune și o maieutică fără menajamente, de filozof socratician. Tonul de poveste se ridică la o înaltă ținută intelectuală, atingînd prețiozismul dar răscumpărîndu-l prin spiritul care-l însuflețește și prin ascuțimea logicii sale (de pildă, discuția dintre Rosalinda și Celia asupra raporturilor dintre soartă și natură — Celia: « ...cu toate că natura ne-a dat destulă minte pentru a ne bate joc de soartă, iată că soarta ne trimete un bufon care să încheie discuția »). În *Cum vă place*, Shakespeare se exprimă cu o pătrunzătoare subtilitate, care e subliniată prin comentariul muzicii și al cîntecelor, realizînd o îmbinare folosită în *Commedia dell'Arte* (bogată în scenarii de același tip, adică arcadice la modul comic).

69 Cele două fete, după ce-l salută pe Orlando (« *adio*

*chipeș gentilom*»), cucerite de purtările lui eroice și năstrușnice, pleacă și ele spre pădure, îmbrăcate băiețește ca să se apere de agresori. Sînt însoțite de bufonul patern și hîtru, bizar și chibzuit; le va dăscăli în taina verde a pădurii: *«toată natura, cînd se îndrăgostește, e atinsă mortal de nebunie»*.

Cîntecul lui Amiens simbolizează adîncă putere de sugestie a melodiei și a sentimentului. Jacques, care este mai tot timpul cu ei, îl roagă să cînte *«sorb melancolia din cîntec, așa cum soarbe nevăstuica ouăle»* (puterea de evocare este cu mult mai mare în acel loc singuratic și plin de vrajă). Jacques nu contește cu reflecțiile care-i năvălesc în minte, ca de pildă în descrierea bufonului:

*«Dădui în codru peste un nebun  
Un măscărici. O, lume, biată lume!  
Nebun, precum vă văd și mă vedeți!  
Se tolănișe-n pașiște la soare  
Și-i adresa cuvinte grele Soartei,  
O blestema grozav — deși nebun.  
„Nebune, bună dimineața“ -i zic.  
„Nu-mi spune așa — îmi zice — nu-s nebun  
Cît timp n-am încă parte de noroc“  
Apoi a scos un ceas din buzunar  
Și tot uitîndu-se la el, proteste,  
L-aud filozofînd adînc; „E zece!  
Iei seama cum se învîrtește lumea?  
Acum o oră era numai nouă  
Și după încă-o oră-i unsprezece.  
Și-așa din ceas în ceas ne pîrguim,  
Apoi din oră-n oră putrezim.  
Și-aș tot lungi povestea dacă-aș vrea“.  
Cînd l-auzii filozofînd așa  
De-nțelepțește despre vreme, eu  
Am început să cînt ca un cocoș,  
Căci prea adînc nebunul cugeta,  
Și, după ceasul lui, fără oprire  
Am rîs un ceas întreg. Sublim nebun!  
Tărcatul tău veșmînt întors pe dos  
E singurul veșmînt cuviincios!  
.....Să-mi dați, deci, voie  
Să zburd în voia mea cum zburdă vîntul*

Și să ating pe cine-oi vrea. Nebunii  
Așa sînt învățați. Și-acela care  
De-a mea sminteală-o fi mai greu lovit  
Să facă haz mai mult ca toți se cade.  
De ce anume? Ei, acest „de ce”  
E limpede ca apa. Cel pe care  
Nebunul cu pricepere îl pișcă,  
Oricît de nemilos l-ar înșepa,  
Mult mai zăltat ar fi de nu s-ar face  
Că nici n-a luat în seamă-nșepătura.  
Căci altfel a-nșeptului sminteală  
Prea lesne fi-va dată la iveală  
De vorbele pe care-acest nebun  
Le-mparte la-ntîmplare. Deci, așa:  
Îmbracă-mă în haină de bufon,  
Dar lasă-mă să-mi dau pe față gîndul  
Și voi înzdrăveni atuncea trupul  
Mîncat de boală-al păcătoasei lumi  
De va răbda să-nghită doctoria.

.....

DUCELE:

Ați văzut?

Nu sîntem singurii nefericiți,  
Căci în nemărginitul teatru-al lumii  
Se joacă întîmplări mai dureroase  
Decît pe scena noastră.

JACQUES:

Lumea-ntreagă

E-o scenă și toți oamenii-s actori.  
Răsar și pier, cu rîndul, fiecare:  
Mai multe roluri joacă omu-n viață  
Iar actele sînt cele șapte vîrste.  
Întîi e prunc: în brațele dădăcii  
Scîncește, țipă și nu-și află loc,  
Școlar apoi, cu un ghiozdan în mîină  
Și fața fragedă ca zorii zilei  
Tîrîndu-se spre școală-ncet, ca melcul.  
Pe urmă-ndrăgostit, suflînd, încins  
Ca un cuptor, slăvind, cu glasul stins,  
Sprîncenele-mbinat-ale iubitei.

*Soldat, pe urmă, suduind amarnic,  
 Bărbos și mustăcios ca leopardul,  
 Bănuitor mereu că-i cauți price,  
 Și gata să se-ncaiere oricînd,  
 Dînd buzna, pînă-n gurile de tun,  
 Să-nhațe bășicuța de săpun  
 A gloriei; judecător apoi  
 Cu pîntec rotofei, mai mare dragul,  
 Plin de claponi, și barba rotunjită  
 Cu îngrijire, vorba înțeleaptă,  
 Ochii-ncruntați, așa își joacă rolul.  
 Ciorapi de lînă poartă-n vîrsta-a șasea,  
 Papuci, și ochelari pe nas, nădragi  
 Păstrați din tinerețea lui cu grijă,  
 În care descărnatele-i picioare  
 Plutesc ca-n nouri; bărbătescu-i glas  
 Pițigăiat e iar, ca de copil,  
 Parc-ar sufla în foale și în fluier.  
 În scena cea din urmă care-ncheie  
 Peripețiile acestui basm,  
 E prunc din nou, nimic nu ține minte,  
 Dinți n-are, n-are ochi, nici gust — nimic »<sup>1</sup>*

În transfigurarea spirituală — care pentru un cerc ales de oameni inteligenți îndreptățește renunțarea la o frivolitate stînjenitoare — unde sentimentele rămîn curate, se pot produce apropieri sentimentale, dar nu se poate alunga melancolia. «*Dragă domnule Melancolie*», așa îi zice Orlando lui Jacques. Rosalinda este prototipul feminității shakespeariene; o feminitate băiețoasă, spirituală, agresivă la nevoie, promptă la hotărîri, foarte ageră la riposte inteligente, dulce dar numai pentru cine poate s-o placă așa cum este; «*Vremea se scurge diferit pentru fiecare dintre noi. Vă voi spune pentru cine merge la pas, pentru cine la galop, pentru cine la trap, pentru cine stă pe loc.*» Wit-ul, vorba de duh, nu e gratuită ori simplu scop în sine, cum ar putea să pară. În ea se ascunde gîndul însuși al lui Shakespeare. Rosalinda este una dintre cele mai grațioase exponente ale lui:

<sup>1</sup> Traducere de Virgil Teodorescu în: Shakespeare, *Opere*, vol. VII, ESPLA, 1959



«*Dragostea-i sminteață curată; îndrăgostiții, ascultă-mă pe mine, ar trebui, întocmai ca nebunii, să fie ferecați într-o chilie întunecoasă și plesniți cu biciul. Dar scapă de pedeapsă și nu-s tămăduiți în acest chip, pentru că nebunia asta are o răspîndire atît de largă, încît și cei ce-ar trebui să-i biciuiască, pînă la urmă-s tot îndrăgostiți. Însă, dacă ascuți de sfatul meu, ai să te lecuiești de boala asta.*

.....  
*Vezi bine! Am lecuit pe unul și să vezi cum: ne-am înțeles să-și închpuie că-i sînt iubită. L-am pus să-mi facă-n fiecare zi ochi dulci. Ca un băiat cu toane, ciudat și nestatornic, mă prefăceam că sînt cînd tristă cînd dornică de alintări, cînd năzuroasă și cînd tandră, aspidă, ne-nțeleasă, mîndră sau ușuratică, naivă, copilăroasă, schimbătoare, înlăcrimată, veselă — cîte ceva din fiecare, însă nimic adînc și-adevărat, cum se poartă de obicei mai toți băieții și mai toate fetele. Îi arătam ba dragoste, ba ură, ba îl chemam, ba îl alungam, ba îl doream cu lacrimi, ba-l luam peste picior, pînă l-am năucit de tot: din nebun din dragoste a ajuns nebun de-a binelea și blestemînd întreaga lume s-a dus să-mbrace straie de călugăr. Așa, precum îți spun, l-am lecuit și pun prinsoare că-n același timp voi izbuti să-ți spăl inima ca ficatul unui miel nou născut, încît n-o să rămîna acolo nici o rămășiță de iubire».<sup>1</sup>*

Cu toate acestea, sentimentele ei dăinuiesc, într-o vrajă senină, care uneori devine lîncedă și deprimantă, ca și a celorlalte personaje pierdute prin desișul pădurii. În acest soi de labirint magic, oamenii de la Curte se întîlnesc, se apropie, se iubesc cu cei de la țară. Trăiesc în dialectica ce se iscă între năvala sentimentelor și autoironia care le pune stavilă, face din ei niște marionete automate, într-o orchestrare de teme lăuntrice, liberă și spontană în sînul pădurii. Jacques apare la îmblînzirea finală a Rosalindei, și, burlac îmbătrînit, salută astfel căsătoriile (aflînd că pînă și ultimul care se mai lăfăia în ticăloșii, ducele Frederic, ajuns în apropierea pădurii, s-a convertit, începînd să ducă o viață de călugăr și a renunțat la fastul de la Curte):

« Mă duc la el. Acei ce se căiesc  
 Știu să te-nvețe multe lucruri bune (Către duce)  
 Rămîneți așadar, cu vechea cinste  
 Pe care-ați cîștigat-o pe deplin  
 Prin însușiri alese și răbdare. (Către Orlando)  
 Te las iubirii. Prin a ta credință  
 De neclintit, o meriți pe deplin. (Către Oliver)  
 Rămîi în tihnă să-ți lucrezi pămîntul  
 Cu dragostea și marii tăi prieteni (Către Silvius)  
 Păstrează-ți cuibul cucerit cu trudă. (Către Tocilă)  
 Rămîi cu sfada. Traiu-n veselie  
 Mai mult de două luni nu cred să ție.  
 Și-acuma, bucurați-vă! Mă duc  
 În altă parte. Nu mă-mbie jocul. »<sup>1</sup>

Comedia este încheiată de Rosalinda cu noi vorbe de duh:

« Vă conjur, o femei, în numele dragostei pe care o purtați bărbaților, să luați din piesa asta tot ce vă e pe plac. Iar pe voi, o bărbați, vă rog în numele dragostei pe care o purtați femeilor — și bag de seamă, după zîmbetul vostru, că nici unul nu le urăște — să fiți, de părerea lor și să vă placă piesa. Dacă aș fi femeie, i-aș săruta pe toți dintre voi care-ar avea bărbi pe placul meu, un obraz chipeș, o gură atrăgătoare. Și sînt pe deplin încredințată că toți cei care au o barbă frumoasă, obraz chipeș sau buze dulci, îmi vor răsplăti gîndul bun, răspunzîndu-mi la închinăciunea mea cu „bun rămas“. »<sup>2</sup>

Gluma se suprapune melancoliei, sentimentul găsește o portiță deschisă. Aici, Shakespeare și-a dezvăluit poate fățiș adevărata lui fire, idealul lăuntric, tainica lui înclinație. Înălătură cu hotărîre obiectul reprezentării, lumea exterioară, și se lasă în voia gîndirii sale: « spiritual și sentențios ca Tocilă ». Între personajele lui domnește o apropiere familiară, o critică amuzată, făcută prin încrucișări de replici spirituale, într-un joc de îmbinare a reacțiilor. Dar nu trebuie uitat că Shakespeare se face aici exponentul unui cerc intelectual (mai mult decît al unei comunități)

<sup>1</sup> *Idem*

<sup>2</sup> *Idem*

și al experiențelor lui cotidiene, care trăiesc între vis și luptele cotidiene.

*Much Ado about Nothing* (Mult zgomot pentru nimic) păstrată într-un *in-cvarto* din 1600, scrisă tot la sfârșitul secolului, se inspiră dintr-o nuvelă a lui Bandello (a 22-a) și dintr-un episod din *Orlando Furioso* (schimbul de haine și de îndatoriri dintre Ariodante și Ginevra). Acțiunea se petrece la Messina. Comedia este alcătuită din două intrigi care evoluează paralel în timp și al căror deznodământ survine în același moment, avînd însă un caracter cu totul diferit. Prima, și singura care atrage în adevăr prin contrapunctul ei plin de vervă, este alcătuită din diversele faze ale iubirii dintre Beatrice și Benedick. Amîndoi sînt spirite independente, subtile, recalitrante la dragoste și la căsătorie (de teama coarnelor), sceptice și neconformiste. La început îi vedem stăpîniți de o evidentă și reciprocă antipatie, care se manifestă printr-o serie de înțepături. Prietenii lor observă acest lucru și hotărăsc să le joace o festă. Pun la cale conversații care vor fi surprinse de cei interesați, pentru a o face pe Beatrice să creadă că Benedick e îndrăgostit nebunește de ea, și invers. Amîndoi cad în capcană și pînă la urmă se simt efectiv îndrăgostiți unul de altul. Cealaltă intrigă este romanescă în sensul superficial cel mai obișnuit. Claudio și Hero se iubesc. Prințul, prietenul lui Claudio, cere pentru el mîna lui Hero de la tatăl ei, și o obține. Don Juan, frate vitreg al prințului, din ură împotriva lui Claudio, îi cere lui Borachio, prieten intim cu Margaret — camerista lui Hero — să-i aranjeze o întîlnire nocturnă cu aceasta. Îi va aduce pe prinț și pe Claudio să asiste la ea. Margaret e îmbrăcată cu rochia lui Hero. Cei doi prieteni cred că Hero este o ușuratecă. În ziua nunții o acuză de purtare imorală. Hero leșină. E dată drept moartă pentru a se putea descoperi mai ușor cine a calomniat-o. Din fericire (și pentru comedie), niște paznici, comici prin purtare și vorbirea lor scîlciată, au surprins confidențele lui Borachio către un amic. Înșelătoria e descoperită. Hero și Claudio se pot iubi fără alte piedici.

Nu lipsesc subtilitățile psihologice și verbale. Abundă vorbele de duh, situațiile amuzante și de-a dreptul comice (în acest sens, o strălucită pildă este extrem de anevoioasa declarație de dragoste dintre Beatrice și Benedick), paradoxurile (« *tu și cu mine sîntem prea deștepți pentru a ne putea iubi în pace* »). Ca de obicei, personajelor din popor le este încredințat comicul grosolan. De altfel, întreaga combinație nu își ascunde scopurile spectaculare. Cîntece și dansuri, replici, personaje, situații, iau naștere și se desfășoară ca elemente active ale atracției teatrale. Cînd Beatrice îi dăruiește lui Benedick iubirea ei ca nu cumva acesta să moară de oftică, el ripostează; « *Am înțeles. Trebuie să-ți închid gura* » (îi închide gura cu un sărut). Acțiunea pecetluiește replica, cu efect teatral. Aici, mai deliberat decît în alte piese, Shakespeare și-a compus planul comic în funcție de posibilitățile de reprezentare ale actorilor și, mai cu seamă, de ceea ce constituie atracția specifică a teatrului.

Se pare că numai la cîteva luni după *Hamlet*, Shakespeare a prezentat piesa lui cea mai lipsită de preocupări literare sau morale și de melancolie. *The Merry Wives of Windsor* (Nevestele vesele din Windsor, 1601). Textul se întregeste prin două ediții: un *in-cvarto* din 1602; un *in-folio* din 1623. Îl regăsim aici pe *sir* John Falstaff, se pare din dorința expresă a reginei Elisabeta, care voia să se amuze pe socoteala personajului și să-l vadă doborît de pasiuni amoroase. În orice caz, Shakespeare și-a asumat sarcina supunîndu-se numai exigențelor comice ale reprezentației, fără să țină seama de vreo măsură sau limită în această direcție. Comedia se desfășoară pe planuri diferite: fresca după natură, a unei mici lumi burgheze de negustori, fără probleme și anxietăți, cu o reușită galerie de portrete; figura neghioabă și greoaie a lui Falstaff, care alături de plăcerile mesei ar vrea să mai guste și din acelea ale dragostei, fără a fi de loc stingherit nici de vîrstă, nici de proporțiile lui, crezîndu-se irezistibil în ochii sexului frumos. Comedia, veselă și vioaie de la un capăt la altul, foarte colorată în special ca limbaj și jocuri de cuvinte mai mult sau mai puțin cu dublu sens, constă într-o succesiune de renghiuri pe care două

femei tinere și simpatice, doamna Ford și doamna Page, le joacă bătrînului satir, fiindcă și-a permis să le trimită două scrisorele de dragoste identice. Ele acționează întîi fără știrea soților, apoi cu consimțămîntul lor. Chemat la o întîlnire secretă, Falstaff este ascuns într-un coș cu rufe murdare și, pentru a-l sustrage răzbunării unuia din soți, e azvîrlit pe malurile mocirloase ale Tamisei. Mai apoi, e silit să se travestească în servitoare bătrînă și e bătut zdravăn, tot din pricina sosirii neașteptate (dar pregătită) a unui soț. A treia oară, în sfîrșit, îl vedem travestit în cerb fermecat, așteptîndu-și iubita într-o pădure. E ciupit și pîrlit cu faclă de spiriduși, flăcări de pe la grajdurile învecinate, costumați astfel pentru respectiva împrejurare. Falstaff însă nu se dă bătut și nici nu-și pierde buna dispoziție, bucuria de a trăi, prezunțioasa încredere în sine și freneticul egocentrism. Teatralitatea întîmplării țîșnește prin toți porii, poate în paguba stilului. Shakespeare își schimbă din nou obiectivul teatral. De data aceasta își pune nădejdea în comicul pur și într-o hazlie zugrăvire a moravurilor (ca finalul plin de apariții fantasmagorice), pentru a stabili, ca totdeauna, o deplină comunicare cu cei de dincolo de rampă. Cu această piesă ia sfîrșit plăcerea povestirii în sine, pentru a face loc unei amărăciuni tenebroase, batjocurii azvîrlite asupra naturii umane, care se reflectă în ultimele comedii. *Troilus and Criseyde* (Troilus și Cresida, circa 1603—1604, *in-cvarto* 1609) se trage din romanul cavaleresc omonim al lui Chaucer, și din lectura unor cînturi din *Iliada*, tradusă în acei ani pentru prima oară din greacă. Troilus, troian, și Cresida, grecoaică, se iubesc. Cresida îl trădează curînd pe modestul Troilus cu eroul Diomedea. În depănarea acestui fir subțire se împletesc o serie de scene prin care cunoaștem, demistificate, deci sub aspectele lor josnice, principalele figuri din tabăra greacă: Achile, Ajax, Tersit, Ulise, și pe troianul Pandarus care face legătura între cei doi îndrăgostiți. Referirile la lumea greacă nu au pentru Shakespeare mare importanță. Ceea ce contează este posibilitatea care i se oferă de a surprinde în conflict o serie de personaje, sesizîndu-le reac-

țiile; și, mai cu seamă, posibilitatea de a ilustra legile absurde ce reglementează raporturile umane într-o comunitate, precum și năruirea lor. Shakespeare a recurs de data aceasta la o desfășurare capricioasă, cu scene scurte, cu aluzii care nu caută să rezolve situațiile.

Originalul tablou al acestui microcosm, zugrăvit fără văluri în agitația episodică de fiecare zi, este compus cu un sentiment și o judecată obiectivă, susținute de o investigație amănunțită, și cu un sarcasm care se va împleti cu pasiunea într-o liberă unduire de forme. În *Troilus și Cresida* iubirea trece de la bucurie la suferință, de la speranță la disperare, într-un amestec nesăbuit de faze, care o fac totuși atât de vitală. Drept contrapunct avem analiza necruțătoare a impulsurilor iubirii, care este făcută când de Pandarus, când de Tersit, pe linia luxuriei și a poftelor de care este mînat omul datorită instinctelor sale. Patosul fierbinte al lui Troilus se contopește cu chinul amar și comic pe care Pandarus și Tersit îl constată ca spectatori. Personajele importante sînt lovite în meschinăria lor cotidiană. Shakespeare se servește și aici de subiect pentru a-și exprima judecata și experiența, dezvăluind stridențele unei armonii care s-ar încrede în suflete, dificultatea eului de a se depăși și de a ajunge să facă parte efectivă dintr-o entitate superioară.

În *Measure for Measure* (Măsură pentru măsură, sau, După faptă și răsplată, circa 1604—1605, *in-folio* 1623) comedia este din nou construită în mod convențional. Întîmplările și caracterele (afară de acela imprevizibil al lui Lucio) nu exercită o atracție scenică deosebită, fiindcă nu depășesc hotarele melodramei. Se trag dintr-o nuvelă de G. B. Giral di Cinzio<sup>1</sup> (*Ecatommiti*, VIII, 5) și dintr-o dramă care provenise cu douăzeci de ani mai înainte tot din aceasta, dar și de astă dată Shakespeare știe să scoată ceva neprevăzut: cînd prin farmecul unei Viene misterioase cu populația ei dedată cu tenacitate și voioșie desfrîului, cînd prin frumusețea unor maxime,

<sup>1</sup> Autor de tragedii și nuvelist italian (1504—1573), a cărui operă menționată aici este o culegere de o sută de nuvele 78

a unor ieșiri impetuoase și tenebroase, fie ale ducelui, fie ale lui Angelo. Scena în care Claudio, cramponiindu-se cu disperare de viață, își imploră sora să consimtă la mîrșavul șantaj al lui Angelo ca să-l salveze pe el, precum și scena duelului grotesc dintre duce și Lucio, au un colorit special. În urzeala sărăcăcioasă și de împrumut a povestirii, printre aparițiile schematice ale personajelor, se ivesc, brusc înviorătoare, intervențiile spiritului shakespeareian, capabile să justifice pretextul prin care sînt introduse. S-ar zice că Shakespeare a trebuit sau a vrut să scrie meșteșugărește o piesă menită rutinei teatrale, și că pe urmă, aproape fără să-și dea seama, s-a lăsat furat pe alocuri de inspirație, amuzat ori mișcat de unele desfășurări ale situației pe care o descria, punîndu-și amprenta, cînd pe un personaj, cînd pe un monolog, cînd pe o conjunctură. Comparația cu cele mai importante drame elisabetane, la care *După faptă și răsplată* se pretează îndeosebi, arată limpede cum Shakespeare opune spiritului de răzvrătire adesea generos și eroic al acelor autori, o poezie amară și sarcastică, un pesimism viril și neobosit, o imaginație fără hotare. Unele ieșiri ale ducelui (ce pare să-l prevestească pe Prospero din *Furtuna*) confirmă prin directa lor consonanță cu poetul, dispozițiile de spirit ale acestuia. Se simte detașarea față de subiectul străin de el și folosit doar ca pretext. O privire de la înălțime, printr-o viziune a cursului existenței, care se dovedește hotărît antimetafizică. Însăși iertarea de la sfîrșit, concepută pentru încheierea cu bine a povestirii, pune în evidență batjocura lui Shakespeare față de convenție. Ceea ce îl interesează — cînd se simte atras de o posibilitate de a se exprima — este cunoașterea tainicei firi umane, și nu stabilirea sau aprobarea unor ipotetice linii de conduită. În *După faptă și răsplată* se pot găsi pasaje și imagini care dovedesc fără echivoc acest pasionat interes față de existență, capabil să se sustragă atît tiraniei ideologice, cît și idealizării de tip romantic. Prin reversul ascuns al nerușinatelor flecăreli ale lui Lucio, firea omenească iese în relief, conturîndu-se în amalgamul complex al figurilor, cu amestecul său de umoristic și tragic, cu plămada

sa adesea informă, totdeauna plină de umori și de limfe.

*All's Well that Ends Well* (Totu-i bine cînd sfîrșește cu bine, *in-folio* 1623) pare posterioară. Ideile principale — patetice, cu obișnuitele poante comice — sînt luate dintr-o nuvelă din *Decameron* (III, 9), de asemenea cu caracter sentimental. Eroina, profîtînd de întuneric, se substituie în pat unei iubite a soțului ei, pentru a avea de la acesta un copil, căci el o evita, fiindcă fusese căsătorit cu sila. Calitățile literare și teatrale sînt slabe, după cum slabă este și originalitatea comediei, care ar putea fi considerată un preludiu la dramele « romanțioase »; un exercițiu făcut de Shakespeare în această direcție, din nevoia de a îndeplini obligații de repertoriu.

## TRAGEDIE ȘI LEGENDĂ

În operele sale mai mature și de mai mare anvergură și desăvîrșire teatrală — *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth* — Shakespeare se întîlnește față-n față cu legenda, pe care o transformă în mit. Către ele s-a îndreptat preferința urmașilor, în ele Shakespeare s-a simțit poate mai liber decît față de desfășurarea istoriei, căreia trebuia să-i rămînă fidel, și decît față de desfășurarea comică, căreia spiritul său îi răspundea în termeni indirecti, umorul lui dovîndu-se în general superior și străin de necesitățile unui joc scenic în care divertismentul să rezulte fătîș. Succesul menținut de-a lungul secolelor este aproape întotdeauna mărturia unei concordanțe vădite între mijloace și scopuri. Disonanțele, prolixitățile, divagațiile, concesiile față de gustul curent (în voia căruia Shakespeare se lasă fără multă șovăială, așa cum se lasă și în voia propriilor sale înclinații ascunse cînd îi vine poftă și pare să i se prezinte ocazia) rămîn marginale în aceste tragedii, absorbite de ponderea subiectelor lor.

Poate că în alte piese (*Cum vă place* și *Furtuna*) se vădesc pătrunderi mai directe, personale și, 80



într-un anumit sens, fundamentale. În schimb, aici Shakespeare realizează echilibrul între capacitatea de reprezentare și capacitatea introspectivă. Legenda îi permite o conturare mai liberă a personajului, o intervenție directă în lumea lui interioară. Imaginația se poate desfășura fără limite evidente.<sup>27</sup> Aceste figuri shakespeariene par să reflecte în mod direct concepția și sufletul poetului. Tragedia lor a fost trăită îndeaproape și personal de către autor. Tocmai acest fapt justifică și alegerea lor și trăsăturile și sentimentul de înstrăinare față de lumea în care suferă și pe care nu izbutesc s-o stăpânească, sau măcar să o reflecte. În plus, se accentuează dezvăluirea tainicului lor complex psihologic — expedient teatral de o mare eficiență — care constituie totodată primejdioasa lor slăbiciune. Hamlet nu poate să-și pună de acord conștiința cu lumea în care aceasta e obligată să acționeze, sau măcar să reacționeze. Othello e tulburat de gelozia lui, ce pare să dezvăluie în același timp o stare lăuntrică de inferioritate, care-l va face să cadă victimă cursei celei mai grosolane. Regele Lear este împins spre nebunie de ingratitudea care-l doboară, de stingerea dureroasă a afectelor lui, de lipsa unui realism obiectiv față de aproapele său. Macbeth nu știe să reziste ambiției fără frâu a soției lui și cade împreună cu ea victimă unei poftes nemăsurate de putere, pe care n-o poate nici controla nici dirija. Lipsă sau exces de conștiință. Se culeg consecințele epocii renascentiste, care, prin facultățile multilaterale ale sufletului, pune semne de întrebare în afara oricăror suprastructuri, fie ideologice, fie mitice, fie religioase. Tinzând pentru prima oară spre o cunoaștere, ele duc la distrugerea energiei vitale. Dezvăluite de o conștiință dobândită de timpuriu, ca în cazul lui *Hamlet*, sau ca o catarsis finală, ca în cazul *Regelui Lear*, ele nu pot să nu ducă la un sfârșit tragic.

În februarie 1594 se reprezintă *Titus Andronicus* (cu subtitlul « Prea dureroasa tragedie romană ») care a avut patru ediții; dintre ele, ultima, cuprinsă în *in-folio* din 1623, este cea mai completă. Compunerea ei poate fi situată în 1593.

Tragedia nu trebuie analizată sub aspectul numărului victimelor (într-adevăr impresionant), ci prin ecorile sentimentelor și pasiunilor asupra vastelor și adesea enigmaticelor tulburări istorice, a frământărilor „inconștientului” colectiv. Shakespeare (sau cel care a scris-o) prezintă o frescă viguroasă a manifestărilor sacre și rituale, de la holocaust la banchet, ca faze ale unei tradiții legate de procesele lăuntrice ale psihicului, care sînt astfel fixate și dezvăluite sub aspect istoric. Aceasta chiar dacă în intențiile lui Shakespeare nu-și propunea, probabil, altă exigență decît aceea de a satisface gustul publicului englez, de a-i simți pulsul pentru a putea proceda după aceea cu mai multă libertate la elaborarea unui spirit tragic.

Nici în cazul lui *Titus Andronicus* nu lipsesc izvoarele, atît în nuvelistica italiană cît și în cronicile istorice. Privind însă tragedia în complexul amplei producții elisabetane, dispare preocuparea de a identifica cu certitudine autorul. Pe atunci, prelucrările mai mult sau mai puțin fidele față de original, erau un lucru firesc, fiind legitime în sînul vieții unei trupe teatrale, în raporturile care o legau de autor. În privința valorilor dramatice nu interesează, așadar, să se stabilească dacă *Titus Andronicus* îi aparține total sau parțial lui Shakespeare, ci să i se identifice locul în lumea de atunci și în evoluția dramei elisabetane. *Titus Andronicus* reprezintă punctul extrem al influenței senechiene, care de altfel nu este deplasată, întrucît climatul acțiunii, evocat cu multă imaginație, este tipic pentru sfîrșitul imperiului. Prin șirul său de orori, piesa dezvăluie, chiar mai mult decît *Tragedia spaniolă*, o trăsătură spectaculară corespunzătoare cerințelor publicului, și care, prevăzută de Seneca, devine, o dată cu elisabetanii, perenă în practica teatrală, iar astăzi pe ecran. Rezervele, multă vreme formulate în privința acestei opere, au fost spulberate de o punere în scenă a lui Peter Brook, în interpretarea lui Laurence Olivier (*Titus Andronicus*) și a lui Vivien Leigh (*Lavinia*). Dincolo de limbajul brutal și de comportările violente, acțiunea scenică redă primitivismul raporturilor și al forțelor, care continuă să subziste sub stra-

tificările civilizației. Etalarea fățișă a pasiunilor și a nelegiuirilor, uneori exagerată intenționat pentru a frapa imaginația, are totuși o anumită forță, arătînd cum personajele devin emisari supuși sau răzbunători ai forțelor obscure care le manevrează.

*The most excellent and lamentable Tragedie of Romeo and Juliet* (Prea minunata și dureroasa tragedie a lui Romeo și Julieta), cum a fost intitulată în cel de al doilea *in-cvarto* (din 1599, lectura cea mai sigură a textului), poate fi considerată prima piesă a lui Shakespeare care s-a bucurat pînă în zilele noastre de o foarte mare popularitate. Tragedia are două caracteristici izbitoare. Prima este aceea de a trăi exclusiv în funcție de o poveste de iubire, în afara oricărei frământări, fie ea istorică, ideologică, psihologică, ori socială (conflictul Montecchi — Capuleti, deși fiind motorul evenimentelor, nu capătă un relief intern). A doua, este aceea că încheie un lung șir de elaborări literare pe tema îndrăgostiților nefericiți, existentă la greci, apoi amplu și deseori reluată în nuvelistica medievală, pînă la versiunea dată de Bandello, pe care Shakespeare o preia chiar literar — fie și prin traduceri sau prelucrări. Așadar, tragedia, cu deplina ei realitate artistică, dezmente diversele criterii de judecată, întrucît se mărginește să redea o emoționantă elegie, în care tema iubirii și a morții se îmbină ca alternative fundamentale ale existenței. De bună seamă, Shakespeare își urmează propria inspirație, legată direct de psihicul spectatorului, și nu-l interesează să-și judece temele în cadrul unei viziuni despre lume, așa cum vor face după cîteva secole romanticii și Leopardi. Subiectul dramei nu aduce noutăți substanțiale față de nuvela lui Bandello, căreia îi corespund pînă și numele personajelor principale. În versiunea lui Bandello, Romeo nu moare imediat, deci Julieta, cînd se trezește, poate să-i vorbească și să-i comunice hotărîrea de sinucidere. Shakespeare însă îl face pe Romeo să moară înaintea Julietei, renunțînd la efecte dramatice mai spectaculoase. Singurele personaje datorate exclusiv plăcerii inventive a lui Shakespeare, sînt Mercutio și doica. Primul, extrem de original, pare să oglindească, cu bogăția lui

de spirit și de imaginație, cu umorul lui atât de inventiv și de fantastic, tainica înclinație a poetului:

#### «MERCUȚIO

*Pe semne că azi noapte te-a călcat  
Regina Mab, care-i la zîne moașă,  
De loc mai mare ca un bob de-agată  
Pe inelarul unui demnitar  
Iar peste nasul celor care dorm,  
Sirepe pulberi îi împing trăsura,  
Cu spițe: lungi picioare de păiang  
Și coviltirul: aripi de lăcustă,  
Cu hamuri din păienjeniș subțire,  
Zăbale: raze umede de lună  
Bici: picioruș de greier, șfichi, un fir  
De funigel, și surugiu: țințarul,  
În sur veșmînt, nici jumătate cît  
E boaba unui gîndăcel cules  
Cu somnoroase degete de-o fată.  
Trăsura ei: o coajă de alună  
Scobită de omida cea bătrînă,  
Sau veverița, meșter ne-ntrecut,  
Dibaci rotar din moși strămoși la zîne.  
Cu-acest alai, în fiecare noapte,  
Prin creierul îndrăgostiților  
Aleargă în galop, și ei visează  
De dragoste; peste genunchi rotunzi  
De curtezane trece, și atunci  
Visează plecăciuni, peste vrun deget  
De avocat și-atunci arginți visează,  
Pe buze de femei visînd săruturi,  
Ades de Mab spuzite cu bășici,  
Căci le miroase-a dresuri răsufierea;  
Peste vreun nas aleargă, de curtean,  
Și el visează că a săltat în ranguri,  
Sau gîdilă vreun popă, pe sub nas,  
Cu o codiță de purcel de dijmă,  
Și tot i se năzare-n vis pomeni;  
Peste vreo beregată de războinic  
De trece, el visează beregăți  
Tăiate, salturi, săbii de Toledo,  
Butoaie de cincî stînji, răpăit  
De tobe-aude, sare ars din somn,*

*Îngînă, speriat, o rugă, două,  
Și-adoarme iar. Tot zîna Mab, la cai,  
Le-ncurcă noaptea coamele și ciuful  
Soios al deocheatelor îl leagă  
De părul spiridușilor. Păzea!  
Te paște nenorocul de-l dezlegi!  
Și tot ea, vrăjitoarea, cînd, cumînți,  
Dorm fetele pe spate, le apasă  
Și sarcina le-nvață cum s-o poarte  
Spre-a fi însărcinate. Și tot ea . . .*

ROMEO

*Destul! Destul Mercuțio! Ajunge!  
Bați cîmpii.*

MERCUȚIO

*Cred și eu: vorbesc de vise —  
Progenitura unui creier leneș  
Împerecheat cu-nchipuiri deșarte,  
Plămadă străvezie, ca de aer,  
La fel de schimbătoare cum e vîntul  
Ce-alintă sînul nordului de gheață  
Și își întoarce fruntea, mîniat,  
Spre-mbălsămatul sud, scaldat în rouă. »<sup>1</sup>*

Doica rămîne un personaj mai marginal. Vioiciunea expozitivă se datorește unui realism nuanțat, care folosește jocul de clarobscururi și mai cu seamă adevărul cotidian al trăsăturilor. Călugărul Lorenzo nu se mărginește la rolul de blajin ocrotitor. Se profilează în el eruditul, cunoscător al naturii, deci și al naturii umane, însuflețit de o nouă înțelepciune substanțială, bazată pe realități, așa cum s-a dezvoltat prin studii și experiențe. Celelalte personaje rămîn în limitele cadrului unde apar ca elemente ale unui joc ce le depășește, pioni ai împrejurărilor și ai destinului în care se află implicați. Romeo și Julieta nu trăiesc prin ei înșiși, ci în funcție de marile sentimente de care sînt subjugăți și tîrîți. Își fac din ele un simbol semnificativ, deoarece personalitatea lor a fost cu totul absorbită de ele. Superioritatea lor morală se măsoară prin virtutea iubirii și a morții

<sup>1</sup> Traducere de Șt. O. Iosif, revăzută de Al. Philippide, în: Shakespeare, *Opere*, vol. I, E.S.P.L.A., 1955

care pune stăpînire pe ei. Romeo cel îndrăgostit din capriciu de Rosalina, nu are nimic de-a face cu impetuosul și rătăcitul Romeo în care glăsuiește toată puterea pasiunii, de cînd a văzut-o pe Julieta. De asemenea, Julieta are o psihologie de fată răsfățată de soartă în toate privințele, căreia numai pornirea pătimășă pentru Romeo, atît de brutal zădărnicită, îi dă o înfățișare patetică. Transfigurarea celor două personaje sporește cînd mormîntul îi mai apropie o dată. Ei nu trăiesc cu adevărat decît cînd se întîlnesc. Dar despărțirea lor e totuși ineluctabilă:

«JULIETA

*Cum? Vrei să pleci? Dar nu e încă ziuă!  
Nu ciocîrlia, ci privighetoarea  
Ți-a săgetat auzul temător!  
În fiecare noapte cîntă-n rodiu,  
Privighetoarea fu, iubitul meu!*

ROMEO

*N-a fost, iubita mea, privighetoarea,  
Ci ciocîrlia, solul zilei noi.  
Nu vezi, în zare, raza jucăușă,  
Tivind ca o dantelă-n răsărit  
Despicătura norilor? De mult  
Suflat-a noaptea-n candelă! Se-arată,  
Pe piscurile sure, alba zi.  
De plec acum, trăiesc. De mai rămîn  
S-a isprăvit cu mine.*

JULIETA

*Știu eu bine*

*Că nu-i lumina zilei! E-o fîșie  
De meteor, însărcinat de soare  
Spre Mantua să-ți lumineze drumul  
Cu facla lui. Mai stai puțin. De ce  
Să te zorești cînd încă nu e ziuă?*

ROMEO

*Să vină-atunci străjerii să mă prindă!  
Să măucidă! N-au decît! Nu-mi pasă,  
Dacă așa vrei tu. Să zicem, deci,  
Că raza de lumină jucăușă  
Nu-i ochiul zilei, ci un pal reflex  
Răsfrînt de fruntea Cynthiei! Să zicem*

*Că pasărea care-și avîntă glasul  
În slăvile cerești nu-i ciocîrlia!  
Mi-e-atît de dor să mai rămîn cu tine,  
Că-n veci n-aș mai pleca. O, vino, moarte,  
Dacă așa dorește Julieta!  
Fii binecuvîntată. Tu ce spui,  
Iubita mea? Nu spui nimic? Nu vrei  
Să stăm de vorbă? Nu e încă ziuă!*

## JULIETA

*Ba da! E ziuă! Pleacă! Du-te! Fugi!  
E glasul țipător al ciocîrliei!  
E aspru-i trîl ce-ți zgîrie auzul!  
Cică-ar avea glas dulce, ciocîrlia,  
Dar cum să-l aibă dacă ne desparte?  
Și cică broasca slută și-a schimbat,  
Cîndva, cu ciocîrlia, ochii. Ah!  
Ce n-aș fi dat să-și fi schimbat și glasul!  
Căci iată, glasul ei ne-nfricoșează  
Și ne desparte, glasul ei ne-alungă  
Și trîmbează zorile. Oh! Du-te!  
Izvorul zilei crește și sporește  
Izvorul negru-al deznădejzii noastre. »<sup>1</sup>*

De fapt, Shakespeare, deși nu se desprinde niciodată de un fundal ce participă în mod clar și realist la tragedie (aici viața orașului; cu seniorul său, familiile sale, dușmăniile, o lume bine circumscrisă), idealizează cele două figuri, fără să le știrbească trăsăturile omenești și le plămădește cu un lirism intens, imagistic, covîrșitor.

Tragedia are o construcție densă și compactă, deși elementele ei fundamentale ies la iveală încă din primele trei acte. Înlanțuirea scenelor este determinată de aceea a evenimentelor. Firește, tonul ei fundamental este liric, pînă și în glumele lui Mercutio, iar cînd trebuie să recurgă la descrieri de fapte și personaje secundare, chiar dacă sînt oportune pentru legătura cu ceea ce urmează, desfășurarea trenează, parcă răzlețită. Apare cu evidență afecțiunea poetului pentru unele din personajele sale, în care-și revarsă

sentimentele față de natură, față de viață, interesul pentru limbaj și pentru imagine. Când aceasta lipsește, apare omul de teatru, adică folosirea unor expediente care, mai cu seamă aici, se dovedesc provizorii. Tot ce privește atmosfera de ură și de răzbunare ce apasă asupra orașului, rămîne culoare de fond, lăsîndu-se bucuros absorbită de figurile centrale. Se simte, de altfel, că situarea în mediu nu depășește cadrul pretextului. Cu totul alt relief capătă interesul, nutrit de investigații subtile, cu care poetul expune abisurile iubirii și ororile morții. Corul inițial, atît de simplu și omenesc cu glasul său de « istoric », vorbește despre « extreme dureri cu extreme plăceri ». Fra' Lorenzo, văzînd-o pe Julieta, își amintește: « *Îndrăgostitul ar putea păși pe un funigel ce lenevește în adierea de vară, fără să cadă: atît e de ușoară deșertăciunea* ». De o parte zorile, flori, păsărele; de alta un cavou: morminte și putreziciune. Shakespeare dezvăluie măreția și veșnicia sentimentelor omenesti, mireasma lor, pînă și descompunerea lor, prin destinul a două ființe. *The Tragedy of Macbeth* (Tragedia lui Macbeth) se păstrează în ediția *in-folio* din 1623. Totul îndreptățește presupunerea că textul provine dintr-un exemplar manuscris, împărțit pe roluri. Nu lipsesc însă interpolări străine (în scenele vrăjitoarelor) datorate, după toate probabilitățile lui Middleton, care a compus pentru *The Witch* aceleași cîntece grotești. Sursa legendei se află ca de obicei în cronica lui Holinshed, care la rîndul său o luase din numeroase izvoare medievale. A fost reprezentată, probabil, în 1606.

În centrul tragediei, care se desfășoară în Scoția la sfîrșitul evului mediu, se află două figuri de feudali puternici: Lord și Lady Macbeth, care, datorită provenienței lor sociale, aspiră din toate puterile la tron; gîndurile lor sînt îndreptate numai în această direcție.

Întîmplarea se desfășoară după linia de « înălțare și prăbușire » care alcătuieste atît de des curba tragediei shakespeariene, cînd este legată de teme de puterii, și care pare să simbolizeze hotarele înseși ale existenței, de la speranță pînă la înfrîngerea finală, împletită cu moartea.



În *Macbeth*, lupta pentru putere dusă de cei doi soți cu succes pînă la tron — pentru a ajunge apoi să dea șocoteală de crimele săvîrșite, prin dreptatea cu care sînt pedepsiți — este purtată cu o cruzime fățișă, care chiar cînd folosește ipocrizia, o face în chipul cel mai grosolan. Obiceiurile și purtările sînt barbare. Nu se respectă nici măcar legea ospitalității, pentru că Duncan, regele Scoției, oaspetele celor doi soți, este răpus mișelește, în timpul somnului. Răspunzători de nelegiuire sînt declarați doi servitori, care sînt omorîți. Lord și Lady Macbeth au o fizionomie clar diferențiată: Macbeth este un războinic puternic și crud, care nu s-ar folosi de intrigă și trădare. Lady Macbeth, în schimb, este deplin conștientă de ceea ce trebuie să facă pentru a-și dirija acțiunile către un scop și a triumfa. Îl duce, încetul cu încetul, la realizarea planurilor sale. Iată cum zugrăvește ea acest proces, într-un monolog care-i dă pe față gîndurile ascunse:

« *A răgușit și corbul*

*Ce croncăne sosirea-ntr-un ceas rău  
A regelui sub zidurile noastre.  
Voi, duhuri, ce dați gînduri ucigașe,  
Stîrpiți femeia-n mine și turnați-mi  
Din creștet pînă-n tălpi cruzimea oarbă,  
Vîrtos să-mi fie sîngele, căința  
Nu-și afle-n el nici loc, nici drum; iar mila  
Să nu-mi clinească, ispitindu-mi firea,  
Cumplitul scop, ca nu cumva să preget  
Cînd trec la faptă. Voi, ai crimei sfetnici,  
Luați la sînu-mi fiere-n loc de lapte  
Oriunde-n nevăzuta-vă-nchegare  
La siluirea firii privegheați.  
Tu-nbracă-te-n al iadului fum negru  
Și vino, deasă noapte, să nu vadă  
Pumnalul meu tăios ce rană face.  
Și nici, pîndind prin vâl de bezne, cerul  
Să-mi strige: Stai! »<sup>1</sup>*

Trebuie remarcat că, chiar dacă în mod convențional victoria îi revine, măcar vremelnic, regelui cel bun, Shakespeare nu-și prezintă personajele prin prisma unui concept al binelui ori al răului, cum reieșea altădată cu prisosință din tragedia greacă. Aici este mai degrabă un *amor fati*, închis în propriile-i limite, într-o soartă trăită pînă la ultimele ei consecințe. Iar contrapunctul este constituit de lumea ascunsă a conștiinței, pe care Shakespeare a conturat-o aici cu o mare bogăție de mijloace expresive, împletind traumatismul tragic cu aparițiile supranaturale care dirijează oamenii și lucrurile, provocînd impulsurile în mod ineluctabil. Vrăjitoarele care-i prezic lui Macbeth viitorul de înălțare și prăbușire, umbra lui Banquo ce i se arată împiedicîndu-l să raționeze și închipuind sîngele victimelor lui care se răscoală, somnambulismul Lady-ei Macbeth, și ea adînc tulburată de acțiunea pe care a condus-o cu atîta luciditate, însăși apariția finală a unei armate ce înaintează ca o pădure, deoarece comandantul a dat ordin ca fiecare soldat să se camufleze cu frunziș, toate acestea creează un substrat dens și tenebros de exerciții lăuntrice, cărora li se supune impulsul tragic, fiind o firească ramificație a lor. Lady Macbeth urmărește cu luciditate procesul acestei derivații. Macbeth este doar executorul planurilor ei. «*Noi nu dăm decît sîngeroase învățături, care de cum sînt învățate, sîrșesc prin a-l pedepsi pe învățător.*»

Și de data aceasta imaginile și metaforele îmbogățesc textul dramatic făcîndu-l vizionar și totodată pătruns de o semnificație transcendentă, ca un jet de lumină care revelă dintr-o dată sensul unor experiențe umane milenare. Povara faptelor ce se succed îi apasă pe amîndoi protagoniștii, distrugîndu-le liniștea interioară, într-un climat mohorît («*Mereu miroso de sînge pe-aici! Toate mirodeniile Arabiei nu vor fi de ajuns pentru a parfuma această mîna mică. Vai... vai... vai!*» murmură Lady Macbeth în transa somnambulismului).

Limbajul dramatic este sobru, esențial, direct, cînd acționează cei doi. Restul servește drept fundal, drept revers, drept ambianță și natură a unei anumite lumi. În scenele care descriu desfășurarea evenimen-

telor cu răzvrătirea nobililor oprimați și exilați de noul rege, poetul pare să se odihnească, parcă pentru a micșora tensiunea. Alături de ele, avem măreția scenelor în care apar vrăjitoarele ca să cerceteze și să lămurească destinul și unde evocarea fantastică atinge o potență universală, în care sînt puse în lumină temeuriile ființei, posibilitățile trecute și viitoare, înseși facultățile lumii. În *Macbeth*, Shakespeare a izbutit să ofere o deplină reprezentare a omenirii cu orizonturile și forțele ei, cu rădăcinile și culmile ei, într-un cadru de data aceasta definit.

Lady Macbeth întruchipează o voință fără ezitări, încordată către scopul propus pînă își află în el sfîrșitul. Pe Macbeth însă îl încearcă îndoieli, le stăpînește ori le cade victimă, simte în sine freamătul nesfîrșitei înlănțuiri a reacțiilor psihologice. În comparație cu soția lui, el reprezintă cealaltă față a realității: de o parte voința, scopul, idealul — fie și negativ — care prin forța lui dă colorit sufletului uman; de altă parte, tot ce condiționează, în mod foarte lămurit, comportarea lui.

Concluzia îi revine, cum e și firesc, lui Macbeth, și în ea se identifică poetul, care ajunge la deducții logice din complexa lui experiență despre lume și despre sine. Cît de slabe sînt exemplele binelui, și cît de reale în schimb delictele lui Macbeth, urmînd drumul pe care i l-au arătat vrăjitoarele! Destinul omenesc pătrunde în acest fatal șir de greșeli, și Macbeth îi încheie astfel cursul:

*« Dar mîine și iar mîine, tot mereu,  
Cu pas mărunt se-alungă zi de zi,  
Spre cel din urmă semn din cartea vremii,  
Și fiecare „ieri“ a luminat  
Nebunilor pe-al morții drum de colb.  
Te stinge dar, tu, candelă de-o clipă!  
Că viața-i doar o umbră călătoare,  
Un biet actor, ce-n ora lui pe scenă  
Se zbuciumă, și-apoi nu-l mai auzi.  
E-un basm de furii și de nerozie  
Băznit de-un prost și făr'de nici o noimă »<sup>1</sup>.*

Shakespeare pare să atribuie vieții sensul însuși al răului care se bucură în primul rînd de sine.

După părerea concordantă a celor mai de seamă shakespeareologi, inclusiv T.S. Eliot, *Hamlet* nu are calități poetice care să-l pună la înălțimea celor mai de seamă tragedii: *Othello*, *King Lear*, *Macbeth*. Are însă calități fundamentale care îi îngăduie să constituie testul tragic prin excelență al civilizației noastre, în sensul manifestării sociale și teatrale. Cea dintîi, imediat verificabilă, este că poate niciodată un personaj nu a oferit interpretului o gamă de exprimări atît de bogată și, ca să spunem așa, asemenea imbolduri pentru fantezie. A doua calitate rezidă în facultatea sa de a comunica nemijlocit cu spectatorul — de patru secole încoace, fără nici o diafragmă, identificîndu-se cu starea lui sufletească, întrucît substanța conflictului lăuntric expus aici, continuă să dăinuiască și să se facă puternic simțită. Poate că prima calitate este consecința celei de a doua.

Subiectul tragediei, luat dintr-o cronică a lui Saxus Gramaticus<sup>1</sup> sau dintr-o versiune a ei renascentistă, ar putea proveni direct dintr-o dramă mai veche, care să fi fost prelucrată de Shakespeare. Înțelegem încă de la început că ne aflăm în fața unei *revenge's Tragedy* (tragedie a răzbunării), imitată după *Spanish Tragedy* a lui Kid, și avînd un mecanism tradițional, prin recurgerea la apariția fantomei și la o reprezentație («spectacolul, asta-i capcana în care voi atrage conștiința regelui», șoptește pentru sine Hamlet, definind însăși tema abordată de Shakespeare). Era, desigur, o tradiție destul de recentă, care data numai de vreun deceniu (*Spanish Tragedy* este din 1585, *Hamlet* din 1600; ediția princeps, cea din al doilea *in-cvarto*, 1605), și care era inspirată direct din Seneca. Shakespeare cel dintîi se îndoiește în sinea lui de un raport între cauză și efect. Nelegiuirea, după o lege acceptată în mod obișnuit de secole, cerea răzbunare sau dreptate, care în definitiv ducea fără ocolișuri la o răzbunare legală. Norma era limpede, fără putință de echivocuri. Dar datorită cercetărilor

<sup>1</sup> Cronicar danez (1150?—1216), care a scris *Gesta Danorum*, cea mai importantă operă literară medievală daneză

din epoca renașcentistă, duse pînă la consecințele extreme, se năruise tot castelul ideologiei elaborate de uzanțele sociale și de regulile de conveniență, năruindu-se, deci, și justificarea reală a răzbnării. Hamlet caută o nouă normă care să-i îngăduie să înfrunte și să rezolve în mod coerent situația. Unchiul lui Hamlet i-a ucis tatăl, s-a suit pe tron, s-a căsătorit cu mama: *e ceva putred în Danemarca*, iar asemenea samavolnicie nu cere numai dreptate, ci și restabilirea ordinii lucrurilor. Mai exact spus, « stabilirea » ordinii lucrurilor, de cînd știința (și deci marea descoperire a Renașterii) dobîndise acele puteri față de natură pe care religia le atribuia divinității. Ateismul esențial shakespearian afirmă necesitatea unei norme etice care să califice și să stimuleze comportarea. În același mod, Eschil consideră în *Orestia* că Oreste, frămîntat de crima care ținea de dreptul tribal, trebuia să potolească îndîrjirea Furiilor. Hamlet chibzuieste și cercetează în lumina conștiinței ceea ce i se cere să facă. Îndoiala lui este în primul rînd sete de a ști, dorință de a cunoaște rațiunea lui de existență. Pentru prima oară conștiința se formează în personaj și nu în autor. Tragedia este o tragedie a conștiinței individuale, liberă și, ca atare, obligată să se conducă în mod deliberat, fără ajutorul soartei, fără mistificări care s-o susțină. Nu mai e vorba de interpretarea intenției divine, ci de a-și lua în mîini propriile frîne, dînd socoteală în primul rînd sieși de propriile sentimente, deci de acțiunea care trebuie aleasă. În același mod, Copernic distrusese un sistem dominat de o irealitate imaginară. Omul pe scenă (și am putea zice pe scena lumii, referindu-ne la contemporanul său Calderón) dobîndește prin Hamlet o nouă dimensiune. Nu întîmplător ea implică existența unei legături morbide între Hamlet și propria lui mamă, care nu e departe de incest și este merită catastrofei. Erotismul frămîntat, aparițiile fantomei și ale actorilor, nebunia lui Hamlet și apoi a Ofeliei, amîndoi prea loviți de asprul contact cu lumea și cu propria lor conștiință, constituie punctele nodale ale tragediei, care se îmbină apoi în viziunea unică a contrastului flagrant și mortal dintre cunoaștere și ethos.

Consecvent față de concepția că spectacolul trebuie să fie acela care să « trezească » conștiința atunci când este pe punctul de a hotărî și a acționa, Shakespeare creează suspensia unei răzbumări care va trebui să vină, și căreia vor trebui să-i cadă victime nu numai vinovații, ci și răzbumătorul, pentru ca Fortinbras, prezența viitorului, să găsească terenul curățat și un tron liber. Așadar, un montaj de efecte halucinante (de atracții, am zice astăzi), de scene rituale, în a cărui desfășurare interioară se realizează contactul direct între poezie și dramă, întorcîndu-se la origini, când nu erau despărțite — pentru că poezia apărea ca o creație recitată — deci redîndu-le pe amîndouă purității mai apoi pierdute.

*The Tragedy of Othello, the Moore of Venice* (Tragedia lui Othello, Maurul din Veneția) are două versiuni: prima într-un *in-cvarto* din 1622, a doua într-un *in-folio* din 1623. Într-un al doilea *in-cvarto*, publicat în 1630, se îmbină aspecte din ambele ediții. Astăzi, ediția *in-folio* este socotită cea mai fidelă originalului. Prima reprezentație a avut loc aproape sigur în 1604, avînd în vedere că există o știre certă despre o reprezentație la Curte în luna noiembrie a aceluși an. Izvor unic, o nuvelă a lui G.B. Giraldi Cinzio, cuprinsă în culegerea sa *Gli Hecatommitti* (1565), probabil prin intermediul unei versiuni franceze.

Cele două caractere în opoziție sînt Othello, simplu, generos, leal, și stegarul său Iago, capabil de uneltiri josnice dar inteligente, numai ca să-și satisfacă ambițiile și, mai cu seamă, rachiunile ascunse și un complex de inferioritate și de neputință din cauza căruia vrea cu înfrigurare să se răzbune (« ... *Ideea o am. Apoi infernul și noaptea vor aduce la lumină această zămislire monstruoasă* »). Iago este deplin conștient de acțiunile lui, chiar dacă nu poate pătrunde pînă la rădăcinile răului. Izbuteste să le înlănțuie în așa fel, încît mecanismul conceput de el să se declanșeze la momentul oportun împotriva victimelor sale. Se folosește de o cunoaștere perfectă a sufletului omenesc. Chiar dacă intuiește faptul că poate fi el însuși una din primele victime ale catastrofei, nu ezită s-o provoace. Othello trăiește cu

mîndria lui de luptător curajos, de condotier, credincios pînă la moarte Republicii Venete, care i-a conferit onoruri și glorie. Înainte de a se omori, ultimul său salut este adresat Republicii, nouă mărturie de credință (« ...Și mai spuneți că, odată, la Alep, am văzut un turc obraznic, ce-și bătea joc de un venețian și insulta Republica. L-am apucat de gît pe cîinele acela de păgîn, și l-am lovit așa » [se străpunge]). Othello iubește cu patimă, cu disperare. Iago, la fel, dar este respins și umilit în sentimentele lui. Othello e orb. (« Să vorbiți despre unul ce a iubit nebunește, dar din toată inima; despre unul ce nu știa prea bine ce-i gelozia, dar cînd i-a căzut pradă, și-a ieșit cu totul din minți... ») Iago are o luciditate neiertătoare. Drama se desfășoară prin conflictul dintre cele două figuri care se joacă cu soarta nevinovatei Desdemona, fără știința ei, fiind menită să cadă victimă fără putință de apărare.

Faptul că Othello este maur, deci de alt neam, creează fără îndoială un cadru aparte descumpănirii lui și neîncrederii care-l înconjură, imaginației bolnave și tulburi a lui Iago, ca și moralismului ipocrit al tatălui Desdemonei. Dar acesta rămîne un factor adițional, care explică fără a determina. Îi furnizează lui Iago punctul necesar de sprijin, pe care l-ar fi putut găsi și în altceva. Este vorba poate de acea slăbiciune ascunsă care zace în fiecare om, sub formele cele mai diferite.

Iago izbutește printr-un crescendo iscusit să stîrnească în Othello bănuiala că Desdemona îl înșală cu locotenentul său, Cassio. De la bănuială, îl duce la certitudine, datorită dispariției unei batiste. Othello își făurește o realitate infamă care cu timpul i se pare adevărată. Insinuarea pătrunde tot mai adînc și mai sfredelitor. Desdemona, cu neajutorata ei puritate, se poartă în așa fel încît confirmă ceea ce Othello crede că știe:

DESDEMONA

*Stăpîne, cum îți merge?*

OTHELLO

95 *Prea bine, doamnă (Aparte).*

— *I greu să te prefaci! (Tare.)*

*Dar ție Desdemona?*

DESDEMONA

— *Bine doamne...*

OTHELLO

— *Dă-mi mîna ta. E-o mîna moale, doamnă,*

DESDEMONA

— *Ea n-are vîrstă, n-a simțit amarul,*

OTHELLO

— *Arată suflet darnic, plin de rod.*

*Fierbinte, moale... Mîna asta cere*

*Cucernicie, aspre ispășiri.*

*Un spiriduș e-ntr-însa, făr-de-astîmpăr*

*Și răzvrătit mereu. E-o mîna bună*

*Și sinceră.*

DESDEMONA

— *Tu poți pe drept s-o spui:*

*Această mîna inima-mi ți-a dat-o.*

OTHELLO

— *E largă! Inima-n trecut da mîna;*

*Dar azi pe steme-avem doar mîini, nu inimi.*

DESDEMONA

— *Nu mă pricep. Și-acum, făgăduiala!*

OTHELLO

— *Puicuță, ce făgăduială?*

DESDEMONA

— *Pe Cassio l-am chemat să stați de vorbă.*

OTHELLO

— *Mă supără un strașnic guturai,*

*Dă-mi, rogu-te, o batistă,*

DESDEMONA

— *Iată Doamne.*

OTHELLO

— *Pe-aceea ce ți-am dat-o.*

DESDEMONA

— *Nu-i la mine.*

OTHELLO

— *Nu?*

DESDEMONA

— *Nu, doamne, ntr-adevăr.*

OTHELLO

— *E o greșală*



Batista ceea mami i-a fost dată  
Demult de-o vrăjitoare din Egipt  
În stare parcă să citească-n gânduri.  
Ea spusu-i-a că fi-va mult iubită  
Cît timp o va purta, și-o să-l subjuge  
Pe tatăl meu, iubirii, pe deplin.  
De-o pierde însă, ori de-o-nstrăinează,  
Cu silă ochii lui o vor privi  
Și gându-i va visa ispite noi.  
Iar ea, murind, mi-a dat-o. M-a rugat  
Că, dacă soarta-mi hărăzește-o soață,  
S-o dărui ei. Așa-am făcut. Ai grijă,  
Păzește-o ca pe ochii tăi din cap.  
De-o pierzi, de-o dărui, e-o nenorocire  
Cum alta n-a mai fost.

DESDEMONA

— *E cu puțință?*

OTHELLO

— *E adevărat. E un țesut vrăjit,  
Brodă, în somn lunatic, de-o sibilă  
Ce-n lume a numărat de două ori  
O sută de-ale soarelui rotiri.  
Viermi descîntați urzitu-i-au mătasea.  
Și-a fost vopsit în sînge-mbălsămat  
Pe care măiestria-i îl păstrase  
În inimi de fecioară.*

DESDEMONA

— *Adevărat?*

OTHELLO

— *E foarte-adevărat. Deci vezi de ea.*

DESDEMONA

— *Mai bine, doamne, nici n-o mai vedeam!*

OTHELLO

— *Cum?! Pentru ce?*

DESDEMONA

— *De ce-mi vorbești așa răstit? Mă sperii!*

OTHELLO

— *S-a dus? Pierdută-i? Spune,-ai rătăcit-o?*

DESDEMONA

— *O, Doamne, -ndură-te de noi!*

OTHELLO

97 — *Ce-ai spus?*

DESDEMONA

— *Pierdută nu-i! Dar dac-aș fi pierdut-o?*

OTHELLO

— *Cum?*

DESDEMONA

— *Nu-i pierdută, -am spus...*

OTHELLO

— *S-o văd, arat-o!*

DESDEMONA

— *Se poate, doamne, dar nu vreau acum,*

*C-un vicleșug să scapi de ruga mea.*

*Fii bun, primește-l iar'napoi pe Cassio.*

OTHELLO

— *Batista! Caut-o! Presimt doar rele...*

DESDEMONA

— *Hai, lasă, lasă,*

*Un om mai vrednic nu găsești nicicînd!*

OTHELLO

— *Batista!*

DESDEMONA

— *Spune-mi, rogu-te, de Cassio!*

OTHELLO

— *Batista!*

DESDEMONA

— *Omul care-n viața-i toată*

*Și-a-ntemeiat norocul întru tine*

*Ți-a-mpărtășit primejdiile...*

OTHELLO

— *Batista!*

DESDEMONA

— *Zău că meriți o inustrare!*

OTHELLO

— *Hai, pleacă! »<sup>1</sup>*

Personajele secundare sînt aproape toate conturate clar și logic, începînd cu Emilia (care, cînd Desdemona o întreabă dacă ar comite un adulter pentru toate bunurile din lume, o lămurește «*Lumea știți, e ceva foarte mare, e un preț prea bun pentru un păcat mărunt*»), reprezentanta unui simț plin de omenie,

<sup>1</sup> Traducere de Ion Vinea în: Shakespeare, *Opere*, vol. VIII, E.S.P.L.A., 1960

zadarnic rebel la vrerile lui Iago, singura care îndrăznește să-l ocărăscă pe Othello (« *Ucișor idiot!* »), și pînă la Cassio, cinstit și curat chiar și în devotamentul lui pentru Desdemona. O umanitate evidentă și curată au de asemenea Bianca, Brabantio, Lodovico. Însăși redarea ambianței, atît cea din Cipru cît și cea din Veneția, nu reia ca de obicei formulele engleze, ci caută un mod de a interpreta spiritul marii Republici și viața agitată a unui domeniu colonial amenințat neconținut de turci. Tragedia se desfășoară concis și obiectiv (« *Vorbește despre mine așa cum sînt; nu atenua și nici nu îngroșa cu viclenie* »). S-a căutat să se ironizeze lipsa de pondere a incidentelor care îl fac pe Othello nebun de gelozie. Dar tocmai în aceasta stă valoarea concepției tragice shakespeariene. Mediocritatea însăși a cauzelor face și mai tulburătoare efectele, fapt care corespunde de altfel, unei realități psihologice, confirmată și de faptele de toate zilele. Se mai spune că manifestările ticăloșiei și ipocriziei lui Iago ar fi schematice. De fapt, ele cuprind o lume lăuntrică unde ipocrizia ascunde în primul rînd un suflet exasperat de nedreptățile apriorice ale vieții și naturii, și o minte care se bucură în primul rînd de propria ei putere, fiindcă vine în contrast cu legea celui mai tare și a celui mai atrăgător și fiindcă e în stare să învingă obstacolele ridicate de legea naturii și de legile sociale, care creează încă de la naștere o stare de inferioritate. Stilul tragediei și limbajul personajelor, deși înflorit ca totdeauna cu numeroase imagini, nu au nimic sau aproape nimic de prisos. Umorel lui Iago nu ocolește vorba de duh, uneori tare, (« *Voi femeile vă sculați pentru a vă juca, iar pentru a munci vă băgați în așternut* »), cu sensul împovărat de o amară lubricitate. Vorbele lui aduc mărturia implacabilă a unei exasperări lăuntrice împărtășită și de poet, a cărei experiență de viață ține să se arate, și în această împrejurare, tragic negativă. Iago se demască în primul rînd față de el însuși. Nevinovăția Desdemonei e sortită morții. Dar pentru Iago, cruzimea este o eliberare.

După puțin timp, Shakespeare a compus tragedia *True Chronicle History of Life and Death of King Lear* (Adevărata cronică istorică a vieții și a morții

regelui Lear, cu subtitlul: și a celor trei fiice ale sale, cu nenorocita viață a lui Edgar, fiu și moștenitor al ducelui de Gloucester, cu umorul lui posac și arogant, cîtă vreme s-a dat drept Tom din Bedlam). Așa este intitulat *Regele Lear* în *in-cvarto*. Ca de obicei, ediția *in-folio* din 1623 oferă textul cel mai bun. Dar în *in-cvarto* există o scenă — a treia din actul al patrulea — care nu se află în ediția *in-folio*, poate din cauza unei modificări teatrale. Din aceasta și din alte amănunte reiese evident că opera lui Shakespeare avea nevoie, atunci ca și astăzi, de tăieturi și adaptări — din cauza caracterului complex al elabोरării sale.

*Regele Lear* poate fi socotită prelucrarea unei tragedii compusă în acei ani și care avea drept titlu *Leir*. Întîmplarea fusese povestită în cronică lui Holinshed și în diverse cronici medievale, pe lângă poemul lui Spenser *Fearic Queene* (Regina zinelor). Ca la orice legendă, se pot identifica o serie de referiri la legende mai vechi și tradiții etnologice. Prima reprezentație pare să fi avut loc în 1605.

*Regele Lear* este sub multe aspecte cea mai îndrăzneată încercare a lui Shakespeare, cea mai bogată în teme, unde patosul aprins și disperat se împletește cu o spectaculozitate vastă și puternică. Atîta timp cît protagonistul și prietenii săi — bufonul, Edgar, Kent, și la urmă Cordelia — nu sînt în scenă, tragedia conține părți lipsite de vlagă, caractere slabe, cum sînt cei doi duci, respectivii soți ai lui Regan și Goneril — fiice mai mari ale regelui Lear —, sau chiar nevrosimile prin unilateralitatea lor, ca Regan și Goneril, cărora li se atribuie tot felul de ticăloșii. În plus, întîmplări care trenează fără să prezinte vreun interes direct, cruzimi asupra cărora se insistă la modul senechian. Limbajul însuși oscilează între platitudinea cu care e prezentată narațiunea propriu-zisă și digresiunile revelatoare ca niște fulgere. Acestea țîșnesc cu violență în tiradele lui Lear, ale lui Edgar, ale «nebunului», cînd furtunile vieții devin mai vijelioase (și chiar pe o furtună adevărată), lăsînd să i se întrevadă misterele.

« O să-mi joc rolul cu o ticăloasă melancolie, însoțită de un suspin de cerșetor »; așa vorbește Edmond,

bastard al lui Gloucester, dornic să înlătore de pe scena lumii pe Edgar, fiul legitim. Replica ne introduce în spiritul ascuns de revoltă ce însuflețește tragedia făcînd din bătrînul rege despot capricios, un nenorocit și disperat vizionar, în care se ascunde reala experiență umană a poetului, devenită universală, și depășindu-i prin judecată mitizările.

Raporturile dintre regele Lear și ficele sale au constituit atît obiectul unei investigații psihologice, cît și al unei căutări a izvoarelor în complexa magmă a tradițiilor populare. De fapt, ca și la Oedip, relațiile lor depășesc aspectul pur reprezentativ și condiționează o realitate psihică. « *O, nerecunoștință, demon cu inima de piatră, mai hîdă decît monstrul mărilor cînd te arăți într-o fîcă!* », exclamă regele Lear, cînd, după ce și-a împărțit regatul celor două fete și soților lor, se vede, întîi în termeni ipocriți, apoi fătîș, respins și alungat. Lear n-a știut să-și dea seama de bunătatea și omenia Cordeliei atunci cînd, întrebîndu-și ficele despre dragostea lor filială, ea i-a răspuns doar că « *îl iubește așa cum se cuvine* », în loc să se ia la întrecere cu retorica etalată de Regan și Goneril. Cordelia s-a măritat cu regele Franței. Îndată ce află de nefericirile tatălui, vine în ajutorul lui cu o armată care se înfruntă cu soții celorlalte două surori, ducii de Albany și Cornwall. Cordelia este învinsă și luată prizonieră, împreună cu tatăl ei cu care se întîlnise și care-i recunoscuse iubirea curată. Edmond s-a ridicat între timp la mari onoruri și a devenit amantul celor două surori. Poruncește să fie sugrumată Cordelia în închisoare. Ducele de Albany descoperă mașinația lui Edmond, vrea s-o salveze pe Cordelia și pe tatăl ei. Dar e prea tîrziu. Cordelia s-a stins, și o dată cu ea, regele Lear, răpus de groaznicele încercări prin care a trebuit să treacă. Primele două acte sînt de fapt o pregătire pentru al treilea, unde izbucnește în furtună nebunia regelui Lear:

« LEAR

*Suflați, turbate vînturi, să vă crape  
Și bucele obrazilor, suflați!*

101 *Vă revărsați puhoai, peste praguri,*

*Urcați pînă-n clopotnițe, deasupra  
Cocoșii cei de tablă să le smulgeți.  
Voi focuri de pucioasă, iuți ca gîndul,  
Voi, olăcari ai trăsnetelor care  
Stejarii năruiesc, hai, pîrjoliți-mi  
Acele tîmple albe. Iar tu, fulger,  
Cu tunetul atotzguduitoar,  
Turtește-odată sfera lumii-aceste,  
Tiparele naturii să le spulberi  
Ca-n vînt să piară tot ce e sămînță  
De nerecunoștință-n omenire.*

#### BUFONUL

*Uncheșule, eu zic că-i mai bine să te uiți cum seacă  
aghiasma într-o casă omenească, decît să privești bel-  
șugul ăsta de ploaie sub cerul slobod. Zău, unchiule,  
fii bun și cere fetelor oleacă de adăpost, că pe vremea  
asta se prăpădesc și-nțelepții și nebunii.*

#### LEAR

*Mugiți buhaie! Foc scuipați și pară!  
Nici trăsnetul, nici vîntul și nici ploaia  
Nu sînt copiii mei; de ce mă cruță?  
Loviți-mă, voi forțe-ale naturii;  
Nu cer îngăduința de la voi,  
Căci vouă nu v-am spus: „fetița tatii”  
Și nu v-am dat regatul meu de zestre;  
Nimic nu-mi datorați, urgia voastră  
De ce n-o sloboziți asupra mea,  
Așa cum sînt, căzut, un rob netrebnic,  
Sărac și prăpădit, un biet moșneag?  
Dar v-arătați și voi ca slugi mișele  
Căci, precum văd, v-ați înhăitat cu ele,  
Război cumplit, de partea lor, să duceți  
Cu tîmplele-mi bătrîne. Ce rușine!»<sup>1</sup>*

Nenorocirea îl înfrățește cu «nebunul», bufonul său; cu Kent, gentilom credincios, care s-a travestit ca să nu-l părăsească, deși Lear îl îndepărtase dintr-un capriciu; și cu Edgar, fiul legitim al lui Gloucester, alungat de tatăl său care dăduse crezare calomniilor

<sup>1</sup> Traducere de Mihnea Gheorghiu din: Shakespeare, *Opere*, vol. X, ELU, 1962

bastardului Edmond. Ca și Kent, Edgar se travește cînd în cerșetor, cînd în țaran, pentru a scăpa de persecuții. Cele patru personaje sînt înfrățite prin pierderea personalității, prin renegarea lumii, despre care vorbesc cu un surd și dureros sarcasm (și cu imagini de largă respirație poetică, atunci cînd nu sînt alterate de spiritul baroc). Edgar este poate cel mai conștient:

« EDGAR

*Cînd vezi a celor mari adîncă jale,  
Mai mici îți par și chinurile tale,  
Durerile mai greu le rabzi din fire,  
Cînd cugeți la trecuta-ți fericire.  
Dar duhul e făcut să uite răul  
Cînd și pe alții îi încearcă greul.  
Iar greul meu mai lesne-acum îmi pare,  
Cînd văd a rigăi soartă schimbătoare,  
Cum rătăcește pedepsit de fată,  
Precum și eu sînt prigonit de tată.  
La drum deci, Tom! Și soarta ia-ți-o-n mînă,  
Neisprăviți cei răi să nu rămîună!  
La vreme dînd minciunile-n vileag,  
Și cinstea ți-o recapeți mai cu drag.  
Ce-o fi să fie; hai, te-avîntă-n noapte,  
De seamă-i doar ca regele să scape!  
Furiș, furiș. »<sup>1</sup>*

Destinul de a fi victimele nrecunoștinței și ale unor neînțelegeri care devin cauză de prăbușire, îi face solidari. În fața apăsătoarei realități a lumii înconjurătoare nu se poate ridica decît bariera unei ironii limpezi și îndrăznețe.

În *Regele Lear* (și mai cu seamă în părțile legate de cei patru năpăstuiți de care am vorbit) Shakespeare împinge pînă la ultima limită (poate nemaiatinsă) raportul literatură-scenă, recurgînd în reprezentarea teatrală la îndrăznelile tipice ale literaturii. Metafora, hiperbola, sinecdoca, diferitele meșteșuguri retorice, sînt folosite acolo unde le-ai crede nepotrivite, întrucît vorbirea este destinată unei realități fizice, aceea a actorului. Astfel, sentimentul și descrierea naturii creează

din nou totalitatea lumii («*De pe culmea înfricoșătoare a acestui hotar argilos, uită-te sus în văzduh: ciocîrlia cu viers ascuțit nu poate fi nici văzută nici auzită de la distanța asta; uită-te o clipă în sus*» îi spune Edgar tatălui său căruia i s-au scos ochii din porunca lui Regan). Totodată, nebunia face rațiunea mai lucidă. Elocvența regelui Lear devine distrugătoare:

«*Și cum fugea sărmanul de teama lui? Atunci îți poți da seama cum se înfățișează, în toată măreția ei, autoritatea noastră: un câine temut fiindcă e la putere. Tu paznic ticălos, oprește-ți biciul. De ce-o izbești cu atîta sîrg în spate Pe-această biată fată păcătoasă? De dîre vii vîrghează-ți tu spinarea Că de la tine i s-a tras păcatul. Datornicul e dus la eșafod De cămătar. Prin haina zdrențăroasă Cele mai mici păcate se zăresc; În vreme ce atlasul și dantela Și blănurile scumpe ascund totul. Cînd mișelia-și pune-armuri de aur, De ea se frînge-a judecății spadă; Îmbrac-o-n strai sărman și-o va străpunge Cu paiul, un pigmeu. Eu zic că nimeni, Nu-i nimeni vinovat cu-adevărat. I-am grațiat pe toți. Prietene, Învață asta bine de la unul Ce-l poate amuți pe-un procuror. Atîrnă-ți ochi de sticlă, precum fac Sîcîrboșii sfetnici, vrînd astfel să pară Că vîd mai clar ca tine. Și-acum, hai, Hai: trage-mi cizmele mai tare! — Așa!*»<sup>1</sup>

Ies la lumină adîncurile subconștientului și chiar rătăcirea simțurilor, așa ca în imprecăția adresată de Lear femeilor: «*Doar pînă la brîu se potrivesc cu zeii, partea de jos i-a diavolului toată; acolo e infernul, acolo-i bezna, acolo e abisul de pucioasă, ce arde, ce frige, e duhoarea, prăpădul . . . piei, piei, piei!*», puah Aceste vorbe spun multe, nu numai despre pornirile

<sup>1</sup> Traducere de Mihnea Gheorghiu, *Op. cit.*



ascunse ale lui Shakespeare, dar și despre complexa teamă care îi cuprinde adesea pe bărbați în raporturile cu celălalt sex.

Cînd se poate iarăși bucura de dragostea respectuoasă și caldă a Cordeliei, Lear își recapătă echilibrul mintal, și nici măcar nenorocirile care urmează nu-l pot tulbura. După ce sînt închiși, lui nu-i mai e teamă:

«LEAR

... *Tu-mi vei cere*

*Să te blagoslovesc, și eu-n genunchi*

*Te voi ruga fierbinte să mă ierți.*

*Și vom cînta, și lungi povești ne-om spune*

*Din vremea de demult; ce-o să mai rîdem*

*Privind cum joacă-n aer fluturașii!*

*Sau ascultînd pe oamenii de rînd*

*Ce zic de ce se-ntîmplă pe la curte,*

*Cu ei vom sta de vorbă despre toate:*

*De cei ce dobîndesc averi și ranguri*

*Și despre cei ce pierd ce-au dobîndit,*

*Cum unul intră-n timp ce iese altul,*

*Căci ei și cerul știu să-l iscodească.*

*Din temniță vom contempla, ca luna,*

*Cum cresc cei mari ai lumii și pogoară*

*Ca fluxul și refluxul mării<sup>1</sup>».*

Moartea fetei lui îl face să urle: «*Ea-i moartă ca pămîntul! ... Nu, nu, nici nu-mi mai trebuie viață! ...*

*Tu nu te vei întoarce niciodată, niciodată, niciodată!*»

Îl părăsește viața, dar nu și conștiința.

Kent și Edgar sînt caractere idealizate pînă și în umorul la care recurg. Prin ei se manifestă o investigație obiectivă a lumii și a sufletului omenesc, pe care poetul o efectuează cu o înțelepciune nutrită de sarcasm și cu o atitudine morală plină de devotament. Dragostea filială a Cordeliei este făcută, de asemenea, numai din puritate și pudoare. Bufonul dispune de alte dimensiuni: experiența lui de viață are aspecte multiple și se transpune în cîntecele amare, din care răzbate un adevăr actual și usturător. Ciudățeniile și toanele lui alcătuiesc masca ce-i îngăduie

să exprime opinii altfel intolerabile. Shakespeare se bizuie mereu pe demascarea pe care i-o furnizează faptele, pentru a dovedi necesitățile unei soluții tragice. Raporturile dintre oameni, fie între părinți și copii, fie între stăpîni și servitori, ori între individ și lumea ce-l înconjură, sînt neîncetat împinse către o criză spasmodică ce produce fisuri, făcîndu-le să se năruie. Shakespeare se revoltă împotriva nedreptăților care sfărîmă aceste raporturi, înregistrează zguduirile, le reproduce fulgerele și abisurile, mergînd pînă la o nimicire finală, în care se liniștesc treptat ultimele zvîcniri ale universului, în autodistrugerea lui.

## GENUL ROMANESC

Piese din ultima perioadă de creație a lui Shakespeare, probabil între 1610 și 1620,<sup>1</sup> denotă o tendință opusă celei inițiale. Interesul autorului nu se mai îndreaptă către exigențele teatrale ale unei acțiuni rapide, intense, emoționante, ci se lasă bucuros în voia unor fantezii cu caracter de basm, în care tragicul și înfricoșătorul, de cum sînt atinse, se transformă prin mijlocirea unor fenomene tulburătoare și supranaturale. Apar tot mai des reflecții amare sau dezamăgite, iar în desfășurarea pieselor, poetul își arată fățiș preferința pentru unele personaje (*Perdita în Povestea de iarnă*, *Prospero în Furtuna*), a căror prezență pe scenă e conturată cu un lirism transparent. Shakespeare este mai puțin atras de conflicte, decît de desfășurarea povestirii, oricît ar fi de neverosimilă. În loc de catarsis tragic, el preferă o consolare bazată pe vicisitudini cu sfîrșit fericit, iar publicul împărtășea aproape cu certitudine această preferință. Anabaza genului romanesc, care a avut în cursul civilizației europene cele mai diferite versiuni, iar astăzi s-a transformat în povestirea cu caracter

---

Este o inadvertență, deoarece autorul însuși a spus, la prezentarea vieții lui Shakespeare, că acesta a murit în 1616, după cum reiese și din alte surse:

polițist sau în spectacolul cinematografic, își găsește, în opera lui Shakespeare și a contemporanilor săi, o realizare dramatică pe care aproape că am putea s-o definim drept o ilustrare a caracteristicilor sale. În acest sens, e tipic *Pericles, Prince of Tyre* (Pericle, principele Tyrului) publicată în 1609, într-un *incvarto*, înscrisă în *Stationer's Register* încă din 1608. « Cu fidela relatare a întregii istorii, a aventurilor și faptelor acestui prinț; precum și cu ciudatele întâmplări de la nașterea și din viața fiicei sale Marina » — spune subtitlul, care exprimă pregnant gustul pentru romanul numit mai târziu « foileton » unde nenorocirile se țin lanț pînă cînd totul se termină ca prin minune, în chipul cel mai fericit. Drama evoluează cu intenții vădit narrative. La aceasta se mai adaugă, ca noutate, gustul pentru situațiile scabroase, care, deși oficial erau condamnate de poet, aici sînt descrise cu bogăție de amănunte. La început se dezvăluie, printr-o cimilitură, iubirea, incestuoasă a regelui Antiohus pentru fiica sa. Pericle surprinde acest sentiment. Antiohus își dă seama și vrea să-l omoare, astfel încît Pericle este nevoit să fugă. Mai târziu, casta Marina este vîndută la un bordel și trebuie să-și apere fecioria numai prin pasionata ei elocvență morală care, lucru curios, îi potolește pe nestăpîniții clienți și o salvează. Încă de pe atunci răul trebuia condamnat, și totodată descris cu oarecare insistență pentru a satisface pofta de senzații a spectatorilor. Pericle este nevoit să fugă nu numai din regatul lui Antiohus, dar și din micul său principat, pentru a se pune la adăpost de mînia regelui incestuos — căruia i-a surprins abjectul secret — și a-i feri de ea și pe supușii săi. În acest roman patetic joacă mare rol naufragiile cu respectivele recunoașteri, după exemplul comediei noi grecești, preluat de obicei de la Plaut. Plecînd din Tyr spre alte limanuri, Pericle naufragiază. Nimerește la Pentapolis, unde are loc un turnir, al cărui învingător se va putea căsători cu Taisa, fiica regelui. Bineînțeles că Pericle iese învingător și se însoară cu Taisa, care se îndrăgostește cu pasiune de el, deși e sărac și necunoscut. Nunta se celebrează imediat, și Taisa rămîne însărcinată.

Acum Pericle trebuie să se reîntoarcă la Tyr, cu atât mai mult cu cât pericolul intervenției lui Antiohus a fost definitiv înlăturat. Un nou naufragiu. Taisa moare și, închisă în raclă, este aruncată în mare. Înainte de a muri, a născut o fetiță, Marina. Pericle, trebuind să-și continue drumul spre Tyr, o încredințează lui Cleon, guvernator în Thars. Între un act și altul trece multă vreme, așa că Marina a devenit o adolescentă frumoasă și cuminte, care trezește invidia fetei lui Cleon. De aceea, Cleon hotărăște s-o suprimă. Dar ucigașul plătit e surprins de pirați, care o răpesc pe Marina și o vînd la un bordel în căutare de « marfă ». Între timp Taisa, înviată în racla ei, după ce a acostat la țarm, fiind convinsă de moartea lui Pericle, se face preoteasă la templul Dianei din Efes. Pericle se întoarce pînă la urmă la Mitilene, unde, localnicii, pentru a-l sărbători, îi aduc o fată străină care cîntă și dansează; curînd va recunoaște în ea pe Marina, pe care o credea dispărută. Chemați de o apariție a Dianei, se duc amîndoi în pelerinaj la Efes. Lysimach, care frecventa bordeluri — deși este guvernator la Mitilene — respectase fecioria Marinei, în ciuda intențiilor lui rele, o și dobîndește acum pe tînără prin căsătorie. La Efes, Pericle descoperă printre pretese pe Taisa, și odiseea se încheie în chipul cel mai fericit.

Complicata înlănțuire de aventuri constituie seva dramei, bazată pe lovituri de teatru și peripeții pe cît de neverosimile pe atât de ușor de prevăzut în genul romanesc. Trăsăturile originale și sheakespeareiene sînt foarte puține. În privința autenticității unei bune părți a dramei, piesa trezește îndoieli firești, care par întemeiate din punct de vedere istoric. Ca și în alte piese, personajele din popor sînt tratate cu simpatie dar marginal (« *lucrurile cată să meargă după cum se nîmerește* — auzim din gura unui pescar — *iar ceea ce nu poți căpăta, ai dreptul să cumperi, chiar și o inimă de femeie* »). În esență, mediul este cel din epoca elisabetană, în ciuda referirilor superficiale la lumea clasică. S-ar zice că autorul a evitat dinadins orice contact precis, și poate periculos, cu lumea creștină. Figura și puritatea Marinei au o nobilă putere de sugestie, nu

lipsită de vînă umoristică. Corul recurge la pantomime ce ilustrează aprioric faptele. Teatralitatea nu cade nici un moment pe planul al doilea. Neverosimilul, aparițiile, vrăjile, absurditățile psihologice abundă. S-ar zice că lui Shakespeare nu i-a plăcut de rîndul acesta subiectul și că a vrut pe alocuri să se exprime așa cum îi venea, în funcție de tainica dispoziție zilnică a evoluției sale lăuntrice. Unele dialoguri sînt elaborate cu subtilitate și rafinement, depășind și urzeala și personajele respective. *The Winter's Tale* (Poveste de iarnă), compusă după toate probabilitățile în 1611, fiindcă există știri despre o reprezentare a ei în luna mai — a fost publicată în ediția *in-folio* din 1623. Se inspiră dintr-un roman de Robert Greene, <sup>1</sup> *Pandosto or the Triumph of Time* (Pandosto sau triumful timpului, 1588), care într-o a doua ediție a apărut cu titlul *Dorastus and Fawnia*. Povestea se petrece în epoca păgînă, fără alte precizări. Bineînțeles, are foarte puține legături cu lumea clasică, cu excepția referirii la oracolul din Delfi (confundat, după exemplul lui Greene, cu insula Delos).

Sicilia și Boemia au doi regi, respectiv Leontes și Polixen, care se vizitează și sînt foarte buni prieteni. Ambele țări țin vădit de domeniul fanteziei (în Boemia acostează și naufragiază corăbii), după cum în întregime fantezistă este și întîmplarea. Este vădită recurgerea la romanesc și la aventuros, cu respectivele recunoașteri.

În *Poveste de iarnă*, stimulenta dramatică se hrănește din gelozia înverșunată a lui Leontes, care crede că descoperă o legătură de dragoste între soție și prietenul lui. Polixen izbutește să fugă, Ermiona în schimb îi cade victimă. Mica Perdita, pe care Leontes o crede fiică a adulterului, este părăsită în Boemia. Curînd Leontes descoperă, cu ajutorul unui oracol, că s-a înșelat profund și își regăsește fiica în Sicilia, mulțumită semnelor de recunoaștere care nu lipsesc niciodată. De Perdita, care acum e mare, se îndrăgostește Florizel, fiul lui Polixen. Se celebrează

---

<sup>1</sup> Literat și dramaturg englez (cca. 1558—1592), unul dintre primii reprezentanți ai teatrului elisabetan

nunta. Între timp, statuia Ermionei, pe care Leontes o ridicase în urma sfatului Paulinei, începe să vorbească și să se miște. Leontes își regăsește soția iubită. Shakespeare voia să nareze o poveste: «*să fie veselă ori tristă? O poveste tristă e mai potrivită pentru timp de iarnă. Știu una cu fantome și spiriduși.*» Așa mărturisește poetul însuși. Un basm fără importanță în sine, doar pentru plăcerea de a spune o poveste și de a divaga pe socoteala eroilor săi. Caracterele par adeseori slabe ca invenție și, în plus, nejustificate psihologic; dar este de ajuns o aluzie pentru a le arunca într-o atmosferă de lirică și tragică vrajă («*Viața mea e la cheremul viselor tale și eu ți-o încredințez*», spune Ermiona drept orice răspuns la nedreapta și cruda condamnare rostită de soțul ei). Personajele secundare, păstori ciudați sau negustori aventuroși, înveslesc cu umorul lor scena, aducând prin candoarea lor o prospețime senină. Shakespeare și-a îndreptat simpatia către blândețea unei figuri: Ermiona-Perdita (mama și fiica, dar în realitate un singur personaj, care pe scenă e adesea interpretat de aceeași actriță). Perdita vorbește și plutește într-o grădină de imagini, unde «*arta însăși este natură*». Evocă gingășia și mireasma fiecărei flori («*o pajiște unde iubirea să lenevească și să se joace*»). Perdita vrea să-l ducă acolo pe Florizel, «*tânărul ei prieten*». În contrast, voioasa și vioaia zbunguală și petrecere a țăranilor, care servește drept fundal idilei.

*Cymbeline King of Britaine* (Cymbeline, regele Britaniei) a fost publicată în ediția *in-folio* din 1623; prima reprezentare pare să poată fi situată înainte de 1611, între 1609 și 1610. Este inspirată, ca referiri istorice, din cronica lui Holinshed, iar ca elemente dramatice, din diferite alte izvoare. În orice caz, compoziția este net shakespeariană și de factură romanescă, cu intervenția unor incidente tragice, terminate, firește, cu bine. Protagonistul nu este Cymbeline, personaj cu caracter slab și schimbător, ci fiica lui, Imogena, căsătorită împotriva voinței sale cu Postumus Leonatus, simplu «gentilom». Deși situată în timpul imperiului lui August, viața de Curte este tipic medievală. Autorul acordă o

importanță considerabilă unui naționalism moderat, care atribuie britanicilor virtuți războinice și îi prezintă luptând cu vitejie împotriva armatelor romane ale lui Caius Lucius, venit să pretindă supunere și tribut. În acțiune se împletesc multe peripeții, printre care aceea a lui Postumus, care, exilat de Cymbeline la Roma, face prinsoare în privința cinstei soției sale cu Iachimo (perfid, cum sînt socotiți italienii, după opinia publicului, împărtășită și de Shakespeare). Postumus este tras pe sfoară și se crede înșelat de soție. Hotărăște deci să se răzbune. După multe și aventuroase peripeții, se împacă cu Imogena, convingîndu-se de nevinovăția ei, și e primit cu brațele deschise de Cymbeline. Totodată are loc clasică recunoaștere: ies la iveală doi fii ai lui Cymbeline, Avirargus și Guiderius, răpiți în mod misterios cu douăzeci de ani înainte și crescuți de Belarius, exilat dintr-o toană a lui Cymbeline. Cei doi frați, împreună cu Postumus, izbutesc să învingă ei singuri, într-o ciocnire hotărîtoare, pe romani, tocmai cînd se părea că aceștia vor ieși biruitori. Răsplătindu-i, regele îi recunoaște și îl iartă pe Belarius. Între timp, perfizii, Cloten, fiul reginei dintr-o primă căsătorie, și regina însăși își pierd viața în mod jalnic.

Piesa prezintă în ansamblu prea puțin interes, chiar dacă poate satisface un public dornic de emoții. Amprenta shakespeariană se resimte mai cu seamă în caracterul Imogenei și al lui Cloten, ea generoasă și nobilă, el bizar și obtuz. Imogena își varsă focul în tirade lirice și patetice. Cloten, pe care ea nu-l poate suferi, își punctează ticăloșiile cu obrăznicii și glume sinistre. Ca de obicei, personajele din popor, în aparițiile lor episodice, nu sînt lipsite de un umor savuros. Poetul se lasă deseori în voia propriilor sentimente, uitînd de personajul care vorbește, ca atunci cînd îl pune pe Belarius să spună: *«Melancolie, cine a putut vreodată să-ți măsoare adîncul, să-ți atingă mîlul, să-ți arate țărnul la care luntrea ta inertă să-și poată mai lesne găsi adăpost?»* Sau în monologul primului temnicer care laudă, cu un umor colorat și tragic, avantajele spînzurătorii:

*Socoteala poate fi cam pipărată pentru domnia-ta; te poți însă mîngîia că ai sfîrșit cu orice fel de plată; nu te mai poți teme de vreo socoteală crîsmărească; aceasta poate adesea împovăra plecarea cu... ceva obidă. Fie că tot de aici și desfătare a izvorît, vîi lihnit după îmbucătură și pleci clătîindu-te pe picioare de prea multă băutură, întristat de plată și întristat că ai fost tu platnic pe nepusă masă. La fel de goală este punga cum e creierul, iar creierul cu atît mai îngreuiat, cu cît mai ușuratic; în schimb punga foarte ușurică, deoarece a fost ușurată; de asemenea ponouse, bătîndu-se cap în cap, vei fi de-acum scutit. O, cîtă îndurătoare milă cuprinde acest ștreang de două parale! Cît ai clipi, poate aduna preț de cîteva mîșoare; dînsul înseamnă pentru tine și datornic, și creditor adevărat, căci ștreangul te descarcă de tot ce-a fost, este și va fi. Gîtul dumatiale, domnul meu, înseamnă și pană, și catastif, și tejghea deopotrivă; iar împlinirea plății urmează.»<sup>1</sup>*

Pentru *Timon of Athens* (Timon din Atena) se păstrează în ediția *in-folio* din 1623 o versiune foarte puțin corectă. Lipsa de șlefuire și starea brută a lucrării trezesc bănuiala unei colaborări, fără puțința de a stabili cine, în ce măsură și în ce condiții a intervenit. Ideea de bază și figura lui Timon, protagonistul, ca și desfășurarea întîmplării derivă dintr-un dialog al lui Lucian, *Mizantropul*, iar amănuntele sînt luate din două vieți de Plutarh. Accesul la dialogul lui Lucian s-a făcut probabil prin intermediul unor prelucrări renascentiste. Timon, foarte bogat, generos pînă la prodigalitate, trăiește la Atena înconjurat și adulat de o ceată de profitori. Cînd i se sfîrșesc bogățiile, falșii prieteni îl părăsesc, iar Timon, scîrbit de purtarea lor, pleacă să trăiască în munți, singur și mizantrop. Aici găsește, din întîmplare, o nouă comoară. De data asta, în loc s-o risipească, se folosește de ea pentru a batjocori și umili pe oricine ar cuteza să-i ceară ajutor. Spre deo-

<sup>1</sup> Traducere de N. Argintescu-Amza, din: Shakespeare, *Opere*, Vol. XI, E.L.U., 1963



sebire de dialogul lui Lucian, aici intervine întîmplarea cu Alcibiade, exilat de atenieni și dornic de răzbunare, căruia Timon îi dă bani din belșug, ca să-și adune o armată și să asedieze Atena, umilindu-i pe conducători și pe cetățeni.

Desfășurarea acțiunii urmărește cu fidelitate intenția demonstrativă, iar personajele sînt destul de șterse, fiind construite superficial, doar pentru a furniza elementele necesare acțiunii. Numai caracterul lui Timon capătă un relief viguros, mai ales cînd generozitatea lui oarbă și cam hiperbolică este înlocuită de indignarea care-l face să condamne bogăția și camăta. În celebrele lui invective (care au fost citate drept mărturie de Karl Marx), Shakespeare scoate clar în evidență funcția corupătoare și dezagregantă a aurului în conviețuirea socială, și aceea rușinoasă a cametei, care ajută la acumularea lui. Poetul depășește cu luciditate tema lui Lucian asumîndu-și un rol de previziune istorică. Drept contrapunct la figura lui Timon, apare înțelepciunea bizară și umoristică a lui Apemantus, un fel de Diogene, care se ferește din toate puterile să se încadreze în angrenajul social și să-i accepte legile. Cînd Timon se află în culmea bogăției, el îl avertizează de pericolele care îl pîndesc, îi ironizează buna-credință, dezvăluie perfidiile aurului și ale aproapelui, așa cum i le zugrăvește într-un cîntecel batjocoritor. Mai tîrziu izbutește să-l descopere pe Timon în sihăstria lui; și între ei începe un joc de concordie-discordie, care devine laitmotivul psihologic al dramei. Piesa *Timon din Atena* este plină de idei, de elemente vii și de umanitate. Mizantropia se extinde pînă la judecăți și rezonanțe de natură universală. S-ar zice însă că scopul urmărit, prea dificil în sine, a condiționat și redus posibilitățile ei expresive, sinceritatea expunerii.

În ultimele lui drame, Shakespeare a luat, se pare, drept pretext complicațiile de tip romanesc ce păreau adecvate pentru a putea ajunge la o lume fantastică și vrăjită, pe care ar fi dorit s-o stăpînească. În *The Tempest* (Furtuna), în schimb, se lasă în voia propriului său temperament, a unei imaginații scăpate de orice frîu și supunere față de mediu, de

public, de lumea în care trăia. Expune o întâmplare care, de rîndul acesta, îi aparține cu totul, pîrînd că nu urmărește decît să-și împace sufletul, ca și cum și-ar lua rămas-bun. *Furtuna*, publicată în ediția *in-folio* din 1623 și reprezentată nu mai tîrziu de 1611 — poate chiar în acel an, judecînd după referirile la povestirea unui naufragiu, publicată în 1610 — nu are nici un fel de izvoare. Ca atmosferă, prin recurgerea la vrăjitorii și la aspecte de-a dreptul bufone, poate fi comparată cu unele scenarii ale *Commediei dell'Arte* (cu siguranță Shakespeare trebuie să fi asistat la reprezentații ale unor trupe italiene de comedie venite întîmplător în turneu la Londra). S-ar putea să se fi inspirat și din această sursă, dar în mod cu totul confuz, captînd o lume a magiei căreia putea să-i atribuie dimensiuni spirituale specifice și neașteptate. Intriga joacă un rol mult mai mic decît de obicei, fiindcă Shakespeare respinge aici în mod deliberat legile teatrale. Labila întâmplare se dizolvă în vastele și complexe ei semnificații, în caracterele stranii, uneori tulburătoare prin aura lor de miracol. *Furtuna* trebuie reprezentată mai mult printr-o mișcare de imagini decît printr-un joc propriu-zis, iar dacă e citită (chiar și cu glas tare), trebuie să se acorde fiecărui cuvînt răgazul unei meditații lăuntrice. Conștiința lui Shakespeare se manifestă în toată libertatea, devenind o conștiință a destinului uman, reglementat acum de știință, magie complexă de care dispune intelectul rațional îmbinat cu descoperirea fantastică. Ajuns la capătul experiențelor sale umane, Shakespeare revendică o reală putere de intervenție pentru înțelegerea luminată a lui Prospero, care pune cu ușurință stăpînire pe puterile umane și pămîntești debarcate prin voința lui pe insulă, deci, aflate la cheremul său. De o parte, Prospero refugiat cu fiica lui Miranda pe o insulă vrăjită, în urma uzurpării și persecuțiilor fratelui său Antonio. De altă parte, Antonio, aliatul său, Alonso, rege al Neapolelui, și Sebastian, fratele acestuia. Ei reprezintă lăcomia lumească sub cel mai josnic și ipocrit aspect. Stefano și Trinculo, doi marinari bețivani și de o veselie fără griji, sînt cu gîndul numai la poftele

lor, pe care nu se ostenesc să le ascundă. Caliban, monstrul născut de vrăjitoarea Sycorax, poartă în sine caracterele respingătoare și abjecte ale firii. Se lasă domesticit cu ușurință și Prospero îl pune să muncească în slujba sa. Între cele două grupuri, Ariel operează o mijlocire pe plan supranatural, realizată pe plan uman de Ferdinand, fiul lui Alonso, îndrăgostindu-se fără leac de Miranda și primind să-l slujească pe Prospero care, ca să-l pună la încercare, nu îl cruță de asprimi și neîncredere.

Prin strădanii și datorită grelelor încercări la care a fost supus de oameni, Prospero a dobândit o înțelepciune ce-i îngăduie să stăpânească materia și duhurile. Ariel, spiridușul înaripat, devine executorul ordinelor lui, fiindcă Prospero i-a făgăduit drept răsplată libertatea, după ce va fi izbutit să-și subjuge dușmanii și să facă dreptate numai prin teama trezită de vrăji și de păcăleli. Dușmanii lui plutesc pe mare în apropierea insulei, înapoiindu-se de la o nuntă regească ce a avut loc la Tunis. Cu ajutorul unei furtuni — ale cărei efecte pe corabie sînt descrise cu obișnuitul realism hazliu folosit de Shakespeare în redarea oamenilor mării și a vieții lor — îi va aduce sub puterea lui: « *Puternicele mele vrăji își fac efectul și dușmanii-mi sînt prinși cu toții de sminteală* ».

Deocamdată Stefano și Trinculo l-au descoperit pe Caliban, care la început li se pare un uriaș pește mort și pe socoteala căruia se distrează făcîndu-l să prindă gustul vinului. Ajuns într-o stare de exaltare extremă, Caliban încearcă chiar o rebeliune, iute înfrîntă, împotriva lui Prospero. Jocurile și păcălelile se transformă într-o reprezentație (un *mask* propriu-zis) alegorică și mitologică, pe care Prospero o suscită — în cinstea lui Ferdinand și a Mirandei uniți prin dragoste — și apoi o risipește: « *Prin meșteșugul meu am chemat duhurile din lumea lor, ca să dea viață acestor fantezii* », lămurește Prospero. Reprezentația e însă întreruptă. În chip misterios, Prospero a simțit conjurația lui Caliban și a noilor lui prieteni. Trebuie s-o zădărnicească în grabă. Conjurații și trădări se ivesc și în grupul prinților naufragiați, pe care zadarnic încearcă să-i împace

Gonzalo, « *un bătrîn și de treabă gentilom* ». Dar lui Prospero « *duhurile îi dau ascultare, iar Timpul cel mîndru merge înainte tot sub porunca lui* ». Glumele crude la care Ariel îi supune pe prinți prin imbolduri nevăzute și chinuitoare, îi deprimă, îi lasă văduviți de toată puterea lor reală, incapabili să reacționeze în vreun fel, să-și înfăptuiască planurile ascunse și perfide. După ce îi va înfrînge, Prospero « *va rupe vrăjile, îi va face să-și vină-n minți și să fie ei înșiși.* » În acest moment, rămînînd singur, Prospero hotărăște :

« *Voi, silfi din măguri, rîuri, bălți și crînguri,  
Și voi, cari, fără urme pe nisip,  
Goniți după Neptun cînd e-n reflux  
Și o zbughiți din fața-i; voi, păpuși  
Sădind, pe lună, brazde verzi și acre,  
Din cari nu pasc mioare; voi, ce-n joacă,  
În crucea nopții scoateți hribi, rîzînd  
Cînd sună-a nopții stingere; prin voi,  
Puteri plăpînde, soarele de-amiază  
L-am stins, am slobozit turbatul vînt,  
Și marea verde-am încleștat cu-azurul.  
Aprins-am tunetul temut și surd  
Crăpînd stejarul mîndru al lui Joe  
Chiar cu săgeata lui; din temelii  
Clintit-am promontorii; pini și cedri  
Am smuls din rădăcini; la glasul meu  
Căscatu-s-au mormintele, și morții  
Prin arta-mi s-au trezit. Ci iată,-acum  
Mă lepăd de magie. Mai cer doar —  
Și asta chiar acum — un cînt ceresc  
Ca să-mi sfîrșesc asupra-le lucrarea,  
Prin vrăji de sus; apoi bagheta-mi frîng  
Și-o-ngrop la cîțiva stînjeni sub pămînt,  
Iar cartea mai afund-o s-o înec  
Decît s-a încumetat vreodată plumbul.*

(Muzică solemnă)

(Intră Ariel, apoi Alonso, care dă din mîini ca un apucat, urmat de Gonzalo; apoi, în aceeași stare, Sebastian și Antonio, urmași de Adrian și Francesco. Toți pătrund în cercul magic pe care l-a trasat Pros-

pero și rămân acolo înlemniți de puterea vrăjii. Prospero îi vede și își continuă vorba.)

Solemnul cântec, cel mai bun balsam  
Al minții răscolite, lecuiască-ți  
Înfierbîntatul creier! Stați pe loc —  
Sînteți vrăjiți! —  
Preabunule, cinstitul Gonzalo,  
Frățești sînt lacrimile ce-ți răspund!  
Acuma vraja se destramă grabnic;  
Și, după cum gonește aurora  
A nopții neguri, simjurile lor  
Încep să-alunge ceața ce-nveșmîntă  
Lumina minții. Salvatorul meu,  
Gonzalo, sfetnic credincios acelui  
Căruia îi slujești! Te-oi răsplăti  
Cu vorba și cu fapta. Crud ai fost  
Cu mine și cu fata mea, Alonso,  
Ajutorat de-un frate ros de chinuri —  
Ce zici, Sebastian? Iară tu, frate,  
Ce, plin de fiere, ai gonit căința  
Și-al firii rost, și cu Sebastian  
(Al cărui chip lăuntric e cumplit)  
Ai vrut pe rege să-l ucizi, te iert,  
Neom ce ești! Gîndirea li se-ntoarce,  
Și-apropiatul flux în scurtă vreme  
Scălda-va țărmul rațiunii lor,  
Acum innămolit. Nici unul încă  
Nu m-a recunoscut. Mergi, Ariel,  
Și adă-mi sabia și pălăria  
(Iese Ariel)

Să mă dezbrac și-n fața lor s-apar  
Ca duce de Milan; hai, duhule!  
Mai ai puțin, și vei fi liber.»<sup>1</sup>

Fiecare se întoarce în matca eului său, după ce teama de moarte îi făcuse pe toți să-și piardă personalitatea. «Vrăjile mele acum s-au sfărîmat iar forța ce-o mai am e doar a mea și destul de plăpîndă», mărturisește

în epilog Prospero; apoi, adresându-se spectatorilor: « *Scăpați-mă de orice piedici, voi ce cu mâinile puteți s-o faceți* » — zgomotul aplauzelor trebuia într-adevăr să risipească vraja — « *O boare din suflarea voastră să-mi umfle pînzele, căci altfel dau eu greș cu scopu-mi, care era acela de a vă distra... și precum voi ați vrea să vi se ierte orice vină, faceți așa încît să fiu salvat prin indulgența voastră* ».

Astfel se încheie întreaga operă a lui Shakespeare, cu farmecul ei (în general, ultima tragedie istorică, *Henric al VIII-lea*, e socotită mai tîrzie decît *Furtuna*, dar pare mai degrabă un adaos de mică importanță cu, caracter ocazional).

Scriind această alegorie ușoară și înaripată, Shakespeare a vrut parcă să ne destăinuie în ea ultimele limite ale experienței și concepțiilor sale, degajînd sub impulsul transcendenței, al supranaturalului, cele mai bogate și dense posibilități de trăire care zac în orice natură imanentă. Shakespeare încredințează lumninatei înțelegeri a lumii ce-l însuflețește pe Prospero, puterea de a ne călăuzi și de a da un țel existenței și lumii, ale căror scopuri sînt necunoscute. Este cert că, pe scena lui limitată, el izbutește să ne înfățișeze forțele creatoare ale civilizației născînde, făcîndu-se purtătorul ei de cuvînt. Magia stăpînește și înalță firea, transfigurînd-o prin îndrumarea etică al cărei exponent deliberat este Prospero. De la Caliban, primitivă plasmă bestială, se poate ajunge la Ariel, spirit liber în stare să domine elementele potrivnice. Pînă și în Caliban vor apărea la sfîrșit licăririle unei conștiințe. În jurul insulei vrăjite, marea se potolește, orizontul se înseninează, iar călătoria de plecare capătă coloritul unei noi speranțe. Vastitatea viziunilor evocate de Shakespeare atît în sfera interioară a sufletului, cît și în cea exterioară a lumii și a istoriei, nu cunoaște hotare; dar poartă întotdeauna amprenta omului, a omului scăpat de spaima lui, conștient de destinul său, și căruia Shakespeare îi arată puterea și dragostea spiritului, multiplicitatea și continuitatea chipurilor, transmiterea, de la Prospero la Miranda, a unui suflu lăuntric. *Furtuna* este în primul rînd luminoasa victorie a imaginației capabilă să creeze o știință consacrată

aici și definită, victorie asupra elementelor din natură și totodată din om.

Sensul mării opere a lui Shakespeare a fost fără încetare lămurit și dezvăluit de-a lungul secolelor. Încă din timpul lui, Ben Jonson îl numea « Spiritul epocii », și adăuga în celebrul său elogiu: «... inteligența și posibilitățile lui Shakespeare strălucesc luminos în versurile lui bine strunjite și șlefuite cu eleganță părînd, în fiecare din ele, că scutură o lance (*Shakespeare = scuturător-de-lance*) ca și cum ar flutura-o în fața ochilor ignoranței înseși ». În *Prefața la Shakespeare* (1725) Alexander Pope, deși nu ezită să recunoască tot ce rămîne uneori aproximativ facil, neîngrijit în unele din operele sale, surprinde poate aspectul cel mai fundamental, definindu-l pe Shakespeare «... nu imitator, ci mai degrabă instrument al naturii; și nu s-ar zice că el vorbește inspirat de natură, ci că natura vorbește prin el... Alături de această viață și varietate de personaje, trebuie adăugată o admirabilă constanță... Nimeni n-a avut vreodată într-un grad mai eminent atîtea putere asupra pasiunilor noastre; și nici nu s-a folosit de ea în exemple atît de multe și diferite... stăpîn al grotescului ca și al măreției din firea umană; al celor mai nobile afecțiuni ale noastre, cît și al celor mai deșarte nebunii, al emoțiilor celor mai puternice și al celor mai fugare senzații! » Samuel Johnson, în *Prefața* lui din 1765, spune și el: « Personajele sale se comportă și vorbesc prin înrîturirea acelor pasiuni și a acelor principii universale care agită toate sufletele și care pun în mișcare întregul organism al existenței... La Shakespeare personajele sînt de obicei o specie ». În secolul următor, Samuel T. Coleridge își încheia astfel conferințele asupra lui Shakespeare: «... el este însă o natură umanizată, o inteligență genială ce dirijează în mod conștient o capacitate și o implicită înțelepciune, care sînt mai adînci chiar decît conștiința noastră ».

Poetul și dramaturgul T. S. Eliot, într-un eseu din 1920 despre *Shakespeare și stoicismul lui Seneca*, arată (în polemică indirectă cu Tolstoi și Shaw, care-l acuzaseră pe Shakespeare de agnosticism) că se întîlnește « în unele din marile tragedii o nouă atitudine... modernă, care culminează, dacă există

*cumva o culme, în atitudinea lui Nietzsche. Nu pot spune că aceasta e filozofia lui Shakespeare. Dar s-au hrănit mulți din ea... Întreaga influență exercitată de opera lui Seneca, Machiavelli și Montaigne asupra acelei epoci, și în special prin intermediul lui Shakespeare este o influență îndreptată către un fel de nouă conștiință individuală și o autodramatizare... ».* I se recunoaște lui Shakespeare varietatea, densitatea, intensitatea vieții ». <sup>1</sup>

În ultimele decenii, Granville-Baker a abordat și a expus sub aspect critic, în prefața fiecărei piese, cele mai importante probleme. La fel și E. K. Chambers, în mod mai complet, sub aspectul erudit.

---

<sup>1</sup> Printre numeroasele influențe ale operei shakespeareiene se numără aceea descoperită mai recent, asupra evoluției muzicii, începînd din epoca romantică, fapt care i-a făcut pe muzicologi să vorbească despre un « simfonism shakespeareian » și chiar despre « shakespeareizarea muzicii ».



BEN JONSON

**I**nflorirea neașteptată care prilejuise nașterea și dezvoltarea unei dramaturgii atât de profund originale și de neprevăzute ca aceea a lui Marlowe și Shakespeare, nu se oprește la ei, ci continuă să se manifeste într-o amplă producție dînd la iveală cele mai diferite și originale forme, într-un vast ansamblu de autori, dintre care Ben Jonson, John Webster, John Ford pot fi socotiți cei mai caracteristici și plini de sevă teatrală și umană.

Acest val de dramaturgi — poate cel mai puternic din cîte a înregistrat istoria teatrului — pornește cam din vremea lui Shakespeare, sau din anii imediat următori primei sale apariții pe scenă și se prelungește sub domnia lui Iacob I și a lui Carol I, pînă la revoluția puritană și la edictul Parlamentului prin care se hotăra, de la 2 septembrie 1642, închiderea teatrelor și interzicerea spectacolelor, motivată prin starea de agitație în care se afla națiunea engleză. Ele au fost din nou îngăduite după restaurarea Stuartilor, dar caracterul și chiar forma lor aveau să sufere transformări adînci și în primul rînd, avea să lipsească acea libertate lăuntrică și exterioară care prilejuise creațiile epocii de aur. La apariția lui Shakespeare contribuie firește și miracolul întîmplării, legat de diversitatea germenilor sădiți, întocmai ca la răspîndirea mai mică sau mai mare a unei plante. Dar faptul că în jurul lui și după el se întîlnesc atîtea talente și atît de felurite, demonstrează cu prisosință influența hotărîtoare pe care o au împrejurările exterioare, fie de mediu, fie istorice.

Desigur, în cei cincizeci de ani ai acestei perioade s-a produs o evoluție a gusturilor și a creațiilor, care, de altfel, se observă și la Shakespeare, pînă la faza finală, aceea a dramelor cu caracter românesc. Sporește numărul de *Private-house*, teatre închise. Pe lîngă cel de la «Călugării negri» unde jucau «Oamenii Regelui» cu Shakespeare, se mai adaugă, printre cele mai frecventate, «Whitefriars» (Călugării albi), «Salisbury,» și «Cockpit»<sup>1</sup> din Drury Lane. Reprezentațiile au un public tot mai ales, și caută să i se adapteze, pierzîndu-și avîntul, prospețimea și măreția interioară pe care le avuseseră cînd au trebuit să răspundă obligației de a mulțumi orice fel de public (fără să se închidă în limitele unui gust anumit cu respectivele lui slăbiciuni). Cu toată restrîngerea ariei de dezvoltare și a ecoului în public, dramaturgii nu dau înapoi în privința libertății de concepție și de exprimare. John Ford, ultimul dintre cei mai buni dramaturgi ai vremii, transferă în trăirile lăuntrice, în taina raporturilor de iubire, acea îndrăzneață lărgime de vederi și de orizonturi care îl caracterizase pe Marlowe. Lucrul acesta a creat un fel de adîncire, de închidere în sine. De altfel, perioada istorică ducea spre o lentă și progresivă mutilare a resurselor unei vieți creatoare autonome.

Dramaturgii din această perioadă, și printre ei Shakespeare însuși, sînt înzestrați, de obicei, doar cu talent literar (destul să ne gîndim la *Hero și Leandru* de Marlowe și la sonetele shakespeariene) neavînd o formație și o educație îndreptate exclusiv în această direcție. Cu excepția lui Ben Jonson (1572—1637), cunoscător profund și activ al culturii umaniste, care se reflectă direct în lucrările lui dramatice de o anvergură și o limpezime cu totul neobișnuite; fapt care nu înăbușă totuși vioiciunea stilului, făcînd chiar și mai savuroasă forța comică și satirică. Ben Jonson izbuteste să îmbine două componente în aparență foarte depărtate: forma împrumutată de la clasici, cu un conținut care cuprinde aproape întotdeauna referiri directe la societatea și obiceiurile

<sup>1</sup> Teatru londonez numit astfel deoarece fusese amenajat pe locul unei arene pentru lupte de cocoși, pe strada Drury Lane

timpului. El îmbină respectul pentru regulile aristotelice cu un simț al realității foarte viu și plin de umor, ce depășește toate convențiile. Întîmplările din viața lui au fost destul de aventuroase, dar s-au menținut totdeauna în limitele cuvenite. Opera lui, atît teatrală cît și literară, e foarte variată ca intenții, și adesea ocazională. Cele mai bune lucrări sînt comediile, și printre ele *Every Man in His Humour* (Fiecare cu toana lui, 1598): o serie de caractere care intră în conflict și a căror semnificație fundamentală este conținută chiar în numele proprii (procedeu ce va dăinui mult timp în teatrul englez). Influența plautiană este cam prea vădită, dar compensată de o serie de observații psihologice interesante, și de dinamismul intrigii. În *Volpone or the Fox* (Volpone sau Vulpea, 1605), Ben Jonson atinge maturitatea calităților lui teatrale și totodată satirice, zugrăvind tabloul unei lumi fățiș corupte (acțiunea se petrece la Veneția), în care interesul domnește atotputernic, iar setea de bani duce la josnicii și infamii. Jocul scenic e concis, de un stil scilpitor, incisiv și puternic reliefat în redarea caracterelor, cu un aspect de vodevil tragic și crud, în care moartea plutește deasupra situațiilor grotești și fiecare personaj își găsește pedeapsa. *Epicoene, or the Silent Woman* (Epicoene, sau femeia fără glas, 1609) conferă farsei un sens aproape apocaliptic de judecată, încununat de o ilaritate nestăvilită. Bătrînul Morose nu poate suferi vorba și zgomotul Nepotul său, Dauphine, îl convinge să se însoare cu o femeie tăcută. De cum se mărită, Epicoene devine cît se poate de gureșă și înfigăreață. Morose înnebunește de disperare. Dauphine îl va scăpa de ea cu condiția ca el să-i cedeze o parte însemnată din avere. După semnarea actului, se descoperă că Epicoene e un flăcău care a fost plătit pentru farsă. Jocul e condus în chipul cel mai spiritual, cu mare bogăție de resurse comice și umoristice. La fel și *The Alchemist* (Alchimistul, 1610), care își întemeiază acțiunea pe înșelătoriile unui alchimist și conduce firele după un mecanism inexorabil, făcîndu-l pînă la urmă pe acesta să cadă victimă, fiind înșelat cu propriile-i mijloace de către o slugă vicleană. Aici, forța comică și expresivă stă nu atît

În caracterele puternic reliefate și ca de obicei, virulente, cât în desfășurarea acțiunii, un model de tehnică și de fantezie comică. *Bartolomew Fair* (Bîlciul de la Sfîntul Bartolomeu, 1614), zugrăvește, în schimb, o foarte vie și animată frescă a vieții londoneze, plină de personaje și de tipuri, cu acțiuni ce se petrec în timpul bîlciului, fără o succesiune care să urmeze un fir logic, avînd scopul exclusiv de a contura prin multiple reacții fizionomia unei mulțimi.

Figura lui Ben Jonson rămîne unică în această epocă teatrală, nu numai prin *vis comica* și sensul satiric cu care redă societatea contemporană, ci mai cu seamă prin conștiința lucidă care-l călăuzește în compunerea lucrărilor, prin stăpînirea limbii și a tuturor nuanțelor, ei, a tehnicii și a acțiunii teatrale; toate acestea duc la desăvîrșire și eleganță în cele mai bune comedii ale sale, la o perfecție în toate amănuntele construcției lor, cu un stil ce poate fi socotit unic prin strălucirea și ascuțimea viziunii. La ceilalți dramaturgi — în primul rînd la Shakespeare — există întotdeauna unele lucruri de eliminat. Opera lor este ca o vîină de apă netrecută prin filtre. În schimb, Ben Jonson a învățat de la filtrele clasicilor cum s-o facă pură și cristalină.

## EPOCA IACOBITĂ

George Chapman (1560—1634), autor a numeroase tragedii, ne-a lăsat în *Bussy d'Amboise* (cca. 1604) tragismul unui destin, acela al protagonistului, și al unei pasiuni, nutrită pentru el de Tamyra, care va fi fatală amîndurora și de care sînt doborîți. Chapman folosește din plin stilul retoric. În schimb, John Marston (1576?—1634), în opera sa de căpetenie, *The Malcontent* (Nemuțumitul, 1604), zugrăvind disperarea surdă a protagonistului, furia lui împotriva oamenilor și a lumii, ajunge la o intensitate de expresie, de ură și dezgust, la o vigoare tragică ce pare să atingă limita posibilităților și autenticității dramatice îngăduite într-un caracter.

*The Wonder of Women, or The Tragedy of Sophonisba* (Minunea femeilor, sau Tragedia Sofonisbei, 1606) încearcă o analiză psihologică după tiparul clasic, printr-un lirism decantat și adesea subtil.

Cy r i l T o u r n e u r (1575?—1626?) duce la consecințe extreme teme elisabetane, dezlănțuindu-le într-o exacerbare ce aparent poate părea grotescă, dezvăluindu-le însă, în realitate, cele mai ascunse componente cu caracter sadic (uneori se ajunge chiar pînă la un fel de necrofilie). Tourneur este poate dramaturgul care a avut cele mai mari îndrăzneli pe scenă, trecînd hotărît dincolo de limitele aluziei, pentru a realiza tot ce imaginația cea mai neînfrînată putea concepe în visurile ei. *The Atheist's Tragedy* (Tragedia ateului, publicată în 1611) și *The Revenger's Tragedy* (Tragedia răzbunătorului, 1609), expun o serie de delikte, desfrîuri și nelegiuri fără seamăn. *Tragedia răzbunătorului*, sprijinindu-se tot pe tiparul senechian al groazei și al cruzimii, dă naștere unei înlănțuiri de răzbunări și violențe, care se înalță de la planul realist la cel simbolic, și de la efectul teatral, la o observare morbidă a laturilor inconștiente ale sufletului omenesc, concepînd o serie de fapte sîngeroase și de momente tulburi ale psihicului, legate unele de altele. Eroul său, Vindice, nu ezită să comită delikte și măceluri pentru a-și atinge scopul. Modul său de a se răzbuna împotriva unui duce bătrîn și corupt, poate fi socotit semnificativ pentru maniera autorului: îl poștește la o întîlnire de dragoste și, în locul femeii frumoase pe care i-o făgăduise, îl face să găsească un hoit îmbrăcat, cu buzele otrăvite. Ducele îl sărută și moare. Să nu se creadă totuși că hiperbola acestor efecte se prezintă într-un mod grosolan, așa cum s-ar putea presupune. Tourneur recurge la o versificație elegantă și cizelată, la un stil elaborat cu finețe.

J o h n W e b s t e r este contemporan cu el (se naște în aceeași perioadă și moare în jurul anului 1624) și, sub anumite aspecte, tragediile sale se aseamănă cu cele ale lui Tourneur prin șirul de nelegiuri și de orori pe care le acumulează. Dar transfigurarea fantastică și bogăția reflecțiilor este cu totul diferită, apropiindu-l de cele mai bune

opere ale lui Shakespeare. *The White Devil* (Diavolul alb, 1611 sau 1612) și *The Duchess of Malfi* (Ducesa de Malfi, 1613 sau 1614) au ca elemente comune sumbra frumusețe a personajelor feminine, sensul tragic al vieții și al iubirii, contrastul dintre gingășia sentimentelor și bestialitatea poftelor, ce duce inevitabil la catastrofă. Webster este poate singurul care ajunge să realizeze o atmosferă tragică pînă și astăzi captivantă, deși întâmplările în sine, situate ca de obicei în Italia papistă, cinică și depravată, nu conțin nici măcar acel minim de elemente verosimile necesare pe scenă. *Diavolul alb* are ca protagonistă pe Vittoria Corombona (în cronicile din care se inspiră Webster, Accoramboni, nepoata lui Sixt al V-lea) care-și omoară soțul pentru a se putea căsători cu amantul său, ducele de Bracciano, implicînd în crimă drept complice pe fratele ei Flaminio. Vittoria, strălucitoare de frumusețe și vitalitate, nu ezită în fața crimei, socotind-o chiar o dovadă de forță și un merit. Păcatul este stindardul ei. Nu se teme cînd trebuie să-și plătească vinovăția, ba chiar se mîndrește cu ea. Ducesa de Malfi este dimpotrivă o ființă îndrăgostită, care-și vede soțul (fostul său majordom) ucis sub ochii ei. Frații săi nu admit rușinea acestei mezalianțe și mai cu seamă se tem că vor trebui să împartă averea (cel mai tînăr dintre ei trădează chiar semnele unei pasiuni incestuoase, care se manifestă printr-o gelozie nestăpînită). Ducesa este supusă la o adevărată teroare, apoi omorîtă împreună cu soțul ei. Ucigașii vor fi de asemenea pedepsiți cu moartea. Gingășia și constanța sentimentelor victimei nu pot fi înfrînte. Suferințele ei sînt transfigurate de un elan plin de sensibilitate și elevație, marcate de o fidelitate mai presus de violența care ofensează și umilește.

Thomas Dekker (1572?—1632), autorul unor opere originale sau în colaborare cu diferiți dramaturgi, ne-a lăsat un strălucitor vodevil plin de vervă: *The Shoemaker's Holiday* (Sărbătoarea cizmarului, 1599). Tema iubirii zădărnice, care-și găsește pînă la urmă fericita încununare, constituie miezul acțiunii. Personajul cel mai atrăgător, cizmarul Simon Eyre, înțelept, spiritual, patern, este un om din popor.

**Thomas Heywood** (1591?—1641) a compus, după înseși spusele lui, vreo două sute de opere teatrale, dintre care ne-au rămas vreo douăzeci. Dintre acestea, singura care prezintă elemente de un real interes artistic prin caracterul ei deosebit, este *A Woman Killed with Kindness* (O femeie ucisă cu blîndețe, 1603?). Poate fi socotită mai degrabă o dramă lacrimogenă decît o comedie. Un soț își surprinde soția într-o aventură ocazională, care pentru ea nu are multă însemnătate, dar o antrenează pe negîndite, lăsîndu-i sufletul întinat, umilit. Soțul o alungă, iar ea se consumă de mîhnire și rușine. N-o va ierta decît pe patul morții. Drama are un caracter intim, învăluit de tristețe și durere; se petrece în sînul unei familii, în psihologia celor trei personaje. Originalitatea ei (și delicatul suflu poetic) aduce o mărturie categorică a bogăției formelor de creație din epoca cea mai fericită și mai liberă a dramaturgiei europene. Vedem în ea germeii celor mai felurite evoluții. Drama lui Heywood dovedește o rară putere de introspecție.

Opera lui **Thomas Middleton** (1580—1627) reintră în seria producției obișnuite din acea vreme, supunîndu-se gusturilor și slăbiciunilor publicului. În tragedii, ea se afirmă cu mai multă originalitate. *Women Beware Women* (Femeile să se ferească de femei, 1612?) recurge, ca de obicei, la personaje și cronici italiene. Protagonistă este Bianca Cappello. Dragostea și căsătoria ei cu Alessandro, ducele Florenței, pun în mișcare angrenajul dramatic care, conform regulii, prezintă drept consecință a pasiunii, asasinat și orori. *The Changeling* (Nebunul, 1622) folosește, dimpotrivă, personaje imaginare, deci mai libere, create de poet, personificări ale înclinațiilor sale. Iubiri pasionale, nelegiuiri săvîrșite pentru a le satisface ori pentru a scăpa de piedici stînjenoare, fatalitatea ce împinge la crimă și la legătura depravată, toate se înlănțuie într-o succesiune care duce la prăpăd și la sinuciderea celor doi protagoniști: preafrumoasa Beatrice-Joanna și slutul călău De Flores, uniți printr-o morbidă și irezistibilă atracție.

Deși folosește intrigi de evidentă origine imaginară și simbolică, Thomas Middleton recurge la un limbaj direct și realist, la căldura omenească a sentimentelor, la o comunicativitate care înlătură diafragma literară și exprimă o substanță incandescentă într-o formă clară, care o face teatrală.

John Ford (1586—1639?) este ultimul reprezentant al acestei bogate înfloriri. Nu trebuie să se creadă însă că ar prezenta trăsături de decadentă și istovire. Dimpotrivă, în principalele lui opere, vigoarea și semnificația tragediei elisabetane dobîndesc cel mai lucid și mai vehement relief expresiv. John Ford a nutrit mai întii ambiții poetice, pe care le-a cultivat fără succes. Începînd din 1620, îl găsim colaborator al lui Dekker. În 1629 a publicat prima lui tragedie *The Lover's Melancholy* (Melancolia îndrăgostitului), compusă cu cîțiva ani înainte și reprezentată la «Globe» și la «Blackfriars». Cele trei tragedii mai importante au fost compuse în anii următori și publicate în 1633: *'Tis Pity She's a Whore* (Păcat că era o stricată), *The Broken Heart* (Inimă sfîșiată) și *Love's Sacrifice* (Jertfă din iubire). În următorii cinci ani a mai tipărit și reprezentat un alt grup de tragedii (dintre care unele s-au pierdut), considerate de mai mică importanță.

Cadrul în care Ford își situează dramele este evident ales din comoditate: fie Italia, fie antichitatea clasică. În orice caz, e vorba întotdeauna despre Curți, pături aristocrate, prinți și înalte autorități. Ceea ce îl interesează pe John Ford sînt personajele și nefericitele lor pasiuni pe care le cîntă: «... un exemplu de libertate absolută în revoltă, imagine a pericolului absolut... cînd te crezi ajuns la paroxismul oroarei, al crimei, al nesocotirii legilor, în sfîrșit al poeziei care consacră revolta, ești silit să mergi mai departe, într-un vârtej pe care nimic nu-l poate opri», cum scria Antonin Artaud în 1929. Apariția lui nu este neașteptată. Era vorba doar de a duce la o treaptă și mai înaltă tensiunea anterioară; ea corespunde cu exaltarea lăuntrică a barocului la mari poeți ca John Donne, Richard Crashaw, Richard Burton (autor al tratatului *Anatomy of Melancholy*, care a inspirat în mod direct prima tragedie a lui John Ford). John



Ford aparține curentului baroc de expansiune senzuală și imagistică, nu numai în limbă, ci și în psihologie. Libertatea lăuntrică atinsă în vremea Renașterii și cu Shakespeare, tinde acum să iasă la lumină, să devină vitalitate, lege naturală, în care convingerea se împreunează cu dorința fierbinte.

În *Inimă sfișiată*, două povești furtunoase de iubire se încheie cu o scenă extrem de patetică, în care protagonistă, în timp ce dansează, aude, continuînd să danseze, cum se vestește pe rînd moartea ființelor care îi sînt cele mai dragi și pentru care trăiește. Îndeplinind ritualul căsătoriei, deși iubitul ei murise, ea se prăbușește răpusă de durere, înconjurată de un cor emoționat. În *Jertfă din iubire*, doi nevinovați, uniți numai printr-o iubire platonice, sînt uciși de soțul femeii. Nu lipsesc nici aici trăsăturile emoționante sau chiar maladiv senzuale, dar tema centrală, pasiunea nefericită, are o forță mai mare în drama care o precede. *Păcat că era o stricată* dispune de o vitalitate psihologică mai viguroasă și de o deplină putere de manifestare teatrală. Antonin Artaud a înțeles și a conturat astfel însemnătatea ei umană: « *O adevărată operă teatrală tulbură liniștea simțurilor, eliberează subconștientul oprimat, împinge la un fel de revoltă virtuală, care, de altfel, nu-și poate găsi încununarea decît dacă rămîne virtuală și impune întregii colectivități o comportare eroică și dificilă. Astfel, în Păcat că era o stricată vedem, spre marea noastră uimire, chiar de la ridicarea cortinei, o ființă avîntată spre revendicarea insolentă a incestului și care tinde din toate puterile să fie conștientă și tînără, s-o proclame și s-o justifice.* »

Giovanni nu ezită o clipă, nu șovăie niciodată făcîndu-te astfel să vezi cît de puțin contează barierele care i se pun în față. Este criminal cu eroism și eroic cu ostentație și cutezanță. Totul îl împinge în această direcție și îl exaltă, pentru el nu există nici cer nici pămînt, ci numai forța pasiunii lui încordate, căreia nu întîrzie să-i răspundă pasiunea rebelă și de asemeni eroică a Annabelei, care spune: « *Plîng nu de remușcare, ci de teama de a nu putea ajunge să-mi satisfac pasiunea* ». Amîndoi sînt sperjuri, ipocriți, mincinoși, spre binele pasiunii lor supraomenești, pe care legile o înfrînează

și o reprimă, dar pe care ei o vor pune mai presus de acestea.

Răzbunare pentru răzbunare, delict pentru delict. Tocmai cînd îi credeam amenințați, urmăriți, pierduți, cînd credem că trebuie să-i plîngem ca pe niște victime, ei se arată gata să răspundă soartei cu amenințări la amenințări, cu lovituri la lovituri . . . Mergem astfel din exces în exces. Annabela e prinsă, dovedită de adulter și incest, călcată în picioare, insultată, tîrîtă de păr. Dar spre marea noastră uimire, în loc să caute o scăpare, ea își provoacă gîdele, cu o asemenea fermitate a revoltei în iubirea ei nezdruccinată și exemplară, încît îi face pe spectatori să se cutremure de teamă la ideea că nimic nu o va putea opri.

Acum, ne zicem, vine răzbunarea, vine moartea pentru o asemenea cutezanță. Nu. Giovanni, amantul, o depășește, depășește delictul printr-un delict indescriptibil și pasionat, mai presus de amenințări, mai presus de groază, printr-o groază și mai mare, care descumpănește în același timp legile, morala, și pe cei ce îndrăznesc să cuteze a face pe judecătorii.

Se pregătește o capcană vicleană, un mare ospăț, unde printre invitați, se ascund spadasini și zbiri, gata să se arunce la primul semnal asupra lui Giovanni. Dar eroul acesta persecutat, pierdut, și pe care-l inspiră iubirea, nu va lăsa pe nimeni să pedepsească o asemenea iubire. Vreți să-i puneți capăt, pare el să spună, eu voi fi acela care să v-o arunce în obraz și de mine veți fi stropiți cu sînge, pentru această iubire la înălțimea căreia sînteți incapabili să vă ridicați.

Își ucide iubita, îi smulge inima ca pentru a se hrăni cu ea, într-un ospăț unde invitații sperau să-l poată devora. Înainte de a fi omorît, își ucide și rivalul, soțul surorii lui, care îndrăznise să se interpună între soră-sa și el. Îl omoară într-o ultimă tresărire de agonie.

În drama lui Ford, sub strălucirea unui soare straniu, cu o libertate ca în timp de epidemie, personajul agonizant își amplifică treptat prestanța, devenind o ființă grandioasă, încordată pînă la spasm. Insuși cardinalul care încheie tragedia, trebuie să admită: « *Păcat că era o stricată! . . .* »

O altă noutate demnă de interes din perioada acestui val de producție dramatică, este colaborarea în doi sau în trei, absolut inedită pentru lucrările teatrale, și motivată, probabil, nu numai de cererea intensă specifică acelei epoci, dar poate și de grija directorilor de trupe de a-și asigura materia primă, recurgînd la controlul reciproc al autorilor. În majoritatea cazurilor, asemenea colaborări între doi sau trei autori produc lucrări de calitate mijlocie, cu caracter ocazional. Într-un singur caz, au dus la o creație caracteristică, în care două talente și-au îmbinat calitățile. Francis Beaumont (1584?—1616) și John Fletcher (1579—1623) colaborează între 1608 și 1611 la trei drame, dovedind o orientare artistică foarte clară și asemănătoare. *Philaster, The Maid's Tragedy* (Tragedia fecioarei), *A King and no King* (Un rege și nici un rege) expun peripeții foarte aventuroase care țin spectatorul cu sufletul la gură, mizînd pe suspensie și tensiune: romanul teatral, care exista încă de la Menandru și Plaut, și pe care, concomitent cu autorii numiți mai sus, îl încearcă chiar Shakespeare în diferite rînduri, dobîndește în aceste opere o desăvîrșită perfecționare tehnică sub aspect dramatic și obține mari succese la public. Caracteristicile lui sînt intriga complicată și loviturile de teatru cît mai numeroase. Situațiile ating deseori scabrosul și morbidul. În majoritatea cazurilor, personajele sînt inconsistente. Versul are o anumită armonie delicată și fantezistă. Un colaborator tipic a fost Philip Massinger (1583—1640). A lucrat cu Shakespeare și cu Fletcher la *Two Noble Kinsmen* (Doi nobili gentilomi), la diferite alte drame ale lui Beaumont și Fletcher, ale lui Fletcher, ale lui Thomas Dekker, dar a compus și singur cîteva tragedii și comedii, dintre care cea mai interesantă este *A New Way to Pay Old Debts* (Un mijloc nou de a plăti datorii vechi, 1623). În prim plan se detașează figura lui sir Giles Overreach, un bătrîn avid și escroc, care-și vede toate uneltirile năruite în chip jalnic, primindu-și pedeapsa pentru egoismul lui feroce. James Shirley, Nathaniel Field și Richard Brome, cei mai tîrzii dintre acești autori (scriu toți după 1615) au compus lucrări care nu

sînt decît ecouri ale marilor exemple dinaintea lor. În realitate, după moartea lui Shakespeare se înregistrează o oboseală progresivă și o repetare a manierelor, care prevestește secătuirea. Epoca era menită să ia sfîrșit din cauza împrejurărilor istorice care o dominau. De altfel, aceste transformări — și mai precis triumful și dominația trecătoare a puritanilor — erau implicite în raportul de forțe al cărui echilibru, realizat de mîna fermă a Elisabetei, fusese asigurat numai provizoriu, prilejuind astfel marele avînt intelectual căruia teatrul i-a fost mărturie și arenă. Avîntul nu putea dura însă, tocmai din pricina caracterului său excepțional (marile epoci ale teatrului apar numai cînd se produc circumstanțe cu caracter excepțional). În a doua parte a secolului al XVII-lea și în cel de-al XVIII-lea, evenimentele politice au continuat să exercite o influență hotărîtoare asupra soartei teatrului, cu atît mai mult cu cît, pe atunci, creația dramatică se afla în raporturi foarte strînse cu realizarea ei scenică (în timp ce în secolul al XIX-lea și îndeosebi în zilele noastre, aceste raporturi tind să slăbească).

În 1660 au venit iar la putere Stuartii, cu Carol al II-lea și curtea sa, care fuseseră refugiați în Franța. Contactul cu Curtea franceză a lui Ludovic al XIV-lea și influențele care aveau să se arate, l-au făcut pe rege nu numai să consimtă la redeschiderea teatrelor, dar și să reia și să dezvolte obiceiul spectacolelor la Curte, așa încît autorii mai valoroși devin favoriți și totodată aserviți, circumscriși deci în sfera ideologiei oficiale, catolică și conformistă. Caracterul acestei producții tinde cel mai adesea să rămîină într-o ambianță închisă și aristocratică. În 1688 o nouă revoluție — dar de data aceasta fără vărsare de sînge — aduce pe tron o altă dinastie, aceea de Hanovra, care a adoptat anglicanismul și s-a dezinteresat cu totul de activitatea teatrală, lăsînd-o să revină fără nici un fel de impedimente la marele și eterogenul public din *Public-houses* (teatre publice). Preferată de spectatori datorită resurselor ei de amuzament, comedia a început să se dezvolte în dauna tragediei — gen mai apropiat de producția literară — iar satira a avut prilej să ia mare avînt. Nu trebuie uitat că, începînd

din 1688, în Anglia s-a putut dezvolta o orînduire constituțională mulțumită căreia clasa burgheză are prilejul să-și facă bine auzit glasul (destul de puternic și în timpul mișcării puritane), care, sub Stuarti, fusese înăbușit de acela al aristocrației și al reprezentanților ei, așa numiții *cavaliers*.

Autorii din *le grand siècle*: Corneille, Racine, Molière, au fost amplu difuzați atît la curtea lui Carol al II-lea, cît și prin obișnuitele căi de penetrație culturală, devenind un model ideal. Ecoul trezit de ei s-a întîlnit cu amintirea încă puternică a lui Shakespeare. Deși prelucrată, alterată, modificată, imitată, opera lui Shakespeare continua să se impună. Astfel, în *heroic tragedy* (tragedia eroică), mai mult decît în *comedy of manners* (comedia de moravuri) asistăm la această rară întîlnire dintre doi poli opuși, care n-a întîrziat să-și dea roadele. Practic, «tragedia eroică» a apus încă din secolul al XVII-lea. În schimb, «comedia de moravuri» — un filon cu resurse mult mai bogate, întrucît se poate lesne primi în orice epocă — a avut o evoluție continuă și, s-ar putea spune, neîntreruptă pînă în zilele noastre.

## DE LA CROMWELL LA DINASTIA DE HANOVRA

În cei optsprezece ani de dominație a lui Cromwell și a puritanismului, în ciuda edictului de care s-a vorbit mai sus, Londra n-a rămas cu totul lipsită de spectacole și de autori. Sir William Davenant, o interesantă figură de autor-actor, aventurier și libertin, pretins fiu natural al lui Shakespeare, fost favorit al lui Carol I, din însărcinarea căruia amenajase și condusesese micul și încîntătorul teatru «Cockpit», a izbutit să se bucure pînă și de favoarea lui Cromwell. A putut, așadar, să organizeze o serie de reprezentații particulare încă din 1656, prezentînd propriile sale drame cu fundal muzical, profund melodramatice ca spirit.

Cînd spectacolele sînt organizate pentru un public popular, se acordă, firește, mai puțină atenție exigen-

țelor scenografice și fastului costumelor. Încă din timpul domniei lui Iacob I, interesul Curții și al aristocrației devine mai puțin ocazional decât sub Elisabeta, ele asumându-și funcția de impresar, ca la curțile europene. Inigo Jones, profitînd de caracterul alegoric al spectacolelor de *Mask*<sup>1</sup> și de locul important care se acorda în cadrul lor muzicii și dansului, poate să dea frîu liber fanteziei sale în privința scenografiei și a costumelor. Cu William Davenant, ale cărui spectacole erau destinate unui public ales și înstărit, caracterul vizual al reprezentațiilor se accentuează, după exemplul italian, iar sub domnia lui Carol al II-lea ajunge la maxima lui splendoare, la rafinamentul cel mai elaborat.

## TRAGEDIA EROICĂ

«Tragedia eroică» își are principalii reprezentanți în Thomas Otway (1652—1685), cu o viață extrem de chinută (se pare că a murit în cea mai neagră mizerie) și John Dryden (1645<sup>2</sup>—1700), care s-a bucurat, dimpotrivă, de succes, onoruri și recompense, atît din partea Curții cît și a publicului. John Dryden s-a aflat în centrul activității teatrale pe vremea Restaurației, atît ca autor, prin numeroase și variate opere (care ofereau prilejul unor spectacole fastuoase și al unor interpretări de succes), cît și ca critic și eseist. Strădania și meritele lui sînt mai ales de domeniul stilistic, mărginite la factura versului și la elocvența cuvîntului. Acestea ajung la o deosebită eficacitate și maturitate în *All for Love* (Totul pentru iubire, 1677), o prelucrare după *Antoniu și Cleopatra* de Shakespeare, de tipul celei făcute de Racine după Euripide și Seneca în *Phèdre*. Dryden se preocupă

<sup>1</sup> Gen dramatic foarte răspîdit în Anglia, începînd din secolul al XVI-lea, dar mai ales în al XVII-lea, care îmbina mitologia, alegoria și feeria, însoțit de dansuri simbolice și muzică; se aseamănă oarecum cu baleturile de la Curtea Franței

<sup>2</sup> Data este probabil eronată, întrucît majoritatea enciclopediilor (inclusiv Laffont-Bompiani) dau anul 1631

în primul rînd să respecte normele aristotelice de unitate (văzîndu-se totuși silit s-o încalce pe aceea de timp). Pe lîngă aceasta, caută să pună ordine în materia shakespeariană, eliminînd cu hotărîre orice excese și mai cu seamă tonul epic, în favoarea unei intense concentrări dramatice. Sentimentele sînt nobile, elevate, fatale, ca și forma în care sînt exprimate. Aici n-avem de-a face cu un simplu exercițiu literar: un suflu comunicativ se desprinde, nu atît din caractere și din desfășurarea acțiunii, cît mai cu seamă din spiritul tainic și armonios al limbii în care sînt prezentate, o declamație ce-și respectă măsurile și din care transpare o sinceră sensibilitate. În context, referirile la Shakespeare sînt numeroase și fățișe. Dryden și-a încercat puterile și în drama istorică, cu aventuroasa și melodioasa tragedie în zece acte *The Conquest of Granada* (Cucerirea Granadei, 1672), în care răsună spiritul cavaleresc al lui Ariosto și al lui Corneille.

Personalitatea lui Otway este mult mai bogată și mai complexă, atît sub aspect strict literar, cît și sub cel teatral. Vicisitudinile și suferințele pe care le-a cunoscut, fac ca în tragediile lui să existe întotdeauna o vie și autentică rezonanță interioară. În primii ani de activitate a dat o versiune liberă în engleză unor opere de Racine și Molière, și s-a încumetat chiar la o prelucrare după *Romeo și Julieta*, situînd-o în istoria romană: *The History and Fall of Caius Marius* (Istoria și căderea lui Caius Marius, 1680), cu referiri de actualitate la lupta dintre Wighs și Tories. Operele sale fundamentale rămîn *The Orphan* (Orfana, 1680) și *Venice Preserv'd* (Veneția salvată, 1682). Amîndouă reiau subiecte și atmosfere tipice din marele teatru elisabetan: nelegiuiri sîngeroase, alături de tulburări sexuale. Eternul feminin alcătuieste întotdeauna tema centrală, fie prin nevinovata Mominia, disputată de doi frați, dintre care unul se căsătorește cu ea, iar celălalt o posedă prin înșelăciune, dîndu-se drept soțul ei; fie prin curtezana Aquilina, tirană crudă a morbidității unui masochist; fie prin ambigua Belvidera, de voința căreia ascultă întotdeauna pînă la urmă soțul ei, și care va izbuti, astfel, să salveze republica venetă de conjurația care urmărea s-o sub-

juge. Un climat morbid și totodată încărcat de nenorociri, apasă asupra întâmplărilor petrecute în Boemia (dar cu nume italienești) și respectiv în Italia. În *Orfana*, caracterele și situațiile sînt încă rudimentare, cu toate că nu lipsesc accente de suferință trăită, transfigurate poetic. Psihologiile sînt încă cioplite cu barda: nici căința fratelui siluitor, nici convertirea la căsătorie a fratelui îndrăgostit nu oferă elemente plauzibile de verosimilitate. *Veneția salvată* este în schimb avantajată de punctul de plecare, pentru că se bazează pe un fapt de cronică, petrecut cu adevărat, și se desfășoară într-o ambianță cu caracteristici clare. Dispune de personaje pe care fantezia poate broda în voie și care au totuși un substrat real bine determinat. Aici, umorul negru din *Orfana* devine disperare sinceră; amănuntele scabroase se transformă în afirmații fără ocolișuri. Caracterul generos al lui Chamont, singurul plauzibil în *Orfana*, transpus în figura lui Pierre, ajunge pivotul moral al acțiunii. Pasiunea care la cei doi frați este o pornire exclusiv senzuală, a devenit o legătură profundă între Jaffeir și Belvidera; ea va intra în conflict cu lumea lui Jaffeir, cu conjurația și idealurile ei, al căror reprezentant de frunte este Pierre, dușman de moarte al oligarhiei Senatului. Dialogurile și acțiunea dovedesc o structură solidă și o imaginație a trăirilor interioare. Alunecă adesea în manierismul de tip shakespearian. Dar echilibrul și desfășurarea se mențin, dorul de libertate e pur, pesimismul viril, așa cum o dovedește această tiradă apocaliptică a lui Jaffeir: « *Prăpădul de pe urmă cuprindă întreaga lume. Arcu-iți-vă-n jos, ceruri, încopciați-vă în jurul ăstui pământ, striviți globul obiect în haosul lui dintîi, ardeți-l cu focul elementar într-o singură cenușă blestemată, și pe noi toți, ființe mărunte ce ne tîrîm pe el, ardeți, ardeți pînă la nimicire; dar Veneția să ardă mai învăpăiat decît tot restul; aprindeți aici infernul care să nu se mai stingă vreodată, iar de azi încolo să geamă sufletele aici în toate chinurile pe care sufletul meu le simte acum* ».

Autorii de « tragedie istorică » au fost numeroși și s-au bucurat de succes. Dintre ei s-a distins Nicholas Rowe (1674—1718), căruia îi datorăm o impor-



tantă ediție a operelor lui Shakespeare. În *Tamerlan* (1702?) reia scînteietoarea creație a lui Marlowe, pentru a o transforma într-o glorificare a suveranului Wilhelm al III-lea, înfățișîndu-l ca pe un conducător înțelept și chibzuit. *The Fair Penitent* (Frumoasa penitentă, 1703) se inspiră dintr-o dramă anonimă de la începutul secolului al XVII-lea, și redă peripețiile unei tinere îndrăgostită de un desfrînat, Lothario, care o seduce, deși era logodită cu nobilul Altamont. Lothario e ucis, Calista se omoară. Drama nu e lipsită pe alocuri de scene reușite, iar versurile au o factură de înalt nivel literar, pe lângă o bună funcționalitate teatrală.

Genul era menit să dispară curînd, fie din cauza influenței covîrșitoare a epocii precedente, sub care luase naștere, fie din cauza decăderii și a complezenței — adesea chiar a efeminării pe care o reprezenta — la fel ca și neoclasicismul continental. George Lillo (1693—1739) a fost cel care a adus o orientare nouă și mult mai vitală, printr-o dramă de mare răsunset: *The London Merchant* (Neguțătorul din Londra, 1731). George Lillo a scris puține piese, iar *Neguțătorul din Londra* se remarcă nu atît prin valoarea ei intrinsecă, cît prin noutatea subiectului, a personajelor, a tratării, a spiritului care o însuflețește și căruia își datorează importanța istorică.

Întriga e schematică, strîns legată de scopul moralist al autorului (pentru prima oară se simte pe scenă suflul lumii puritane). Tînărul Barnwell, care-și face ucenicia pe lângă un negustor bogat ce livrează mărfuri în lumea întregă, este prins în mreje de o frumoasă și extrem de vicleană curtezană, Millwood. Iubirea lui — firește cea dintîi, deci aprinsă și senzuală — îl silește să urmeze îndemnurile amantei. La început își jefuiește în repetate rînduri stăpînul. Apoi ajunge la crimă: omoară pe un bătrîn unchi al său pentru a-l prăda. Negustorul judecă faptele cu omenie, fiica lui e îndrăgostită în taină de tînărul ucenic și caută zadarnic să-l salveze, tovarășul lui de ucenicie se poartă frățește cu el. Toate forțele binelui se pun în mișcare, dar nu izbutesc să le înfrîngă pe cele ale răului. Barnwell și Millwood sînt descoperiți și condamnați la moarte. Amîndoi se căiesc înainte de

execuție. Tragedia a fost înlocuită cu drama; personajele eroice, cu cele burgheze; mitul, cu realitatea concretă; himerele metafizice, cu o morală și un avertisment care vizează ispitele cotidiene și urmăresc să-i facă pe tineri să se ferească de femeile fatale. Opera aceasta prevestește *la comédie sérieuse* a lui Diderot și a lui Lessing (care, de fapt, au cunoscut-o și admirat-o).

Personajele piesei, deși concepute ca instrumente în vederea unui scop, nu sînt lipsite de autentice justificări umane, iar atmosfera este de un realism surprinzător, la care contribuie și exprimarea în proză (pentru prima oară se renunță la versuri). Millwood inaugurează în istoria spectacolului seria femeilor fatale. Aduce o explicație limpede a comportării ei, lămurind cît și cum trebuie să recurgă la artificii și perfidii femeia aflată într-o vădită stare de inferioritate socială, pentru a se răzbuna.

## COMEDIA DE MORAVURI

Evoluții cu mult mai ample și mai consecvente decît acelea ale tragediei se întîlnesc în «comedia de moravuri», al cărei inițiator trebuie socotit William Congreve și care și-a aflat în George Farquhar un original reprezentant plin de imaginație, iar în Oliver Goldsmith și Richard Sheridan, punctele culminante ale genului de farsă și respectiv ale genului de satiră. Culturii anglosaxone îi datorăm, pe de o parte, literatura de groază (*thriller*) și chiar cea științifico-fantastică; pe de altă parte, modele clasice de umor. Manifestările teatrale au precedat și au pregătit aceste forme.

«Comedia de moravuri» depășește modelul plautian, dar, în același timp, nu insistă asupra caracterelor (nu le adîncește poate) ca Molière. Mizează pe redarea verosimilă și fidelă a unei lumi, a unui mediu, unde, într-un joc scînteietor de raporturi și peripecii, se reliefează figuri comice, fără să domine totuși terenul pe care apar. La baza atitudinii adop-

tate de autor față de societatea pe care vrea să o descrie și s-o reprezinte, stă, firește, satira. Ea devine din ce în ce mai ascuțită: de la ironia lui Congreve la parodia lui Farquhar, la batjocoritoarea alegorie swiftiană a lui John Gay, la sarcasmul tăios al lui Sheridan. Construcția scenică și alura dialogului, umorul — am zice — inclus în mișcarea dramatică, constituie caracteristica specială a acestor scriitori, a căror producție se continuă pe o linie consecventă și neîntreruptă.

William Congreve (1670—1729) se detașează net de predecesorii săi — Sir George Etherege (1635—1695) din a cărei operă amintim *The Man of Mode* (Omul la modă, 1676) și William Wycherley (1640—1716) cu *The Country-Wife* (Provinciala, 1675) și *The Plain Dealer* (Omul cinstit, 1676) — pentru că modelele franceze nu mai au o importanță hotărâtoare în opera sa. Ba s-ar putea spune chiar că prind iarăși glas cele ale lui Shakespeare și, mai mult încă, ale lui Ben Jonson. Calitățile creatoare ale lui Congreve se remarcă mai cu seamă în două piese: *Love for Love* (Iubire pentru iubire, 1695) și *The Way of the World* (Așa merge lumea, 1700). În comediile lui William Wycherley domnea o indignare morală cu caracter molieresc și totodată puritan. Congreve, în schimb, nu acordă niciodată loc judecății morale, care rămîne în mod deliberat subînțeleasă. Zugerăvirea moravurilor dobîndește o mare vigoare, într-o intrigă plină de vervă, care se încheie cu nelipsitele căsătorii. Congreve folosește obișnuita schemă comică (în ultimă analiză, încă derivată din epitalam) pentru a insista cu discreție și perspicacitate asupra caracterelor, a psihologiilor, a limbajului, care constituie o subtilă și revelatoare transpunere a moravurilor specifice unei anumite societăți. Zugerăvirea cadrului, raporturile sociale și chiar locurile de întîlnire (o cafenea, un parc) devin prilej de tablouri umoristice și elocvente. Figuri ca aceea a sîciitoarei lady Wishfort, a fermecătoarei cochete Millamant, a unui cuplu de servitori vicleni și grosolani, sînt modele de redare a realității vii. «*Stăpîna mea e hotărîtă mai degrabă să se mărite cu el, decît să renunțe la șase mii de sterline...*» — așa definește glumeața

cameristă situația. Apoi totul se aranjează. Dar intenția rămîne. Congreve își cunoaște perfect lumea și societatea și le judecă numai aparent cu nonșalanță: un exemplu este scena în care Mirabell și Millamant își pun unul altuia condiții precise pentru viața lor matrimonială, ajungînd la tot felul de compromisuri reciproce.

George Farquhar, a cărui viață a fost foarte scurtă (a murit în 1709 la vîrsta de numai 29 de ani), se deosebește de Congreve printr-un mordant mai agresiv și hotărît, printr-o alură evidentă de farsă, prin recurgerea de-a dreptul la caricatură, prin dragostea ce o poartă personajelor dezzechilibrate și bizare pe care le vedem în luptă cu o societate bine organizată și ipocrită, ajungînd s-o învingă, chiar dacă își plătesc ulterior victoria prin integrare. Dintre cele șapte comedii ale sale, *The Recruiting Officer* (Ofițerul recrutor, 1706) și *The Beaux' Stratagem* (Stratagama șmecherilor, 1706) rămîn cele mai reușite și spumoase, datorită personajelor vii și verosimile, situațiilor amuzante și vesele, într-un joc dintre cele mai dinamice și degajate din cîte a înregistrat comedia acelei epoci. Portretele sînt plăcute și atrăgătoare, în alt fel însă decît la Congreve. S-ar zice că aici respiră farmecul și spiritul tinereții. Cînd Cherry, o Colombină isteată și cuceritoare, exclamă: «*Atîția bani! Ei, atunci sigur că domnul va fi ales în Parlament*», impertinența ei exprimă o evidentă și neînfrînată libertate de spirit. Cînd doamna Sullen declară în glumă: «*Iubirea și moartea își au fatalitatea lor, odată și odată tot te lovesc zdravăn*», avem indiciul unei concepții eliberatoare, care va fi încununată de revoluționara alegorie a lui Swift și Gay. Într-un dialog dintre Archer și Cherry, iubirea este înfierată și totodată laudată, iar melancolia e astfel definită: «*părțică din trup datorată neprimirii simbriei*». Instituția matrimonială oferă ținta preferată pentru luciditatea sarcasmului. Moartea unui frate bogat provoacă o mare bucurie și înlesnește, bineînțeles, posibilitatea unui deznodămînt fericit. Lipsa de respect și de prejudecăți constituie norma comportării scenice, într-un dialog plin de vervă, care precipită întotdeauna acțiunea în direcția scontată.

Fără aceste precedente, nu s-ar putea explica apariția în istoria teatrului a unei opere atât de excepționale cum este *The Beggar's Opera* (Opera cerșetorilor, 1728) de John Gay (1685—1732), care, prin amara și hotărîta ei intransigență față de convențiile sociale, ajunge la o cutezanță nemaiaținsă din vremea lui Aristofan. Nu din întâmplare, chiar Swift a fost acela care l-a propus pe John Gay pentru a scrie o « comedie pastorală, situată în închisoarea din Newgate, printre hoți și prostituate », într-o scrisoare din 1716 adresată lui Alexander Pope. Într-adevăr, alegoria satirică swiftiană găsește în *Opera cerșetorilor* o reprezentare coerent construită, în care întreaga structură socială este judecată cu sarcasm și, într-un anumit sens, nimicită o dată cu justificările ei ipocrite (un moto inițial citează, de fapt, celebrul vers al lui Martial « *Nos haec novimus esse nihil* »). John Gay face o radioscopie nemiloasă societății londoneze. Dezbrăcînd-o de zorzoanele ei, dîndu-i la iveală scheletul și organele, îi dezvăluie natura, imboldurile, comportarea, întru totul asemănătoare cu cele ale lumii din Newgate, care, în microcosmul ei sincer, oglindește perfect ipocritul macrocosm. Personajele-cheie au nume aluzive, după cum se obișnuia încă din epoca elisabetană. Peachum (« spion ») și Lockit (« temnicer ») reprezintă respectiv puterea financiară (Peachum face pe tăinuitorul și totodată pe șantajistul borfașilor și al cerșetorilor) și puterea militară: un echilibru și un acord între ei se dovedește a fi strict necesar. Hoțul de buzunare Macheath (« pasăre de pădure »), tînăr și ușuratic, are din fire cele mai alese gusturi și înclinații. Este rîvnit deopotrivă de Polly, fiica lui Peachum, și Lucy, fiica lui Lockit, amîndouă impulsive în dragoste, deși cu o tendință firească spre căsătorie. În plus, Macheath este idolul prostituatelor dintr-un bordel pe care-l frecventează cu asiduitate, pe lîngă cîrciumi și mese de joc. Peachum, vrînd să scape de incomodul său client și viitor ginere, îl predă pe Macheath lui Lockit. Potrivit legii, Macheath ar trebui să fie spînzurat. Dar actorul și cerșetorul care apăruseră în prolog, discută într-un epilog dacă un sfîrșit atât de îngrozitor s-ar potrivi într-o comedie.

Nu. Macheath va fi grațiat (trebuind totuși să înghită căsătoria). Iar cerșetorul are ocazia să constate «...atîta asemănare de obiceiuri între viața celor mari și a celor mărunți, încît e greu de hotărît dacă, în năravurile obișnuite, oamenii de seamă îi imită pe cei de pe stradă, sau cei de pe stradă pe oamenii de seamă.»

Intenția, vădit pilduitoare, nu dăunează reliefului autentic al personajelor, supuse unei investigații riguroase a adevăratelor scopuri ale comportării lor. John Gay adoptă o formă mixtă, de proză cu cînt, cu evidente intenții de parodiare a operei și în special a lui Händel<sup>1</sup>, dînd impuls așa-numitului *musical play* (sau *singspiel*) destinat unor ample evoluții, care, folosind tablouri de sine stătătoare și încheieri glumețe (cîntecelele rezumă morala acțiunii), dispunea de perspective mai largi decît cele obișnuite. Succesul extraordinar de care s-a bucurat piesa în acea vreme, s-a datorat și numeroaselor referiri la personaje și împrejurări reale ale timpului. Ceea ce interesează și a rămas viu pînă în zilele noastre, este spiritul său incomparabil: o inteligență cultivată și aproape idilică, în stare să rănească totuși, răscolind adînc, și care se folosește cu ironie de un material banal, devenit în chip paradoxal subversiv. Exemplul lui John Gay a găsit imitatori (repetîndu-se el însuși cu urmarea *Polly*, scrisă după un an, care n-a avut succes), dar n-a ajuns la o adevărată evoluție decît cu două secole mai tîrziu, cînd Bertolt Brecht a refăcut textul și a adoptat formula din *Opera cerșetorilor*, dînd o nouă înfățișare și noi scopuri genului de *musical play*, în *Dreigroschenoper* (Opera de trei parale).

«Comedia de moravuri» avea să găsească urmași care să-i continue misiunea abia după o jumătate de

---

<sup>1</sup> Atacul era îndreptat, în special, împotriva genului italian de *opera seria* (cultivat pe atunci la Londra, printre alții, și de Händel), a cărei vogă, la Curte și în cercurile aristocrate, înăbușise dezvoltarea unei opere autohtone, inițiată spre sfîrșitul secolului al XVII-lea de Henry Purcell. Lovitura directă a primit-o însă Händel, fiindcă autorul muzicii la *Beggar's Opera*, J. C. Pepusch, a folosit la intrarea borfașilor pe scenă un celebru marș al acestuia din opera *Rinaldo*.

secol. Oliver Goldsmith (1728—1774), după succesul nesigur obținut cu *The Good-Natur'd Man* (Omul cumsecade, 1768), a prezentat în 1773 *She Stoops to Conquer, or The Mistakes of a Night* (Ea se umilește pentru a învinge, sau Greșelile unei nopți)<sup>1</sup>, care de atunci a mers din succes în succes. Deși nu e lipsită de expediente ingenioase, comedia se menține la un nivel obișnuit în privința caracterelor și a situațiilor. Zugrăvește viața de toate zilele cu o ironie glumeată și afectuoasă, privind cu îngăduință psihologiile și sentimentele. Singurul personaj care depășește obișnuitele peripeții cu scop matrimonial petrecute într-o familie de condiție bună, este Tony Lumpkin, tânărul ingenios și bizar în glumele lui, în care se simte (vag însă) ecoul unor figuri shakespeariene (spiriduși ori servitori). Ca la Goldoni, și poate cu un simț comic mai accentuat, încurcăturile și echivocurile se succed cu nelipsitele schimbări de identitate, firele se încâlcesc rău de tot, pînă cînd survine deznodămîntul final care părea irealizabil. Pentru prima oară pe scena engleză, personajele înclină spre tip și caricatură. Trăsăturile lor sînt deliberat îngroșate. O serie de incidente comice se împletesc cu întîmplările. Autorul pare să fi mizat numai pe veselie, luînd drept fundal intimitatea unui pașnic *home*<sup>2</sup> burghez, tulburată de sosirea a doi tineri îndrăzneți din capitală. Nimic neplăcut sau amar. Chiar cînd înclină spre bufonerie, personajele rămîn simpatice și atrăgătoare. Lipsește încordarea, fie și comică, a conflictului. Într-o asemenea seninătate contează mai cu seamă înlănțuirea de echivocuri: travestirea eroinei în servitoare, stăpînii casei luați drept hangii, zvonul despre niște bandiți imaginari, ciocnirea gălăgioasă a susceptibilităților, împăcarea ușor de obținut.

Foarte diferit, deși aproape contemporan, este felul de a compune și a zugrăvi al lui Richard Brinsley Sheridan (1751—1816), care tinde spre comicitate printr-o satiră necruțătoare, folosindu-se de invenții scenice adecvate și uneori geniale, mizînd

<sup>1</sup> Tradus în românește sub titlul *Noaptea încurcăturilor*

143 <sup>2</sup> Locuință, cămin (engl.)

pe idei morale, pe judecăți care atacă slăbiciunile societății și o expun unei prezentări ridicole. *The Rivals* (Rivalii, 1775), *The School for Scandal* (Școala calomniei, 1777), *The Critic or a Tragedy Rehearsed* (Criticul sau Repetiția unei tragedii, 1779) se îndreaptă spre moduri și forme bine determinate ale vieții sociale stabilite, acum când aristocrația și păturile superioare ale burgheziei tindeau să se contopească. Printr-o batjocorire care nu cunoaște nici limite nici jumătăți de măsură, Sheridan izbește în toate direcțiile, fără a salva ori a propune altceva, într-o lume găunoasă sub aspect moral și ale cărei mișcări sînt dominate în primul rînd de viciul ipocriziei. Limbajul folosit de Sheridan este simplu, realist, cu efect imediat; acțiunea scenică e rapidă și esențială, mai cu seamă în *Școala calomniei*, unde prezintă saloanele *high-life*-ului și patima flecărelilor, frivolitatea purtărilor și a aventurilor, într-o lume în care meschinăria poftelor și îngustimea aspirațiilor corespund lipsei de idealuri. Chiar dacă sfîrșitul e vesel, chiar dacă faimoasa scenă care se petrece în jurul unui paravan (simbol involuntar al măștii sociale) stîrnește ilaritatea, pesimismul lui Sheridan nu se înseminează în nici o direcție. Așa cum și stilul său nu-și îngăduie nici o atenuare, afară doar de finalul obligatoriu, care ne amintește că această pălăvrăgeală și aceste ciocniri de egoisme sordide sînt înfățișate în cadrul permanent al unei reprezentații, al unui divertisment care rămîne scopul, dezinteresîndu-se de eventualele concluzii.

Protagoniștii comediei — Lady Teazle, cochetă și egocentrică, Charles Surface, încurcă-lume și ușuratic, Lady Sneerwell, ale cărei izbucniri ajung la calomnie — ies din schematismul convențional. Vădesc o natură atît de tipică și constantă, încît pot reprezenta prin atitudinea lor nivelul psihologic al vieții saloarde cu toată deșertăciunea ei. *Criticul* vizează acerb lumea teatrului și obiceiurile ei, arătînd imbecilitatea vădită și ridicolul componentilor săi. Asistăm la repetițiile unei lucrări a lui Puff, autor convins că este genial. Puff personifică joshnicia prezumțioasă, ipocrizia, îndrăzneala supraaprecierii în ciuda tuturor evidențelor. Însumează în personajul său năravurile,



bineînțele ascunse, ale unei existențe condiționate de lupta pentru afirmare, în sînul unui anumit mediu, al unei anumite societăți și epoci, pentru a nu fi exclus sau lăsat la o parte.

Demascarea operată de Sheridan, care pe alocuri atinge un cinism intenționat, interzicîndu-și orice punct de sprijin ideatic, dar care tocmai prin această consecvență operează pe viu și cu o viguroasă teatralitate, încheie lungul ciclu început cu două secole înainte. Națiunea engleză a ajuns între timp la apogeul puterii sale, iar faptul acesta trezește în păturile ei superioare o viziune conștientă despre lumea pe care și-au construit-o, în care trăiesc, și din care își iau energie vitală. În acei ani, Revoluția franceză a recurs adesea la exemplul ei. Nu din întâmplare Puff spune cu o ironie inconștientă: «*Sîntem sau nu o țară liberă? Ferească Sfîntul, domnule, să fac eu discriminări de clasă ori să încredințez frazele cele mai frumoase doar personajelor sus-puse.*»

În evoluția complexă a civilizației engleze, teatrul a jucat un rol îndreptățit și uneori important, avantajat de soluțiile armonioase (*blank-verse*<sup>1</sup>, de pildă) prin care literatura și teatrul și-au găsit o cale de apropiere.



# ROMANTISMUL

## PENTRU UN REPERTORIU NAȚIONAL

Învățămintele oferite de Lessing în *Dramaturgia hamburgheză* au servit la orientarea organizării teatrului german către o formă rațională și chibzuită, prin mijlocirea căreia iese treptat la lumină necesitatea de a se oferi publicului un repertoriu național, renunțându-se la succesele facile obținute cu autorii francezi. Reforma trupelor ambulante și a punerii în scenă, realizată mai cu seamă de Friederike Karoline Neuber<sup>1</sup> (1697—1760), face ca cele mai importante ansambluri teatrale să prezinte câteva adevărate manifestări de cultură, favorizate și de creația noilor scriitori romantici. În aceeași vreme trupele își stabilesc sedii permanente, așa cum s-a petrecut încă din 1741 la Hamburg cu Schönemann, apoi la Dresda cu Kale, la Leipzig și München cu alții. Foarte curînd apar teatre stabile întreținute din fonduri publice. Primul «Hoftheater», adică teatru de Curte, este, probabil, acela din Gotha, încredințat în 1775 direcției artistice a lui Ekhof. Urmează după scurtă vreme «Hof-und-Nationaltheater» din Viena, creat din dorința lui Iosif al II-lea, apoi în 1777 teatrul din Mannheim, care se deschide sub conducerea lui Dhalberg, cel din Lübeck în 1779, cele din Berlin și Weimar în 1786.

<sup>1</sup> Actriță și directoare a unor trupe de teatru, a inițiat sub influența lui Ch. Gottsched reforma teatrului german în sensul transformării lui într-o instituție stabilă, abolind improvizația și militînd pentru demnitatea actorului, a meseriei și condiției lui sociale

Funcția teatrelor publice se dovedește hotărîtoare atît pe planul realizărilor scenice cît și ca stimulent pentru autori. Este destul să ne gîndim la colaborarea de un deceniu dintre Goethe, director la « Hoftheater » din Weimar, și Schiller. Urmînd o tendință poate inerentă firii germane, instituțiile teatrale stimulează o preferință tenace pentru tot ce aparține din punct de vedere spiritual poporului german, cu continuitate și vitalitate de orientare, chiar dacă în secolul al XIX-lea nivelul productiv va rămîne scăzut, timp de multe decenii, față de numeroasele încercări și de operele fundamentale elaborate de marea și complexa mișcare romantică.

De aceea, dramaturgia reprezintă nu numai realizarea desăvîrșită a creației, ci și locul ideal unde poetul găsește un spațiu nelimitat pentru ideile sale, care, pe scenă, într-o nouă comunitate, se transformă în viață. Funcția de poet al trupei este înlocuită cu aceea a unui poet cu o imaginație liberă, pentru care scena redevine un mijloc ideal și nu un scop: ea este iarăși « marele teatru al lumii », de data aceasta și mai descătușată de orice subjugare tehnică sau ideologică.

Mișcarea romantică își asumă o menire care să depășească limitele instrumentului respectiv — scena teatrală — lărgindu-i la infinit orizonturile. Aspirațiile se izbesc totuși de o cedare lăuntrică față de anumite convenții. Se tinde spre o eliberare, dar cu teama de a nu pierde baza unei certitudini efective. Astfel, foarte adesea înlăuntrul Titanului mocnește filistinul; în revoltă, nevoia unei ordini căreia să i se supună; în sarcasm, o dorință de justificată integritate. În aceste limite, drama națiunii germane găsește uneori o exteriorizare scenică, o sinceritate de redare cu un intens sentiment tragic.

Redescoperirea lui Shakespeare, citirea teatrului său, răspîndirea traducerilor (dintre care vor deveni clasice cele ale lui W. Schlegel) nu numai că sînt determinante, dar oferă un stîndard ideal tinerilor din generația născută spre jumătatea secolului al XVIII-lea, care luptau pentru reînnoirea artei și a lumii. Libertatea, nonconformismul, impetuosul tumult expresiv al lumii shakespeariene, i-au făcut să devină *Stürmer*

*und Dränger* după cum au fost numiți în drama lui Klinger *Sturm und Drang* (Furtună și avînt, 1777). De fapt, drama lui Klinger a fost compusă la șase ani după ce Goethe începuse să scrie *Goetz* (1771), așa că nu poate fi socotită drept operă reprezentativă a mișcării, prin faptul că a coincis cu un ansamblu de opere, situîndu-se între *Goetz* și *Hoții* lui Schiller. Succesul ei se datorește mai cu seamă titlului, care rezumă în mod pitoresc starea sufletească a tinerilor scriitori. Lucrarea în sine are totuși o reală importanță istorică, deși este foarte slabă sub aspectul artistic, neșlefuită atît ca stil cît și ca psihologie. Ea duce pînă la extrem fuziunea, sau mai bine zis, confuziunea, dintre elemente foarte eterogene și de actualitate (de la Shakespeare, la romanul negru englez, care începea atunci să se răspîndească), ajungînd la un grotesc adesea mai mult involuntar decît voit. În încîlcita intrigă, făcută din răzbunări crunte și recunoașteri neașteptate, domină mai cu seamă tiradele patetice și totodată stranii ale protagoniștilor, printre care, firește, un personaj — Wild — este purtătorul de cuvînt al autorului. Drama conține o mărturie tipică, semnificativă, a momentului istoric și psihologic, cu speranțele, avîntul, nevoia lui furtunoasă de libertate interioară, care asaltează fortăreața vechilor inhibiții. Apare concepția Titanului, și a unei creații poetice stimulate de un demon interior, tinzînd spre misiunea demiurgică.

*Goetz*,<sup>1</sup> care precedase *Sturm und Drang* dar s-a reprezentat mai tîrziu, se dovedește opera unei minți mult mai lucide, are un stil limpede și orientat către un scop, totuși în limite pe care le-am putea numi culturaliste, întrucît sînt aplicații ale unor date culturale.

Cucerit de Shakespeare, de cînd i-l revelase profesorul său, Herder, la universitatea din Strasburg (care în același timp îi făcuse cunoscut sensul creator al istoriei), Goethe se ține de tiparul tragediilor sale epice, adaptînd pentru scenă viața și evenimentele trăite de condotierul german din prima jumătate a

<sup>1</sup> Titlul exact este *Goetz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (Goetz von Berlichingen cu mîna de fier)

secolului al XVI-lea, Goetz von Berlichingen; acesta lăsase o autobiografie în manuscris, publicată abia în 1731, din care Goethe s-a inspirat direct. Tînărul student încearcă să elaboreze un caracter care să domine tragedia, sub egida titanismului și a spiritului de rebeliune de care se lasă pătrunsă noua generație, depărtîndu-se de optica rece a iluminismului. Dar adevărata pondere revine unei lumi a cărei atmosferă generală este redată pregnant, precum și amploarei și importanței evenimentului istoric care-i servea de suport: războiul țărănesc, prima mișcare mare cu caracter egalitar din istoria Europei. În multe privințe, această dramă a putut fi socotită pe atunci revoluționară, chiar dacă lipsa ei de maturitate a împiedicat-o să trezească un ecou efectiv în viața teatrală și în public. Autorul ei a numit-o «istorie dramatizată» și a întemeiat cu ea un gen.

La numai cîțiva ani după *Goetz* și după *Sturm und Drang*, Schiller intervine direct în momentul istoric, în ajunul Revoluției franceze, cu *Die Räuber* (Hoții, 1782), pentru a da pe față starea de spirit din țara lui și a duce la trezirea conștiinței, la eliberarea morală.

Un tînăr moștenitor, calomniat de un frate rău, este alungat din castelul strămoșesc. Nu-i rămîne altceva de făcut decît să devină tilhar. În pădure, printre bandiți, găsește frăție și generozitate sufletească, în vreme ce la castel domnește perfidia și josnicia morală, învăluită de privilegii aristocratice. Schiller pune lumea lui sub acuzare, în numele unei purificări care s-o distruge. Face din scenă o elocventă tribună pentru sentimente nobile, lupte generoase, idealuri lăuntrice care trebuie susținute împotriva ipocriziilor și a forțelor care le calcă în picioare. Între scriitorii din perioada romantică, la început uniți ca intenții și orientări, se produce cu timpul o adîncă divergență. Pentru o parte dintre ei, spiritul de revoltă se identifică cu vîrsta tinereții, astfel încît el cedează treptat locul unor vederi prin care se temperează chiar și inspirația clasică și prin care, mai cu seamă, se realizează o integrare în societate, conferind operei de artă un rol imediat în viața țării.

151 Cu alte cuvinte, răbufnirile și elanurile violente se

transformă treptat într-o interpretare istorică a obligațiilor cetățenești, care caută să răspundă sentimentelor răspândite în păturile sociale cele mai viguroase și mai ridicate din punct de vedere cultural, sau, mai bine zis, să le suscite. De altfel, și îndeletnicirile acestor autori constituie o confirmare a situației. Klinger continuă să scrie (dar romane filozofice de tip francez) și devine una dintre cele mai însemnate personalități militare în Imperiul rus. Schiller asimilează învățătura kantiană și dă idealismului său un conținut moral precis, ajungînd astfel la mari succese în teatrele timpului. Totodată studiile lui istorice îl îndreaptă către un model de tragedie unde se reflectă imparțial coordonatele evenimentelor, așa cum sînt ele determinate de înrîurirea personalităților și a mișcărilor care le reprezintă; un rezultat tipic în sensul acesta este trilogia *Wallenstein*. Ludwig Tieck (1773—1853) își adaptează basmele gustului public de atunci: *Ritter Blaubart* (Cavalerul Barbă-albastră, 1797), *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack* (Prințul Zerbino sau Călătoria către bunul gust, 1799), *Der gestiefelte Kater* (Motanul încălțat, 1797). Se inspiră din Shakespeare și din Gozzi, cu un simț subtil al imaginației fantastice, cu o ironie usturătoare. Pentru prima oară este luat drept țintă teatrul însuși în *Motanul încălțat*, unde spectacolul și actorii sînt supuși unei critici tăioase de către personaje care fac parte din public. De cealaltă parte se află veșnicii rebeli, nefericiții, disperații, vizionarii: de la Novalis la Wackenroder, de la Hölderlin la Achim von Arnim, de la Lenz la Kleist. Au rămas pe vremea aceea neînțeleși. Sfîrșitul le-a fost adesea tragic sau pretimpuriu. Societatea germană de atunci a luat prea puțin în seamă viziunile lor, care aspirau, de altfel, spre universal.

Goethe însuși, animator înflăcărat al întregii activități culturale, sprijinea uneori în chip generos nevoile morale și materiale ale acestora, fără a le înțelege totuși spiritul, orbindu-i cu succesele lui, fără a-i susține pînă la capăt, tulburat dar nu convins de suferințele lor. În schimb, o bună parte din mișcarea culturală europeană a secolului nostru s-a inspirat din opera lor, așa cum a demonstrat Albert



Béguin în lucrarea sa de mare amploare: *L'Ame romantique allemande et le Rêve* (Sufletul romantic german și visul). Firește, activitatea dramatică nu se preta cu ușurință la vederile lor atât de întunecate și neobișnuite pe vremea aceea. Totuși, câțiva dintre ei au abordat-o, dar bineînțeles, fără nici un succes: Achim von Arnim, Brentano, Friedrich Schlegel, Zacharias Werner. Patetica și umilita figură a lui Jakob Michael Lenz (1751—1792) cu piesele *Die Soldaten* (Soldații) și *Der Hofmeister* (Preceptorul), prezentînd experiențele sale reale, indică revoltei romantice un obstacol foarte precis de răsturnat: orînduirea și obiceiurile unei societăți structurate după ierarhii inamovibile, după principii înțepenite, conform normelor medievale de apărare a castelor, care tulbură și frămîntă pe cei ce le sînt supuși. *Die Appelmänner* (Familia Appelmann, 1813), de Achim von Arnim, evocă magia în viața de toate zilele.

Proiectele și schițele de drame sînt o caracteristică a majorității autorilor romantici: scena devenea locul visat al fanteziei lor, cel mai adesea proiectat într-un trecut istoric în care imaginația se transforma în libertate și viitor. Goethe s-a deosebit și în această privință de trăirile lor lăuntrice. Înclinat spre studiul naturii și al realității concrete, cu un spirit lipsit de sentimentul religios, el se apropie de viața cotidiană a teatrului, fie cum vom vedea, în calitate de regizor și director de companie teatrală, fie lămurindu-i menirea și rațiunea spirituală. Cînd povestește anii de călătorie și anii de formare ai eroului său preferat, *Wilhelm Meister*, îl pune pe acesta în contact cu viața unei trupe ambulante — unde o găsește pe Mignon — și îl face să reflecteze asupra tulburătorului frate spiritual pe care-l descoperă: Hamlet. « Das Junge Deutschland » (Tînăra Germanie), mișcarea care a încheiat în primele decenii ale secolului al XIX-lea epoca romantică, a pus din nou în slujba scenei ironia și realismul, inspirate de Heinrich Heine prin doi autori dramatici dintre principalii săi exponenți: Christian Friedrich Grabbe și Karl Gutzkow.

Johann Wolfgang Goethe s-a născut la Frankfurt în 1749. Trăgîndu-se dintr-o familie de meseriași, originară din Turingia, dar urmînd exemplul tatălui său, tînărul Goethe a studiat dreptul la Leipzig din 1765 pînă în 1768 și la Strasburg din 1770 pînă în 1771. În anul următor, a făcut cîteva luni de practică avocățească la « Reichskammergericht » din Wetzlar. Își petrece anii tinereții studiind și desfășurînd o activitate literară eterogenă, din care teatrul nu putea lipsi. În vremea primei perioade de la Frankfurt, Goethe s-a încumetat și la unele tentative dramatice, alături de o producție lirică de oarecare valoare. Mai tîrziu a ars manuscrisele primelor sale opere. În epoca petrecută la Leipzig, a compus *Die Laune des Verliebten* (Dragoste cu toane), care constituie cel mai bun exemplu de pastorală germană. Anii șederii la Strasburg au fost hotărîtori pentru evoluția gîndirii și a talentului său poetic. Se împrietenește cu un grup de tineri de vîrsta lui, cu impulsuri inovatoare, cu intenții lipsite de prejudecăți. Și mai cu seamă, suferă influența profesorului său Herder. Începe atunci pentru Goethe o intensă perioadă de descoperiri spirituale, de călătorii, de participare la viața publică, de iubiri (Friederike Brion, Lili Schönemann). În 1776 intră în slujba statului saxon, fiind numit consilier secret de legăție. Cutreieră adesea munții Harz, atras de studiul geologiei, care îi va aduce însărcinări în legătură cu minele din acea regiune, pe lîngă postul de director al șoselelor din ducat și al comisiei de război. În 1792 i se conferă un titlu de noblețe și i se încredințează direcția finanțelor. Activitatea birocratică se răsfrînge în mod negativ asupra celei creatoare, după cum mărturisește el însuși într-o scrisoare din 1782, dar îi este destul de folositoare pentru a dobîndi un echilibru interior. Continuă între timp redactarea lucrării *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, pe care o începuse în 1777. O înlînește pe Charlotte von Stein, care îl inspiră pentru piesele *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso*.

În 1786 face o călătorie în Italia, rămânând mult timp la Roma. O a doua călătorie îl duce în 1790 pînă la Veneția. Experiența romană se reflectă în lucrarea *Călătorie în Italia* și în noua orientare pe care o dă activității lui, atît teatrală cît și literară în neconținută perfecționare, îndemnîndu-l la noi redactări ale operelor sale. Iubirea pentru Christiane Vulpius, cu care se va căsători numai în 1808, și apropierea de Schiller, începută în 1794, îi aduc o nouă înseninare sufletească, îl stimulează la o intensă muncă de cercetare speculativă asupra esteticii.

În 1825, după Congresul de la Viena, cînd ducatul se transformă în mare ducat, Goethe ajunge ministru. Șase ani mai tîrziu, o nouă iubire pentru o fată de șaptesprezece ani pune stăpînire pe sufletul lui. Cînd l-a surprins moartea la Weimar în 1832, Goethe mai lucra încă la partea a doua din *Faust*, începută cu vreo șaizeci de ani înainte, sub semnul tinereții care își propunea să înfrîngă orice regulă și orice rezervă, în numele unei aspirații spre infinit. În succesele sale elaborări, *Faust* a fost mult influențată, atît sub aspectul formei cît și al conținutului, de lumea clasică și de exigența științifică, rațională. Dar spiritul operei a rămas mereu fidel impulsului creator care l-a generat, cu scenele simple și intense din *Urfaust*<sup>1</sup> (1774—1775), ca o viziune ce trecea dincolo de orice orizont pentru a deveni universală în timp și în spațiu, în afara oricărei măsuri, concepută mai cu seamă pentru o scenă ideală, nesupusă normelor obișnuite. Personajele și acțiunile sînt încă de pe atunci conturate. Tratarea scenică are un dialog precis și sobru, legat de exigențele unui realism pozitiv, în contact direct cu experiența proprie și cu aceea a spectatorului. Prima redactare constituie astfel o operă împlinită și tipică fiind reprezentată adeseori ca o lucrare de sine stătătoare.

*Faust* din legenda renescentistă, strămutat apoi în cursul veacurilor pe scena păpușarilor, se transformă, în tragedia lui Marlowe, din șarlatan și vrăjitor într-un învățat atît de însetat de a cunoaște și a experimenta încît nu-i mai pasă de viața de apoi, sfidînd

astfel amenințările creștinismului. Goethe preia această indicație atât de semnificativă și, într-o acțiune de vaste proporții, cu numeroase personaje, episoade, idei, ambianțe, înglobând experiențele sale culturale și cele ale vieții trăite, creează o nouă dialectică între Faust și Mefisto, prin care individul se măsoară cu universul, clipa cu eternitatea, finitul cu infinitul, istoria cu natura și cu prezentul. Simbol și personaj se contopesc într-o nouă materie de creație, cu funcții vitale.

Teatrul lui Goethe preia cele mai diferite ecouri, modelându-le în dezvoltarea treptată a unei forme creatoare. Ecoul înflăcărat al dramaturgiei shakespeareiene se împletește, în prima fază, cu moda «dramelor destinului», care se răspîndea în toată Europa și avea să furnizeze cel mai bogat material repertoriului popular al melodramelor. Acestea prezintă întâmplări aventuroase și patetice care amintesc fără voie de autorii elisabetani minori. Se situează între genul lacrimogen și «romanul negru» al unor Anne Radcliff, Horace Walpole, și M.G. Lewis. Cele mai remarcabile exemplare ale genului sînt create de Klinger și de T.L. Wagner cu *Kindermörderin* (Infanticida, 1776), piesă înrudită ca stil și ca subiect cu unele părți din *Urfaust*. Inocența este persecutată, sufletele pierdute se dedau voluptăților răului.

Goethe aduce mișcării «Sturm und Drang» o serie de dezvoltări. După elaborarea lui *Goetz von Berlichingen*, procesul lui de creație se îndreaptă treptat spre o interpretare explicită a evenimentelor și a oamenilor, așa cum ni le prezintă *Egmont* (1776) în grandioasa lui parabolă simbolică. În aceste dezvoltări, suflul dramatic dă viață unei dezbateri lăuntrice de idei. De aici, izvorăsc noi concepții despre existență, în sensul unei revendicări anarhice morale și politice, al cărei purtător de cuvînt este Goethe.

În *Egmont*, Goethe este atras de realitatea eroului și a personajelor care îl înconjură, analizate ca ființe umane și nu ca simpli reprezentanți ai unor crize istorice. *Egmont* se află în fruntea revoltei Flandrei, care vrea să scape de dominația spaniolă. Este con-

damnat la moarte. În timp ce-și așteaptă execuția, îi apare libertatea sub înfățișarea unei tinere fete. Cu un pasionat avînt liric, care dă sens întregii drame, Egmont îi declară iubirea lui, în numele căreia își sacrifică bucuros viața.

Din drama *Egmont* se inspiră o celebră piesă simfonică a lui Beethoven. În ea răsună idealurile de libertate și de dreptate care vor face să fermenteze marile mișcări din secolul al XIX-lea. Goethe preconizează o viziune dialectică a raporturilor dintre individ și națiune, dintre popor și autoritate, dintre stat și guvern, din care ia naștere o figură eroică, personificînd destinul istoric.

Primele sale tragedii par să meargă paralel cu conceperea lui *Faust* și, într-un anumit sens, s-o provoace. Aceasta nu înseamnă că în ele nu apar idei care în *Faust* nu și-au găsit locul (de pildă, pe tema libertății). În deceniul următor, Goethe compune *Iphigenia auf Thauris* (Ifigenia în Taurida, 1786) și prima versiune a lui *Torquato Tasso* (cea definitivă va fi din 1805). Amîndouă sînt foarte apropiate de elaborarea faustiană, de filozofia ei gnostică. Prima se inspiră direct din lumea clasică și din tragedia greacă, fiind legată în parte de psihologismul lui Racine, în parte de considerații ce reflectă viziunea despre lume pe care și-o făurise Goethe în contact cu acea Grecie ideală care a constituit pentru mulți romantici lumea purilor determinări interioare.

*Torquato Tasso* constituie o tentativă mai nouă și complexă. În aparență este vorba de o dramă petrecută la Curte, cu totul asemănătoare celei trăite probabil de Goethe la Weimar, unde romantica sa rebeliune, în genul lui Torquato Tasso, împotriva ipocriziei și a compromisului, a trebuit să facă loc treptat înțelepciunii profund pesimiste a lui Antonio.<sup>1</sup> Iubirea pentru Eleonora d'Este îl duce pe Tasso la nebunie, îl împiedică să se adapteze la lumea respectivă. Ar părea așadar un îndemn al olimpicii Goethe către acea rațiune atît de disprețuită de tinerii care se apropiau de el și pe care îi îndepărta apoi — ca

<sup>1</sup> Unul din personajele dramei, întruchipînd realitatea dură care strivește idealurile antagonistului său, poetul Tasso

pe Kleist — repulsia lui pentru orice exces și orice elan. În realitate, în personajul lui Tasso, Goethe dezvăluie controversa lui intimă cu lumea, dificultatea de a viețui în contradicție cu propria-i ființă, trebuind s-o adapteze la o existență pe care o simte profund străină de el. În Tasso se manifestă anxietatea celui ce e aruncat în lume fără rost, trăind în permanență riscul de a-și sacrifica propria-i demnitate. Versurile lui Goethe au o alură solemnă și uneori sentențioasă. Dar dacă pătrunzi dincolo de suprafață, dai de o zonă a zbuciumului interior, de un nemărginit tragism, ca în personajele pe care, după câteva decenii, le va evoca Sören Kierkegaard pentru a se justifica pe sine.

În scenele cele mai întunecate și mai amare din *Tasso* se inițiază poate raportul dintre speculația filozofică și investigația dramatică ce a caracterizat teatrul începînd de atunci și pînă astăzi (nu întîmplător, faptul acesta a precedat industrializarea spectacolului prin film și televiziune, dobîndind așadar o nouă menire). În general, este un raport de paralelism, sau chiar de popularizare. Cele două mobiluri — imaginativ și speculativ — găsesc o comunitate de ton numai la Goethe și în momentele lui de intuiție, la o cotitură istorică hotărîtoare, atingînd adevărul sufletesc (cum se va mai întîmpla apoi doar cu eroii lui Dostoievski).

Prima parte din *Faust* a fost scrisă între 1774 și 1808. A doua, între 1808 și 1831. Goethe nu se depărtează de tradiție cînd concepe figura protagonistului: *Faust* se arată chiar de la început avid de știință, dispus la orice, numai să poată depăși hotarele cunoașterii. La fel și Mefisto, care nu ține seama de mijloace, numai să poată obține pentru el, în sfera lui, sufletul omenesc. În desfășurarea acțiunii vom vedea, firește, cum cei doi poli ai săi își adîncesc simbioza și contrastul, dobîndind treptat o semnificație tot mai amplă și mai complexă, atît pe plan psihologic cît și pe cel moral și metafizic.

Episodul Faust — Margareta, care a constituit apoi, pentru spectatorul neavertizat motivul central din primul *Faust*, exista încă din *Urfaust*. Este cu totul nou în legenda faustiană, dar nu și în producția

dramatică a epocii. Firește că la Goethe el evoluează către cu totul alte orizonturi, zugrăvind calea inocenței violată de știință, din cauza setei de cunoaștere. Faust voia să posede și nevinovăția și, bineînțeles, Mefisto izbutește prin vicleniile lui să i-o ofere. De-a lungul întregului prim *Faust* se profilează duelul dialectic dintre Faust și Mefisto. Faust e hotărît să încerce totul pentru a obține totul, dat fiind că demonul îi oferă în chip miraculos mijlocul de a cuprinde nesfârșita experiență a vieții. Mefisto se simte în schimb obligat să-i dezvăluie în orice bine relativitatea și vremelnicia. Faust este profund încrezător în ceea ce-i poate oferi viața. Mefisto, cu o ironie uneori grosolană, îi arată că aceasta e o iluzie, nutrită doar cu speranțe, chiar dacă ele sînt legate de imagini concrete. Firește, Faust va fi mereu deziluzionat și așteaptă zadarnic să poată spune clipei: « *oprește-te, ești frumoasă* ». Conform pactului, numai atunci va trebui să-i cedeze demonului sufletul său. Mefisto îl socotește incapabil să înțeleagă și să cuprindă totul, dar Faust nu încetează să-i ceară mereu noi experiențe, să încerce noi căi. Între timp, Margareta cade victimă setei lui inepuizabile, care nu se poate opri în fața sacrificării unei biete fete. Faust a trăit fără satisfacții experiențele din taverna lui Auerbach cu o ceată de tovarăși veseli, și din noaptea Valpurgiei, printre vrăjitoare, duhuri și năluci, cu un interudiu senin: « *Visul din noaptea Valpurgiei* », inspirat din Shakespeare.

Al doilea *Faust* renunță hotărît la orice structură teatrală, la orice desfășurare și tensiune dramatică, pentru a deveni un vast poem dialogat sub formal de frescă a civilizației umane. Faust obține de la Mefisto reînvierea lumii din epoca medievală, precum și a celei din antichitatea clasică. Aparițiile devin tot mai vaste, mai populate, mai fantasmagorice. Faust vrea să ajungă pînă la domnia esențelor originare care generează umanitatea. Revin scenele de alchimie și se naște mult așteptatul *Homunculus*. Noaptea Valpurgiei prezintă de data aceasta figurile visate și imaginate de omenirea păgînă și, în sfîrșit, apare Elena, simbol al frumuseții ideale, aspirație nemărginită a lui Faust. Din iubirea lor se naște Euforion,

în climatul fermecat al unei noi Arcadii. Euforion crește și se dezvoltă complet în câteva clipe, desăvârșit la minte și la trup. Se avîntă spre cer, dispăre ca un meteor. Dispăre și Elena, spirit ceresc.

Dar Faust nu se poate mulțumi numai cu faptul că a înțeles și a cunoscut istoria omului, în solemnă și splendidă ei conturare. În slujba împăratului, izbuțește să cîștige cu ajutorul demonului o bătălie hotărîtoare în cîmp deschis. Dobîndește drept răsplată o vastă luncă pustie, un ținut mlăștinos. De data aceasta Faust îi cere lui Mefisto să-i ajute să asaneze locul, în așa fel încît oamenii să poată munci și clădi pe el, alungînd lipsa, vinovăția, grija, nevoia — personificate prin patru femei în veșminte cenușii. Mlăștina este asanată de slugile lui Mefisto. Faust constată cum de rîndul acesta fapta lui devine folositoare. Pe pămîntul acum fertil, oamenii vor putea să lucreze cu spor, se va putea ivi un nou paradis terestru. În fața perspectivelor ce i se deschid ca un nemărginit orizont populat și activ, Faust se poate, în sfîrșit, declara mulțumit de clipă. Mefisto ar trebui să pună deplină stăpînire pe sufletul lui, dar intervin puterile cerești pentru a-l salva și a-i justifica existența.

Goethe a izbutit astfel să descrie parabola întregului gen uman cu ciclurile lui istorice, cu drumul lui către dobîndirea unei conștiințe care să-l facă tot mai mult făuritorul propriei lui soarte, ajutîndu-l să înțeleagă sensul divinității, chiar dacă nu poate atinge împlinirea, desăvîrșirea ipostazei, a ideii. Această a doua parte este bogată în idei ce se transformă într-o substanțială materie lirică. Numai un public care cunoaște dinainte textul poate sesiza și pe scenă însemnătatea lui. În ultimele decenii interpretarea cea mai fidelă și totodată aprofundată (recent, și cu îndrăznețe intervenții moderne) a primei părți din *Faust* și, în unele împrejurări excepționale, și a celei de a doua, i se datorează lui Gustav Gründgens. Pe lîngă faptul că a pus în scenă opera, a interpretat în tinerețe personajul lui Faust, iar mai tîrziu pe acela al lui Mefisto. Pe plan critic nu se poate face abstracție de drumul exegetic trasat de Friedrich Gundolf în marea sa operă asupra lui Goethe, care îi încadrează arta în sfera evoluțiilor filozofice tipic



post-romantice și post-nietzscheane (nu trebuie uitat, de altfel, că viziunile lui Goethe iau naștere sub influența investigațiilor lui Immanuel Kant și a consecințelor acestora din prima fază a idealismului). Perspectivele deschise de Lukács în numele unei reprezentări obiective și realiste au și ele un temei, dacă se ține seamă de faptul că Goethe era un om pasionat de știință, un funcționar înzestrat cu talente politice și, în sfârșit, un atent observator al realității de toate zilele, al vieții, omenști sub aspectul ei cel mai sincer. Poemul lui Dante Alighieri era o comedie în sensul reprezentării, scris pentru a zugrăvi o lume construită în numele civilizației creștine. *Faust* apare, de asemenea, în mijlocul unei epoci frământate, de rîndul acesta în numele noii civilizații științifice, pe cale să îngroape lumea veche, îndreptîndu-se către scopurile care-i sînt proprii. Atît *Divina Comedie* cît și *Faust* nu ignoră latura comică și grotescă a celor zugrăvite. Amîndouă denotă uneori, prin desenul lor atît de geometric, o bună doză de voluntarism. În tragedia greacă a lui Eschil și a lui Sofocle, unitatea dintre public și scenă, dintre cei ce reprezentau și cei ce erau reprezentați, devenea, prin intermediul mitului, deplină, desăvîrșită. În opera lui Dante Alighieri și a lui Goethe se reflectă o criză, riscul înțelegerii greșite, latura pozitivă a unei rupturi. Depășindu-se hotarul mitului, se înaintează, de altfel, în direcții mai vaste.

*Faust*, în complexitatea sa — căci partea a doua, nu se poate desprinde așa cum se obișnuiește la teatru — reprezintă pe de o parte, chiar prin zbuciumul lăuntric al eroilor săi, imposibilitatea de a se ajunge la o comunitate socială, în care comunicarea să fie firească și directă ca în comunitatea greacă. Pe de altă parte, izbutește să traseze o linie nedefinită. un curs care este acela al întregii omeniri, din trecut și pînă în viitor. În primul caz, reflectă efectele negative ale ideologiilor legate de creștinism. În al doilea, depășește elanul profetului, ajungînd la lucida sagacitate a cercetătorului de tipul lui Leonardo, care știe să se îndrepte și spre domeniile Utopiei, pentru a se pregăti să le realizeze. Așa cum știe să se întoarcă la domnia elementelor generatoare, la un nou contact

cu esențele primordiale, pentru a se uni iarăși cu frumusețea Elenei.

Orice hegemonie este cu hotărîre înlăturată. Lumea păgînă și lumea creștină sînt confruntate, judecate. Sinteza dialectică realizată după milenii de istorie, constituie efectivă lor depășire, prefigurînd realitatea viitoare. Pe lîngă aceasta, la Goethe e limpede conștiința contradicțiilor sociale. Lumea lui imaginară se apropie de psihologia cotidiană și o definește într-un mit. Prin calea tumultuoasă a eroului său, prin necesitățile și resursele lui, Goethe a știut să ne înfățișeze procesul istoric intern al omenirii, să ne ofere reflectarea ideală a acesteia, calea ei pozitivă.

Nu trebuie uitată contribuția lui Goethe la dezvoltarea teatrului german ca director și ca regizor teatral. În această privință, Weimarul i-a fost deosebit de prielnic. Venit acolo în 1775, aproape fără nici o experiență teatrală, a fost curînd pus în situația să preia răspunderea organizării teatrului pe care ducele Saxoniei a ținut să-l înființeze în capitala statului său. Această nouă atribuție i-a limitat activitatea științifică. Chiar în anul următor a izbutit să reprezinte *Don Carlos* de Schiller. În cei douăzeci și șase de ani cît a rămas la conducerea teatrului de stat din Weimar, Goethe s-a îngrijit de reprezentarea unui bogat repertoriu de comedii, melodrame și balet. Și-a expus teoretic principiile de regie — dacă se pot numi astfel — dînd lecții de actorie lui P.A. Wolf și lui Franz Gruner. Eckermann le-a adunat sub titlul de *Regeln für Schauspieler* (Reguli pentru actori). După un scurt preambul: «*arta actorului constă în felul de a vorbi și în mișcare*», urmează cele nouzeci și una de reguli, împărțite pe diferite subiecte: «*Dialect — Dicțiune — Recitare și declamație — Poziția și mișcarea corpului pe scenă — Poziția și mișcarea mîinilor și a brațelor — Mimică — De respectat în timpul repetițiilor — Obiceiuri proaste ce trebuie evitate — Comportarea actorului în viața de toate zilele — Poziții și grupuri pe scenă*». Autorul se menține mai tot timpul în limitele unei didactici luminate, dobîndite prin practica muncii, prin experiența directă a scenei. Goethe a fost atras în mod special de secretele tehnicii.

Cu scopul de a învăța meseria, el a compus o serie de comedii psihologice: *Clavigo* (1774), *Stella* (1776), *Die natürliche Tochter* (Fiica nelegitimă, 1803). În toate se observă o măiestrie a dialogului, o capacitate de a captiva și de a amuza, prin pătrunzătoarea introspecție a personajelor și prin actualitatea problemelor, prezentate într-un cadru de *comédie sérieuse*.

## SCHILLER

Johann Christoph Friedrich von Schiller s-a născut la Marbach, în 1759, dintr-o familie cu tradiții militare. Este îndrumat spre cariera armelor, dar, antrenat curînd de alte preocupări, studiază dreptul și medicina, dedicîndu-se apoi literaturii, sub influența clasicilor germani și a contemporanilor, fiind atras în orbita mișcării *Sturm und Drang*. Versurile sale de tinerețe au fost publicate în 1782 într-un almanah.

*Hofii*, compusă între 1777 și 1780, este reprezentată la Mannheim în 1782 cu mare succes. În 1783 obține numirea de dramaturg la « Hoftheater » din Mannheim. Scoate revista « Reinische Talia ». Profesor la Jena, se căsătorește în 1790 cu Charlotte von Lengefeld. În anul următor, ducele de Hollstein și contele Schiimmelmann îi asigură o pensie pe timp de trei ani. În 1794 îl cunoaște pe Goethe. Realizînd o simbioză spirituală și un schimb reciproc de idei asupra formei și legilor poeziei, Schiller ca autor și Goethe ca director de teatru activează între 1794 și 1804 pe baza unor scopuri comune. În 1795 Schiller scoate revista « Die Horen ». După patru ani se mută definitiv la Weimar, unde moare în 1805, în timp ce lucra la tragedia *Demetrio*, din care n-a rămas decît schița primelor două acte.

Dramele romantice din acei ani erau reprezentate la teatru, dar în mod ocazional și nu fără ezitări. Publicul german prefera mai degrabă micile comedii ale lui August von Kotzebue, dramele lui în stil lacrimogen. Schiller, după prima experiență cu *Hofii*,

destul de fericită, mulțumită dramatismului ei chiar prea impetuos, a recurs și el, după exemplul lui Shakespeare, la tragedia istorică în versuri, părăsind vîna polemică din anii tinereții împotriva lumii pe atunci atotputernice. Alegerea s-a dovedit fericită în privința evoluției gusturilor publicului, și s-a bucurat de mari succese. Întîmplările și personajele, luate din evenimente istorice văzute uneori în lumina legendelor, se pretau atît paradigmatelor morale ale autorului, cît și autenticului său talent de comentator în versuri. La aceasta trebuie adăugat simțul perspicace al structurii teatrale, înzestrarea eroului cu trăsături care cuceresc publicul. Suflet îmbibat de sentimente generoase, Schiller zugrăvește reprezentări ideale, mergînd de la emfatic la patetic.

*Die Braut von Messina* (Logodnica din Messina, 1782) și *Die Verschwörung des Fiesko* (Conjurația lui Fiesco, 1783) sînt primele încercări în această direcție. Încă nesigure, se lasă prea evident dominate și motivate de intențiile și de sfera morală elaborate de Schiller sub influența noilor concepții filozofice, în numele unei etici corespunzătoare lumii noi în curs de apariție, ca o consecință a Revoluției franceze și a războaielor napoleoniene.

Ca și Alfieri în Italia, dar cu o viziune mult mai vastă și mai bogată în fermenți, cu o teatralitate mult mai pronunțată și capabilă să atingă sufletul publicului printr-o elocvență pasionată, Schiller își asumă o misiune educativă (și uneori didactică) pentru a-și îndruma națiunea către o trezire a conștiinței, care să-i elibereze spiritul de lanțurile confessionale și autocratice. *Don Carlos* (1784) dovedește curînd arta matură a autorului dramatic, clarificîndu-i totodată concepția care, de la imperativul categoric kantian, personificat în marchizul de Posa, duce la o arzătoare dorință de libertate, exprimată printr-o acțiune dramatică intensă și susținută. Ideile lui se clarifică, simțul scenic se maturizează: în consecință, și exprimarea va deveni funcțională.

Astăzi drama lui poate părea pe alocuri obositoare și încărcată, dar pe vremea aceea avea o nemijlocită putere de pătrundere, fiind nutrită de «*concepte simbolice, care țin locul obiectului în tot ce nu aparține*

*adevărului sferă artistică a poetului, și nu poate fi reprezentat dar trebuie sugerat, apropiindu-se astfel de muzică și de operă*», cum a spus Schiller însuși. Schiller nu era, desigur, lipsit de dorința și priceperea de a-și crea o poetică. Adeseori însă, intențiile sale — chiar dacă sînt justificate de o matură viziune estetică — invadează cu prea multă exuberanță planul scenic al evenimentelor și al psihologiilor. Schiller își atinge, firește, mai bine scopurile cînd personajele, în loc să fie alegorice, chiar și într-un cadru istoric, se apropie de realitatea concretă, în care se dezbat pasiunile sufletești, totdeauna menținute de el la o înaltă temperatură spirituală.

*Luise Miller (1784) sau Kabale und Liebe* (Intrigă și iubire) cum a numit-o interpretul său Iffland, pune în opoziție două clase: cea aristocrată, și cea burgheză, reliefînd cu perspicacitate ceea ce era pozitiv și orientat spre viitor în trăsăturile morale ale păturii mijlocii, precum și oboseala și inerția acumulate în aristocrația care deținea puterea, fiind profund coruptă de această putere. Precedente pe această cale existau de multe secole. Schiller este însă primul care abordează transferul de putere și hegemonie operat între cele două straturi sociale, depășind critica de moravuri pentru a construi o lume morală, în mod direct, după experiențe directe. Curtea pe care o zugrăvește Schiller corespunde unei Curți germane, identificabilă istoric. Atmosfera burgheză din familia Miller — tatăl, instrumentist în orchestra comunală, mama și Luise, singura fiică — poate fi identificată cu aceea în care a crescut Schiller. În centrul tragediei se află iubirea romantică, pasionată și impetuoasă dintre nobilul Ferdinand von Walter și burgheza Luise Miller. Schiller a suferit și el profund din pricina deosebirii de rang social care-l despărțea de prietena lui, Charlotte von Wolzogen. Își dădea bine seama de sarcina istorică înfruntată în această tragedie, de vreme ce înainte de a o scrie declarase într-o expunere a sa despre teatrul german: « *Cînd justiția este orbită de bani și viciul se hrănește prin bogăție, cînd cei puternici se afundă cu delictelor lor în desfrîu, iar respectul uman oprește brațul autorității,*

*teatrul apucă spada și balanța pentru a izgoni viciul din tribunalul grozăviilor* ».

Ferdinand este fiul unui nobil ajuns președinte al Consiliului de miniștri mulțumită vicleniilor sale și unei fapte murdare. Președintele socotește idila dintre fiul său și mărunta burgheză, Luise Miller, drept un lucru fără importanță. Are de gînd să-i pună capăt cu orice preț, pentru că vrea să asigure fiului său o situație demnă de rangul social la care a ajuns familia. Un alt obstacol serios în calea acestei iubiri este sentimentul pe care Lady Mildford, favorita ducelui, îl nutrește pentru Ferdinand și care o împinge la tot felul de demersuri pentru a-și realiza dorința.

Lady Mildford, care are și ea trăsături evidente de noblețe, face parte din categoria curtezanelor generoase. Caută să-l influențeze pe duce pentru a-l îndruma spre acte de dreptate și a-l feri de influența nefastă a președintelui von Walter. Constatînd cît de pură și ideală este iubirea dintre Ferdinand și Luise, Lady Mildford fuge de la Curte, renunțînd la viața ușuratică. De altfel, ni se lămurește că legătura ei cu ducele pornise de la un gest generos al acestuia, la care ea voise să răspundă prin recunoștință. Aceste suflete alese stau în contrast cu meschinăria și josnicia președintelui von Walter și a secretarului său: o intrigă murdară urzită de ei aduce moartea celor doi îndrăgostiți, crimă care devine sinucidere. Moartea lor se ridică împotriva lumii lipsite de morală și de demnitate umană a regimurilor absolutiste. Prin ea triumfă o nouă concepție de viață — în mod pozitiv burgheză — pe care o reprezintă muzicantul Miller și fiica sa Luise.

Schiller afirmă și atestă fără ocolișuri — chiar dacă prin contraste prea nete și bătătoare la ochi — valoarea lumii burgheze, care acum are o fizionomie precisă și o deplină libertate lăuntrică de opțiune. Spre deosebire de tragediile precedente, *Hoții* și *Conjurația lui Fiesco*, stilul devine simplu, direct, aproape auster și realist (în ciuda unor alunecări în melodramatic). « Drama burgheză » se desfășoară într-o epocă contemporană, într-o ambianță reală și ușor de recunoscut, între personaje din viața de toate zilele. Schiller

nu va continua totuși să meargă pe această cale, interesat fiind de problemele raporturilor morale din sfera personajelor istorice, relevate în cursul studiilor sale asupra istoriei, care îi preocupau mintea și îi creau noi stări sufletești. *Luise Miller* ar fi avut o dezvoltare mult mai largă cu câteva decenii mai târziu. Poate că Schiller însuși nu i-a înțeles însemnătatea. *Marie Stuart* (1800), tragedia lui cea mai populară și mai des reprezentată, interesează în special prin originala vigoare dramatică a personajelor și a contrastelor dintre ele. Melodiosul lirism schillerian face ca desfășurarea zguduitoare a întâmplării să trezească emoții adânci. Personajele dobîndesc o viață autonomă extraordinară, care le face să pară reale în sufletul publicului, creînd o simbioză directă. Se naște astfel la începutul secolului, acel nemijlocit raport emotiv dintre sală și scenă, care s-ar putea socoti printre cele mai interesante caracteristici ale teatrului din epoca burgheză. Nu este plăcerea gustată la teatrul de Curte, nici cerința răspîndită astăzi a unei dezbateri intelectuale, ci o reflectare a sentimentelor în sînul societății. Drama a devenit astfel, întocmai ca drama muzicală a lui Verdi și a lui Wagner, un domeniu al vieții de toate zilele.

În aceeași ani, Schiller compune trilogia *Wallenstein*. Într-o succesiune de trei lucrări dramatice, el înfățișează un personaj istoric care-l frapase pe cînd studia războiul de treizeci de ani (1618—1648): ducele de Wallenstein, ajuns la o cotitură hotărîtoare a vieții sale. Condotier cu mari calități militare, Wallenstein este ispitit de gîndul de a-și crea un regat, despărțind Boemia de Imperiul austriac în a cărui slujbă se afla. Pentru realizarea acestui plan, el crede că poate conta pe armata alcătuită în mare parte din mercenari, pe care o socotește credincioasă numai conducătorului ei. Împăratul, informat de rebeliunea lui latentă, ia măsuri pentru a i-l opune pe contele Piccolomini, subalternul lui. Cele două conjurații merg paralel: a lui Piccolomini pentru a-l izola pe Wallenstein, a lui Wallenstein pentru a atrage generalii de partea planului său, al cărui prim pas constă în alianța cu adversarul suedez. Condotier genial, Wallenstein se dovedește însă un om politic

slab și nehotărît, acționînd doar cînd se vede constrîns și robît cu totul de credința lui în conjuncțiile astrale. Wallenstein va fi ucis prin trădare de prietenii lui Piccolomini; acesta la rîndul său își pierde singurul fiu, pe Max, la început admirator al lui Wallenstein, apoi hotărît să-l combată pînă la capăt cînd îi descoperă duplicitatea. Complicata intrigă are un amplu suflu de ansamblu, în care se reliefează totuși puternic figurile principale ale acțiunii. Schiller rămîne obiectiv față de evenimente, lucru care-i îngăduie să le prezinte echilibrat, expunînd cu o logică scenică clară, diferitele comportări. Lipsește însă din această mare și viguroasă frescă un suflu lăuntric care s-o animeze, care să-i justifice mișcarea scenică atît de măsurată și încordată, printr-o perspectivă capabilă să-i confere o semnificație superioară. Chiar dacă prin îndoielile protagonistului, veșnic preocupat să scruteze în stele fatalitatea, Schiller pare să pună sub semn de întrebare destinul uman incapabil să vadă limpede în sine însuși.

În tragediile care au urmat, *Die Jungfrau von Orléans* (Fecioara din Orléans, 1801) și *Wilhelm Tell* (1804), Schiller schițează mitul unei națiuni ideale, în forme adesea retorice, între romanesc și melodramatic, unde teatralitatea și elocvența rămîn în mod arid scopuri în sine. Mersul istoric pe care ar fi dorit Schiller să-l interpreteze, devine doar o sursă de pretexte scenice.

## KLEIST

Existența lui Heinrich von Kleist este oglinda unui spirit în veșnic conflict cu sine însuși și cu lumea, a unei neliniști exterioare ce corespunde unui zbucium lăuntric, a căror concluzie logică a fost o profundă criză depresivă, datorată și lipsei de înțelegere cu care îi era privită activitatea.

Kleist s-a născut la Frankfurt pe Oder în 1777, an în care Schiller începea să scrie *Hoții*, iar Goethe, *Wilhelm Meister*. Dintr-o familie de iuncheri<sup>1</sup>, intră

<sup>1</sup> Denumire dată membrilor aristocrației militare prusace



în regimentul de gardă din Potsdam, mai mult datorită tradiției familiale decît din convingere proprie. Iese din armată în 1799 și pleacă în Franța pentru a studia filozofia, matematica și științele politice. În 1801, după ce citise *Critica rațiunii pure*<sup>1</sup> și operele lui Rousseau, își reia viața de nomad. În 1803, pe cînd era oaspetele lui Wieland<sup>2</sup>, face o călătorie la Weimar, unde îi cunoaște pe Goethe și pe Schiller. Întîlnirea produce ca reacție o accentuare a tendinței lui Kleist spre impulsurile nestăpînite, spre temeritatea spirituală. Între 1804 și 1807, lucrează ca funcționar la Königsberg, cu o scurtă întrerupere datorată detenției lui din timpul ocupației franceze. În 1807 devine redactorul revistei «Phöbus» din Dresda. După doi ani, conduce împreună cu Adam Müller publicația «Berliner Abendblätter». Participarea lui la viața teatrală germană se limitează la o colaborare fugară cu Goethe, care îi pune în scenă la Weimar în 1808 piesa *Der zerbrochene Krug* (Urciorul sfărîmat). Faptul că literatura lui nu s-a bucurat de succes, precum și eșecul suferit în dragoste după legătura cu Wilhelmine von Zeuge, îl împing în mod fatal spre sinucidere. La 11 noiembrie 1811 se aruncă în lacul Wannsee, tîrînd-o și pe prietena sa Henriette Vogel în acest tragic sfîrșit.

Poetica lui Kleist se deosebește de aceea a lui Schiller printr-un procedeu de creație opus: în vreme ce Schiller tinde să-și adapteze operele la idealuri universale stabilite apriori, Kleist dă consistență propriilor sale emoții exacerbîndu-le și deformîndu-le. El le înfățișează ca pe niște sugestive roade ale imaginației, care denotă cu evidență originea lor emotivă. Viața lui rătăcitoare, insistenta căutare a unui *ubi consistam* afectiv, merg mîna-n mîna cu istoria zbuciumată a activității sale creatoare. A ajuns la sinucidere după ce atinsese cu *Prinz von Homburg* maturitatea de exprimare și chiar o anumită seninătate de viziune. Lumea din jur — și Goethe însuși, în ciuda unei

---

<sup>1</sup> Opera lui Kant

<sup>2</sup> Cristoph Martin Wieland (1733—1813), prozator și poet german, întemeietorul celei mai importante reviste literare a epocii «Deutscher Merkur»

oarecare bunăvoințe — nu-i acorda nici o simpatie, nici un sprijin care să-l poată susține. În cursul operelor sale iese tot mai mult la iveală această incapacitate a lui de a se face acceptat, care era poate o incapacitate a celorlalți de a-l accepta. Zbuciumul îi era la fel de mare pe cât îi era de fremătător și vulcanic impulsul de a iubi, de a crea, de a imagina. Pasiunea lui rămânea neluată în seamă, și tocmai de aceea se inhiba. Cu toate acestea, înlăuntrul său se petrecea o sondare a sufletului omenesc care foarte rar găsește atîta putere de adevăr. Este dictată de suferința fără seamăn a unei vieți pătimașe, căreia i se refuză orice putință de ușurare, așa că se întoarce împotriva ei însăși. Dramaturgia lui Kleist procedează prin salturi, pe căile cele mai felurite, neocolind nici o experiență, dar rămînînd unitară în sine; cu izbucniri impetuoase și neprevăzute, care totuși se sublimează într-o formă.

Kleist descoperă un subiect formulat de la început în termeni paroxistici: legenda despre *Penthesilea* (1808), care, în prada unei febrile furii amoroase, îl sfîrtecă pe Achile. Evidenta alegorie a iubirii pătimașe, ale cărei excese ajung să calce în picioare individualitatea ființei iubite, afirmă necondiționat drepturile eului. Un exemplu al acestui proces îl constituie și fragmentul *Robert Guiscard* (1803), unde tema ciumei ce bîntuia în tabăra normandă este pusă pe primul plan, fiind folosită pentru a da un relief măreț efortului eroului, bolnav și el de ciumă, totuși gata să se ridice din culcușul lui pentru a se avînta spre victorie. *Penthesilea* rămîne forma imaginativă extremă a căutărilor kleistiene. Personificarea instinctului sexual atinge aici o vitalitate incomparabilă, un elan din fericire necontrolat, deci revelator. În același timp, Kleist zugrăvește o lume imaginară complexă — aceea a Amazoanelor, căreia i se opune fără vigoare tabăra aheilor — ducînd viața socială către cu totul alte limanuri, și creînd o existență cu baze morale total diferite de ale noastre, dar tot atît de justificate (iar aici se constată o orientare cu largi dezvoltări în imaginația marchizului de Sade). În acest sens, *Penthesilea* rămîne un exemplar unic de sinceritate extremă, exprimată într-o formă imagi-

nativă desăvîrșită și plină de reflexe multicolore. Gluma într-un act, *Urciorul sfărîmat*, definită drept « frescă țărănească », « natură moartă olandeză », scrisă în joacă (Kleist s-a ocupat într-un studiu remarcabil și de taina marionetelor și a spectacolului), pornește de la zugrăvirea mediului pentru a ajunge la un grotesc de o natură cu totul deosebită, de un comic violent, cu trăsături savuroase și colorate.

*Hermannschlacht* (Bătălia lui Arminius, 1808) este dominată de teză. Intenția polemică face ca personajele să pară lipsite de viață, întâmplările mecanice, cadrul istoric artificial. În *Kätchen von Heilbronn* (Kätchen din Heilbronn, 1810) domnește delirul oniric, somnambulismul, forța miraculosului care străbate întreaga lui operă ca un element ascuns și vital, ca sens hotărîtor al misterului. Temele tipice ale baladei și ale narațiunii romantice, evul mediu privit printr-o prismă imaginară, se traduc aici în efuziunea lirică; sînt folosite drept pretext pentru o variație de imagini, cînd gingașe, cînd furtunoase, mereu pline de patos. Legenda devine dramă.

Construcția studiată a piesei *Prinz von Homburg* (1811) arată limpede cît era de conștientă intenția de a proceda la o intensă investigație a conflictului central dintre individ și lumea înconjurătoare. Marele Elector îl condamnă la moarte pe nobilul războinic, drept pedeapsă pentru că a condus o operație militară fără să fi fost autorizat; pe urmă îl pune chiar pe prinț să-și judece fapta, infirmînd însă la sfîrșit condamnarea pe care tînărul și-o decretase el însuși cu curaj. Concepția idealistă a individului creator al realității, extinsă și asupra domeniului moral, se articulează într-o structură dramatică de un puternic dinamism spectacular, în care omul romantic, arbitru al propriului său destin, se face interpret al unui mit, apt să cucerească mulțimile și să traseze o direcție. Elementele ideale se îmbină în mod echilibrat cu zugrăvirea realistă a personajelor, astfel încît desfășurarea acțiunii dobîndește accente veridice. Vigoarea subiectului este dublată de vitalitatea reală a personajelor. De data aceasta forma este concisă și sobră. Lirismul apare numai în pasaje scurte și esențiale. Toate figurile, chiar și cele secundare, sînt

caracterizate printr-o umanitate și o verosimilitate deșăvârșită: în felul acesta se alcătuieste un tablou unitar, armonios, cu vicisitudini palpitate, orînduite într-o desfășurare limpede. În lumina întîmplărilor istorice urmărite, această dezbatere asupra datoriei și a eroismului sună profetic. Frumusețea ideilor nu ascunde însă capcanele primejdioase. Bineînțeles, drama n-a avut atunci nici un succes. Respins de lumea ale cărei întunecimi și abisuri le dezvăluiseră cu atîta luciditate, neascultat și luat în rîs pentru delirul lui de vizionar, Kleist și-a decretat moartea. Lucrările romantice au determinat sub diverse aspecte multe din evoluțiile dramatice moderne. Nu se poate spune însă că exigențele pe care le-au formulat și orizonturile pe care le-au deschis au fost epuizate pînă la ultima limită. O bună parte dintre ele ar mai putea furniza noi procese creatoare, apte să depășească limitele producției dramatice propriu-zise, către o orientare rituală mai pronunțată a spectacolului.

## HÖLDERLIN

Adevărul este că « poemele dramatice » din această perioadă depășesc cadrul scenei, devenind pură imaginație aproape de nerealizat pentru interpret. Faptul însuși al acestei depășiri duce spre noi orizonturi spirituale, orientate către viitor și totodată în profunzime, creînd noi dimensiuni psihice sau, mai bine zis, descoperindu-le. La autorii a căror operă am descris-o pînă acum, trebuie adăugată și personalitatea lui H ö l d e r l i n . Traducător al tragediei *Antigona* de Sofocle cu un sentiment solemn al misterului antic, el a reconstituit în poemul său dramatic *Der Tod des Empedokles* (Moartea lui Empedocle, 1799) o lume ideală cu trăsături elenice, a investigat profetic destinul uman în raport cu natura și cu moartea, prin mijlocirea eroului său, înțeleptul Empedocle, ajuns la adevărurile ultime ale Universului. Puri-tatea și noblețea viziunii rămîn un model definitiv.

Drama romantică germană oglindește, desigur, ca simptom al unei conjuncturi, o magmă istorică destul de neclară și stratificată, așa cum era aceea a popoului german în jumătatea de secol care a cunoscut zguduirea provocată de Revoluția franceză. Un complex de rezultante istorice duse la o structură socială dintre cele mai pestrițe și contradictorii, unde rămășițele feudale se amestecau cu complexe atavice și cu impulsurile mercantile ale burgheziei. Friedrich Gundolf a sesizat cu acuitate spiritul acestei frământări: « *Cu tristețe ne gândim la destinul german al poetului: demonul său îl distruge în pragul pământului făgăduinței, ba chiar în pragul pământului în general, tocmai în momentul când el începe să iasă din apăsătoarea lui singurătate vulcanică, în comunitate, în popor, în lume. Hölderlin e cuprins de nebunie tocmai când i se revelează zeii poporului său... Nietzsche, tocmai când trebuie să scrie noua lege, noua tablă a valorilor pentru care le-a sfărîmat pe cele vechi... Goethe renunță în Italia la calea sfințitului imediat, iar Kleist se omoară fiindcă nu-și poate realiza și prin poporul său eul lui absolut. Toate acestea sînt forme diferite ale aceleiași fatalități germane: aceea de a transforma lumea prin eul nemijlocit, care la nici un alt popor nu se înalță atît de solitar și de nesociabil izolat în propria-i bogăție și satisfacție. Tînărul Luther, tînărul Goethe și tînărul Schiller au dorit aceasta și au simțit în mod obscur aceeași necesitate ca și Hölderlin, Nietzsche, Kleist: și de fiecare dată, titanica hybris, eul ca adversar al zeilor și al puterilor, ajunge la compromis ori la propria-i distrugere ».*

În acei ani, mișcarea filozofiei idealiste se alătură celei romantice. De la Herder pînă la Hegel, patronajul filozofic se menține cînd inspirat de către poeți, cînd inspirîndu-i: și nu va trece mult pînă să apară marxismul. Efortul creator al acelor decenii împinge umanitatea spre o cotitură hotărîtoare; cu toate acestea, după un secol, va duce poporul care l-a produs la o serie de catastrofe morale și materiale. În decursul evoluției sale istorice se poate observa cum circulă accentele extreme și revelatoare ale acestor poeți. Ele nu sînt acceptate cînd se produc, și chiar după un secol izbutesc cu greu să pătrundă în relațiile cotidiene.

Civilizația noastră nu reușește să le cuprindă, să se înțeleagă pe ea însăși cu ajutorul lor. Disensiunea observată de Gundolf în sînul poporului german, poate fi generalizată fără greutate, și oferă motive valabile de meditație asupra evenimentelor istorice care au caracterizat epoca noastră.

Goethe și Kleist, Lenz și Büchner prezintă în dramele lor un tipar de altfel neîmplinit — încercarea de a oferi un spectacol coerent noii religii sociale a cărei natură și ale cărei cerințe sînt inevitabile.

Principiile spectacolului se elaborează în cursul propriei lui desfășurări: o dată cu ele, drama devine demiurgică, și tocmai de aceea nu ajunge la o soluție definită, de aceea denotă prin ea însăși și prin felul cum este primită violentul conflict interior care se perpetuează în sînul unei societăți ca a noastră, unde credințe vagi și mitice intră în conflict cu o comportare ce caută să justifice utilul prin *ethos*. Drama devine astfel în mod deliberat o strădanie care depășește propriile-i forțe dar necesară tocmai datorită acestui fapt.

## BÜCHNER

Concepția și elaborarea romantică a fenomenului teatral a fost cea mai înaltă și complexă din cîte s-au putut imagina în cursul civilizației europene; realizată, dar totodată constrînsă să rămînă sterilă, mărturie a unui impas istoric cognitiv, care se perpetuează în formele noastre actuale de viață, în parte echivoce, în parte unilaterale. Un reprezentant tipic în acest sens este Georg Büchner (1812—1836). Prima lui încercare a fost o poveste delicată și subtilă, *Lena und Leonce*.

*Danton's Tod* (Moartea lui Danton) și *Woyzeck* (compuse respectiv în 1835 și 1836) duc de la fatalitatea istorică la fatalitatea socială. Experiența științifică a dramaturgului (Büchner studiase științele naturii) devine rodnică prin cercetarea atentă a unei cotituri hotărîtoare și a circumstanțelor ei

privite într-un cadru încă românesc, dar care tinde să se transforme în judecată critică, pentru a determina consecințele unui mediu și ale unei condiții sociale, pentru a le percepe în apogeul lor tragic, prin conștiința zdruncinată a unei victime a lor. După ce la vârsta de numai optsprezece ani Georg Büchner participase activ la revoluția liberală din acea vreme și publicase un pamflet cu titlul *Război palatelor, pace colibelor!*, simțindu-se apăsător de sentimentul destinului (motiv dominant în dramaturgia romantică germană), analizează Revoluția franceză în *Moartea lui Danton*, și zugrăvește în *Woyzeck* soarta amară a omului umil, devenit soldat din pricina mizeriei.

Büchner avusese sub ochi certificatul medico-legal al soldatului Johann Christian Woyzeck, de meserie frizer, condamnat la moarte pentru că înjunghiasse o văduvă. Woyzeck declarase că niște forțe oculte îi procuraseră cuțitul și îi porunciseră s-o omoare.

Personajul Woyzeck se află pe ultima treaptă a scării sociale. Oricine poate dispune de el. Medicul, căpitanul, plutonierul. El este doar un obiect. Nu are nici măcar o personalitate de apărare. Se supune în toate împrejurările. Are un singur lucru: mica lui familie, alcătuită din Maria, o tinărară pe care o iubește, și un copilăș. Dar și atât e prea mult. În mod fatal, femeia este atrasă de prestigiul superiorului său direct, plutonierul. Cedează ademenirilor lui. Când Woyzeck bagă de seamă, revolta ia locul resemnării. Halucinațiile și presimțirile subconștiente îi călăuzesc pașii. O ucide pe Maria și se îneacă în lacul în care îi aruncase cadavrul. Copilășul rămâne orfan și singur, răătăcit într-o lume ostilă. Mizeria morală și materială a eroului este zugrăvită cu un realism fără ocolișuri, într-o serie de secvențe scurte, care duc treptat la catastrofă. Construcția dramatică se desfășoară într-un ritm epic. Piesa se întrerupe la scena în care copilul lui Woyzeck, neștiutor de cele petrecute, se joacă cu alți copii. Scena n-a fost terminată, fiindcă între timp autorul a murit, la vârsta de numai douăzeci și patru de ani. Dar se poate presupune că era chiar cea finală. De fapt, opera lui Alban Berg, care redă

cu fidelitate în muzică partea cea mai valoroasă a textului lui Büchner, se încheie în mod firesc cu acest episod.

*Woyzeck* a devenit întemeietorul unui gen dramatic, a conturat un personaj care avea să aibă multe variante. El constituie astăzi un punct de orientare pentru unele dintre cele mai importante curente ale dramei din secolul nostru.



# INFLUENȚA ROMANTISMULUI ASUPRA CIVILIZAȚIEI EUROPENE

## RUSIA

Shakespeare și Schiller au trezit foarte curînd un Secou în literatura rusă și au figurat printre diferitele componente care l-au inspirat pe Alexandr Pușkin (1801 — 1837), oferindu-i mijloacele expresive pentru vasta lui operă, mijloace care foarte curînd au dobîndit libertate și autonomie. Trebuie subliniat totuși că personalitatea lui Pușkin s-a configurat într-un chip cu totul nou și specific față de romantismul european contemporan, mai cu seamă în compozițiile lirice și narative. Cea mai însemnată încercare teatrală a sa *Boris Godunov* (1826) « istorie dramatică — povestire a adevăratei calamități din statul moscovit întîmplată țarului Boris și lui Grișka Otrepiev — cronică a multor tulburări » are o mare importanță istorică (și i-a oferit lui Musorgski subiectul pentru opera sa omonimă), dar nu poate fi socotită o lucrare deplin realizată și organică. Modelul dramelor istorice shakesperiene este evident, chiar și în factura exterioară de cronică scenarizată, liberă de orice legătură în timp și spațiu. Dar personajele nu ajung să aibă o consistență reală (afară de cele secundare, ca de pildă Pimen); desfășurarea acțiunii nu se pretează la perspective revelatoare, deși nu este lipsită de pasaje impetuoase, de monologe care aprofundează zbuciumul psihologic. În « Micile tragedii », pe care Pușkin, cuprins de entuziasm creator, le-a compus în anul 1830, calitățile dramatice dobîndesc o fizionomie mai autentică și precisă. *Cavalerul avar*, *Mozart și Salieri*, *Oaspetele de piatră* și *Rusalka* (o legendă dramatizată despre dragostea

unui prinț cu o față săracă) absorb reminiscentele literare într-o intensă și sfișietoare umanitate de idei, în amara și sincera disperare a protagoniștilor. După cum *Boris Godunov* crea o nouă viziune imaginară a trecutului încă amenințător, a întunecatelor veacuri trăite de popoarele slave, tot așa « Micile tragedii » schițează încă de pe atunci acea necruțătoare analiză a psihicului, care în deceniile următoare va constitui obiectul unor mari creații narative și dramatice. Rolul teatrului lui Pușkin este în esență acela al unui început grandios. Opera cea mai tipic și autentică romantică a teatrului rus, *Mascarada* (1835), se va datora devotatului său urmaș Mihail Lermontov (1814–1841). Fatalitatea domină întâmplarea, dobândind pentru prima dată o personificare în figura « necunoscutului ». Personajul alegoric îngăduie o reprezentare a ei violent expresivă, prin conflicte pasionale. Piesa vedește revolta morală împotriva societății în care trăiesc protagoniștii, ajunși victime ale josiției ei. Drama este complexă, atât din punct de vedere al formei cât și prin textura psihologică, învăluită într-o aură misterioasă de aluzii metafizice.

## FRANȚA

La Paris semnalul revoluției romantice în teatru a fost dat de celebra prefață la drama istorică a lui Victor Hugo *Cromwell* (publicată în 1827). Inspirându-se din Shakespeare și din romanticii germani, ea proclama dreptul la o exprimare eliberată de orice canon aristotelic și clasicizant, liberă și în privința imaginației și a formelor. Prima reprezentare a piesei *Hernani* (1830) a însemnat, în ciuda unor furtunoase opoziții și nesfârșite discuții, triumful noii libertăți a scenei. Renovarea repertoriului a mers la Paris mână-n mână cu renovarea exigențelor scenice, încredințată inspirației unor pictori, și cu acordarea unei atenții mai mari ansamblului interpreților și nu numai actorilor principali.

Mișcarea coincide cu consolidarea politică a burgheziei și, începînd de atunci, vreme de mai bine de un secol, scena devine la Paris locul principal al transformărilor și al analizelor introspective spre care se îndreaptă societatea.

Timp de un deceniu, în teatrul parizian răsună și predomină fanfarele zgomotoase ale lui Victor Hugo, cărora le răspunde ca un ecou subtila elegie lirico-sentimentală a « capriciilor » lui Musset (în timp ce evocările subtil ironice ale lui Mérimée rămîn pe atunci necunoscute).

Publicul parizian începe să se lase sugestionat de avîntul romantic adus de piesele lui Dumas-tatăl: *Henri III et sa Cour* (Henric al III-lea și Curtea sa, 1828), dramă istorică, și *Anthony* (1835), dramă actuală și provocînd emoții facile.

Pasiunile virulente, intrigile melodramatice, lungile tirade ale protagoniștilor, finalurile tragice din *Cromwell* (1827), *Marion Delorme* (1829), *Hernani* (1830), *Le Roi s'amuse* (Regele petrece, 1832), *Ruy Blas* (1838) alimentează cele mai frapante mode romantice și polemicile împotriva rămășițelor și a tradițiilor uneori puternice încă ale trecutului.

Dramele lui Victor Hugo au un caracter unitar, cu momente mai mult sau mai puțin reușite, integrate însă în cadrul unei formule comune. Zbuciumul pasiunilor este redat printr-o emfază care astăzi pare grotescă. Versificația cade în păcatul grandilocvenței oratorice, alternată deliberat cu prozaisme. Personajele izbutesc rareori să dobîndească o dimensiune psihologică, fiindcă sînt simple purtătoare de cuvînt ale unor pasiuni impetuoase, invocînd firește cu strigăte dreptatea în lupta împotriva tiranului. Nu mai este nevoie să subliniem însemnătatea istorică a fenomenului, care a stîrnit multe ecouri și a produs o adevărată vogă. Totuși el reprezintă doar un episod merit să nu dăinuiească în teatru, și chiar în opera autorului rămîne marginal, minor, fiind mai mult o căutare și o izbucnire decît o introspecție directă.

Vîna dramatică a lui Alfred de Musset (1810—1857) manevrează cu o grație malițioasă și subtilă, înrudită cu tradiția lui Marivaux, situații

și teme nu tocmai noi: ele sînt însă redatē printr-un joc scenic de factură simplă și originală, care urmărește să se definească prin concizia epigramatică a unui proverb: *Il ne faut jurer de rien* (Să nu spui vorbă mare, 1836); *On ne badine pas avec l'amour* (Cu dragostea nu-i de glumit, 1834); *Le chandelier* (Fortunio, 1835); *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (Ușa trebuie să fie ori închisă ori deschisă, 1845).

Musset se joacă cu adevărurile, pe care se teme să le dezvăluie în ciuda sentințelor cuprinse în titluri. Preferă să pomenească de ele în glumă, făcînd ușor cu ochiul ca într-un salon. Dar uneori știe să pătrundă în adîncul suferinței și zbuciumului, redînd linia sinuoasă a sentimentelor.

*Les Caprices de Marianne* (Capriciile Marianeii, 1833) țese, pe un fond iluminist și rațional de critică a convențiilor sociale, firele unui roman lacrimogen, de un lirism transparent și sensibil, cu un contur subtil. Abundența metaforelor și chiar unele nume proprii, aduc ecouri din Shakesperare, în climatul unei Italii de vis, unde se desfășoară focul de artificii al dragostei și jocul crud al împrejurărilor. Musset dă iubirii și morții leopardiene configurația delicată și emoționată a unor adevăruri psihologice, într-un stil bogat în meandre.

*Lorenzaccio* (1834) urmărea să rezume cele mai mari ambiții teatrale ale lui Musset. Regăsim aici, alături de influența lui Shakespeare, vigoarea teatrală a lui Dumas-tatăl, lirismul maiestuos și avîntat al lui Victor Hugo, și chiar delicatețea « capriciilor ». Firește, eroul e un asuprit care-și revendică libertatea. Ansamblul este artificial, forțat, deși nu îi lipsește elanul sincer și generos de o eficacitate teatrală care captează și astăzi publicul.

*Chatterton* (1839), de Alfred de Vigny, prezintă cu sobrietate și pudoare spectacolul pur al unui suflet romantic, ca atare pradă disperării, în grav conflict cu lumea și incapabil să găsească pe cineva care să-l înțeleagă și să-l susțină fără rezerve. Prosper Mérimée (1803—1860) scrisese o serie de piese scurte (opt episoade), pe care le-a publicat sub titlul global de *Le Théâtre de Clara*

*Gazul* (Teatrul Clarei *Gazul*, 1825) recurgînd la o ciudată ficțiune (o scriitoare portugheză care le-ar fi lăsat inedite). Scurtele compoziții, și în special *L'occasion*, sînt pline de un viu stimulent satiric, volterian în esență, teme și stilul fiind plămădite din argila unui rafinament spiritual. Cea mai cunoscută dintre ele — poate fiindcă e cea mai amuzantă — este *Le carrosse du Saint-Sacrement*, foarte des reprezentată în secolul nostru. Caracterul și conflictele aspiră, printr-o perspectivă umoristică, la o analiză severă a realității psihologice, a moravurilor.

Tipică pentru conștiința iacobină și revendicativă, pentru încrederea în om și în popor, *La Jacquerie* (1828) rămîne în mod substanțial narativă, respectînd de fapt foarte puține reguli teatrale. Este vorba, cu alte cuvinte, de o narațiune istorică dialogată, iar accentul principal este pus pe interpretarea modernă a evenimentelor, ecou indirect al concepțiilor de tip proudhonian. Ceea ce interesează este îndrăzneala și măreția tentativei, rămasă fără ecou și fără urmare imediată, dar menită să aibă numeroase consecințe prin intenția ei de legendă tragică concepută realist. În această operă genul dramatic se desprinde pentru prima oară de limitele formale care-l caracterizaseră, pentru a se ridica la valoarea de epopee, trecînd peste orice convenție și tradiție anterioară; nu întîmplător faptul coincide cu dezvoltarea primelor concepții socialiste și cu o optică nouă a istoriei, folosită drept sprijin al primelor experiențe revoluționare. Corelațiile rămîn indirecte, dar în privința sensului lor nu încap dubii.

Marile poeme dramatice pe care Romain Rolland (1866—1940) le-a dedicat temelor și personajelor Revoluției franceze, au apărut la începutul acestui secol, dar concepția lor rămîne aceea a lui Hugo și a iacobinilor, așa încît, deși încadrate într-o evoluție literară diferită, par în unele privințe anterioare operei lui Mérimée; ele oglindesc o viziune a evenimentelor istorice însuflețită de avîntul sentimentelor și al personalităților, și zugrăvită cu o amploare de frescă în culori aprinse.

Romain Rolland aspiră la înțelepciunea goetheană și, în *Jean Christophe*, reia calea lui *Wilhelm*

*Meister*. În realitate, ambiția sa este impregnată de simfonismul beethovenian, preluând alura epică din *La Légende des Siècles*. (Legenda secolelor). Revoluția franceză este zugrăvită în toată gama ei cu strălucirea mitică a legendei, dăruindu-se elanului acestei vaste misiuni.

Orientat spre viitor, Romain Rolland s-a străduit cu entuziasm pentru viitorul teatrului, preconizându-l și pregătindu-l. Epopeile lui istorice au fost reprezentate rar și numai cu prilejuri excepționale, iar atunci a fost preferat aproape întotdeauna *Danton* (1903): de către Firmin Gémier la Paris, și la « Zirkus » al lui Reinhardt din Berlin. Mai toate numără între treizeci și cincizeci de personaje, necesită mase de figuranți și coruri și au pînă la douăzeci și patru de schimbări de decor. Scenele obișnuite nu sînt suficiente pentru a le putea cuprinde.

*Robespierre* (terminat în 1939) încheie ciclul. Prezentînd drept încununare figura lui Gracchus Babeuf, autorul face aluzie la Marea Revoluție Rusă, voind să afirme mersul de nestăvilat al civilizației. Încă din *Cahiers de le Quinzaine*, în *Le Théâtre du Peuple* (Teatrul poporului), propusese un teatru care să lumineze și să educe întreaga comunitate. Dramele sale oferă exemplul unui teatru unde actor și spectator se contopesc, unde toți se preocupă de îndatoririle umanității.

## ITALIA

În primele decenii ale secolului al XIX-lea, tragediile lui Silvio Pellico și ale lui G. B. Niccolini s-au bucurat de o primire călduroasă, pentru că au știut să preia din romantism elementele apte să captiveze publicul, încurajîndu-i gusturile și polemicile situate pe planul actualității, chiar dacă reînviau fantome istorice din evul mediu.

Singura încercare matură din punct de vedere intelectual pentru a introduce vîna romantică în teatrul italian, s-a datorat lui Alessandro Manzoni.

Pe atunci a avut un succes mediocru, iar astăzi valoarea operei lui se limitează doar la meritul ei ca tentativă.

În *Adelchi* (1822) și *Il Conte di Carmagnola* (1820) inspirația este subordonată canoanelor și scopurilor. Pasajele lirice ale corului și suflul narativ al povestirii diaconului Martino se pot integra în patrimoniul liricii și al epopeii. Dar ele nu compensează lipsa unor autentice resurse teatrale în conflicte și în desfășurarea dramatică, deficiențele intrinseci ale personajelor, psihologia lor șubredă, într-o acțiune care nu aduce nici lovituri de teatru nici *catharsis*. *Adelchi* și *Il Conte di Carmagnola* izbutesc anevoie să comunice emoții prin reprezentarea lor pe scenă, și cu greu ai putea recunoaște în ele pe cel care a creat *I promessi sposi*<sup>1</sup>, pe marele investigator al sufletului uman în mișcătoarele meandre ale unei întâmplări simbolice. Calitățile exprimării și imaginația lui Manzoni nu se potriveau cu spectacolul, îi lipsea simțul conflictelor dramatice, al dilemelor zbuciumate. Și, mai cu seamă, îi lipseau versul și limbajul adecvat; primul, un endecasilab greoi și stînjenitor în dialog; al doilea, un procedeu manierist.

Cu toate că influența lui Schiller și Goethe este destul de vădită în privința structurii operei și a referirilor ei istorice, ca și aceea a lui Alfieri în privința formei, *Adelchi* are o autenticitate și chiar o actualitate vădită. Fiecare element al inspirației, luat în parte, pare deci favorabil realizării acestei opere. Lipsesc însă doi factori fundamentali: în primul rînd posibilitatea de a elabora o bază tragică axată pe o tradiție care să aibă rădăcini teatrale solide și pe care literatura italiană nu o posedă; a doua lipsă este evidentă nesiguranța și sărăcia de temperament a lui Manzoni față de exigențele teatrale.

În *Adelchi*, ca și în operele minore ale romantismului german, forma scenică nu constituie o exigență specifică, ci mai degrabă o modalitate generică de manifestare a aspirațiilor literare.

Vienezul Franz Grillparzer (1791—1872) a căutat, în vasta sa operă, să introducă forme și mituri clasice într-un conținut romantic, reluând calea urmată de Goethe în *Iphigenie auf Thauris*. În *Sappho* (1818), în trilogia *Das goldene Vliess* (Lina de aur, 1822) și cu mai multă consecvență expresivă în *Des Meeres und der Liebe Wellen* (Ale mării și iubirii valuri, 1831), Grillparzer a știut să folosească în chip melodos versul și elanul inspirației, înfățișând stări sufletești răscolite de patima iubirii, personaje cuprinse de un sentiment nedefinit de nostalgie și deprimare. Prin dramaturgia sa, cultura vieneză a început să dobândească o autonomie de exprimare, care a dat mai apoi o producție abundentă de idei și de opere, între sfârșitul secolului și izbucnirea primului război mondial. La Grillparzer se pot recunoaște acele tainice constante sentimentale din «felix Austria», pe care, după un secol, Robert Musil avea să le reveleze în *Omul fără însușiri*.

Byron cu *Cain* (1821) și un grup de tragedii istorice, Shelley cu *The Cenci* (1819) au compus poeme dramatice pe urmele romanticilor germani și în special ale lui Faust, realizate din punct de vedere stilistic, abundând uneori în idei înnoitoare. Aceste opere au fost și sînt reprezentate ocazional. Vederile lor au influențat mai mult formarea ideologică decît viața teatrală.

Mișcarea romantică, cu proliferările și ecurile ei, a exercitat și prin dramaturgie o adîncă influență asupra civilizației europene. Spiritul ei avea să se transmită în experiențe noi și aparent contradictorii, într-o vastă și liberă investigație lăuntrică. *Străbunii* (1823—1832<sup>1</sup>) de Adam Mickiewicz (1798—1855), *Kordian* (1833), *Fantazy* (1841), *Balladyna* (1834), *Lilla Weneda* (1839) de Slowacki (1809—1849), *Non-divina comedie* (1835) de Krasinski

<sup>1</sup> Lucrarea cuprinde mai multe părți care au fost compuse la intervale mari



(1812—1859), poeme dramatice toate, au contribuit în mod hotărîtor la formarea unei conștiințe și a unui teatru național în Polonia, iar în Ungaria, *Tragedia omului* de Imre Madach (1823—1864).

Operele de acest gen, care au înflorit în prima jumătate a secolului al XIX-lea, merită o tratare amplă în cadrul istoriei literaturilor naționale și al spiritului care le-a însuflețit printr-o frământare inovatoare. Ele aparțin doar marginal mișcării teatrale, întrucît n-au figurat decît indirect și ocazional în viața scenică, iar pe de altă parte, n-au constituit arhetipuri bogate în germeni, cum fuseseră primele viziuni dramatice ale romanticilor germani, ci au fost rezultante, urmări ale acestora, dovedind uneori o concepție vastă și complexă.

*Cain* rămîne exemplul cel mai zbuciumat și înflăcărat de un spirit dramatic de rebeliune, mitic în transfigurarea lui interpretativă. *The Cenci* prezintă cu impetuositate și elan poetic o inocentă figură feminină — care va deveni Preafericita Beatrix a prerafaeliților<sup>1</sup> — tulburată de puterea răului și capabilă să se răzbune fără îndurare: un nou mit care se va extinde pînă la tipul « vampeii ».

---

<sup>1</sup> Familia Cenci, ca și dramaticul episod redat de Shelley, constituie elemente reale de cronică. Conducînd complotul căruia i-a căzut victimă sadicul și viciosul ei tată, Beatrice va fi condamnată la moarte și va intra în legendă ca o martiră, chip sub care a fost redată în picturile prerafaeliților



# ȘTIINȚA SPECTACOLULUI

## NAȘTEREA ESTETICII TEATRALE

**T**extul psihologic al unui spectacol trebuie căutat, după cum se știe, în interpretarea pe care o dau unui text dramatic actorii, regizorul, scenograful. Această interpretare nu este doar un fapt rațional și critic, ci și de natură intuitivă și sentimentală, prezentându-se ca o retrăire a episodului. Este o formă artistică. Repetițiile elaborează textul psihologic și deci forma spectacolului, pe baza conținutului piesei. Între actor și autor, care sînt cei doi poli ai acestui proces, se intercalează întotdeauna distinct figura regizorului, chiar cînd se identifică cu persoana autorului ori a actorului: verigă tipică de legătură și mediație, care pe de o parte transformă textul scris în realitate concretă, iar pe de alta stimulează și inspiră conștiința artistică a actorului și a scenografului, sugerîndu-le sentimentele sale și interpretarea pe care o dă realității, uneori luminînd-o fulgerător, alteori pregătindu-i bazele, alteori, în faza cea mai încordată, instituind din nou realitatea pe care o evocă textul scris. De altfel, limitele dintre acțiunea regizorului, a autorului și a actorului sînt departe de a fi precise și determinate: ar fi destul de riscant dacă s-ar ajunge la aceasta. Ele oscilează neconținut, și cu toate că pornesc de la un punct de plecare diferit, cele trei raze de acțiune se confundă și se unesc, asumîndu-și fiecare mereu alt rol, potrivit personalităților, situațiilor, momentelor istorice și vicisitudinilor artistice. În ciuda tuturor polemicilor, raporturile și împărțirea puterii între cele trei elemente trebuie să funcțio-

neze liber și dialectic, conformându-se situației. Aceasta este realitatea spectacolului teatral, încă de la origine. Dar cum autonomia artei spectacolului, atât de importantă, fusese întotdeauna ignorată în studiile estetice și în arta poetică individuală sau generală, pînă în ultimii ani ai secolului trecut, atribuția și caracteristicile regiei teatrale n-au fost niciodată scoase în evidență. O lucrare de proporții reduse a lui Appia — *La Mise en scène du drame wagnérien* (Punerea în scenă a dramei wagneriene, 1895) — este primul document sigur al unei estetici teatrale în care se examinează conștient caracterul pur artistic al spectacolului și autonomia lui. Încă de la începutul romantismului, artistul căutase să-și dea seama teoretic de procesul său de creație și, încadrîndu-l într-o viziune generală, încercase să deosebească activitatea artistică cu căutările ei, de celelalte activități, scoțînd-o din starea de subordonare în care fusese lăsată pînă atunci (doar în concepție și numai sub aspect artistic). Chiar și în cadrul unui scop comun tuturor activităților, artistul a simțit nevoia libertății mijloacelor artistice, nevoia de a nu trebui să se supună unor exigențe fie pedagogice, fie moralizatoare, fie de popularizare ori demonstrative. Această mare cerință a lui a fost însă mai totdeauna deformată de diversele personalități artistice, deoarece fiecare a crezut că propria lui manieră și propriile sale mijloace de a exercita activitatea artistică erau și puteau deveni o normă generală: că propria lui poetică revela de fapt o estetică universală. Sentimentul autonomiei artei teatrale este limpede numai de la studiile lui Adolphe Appia și ale lui Gordon Craig încoace: începînd de atunci, protagonistul istoriei teatrale este regizorul; iar regizorul, care acum și-a lărgit și adîncit domeniul și, mai cu seamă, a pus în lumină propriul lui aport, se străduiește să caute o interpretare teoretică și o determinare a acțiunii sale artistice, vrînd să fixeze și să identifice legile artei lui.

După nenumărate formulări estetice, care nu erau decît travestiri ale unor procedee artistice personale, abia de o jumătate de secol s-au inițiat cercetări estetice justificabile din punct de vedere filozofic.

În domeniul spectacolului ne aflăm încă la stadiul unor exprimări și concepții personale. Istoria teatrului modern este dominată de succesiunea lor: și cum viața spectacolului teatral nu durează decît o seară, elementul cel mai viu, sau chiar singurul care poate reprezenta o istorie a spectacolului teatral, este constituit tocmai de aceste căutări teoretice adunate în scrieri, articole, proiecte, fotografii. Atestările critice ori de cronică au o valoare și mai relativă, deoarece timpul le perimează curînd. Timpul și trecutul rămîn și pentru spectacolul teatral un secret indescifrabil, o imagine ștearsă, un pumn de cenușă: teatrul apare în lumina lor doar ca umbra fugară a unei mode.

Încă de la începutul secolului al XIX-lea, și în tot cursul lui, s-au făcut multe experiențe în materie de artă teatrală. Nici una din ele n-a avut un caracter general; parțiale și limitate în tratările lor, au fost însă totdeauna pozitive, mai ales cînd s-au îmbinat cu evoluțiile romantismului și ale naturalismului — în Germania și în Franța — și au fost, mai mult sau mai puțin direct, o consecință a acestor curente. Atît reforma preconizată de Lessing și pusă în aplicare de cei mai buni actori germani, cît și concepțiile empirice de regie ale lui Goethe, sau fidelitatea și realismul istoric al companiei de la Meiningen, sau « teatrul liber » al lui Antoine sînt rodul unei culturi și al unor mișcări istorice care își datoresc altor factori originile și bazele. *Die Hamburgische Dramaturgie* a lui Lessing este o expresie a iluminismului. Goethe, ca regizor, este un simplu accesoriu al adevăratului Goethe. Cei de la Meiningen sînt discipoli credincioși ai glorioasei critici istorice și filologice germane. Antoine, fără naturalismul din *Les Soirées de Medan*<sup>1</sup>, ar fi rămas un simplu actor diletant.

Ei și-au construit un *Weltanschauung*<sup>2</sup> după arhetipurile altor mișcări. Au reprodus aceste exigențe în

---

<sup>1</sup> Culegere de șase nuvele compuse de Zola, Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique și Alexis, inspirate toate de amintiri din războiul din 1870, al căror realism vehement a constituit oarecum manifestul naturalist al « grupului de la Medan »

<sup>2</sup> Concepție despre lume (în germ.)

arta teatrală cu cea mai mare fidelitate posibilă, transferînd crezul artistic al măștrilor lor și al celor mai însemnate experiențe ale lor, în cadrul unei reforme teatrale. Tentativa era legitimă și fără îndoială utilă: dar sfera acestei utilități era mereu limitată și restrînsă din cauza originii reformei, care era căutată în altă parte, nu numai în ce privește viziunea teoretică, ci și în privința concepției, a intențiilor și a poeticii respectivului gen de artă. Aceste experiențe se situează la jumătatea drumului dintre aparițiile impunătoare și furtunoase ale marilor actori tragici, de la iluminism la naturalism, și evocarea fascinantă creată de marii regizori în ultima jumătate de secol. Lor li se datorește faptul că arta teatrală a dobîndit o fizionomie proprie și o clarificare a sarcinilor. Pînă în epoca iluministă, se făcuse foarte puțin caz de arta teatrală. Cel mult, trezea uimire și exercita o putere de atracție aproape fizică, dar ambele nemărturisite și neacceptate decît pe planul unei manifestări izolate, anormale, tulburătoare. Arta teatrală intră într-un conflict declarat și inevitabil cu rigoarea ipocrită și dogmatică, ce condamna orice emoție de origine fizică: doar cînd această rigoare începe să-și piardă hegemonia, arta teatrală încetează de a mai fi în afara legii și este admisă în societate. Mișcarea iluministă și cea romantică, de la Lessing la Diderot și Goethe, descoperirea puterea răscolitoare a artei teatrale în raporturile ei cu pasiunile omenești și urmarea s-o facă rodnică pentru scopurile omului. Între timp apăreau marii actori tragici — Garrick, Talma, Iffland, Kainz, Elise Rachel, Modena, Rossi, Salvini — care puteau vreme de mulți ani să personifice o epocă prin trăsăturile ei cele mai marcante, prin anumite caracteristici ale uzanțelor sociale, prin năravurile sau pornirile lăuntrice ascunse.

#### COMPANIA MEININGER

Compania Meininger a fost înființată de ducele de Meininger în ducatul Saxoniei. A activat între anii 1870 și 1890 cu frecvente turnee în străinătate. Pre-

Într-adevăr, de la Goethe principiul necesității unei pregătiri scenice, și prin urmare a unei interpretări exacte, dar respingînd idealul lui de armonie clasică în numele adevărului și al unei investigații istorice obiective, compania a căutat să se opună confuziei și aproximației generale care domnea pe scenele europene. S-a trecut la studierea filologică a textului de interpretat (în funcție de mijloacele de cercetare și de studiu de care se dispunea pe atunci), la reconstituirea exactă a realității, la respectarea minuțioasă și aproape pedantă a amănuntelor. Ca urmare, s-a trecut la noutăți și în aparatul scenic: fundalurile pictate au fost înlocuite cu practicabile, scenele « construite » aveau o linie frîntă și compartimentată (dar întotdeauna cu scopul de a da iluzia realului, deci într-un sens încă cu totul naturalist), costumele și recuzita erau pregătite pe baza unei documentări scrupuloase. Interpretarea, chiar dacă aluneca uneori spre emfază, era totuși orientată spre mai multă libertate de acțiune, preocupată de căutarea unei spontaneități în gesturi și în intonații. Nimic nu-l împiedica, de pildă, pe actor să joace cu spatele la public cînd o cerea verosimilitatea acțiunii scenice, înfrîngînd astfel o convenție codificată printr-o îndelungată tradiție. Disciplina care domnea în companie era foarte severă; destul de des actorul prim era obligat să joace și ca simplu figurant. Evitîndu-se nepriceperea figuranților, se putea ajunge la o mai mare naturalitate în scenele de ansamblu. Într-adevăr, gustul cu care erau alcătuite grupurile și figurațiile, constituia una din caracteristicile companiei. În plus, s-au folosit pentru prima oară reflectoarele electrice, obținîndu-se efecte fantastice, chiar dacă erau de o « epică ingenuitate », cum avea să spună Antoine. În repertoriul companiei figurau Shakespeare, Molière, Lessing, Schiller dar și Ibsen și Björnson <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Bjørnstjerne Björnson (1832—1910), scriitor norvegian și director de teatru, a obținut premiul Nobel pentru literatură în 1903. Reprezentant al romantismului, a militat în opera lui pentru independența patriei



Cu toată valoarea indiscutabilă a acestor noutăți, realizările scenice ale companiei Meiningen erau dominate adesea de un gust estetizant conceput ca scop în sine. Entuziasmul nu l-a împiedicat pe Antoine să formuleze această rezervă. Mult lăudata fidelitate istorică se manifesta uneori printr-un fast inutil, cu totul în dauna unui autentic adevăr uman. Pe această cale însă, Antoine a mers pînă la capăt în căutarea unei realități pregnante pe scenă. După ce a renunțat la o modestă slujbă la Societatea de gaz aerian, cu puținele lui economii și cu multe sacrificii, a întemeiat în 1887, într-o sală de trei sute de locuri, « Le Théâtre Libre », care avea să dureze nouă ani, reprezentînd 124 de piese, în cea mai mare parte inedite sau încă nereprezentate pînă atunci. Antoine s-a sprijinit deschis, de la început, pe numele lui Zola și, în general, pe școala naturalistă, îmbrățișîndu-i principiile ideologice, care au determinat și sistemul său de punere în scenă și de interpretare. Antoine refuza mai cu seamă piesele a căror acțiune era doar mecanică sau manieristă, cerînd mai multă spontaneitate în structura dramatică a textelor pe care le avea la dispoziție. Exactitatea descriptivă ajungea uneori pînă la cel mai crud realism (halca de carne pe scenă). De altfel, toate obiectele necesare acțiunii sau unei redări exacte a mediului erau autentice și niciodată superflue. Antoine socotea necesar ca omul sărac să fie îmbrăcat în zdrențe adevărate. Pentru ca interpretarea să fie cît mai apropiată de trăirile obișnuite, declamația prelua intonațiile limbajului vorbit, personajele erau construite studiîndu-se după natură gesturile tipice ale caracterelor corespunzătoare. Spectacolul se desfășura ca și cum ar fi existat și al patrulea perete: spectatorul avea în fața lui o « felie de viață », privirea și judecata lui o înregistrau în modul cel mai obiectiv cu putință. Activitatea lui Antoine a fost concretă și însuflețită de o investigație pătrunzătoare. A devenit izvor de experiențe și de procedee care nici pînă astăzi nu s-au epuizat; iar din punctul de vedere al tehnicii, el a stabilit cîteva dintre cele mai importante elemente

de bază ale regiei moderne. Limitele sale au fost evidente încă de la început, iar activitatea lui s-a dovedit pînă la urmă justificată nu prin ea însăși, ci prin bogata literatură dramatică apărută concomitent și independent de ea în Europa, ca urmare a naturalismului, și care era prezentată, sau uneori chiar stimulată de «Le Théâtre Libre»: Ibsen, Strindberg, Tolstoi, Gorki, Hauptmann, Verga, Renard, Courteline.

O instituție similară cu «Le Théâtre Libre» al lui Antoine a fost «Die Freie Bühne», fondată în 1888 de Otto Brahm și alții la Berlin și care a durat numai trei ani, transformîndu-se apoi într-o mișcare pur culturală. Se respectau și aici aceleași criterii de regie ca la «Le Théâtre Libre», în mod tot atît de polemic față de teatrul tradițional superficial și manierist. «Die Freie Bühne» și-a început activitatea sub influența operei lui Ibsen, găsindu-și apoi în Hauptmann principalul exponent creator.

## WAGNER

Pe alt plan istoric, opera teoretică și opera muzicală a lui Richard Wagner reprezintă o realizare desăvîrșită, chiar dacă în privința limitelor calităților sale se pot formula rezerve. Cu nevoia lui de a construi un sistem și o justificare teoretică integrală, Wagner, studiind natura spectacolului muzical, a pătruns și în aceea a spectacolului în sine, dominat de aceeași necesitate de a descoperi adevărul: iată pentru ce reforma adusă spectacolului muzical devine și reformă a spectacolului dramatic, fiind ca atare cea mai susceptibilă de evoluții, după cum susține Appia în lucrarea sa. Noua arhitectură teatrală, al cărei prim model a fost teatrul din Bayreuth construit în 1872 (orchestra coborîta în *golful mistic*, lojile supriinate pentru a realiza o comunitate ideală, sala în întuneric pentru a înlesni o mai mare concentrare), noile norme care, de atunci încoace, urmîndu-i exemplul, reglementează funcționarea teatrului, dăi-

nuiesc în virtutea unei concepții cu totul noi despre spectacolul teatral, atît în raporturile sociale, cît și în însăși natura lui. În poetica wagneriană a spectacolului, personalitatea și misiunea interpretului sînt studiate cu cea mai mare atenție. Arta este readusă la procesul original de *mimesis*. Interpretul parcurge la rîndul lui drumul compozitorului, ducîndu-l la țintă. Își sacrifică și eclipsează propria-i conștiință, renunțînd la ea în favoarea unei reprezentări obiective a realității, cu un entuziasm spontan. Lui Wagner îi datorăm prima înțelegere conștientă a menirii ce-i revine spectacolului în viața unui popor. El i-a sesizat și i-a măsurat cel dintîi proporțiile, iar după exemplul marelui teatru grec, i-a înțeles și apreciat importanța istorică, pînă într-atîta încît a năzuit către cele mai înalte rezultate. Firește, la el este vorba mai degrabă de sugestii. Preocuparea centrală a căutărilor lui Wagner se oprește la emoția transmisă de muzică, la posibilitatea ei de a deveni dramatică și de a-și asuma calitatea de spectacol, care, în sine, îl preocupă numai marginal. Dar vigoarea și bogăția gîndirii lui au o sferă atît de mare, încît îi îngăduie analiza spectacolului, îl obligă să-i aprofundeze cu consecvență semnificația. Importanța lui istorică a fost hotărîtoare, iar apariția spectacolului modern trebuie căutată în impulsul pe care i l-a dat el. Wagner a inspirat simbolismul. Baudelaire și Mallarmé au scris despre el ca despre cea mai însemnată întîlnire artistică din viața lor, alături de aceea cu Poe (iar această apropiere dintre Wagner și Poe este ciudată dar nu cu totul întîmplătoare).

## APPIA

În linii mari, spectacolul teatral trece în secolul al XIX-lea printr-o fază de tranziție, făcînd o serie de tentative care reflectă starea de tumultuoasă dezvoltare a societății industriale. Își fac apariția indiciile unei regii moderne; iar în următoarea jumătate de secol, marile curente și realizări regizorale sînt

însoțite de o bogată recoltă de experiențe și de o varietate de forme care au semănat sau descoperit numeroși germeni.

Opera teoretică a lui Adolphe Appia are precedente istorice directe în *Lettre sur les spectacles* de Jean-Jacques Rousseau și în *Le Théâtre du Peuple* al lui Romain Rolland, din «Cahiers de la Quinzaine»<sup>1</sup>.

Jean-Jacques Rousseau și Romain Rolland au scris despre arta teatrală fără a avea la bază o experiență trăită și de aceea argumentările lor sînt abstracte, generice, adesea neîntemeiate, cu toate că păstrează și astăzi un oarecare interes istoric, iar polemica lor mai are uneori cîte o lance de rupt.

Adolphe Appia s-a folosit de premisele lor, dar pe urmă s-a apropiat în diferite rînduri de realitatea activității teatrale, pregătind schițe și decoruri, regizînd el însuși cîteva spectacole. Appia s-a născut la Geneva în 1862. Activitatea lui teatrală s-a desfășurat mai întîi în ambianța wagneriană de la Bayreuth. Primele schițe sînt din 1892. El a pregătit decorurile pentru multe dintre cele mai însemnate opere ale lui Wagner, totuși primele puneri în scenă de care s-a îngrijit personal au fost pentru operele *Manfred* de Schumann și *Carmen* de Bizet, la Paris, în 1903. Vreme de mulți ani, începînd din 1911, a fost profesor la școala de dans a lui E. Jaques-Dalcroze din Hellerau, pregătind punerea în scenă a unor balet ale școlii. Experiența de la «Scala» cu *Tristan și Isolda* datează din 1923. Ostilitatea întîmpinată cu acel prilej s-a dovedit atît de puternică încît realizarea lui a fost diminuată și desfigurată pînă a ajuns de nerecunoscut.

După cum se vede, activitatea lui de regizor a rămas destul de limitată, fiind mai mult exemplificatoare. Cea de teoretician nu s-a concretizat în lucrări vaste, dar conține rezultatele multor meditații și ale unor foarte variate experiențe, fiind poate opera teoretică cea mai importantă și mai desăvîrșită, din punct de

---

<sup>1</sup> Periodic literar înființat de Charles Péguy în 1900 la care a colaborat R. Rolland, publicînd printre altele și scrierea amintită aici

vedere ideologic, a teatrului contemporan. Cuprinde un volum, *L'Oeuvre d'art vivant* (Opera de artă vie, 1921), care este un fel de *summa*, și diferite lucrări mici în care își explică ideile. Intențiile lui erau clare încă din prima lucrare: *La Mise en scène du drame wagnérien* (Punerea în scenă a dramei wagneriene, 1895), unde a intuit necesitatea de a da dramei o unitate stilistică și a postulat primele principii ale scenografiei cu trei dimensiuni, care, eliminând orice imitație picturală și perspectivele false, recurgea, în schimb, la scene construite din practicabile, decoruri glisante, planuri diferite, oferind actorului un spațiu real în care să se miște. Pe lângă aceasta, se opunea oricărei forme de naturalism pe scenă, acceptînd totuși — pe baza experiențelor companiei din Meiningen — necesitatea unei îngrijite exactități istorice a costumelor; scena nu trebuia să reproducă realitatea brută, ci să ofere interpretarea unei anumite realități particulare, așa cum era trăită și simțită de personaj. În *Die Musik und die Inszenierung* (Muzica și punerea în scenă, 1899) aceste idei sînt expuse mai pe larg. El subliniază aici importanța unei reforme a arhitecturii teatrale, mai mult sau mai puțin inspirată de intențiile lui Wagner, și revendică pentru regizor sarcina de a unifica într-o manifestare încheată toate elementele care contribuie la alcătuirea spectacolului teatral. Tot pe linia lui Wagner, dar dînd acelei prime intuiții fericite o respirație mai largă, el consideră că teatrul, în expresia lui cea mai înaltă, este întîlnirea dintre muzică și cuvînt, unite într-o îmbinare dialectică (*Wort — Ton — Drama*)<sup>1</sup>. Elementele asupra cărora trebuie să se insiste pentru o realizare scenică — singurele prin care se va putea obține o adevărată reprezentare — sînt elementul orizontal al scenografiei, cel vertical, adică figura actorului, și binomul spațiu-lumină care le cuprinde și le însuflețește. Actorul este unitatea la care trebuie să se raporteze totul: el definește prin mișcare — a cărei durată va fi reglementată de muzică — spațiul din jurul său. Pe urmă, lumina, inserîndu-se într-o scenografie construită, adaptează spațiul, prin-

tr-un joc de clarobscururi, la dimensiunile umane ale actorului. Efectele de lumină conferă măștii actorului o incisivitate mai mare, subliniind diversificarea dramatică a stărilor sufletești, ori determinînd chiar atmosfera în care evoluează personajul. În *Nature morte ou art vivant?* (Natură moartă sau artă vie? 1923), postulatele teoriilor sale sînt duse pînă la consecințele extreme. El se gîndește la un teatru care să nu mai aibă nevoie de scenografie sau de construcții, care să se poată realiza oriunde, pe o simplă estradă, articulîndu-se în spațiu și în timp, măsură ideală a vieții. Chiar și în numeroasele schițe de scenografie pe care le-a lăsat, se oglindește evoluția consecventă a gîndirii sale teatrale caracteristice. Spațiul scenic devine nefigurativ: substanța realității este redată printr-o simplă întîlnire de linii și de volume geometrice; aceasta, cu douăzeci de ani înainte de a-și fi dezvăluit Kandinsky tendința sa spre abstracționism în « Der Blaue Reiter »<sup>1</sup>. Ca și Kandinsky, Appia se lăsa condus de motivele muzicale: căutarea lui duce la rezultate pozitive și la o nouă armonie scenografică. Aceasta va avea menirea de a cuprinde și încadra noua dramă căreia Appia urmărește să-i traseze bazele prin teoria lui.

Gîndirea lui Appia își are evident izvoarele în cultura germană a epocii; formată din concepțiile lui Wagner și Schopenhauer, Stirner și Nietzsche, se integrează în curentele vitaliste care au circulat în Germania în primul deceniu al noului secol, și se leagă de gîndirea principalilor ei exponenți, Klages și Simmel, fără a avea însă bogăția lor de analize și determinări ale realității. Nu găsim la el, așadar, un studiu detaliat, istoric și psihologic al elementelor care compun spectacolul teatral, ci mai degrabă consemnarea unor experiențe proprii și mai cu seamă a unei viziuni proprii, doar teoretice — totuși nu mai puțin vie și plină de motivări — despre spectacolul teatral necesar astăzi, despre o nouă *imago*<sup>2</sup> a lui. Investigația nu se bazează pe banale preocupări de sistematizare,

---

<sup>1</sup> « Cavalerul albastru », denumirea unui grup artistic format în 1911 în Germania din inițiativa lui Kandinsky

<sup>2</sup> Imagine, reprezentare (în lat.)

ci pe procedee critice și dialectice, datorită cărora căutările au un sens de evaziune, tinzînd să realizeze prin mijlocirea spectacolului sentimentul limpede și înflăcărat al unei personalități care trăiește în umanitate: aspirație comună întregii sale epoci și pe care el o vede, cu drept cuvînt, împlinindu-se și înflorind numai într-o formă teatrală care să integreze tot ce este mai profund în viața socială.

Appia nu are simțul istoriei, vede unanimul și nu pluralitatea; acesta e motivul pentru care opera sa rămîne limitată și are mai mult rolul unui impuls decît al unei forțe, mai mult al unei orientări luminoase, decît al unei căi deschise. Se întîlnesc prea des în cursul ei conceptualisme și abstracțiuni tipice post-idealismului. Dar putem discerne și unele puncte valabile, care constituie germeii întregii concepții moderne despre spectacolul teatral.

În primul rînd, judecata estetică a lui Appia nu se referă, ca totdeauna, la o noțiune, la o măsură uzuală a frumuseții și perfecțiunii, ci pornește de la un punct de vedere opus: măsoară opera teatrală după calitatea efectului pe care îl are asupra spectatorilor, după influența pe care a produs-o asupra cugetului lor, după sentimentul de viață pe care l-a insuflat. Appia vede numai o reînnoire activă de spații și ritmuri, cauzată de corpurile umane și de corpurile scenice: « ființa vie a intrat în posesia lucrului real », iar autorul poate astfel să organizeze și să reelaboreze prin actor un nou timp și un nou spațiu. Dar pînă acum, spune Appia, actorul nu a vrut să dea viață propriului său timp, lăsînd locul obișnuinței mecanice sau arbitrarului. Nu a vrut să stabilească legi poetice pentru timpul declamației sale. Numai muzica va putea să exprime realitatea (și nu s-o indice cu aproximație, așa cum se întîmplă cu declamația), reglementînd durata și armonia replicii. Numai astfel va putea actorul să domine scena și va putea să dea intonațiilor sale un ritm precis, iar compoziției materiale a corpurilor care se mișcă, mobilitatea necesară.

La prima vedere se poate crede că Appia tindea să transforme recitarea în cînt, așa cum s-a făcut în teatrul evreiesc « Habima », ori s-o acompanieze și s-o reglementeze cu accente muzicale. Acesta trebuie să

fi fost la origine gândul lui, dar a sfârșit prin a urma chiar destinul muzicii, care este abstracțiunea.

Appia tindea să elimine din spectacol orice text dramatic și voia ca realitatea să devină « topire în ritmică ».

În *Dramatisation* (Dramatizare, 1924), după părerea lui Appia, muzica, arhitectura, lumina, culoarea, au în contact cu mobilitatea vie a scenei, funcții expresive, formale, în vreme ce textul și zugrăvirea au puterea de a semnifica, de a da un conținut. Este evident că mai presus de orice contează puritatea formală, și că referirile la realitate au un rol numai în măsura în care exprimă ideea unei drame, timpul ei, durata ei vie. Appia caută o nouă dramatizare a vieții, străină de determinările veriste, care să fie în schimb un pur conflict dialectic de teze și antiteze ideale.

Fiecare idee și fiecare dramă are un timp al ei, o durată a ei vie, care constituie personalitatea unui anumit spectacol, unică și nerepetabilă. Timpul și spațiul se mișcă în intuiția bergsoniană și sînt coordonatele naturale ale spectacolului.

Pornind de la reforma wagneriană, Appia postulează, așadar, o nouă formă dramatică, a cărei bază să fie muzica și care să idealizeze în consecință tot mai mult conținutul, pînă la amplificarea vieții într-o pură armonie de volume, de culori și de sunete. Vrea ca arta să fie cu adevărat vie și să ajungă *o atitudine personală care să poată deveni comună tuturor*: așa ca dansul în școala de la Hellerau, conceput nu numai ca ritm capabil să dea stăpînire asupra spațiului în care se mișcă actorul, dar și ca o sublimare și purificare a vieții.

Appia a murit în 1928 de alcoolism cronic. Ultimii ani și i-a trăit alături de tinerii elevi ai școlii de dans la care colabora, departe de schimbările teatrului european. Această singurătate i-a îngăduit să aibă viziunea cea mai amplă și mai înaltă a spectacolului; iar în el trăiește, ca și în poetul său preferat, Walt Whitman, simbolul și sufletul unei umanități viitoare, în care spectacolul să devină meditație umană, să fie exteriorizare și vizualizare dinamică a undei muzicale.



Activitatea teatrală a lui Edward Gordon Craig are o istorie zbuciumată, făcută din regrete neprevăzute, din entuziasme înflăcărâte, din reveniri și infidelități. În schimb, opera teoretică se desfășoară cu o consecvență deosebită, avînd uneori un ton abstract și profetic, un sentiment aproape religios al propriei importanțe. Cu drept cuvînt Shaw asemuia comportarea lui Craig cu aceea a unui *enfant gâté*<sup>1</sup>. Faptul că n-a lucrat în teatru cu continuitate, ci numai pe apucate, după toane, a fost determinat nu numai de dificultăți tangențiale, ci de însăși natura caracterului său: urmărind cu încordare perfecțiunea, veșnic nemulțumit, deoarece considera manifestarea teatrală numai ca un act de artă pură, complăcîndu-se în credința că era neînțeleș, în sfîrșit, adînc convins că împrejurările istorice nu erau de natură să-i poată primi mesajul.

Mama sa, Ellen Terry, a fost o actriță foarte apreciată în teatrul englez, iar tatăl, Edward Goldwin Craig, arhitect și scenograf. Craig a avut, așadar, ocazia să cunoască încă din copilărie limitele unei anumite concepții teatrale. Ar fi trebuit, de asemenea, să-și dea seama că reforma la care năzuia ar fi putut să se impună direct și să ajungă la o adevărată eficacitate numai acționînd din interiorul teatrului.

Mediul teatral englez îi recunoștea lui Craig calități instinctive de actor. El s-a detașat de această profesie după ce avusese în mai multe rînduri contacte directe cu scena, începînd de la vîrsta de șase ani, fie însoțindu-și mama în turnee, fie în compania lui Irving la «Lyceum Theatre» din Londra, unde a jucat opt ani, interpretînd și roluri importante, ca Romeo și Hamlet. Familiarizarea cu meseria îi îngăduise și abordarea regiei. Prima lui punere în scenă a avut loc în 1893 cu *On ne badine pas avec l'amour* de Musset. Încă de la aceste prime încercări regizorale, intențiile lui Craig au fost vădit acelea ale unei reacții fățișe la crezul realist pe scenă. Scenografia căuta să sugereze o

atmosfera bazându-se pe o căutare cromatică, mulțumită aportului luminilor și draperiilor. Fundalurile pictate erau cu totul eliminate. În 1897 el s-a retras din teatru, dedicându-se unei reviste «The Page» (1898—1901) cu un tiraj modest, el fiind unicul redactor. Numai în 1900 s-a mai ocupat ocazional de teatru, regizând câteva opere de Purcell, de Händel, și un *Miracle-play* de Housman<sup>1</sup>.

Un prilej bun pentru a pleca din Anglia, unde atmosfera teatrală i se părea inaptă pentru noutăți, i-a fost oferit de Otto Brahm cu punerea în scenă la «Lessing-Theater» a dramei *Venice Preserv'd* în adaptarea lui Hofmannsthal. În aceeași perioadă, el publică chiar în Germania o scriere fundamentală pentru istoria teoriilor sale: *Die Kunst des Theaters* (Arta teatrului, 1905), care, tradusă apoi în alte limbi, avea să se bucure de un succes deosebit. Este într-adevăr scrierea teoretică cea mai importantă a lui Gordon Craig. Referirile la teoriile lui Appia sînt evidente, și de altfel recunoscute chiar de autor, însă ideile acestuia sînt îndreptate spre noi perspective. Se afirmă și aici valoarea creației regizorale, la care trebuie să se raporteze toate elementele spectacolului, de la jocul actorilor pînă la scenografie, astfel încît să se ajungă la o creație cu totul autonomă și valabilă prin ea însăși. Pe lîngă aceasta, se preconizează realizarea unui teatru bazat exclusiv pe ritm și pe mișcare, «un teatru de imagini vizuale, artă ce izvorăște din mișcare, în care se află simbolul vieții».

O altă etapă importantă în peregrinările sale este întîlnirea cu Eleonora Duse, pentru care a desenat decorul și costumele la *Electra* lui Hofmannsthal, rămase în stadiu de proiect, și cele pentru *Rosmersholm* de Ibsen, care s-a jucat în 1906 la «Teatro della Pergola» din Florența. Craig a imaginat o scenografie complexă, fără nici o referire realistă, ignorînd textul explicativ al autorului. Un spațiu amplu, străjuit de pereți amenințători, cu o singură fereastră în fundal, care trebuia să fie ca o chemare

---

<sup>1</sup> Laurence Housman (1865—1959) fecund scriitor englez cunoscut mai cu seamă pentru operele lui dramatice, care poartă amprenta misticismului

sau o aspirație spre lumină. Știm din cronica teatrală că o mare parte din efectul urmărit de Craig s-a pierdut din cauza unei erori în montarea decorurilor. Inovația tehnică cea mai importantă a realizat-o Craig la punerea în scenă a lui *Hamlet* la «Teatrul de Artă» din Moscova, în colaborare cu Stanislavski, în 1911. Acolo a întrebuițat pentru prima oară panourile mobile, care îngăduiau jocuri de perspectivă originale și efecte speciale de lumină. Panourile trebuiau să sublinieze structura dramatică a textului, îi urmăreau variațiile, îmbinându-se în diverse perspective, mereu cu intenția de a sugera o atmosferă, mai mult decît de a indica o realitate. La Florența, unde deschisese o școală, Craig a continuat expunerea teoriilor sale în revista «The Mask» pe care o înființase chiar el în 1908 și pentru care a făcut apel la colaborarea unor scriitori și specialiști. Revista a continuat să apară lunar pînă în 1929, cu unele întreruperi. În primul ei număr s-a publicat faimosul articol *The Actor and the Über-Marionette*, unde se preconizează întoarcerea la masca folosită în antichitate, pentru a se remedia insuficiența și limitarea particularităților fizice ale actorului. Text util pentru teatru era socotit numai acela capabil de a sugera situații, de a naște idei pe care apoi regizorul să le realizeze și să le concretizeze pe scenă. Un text desăvîrșit în toate rolurile lui, cum este *Hamlet*, era considerat literar și prea puțin teatral. Au urmat articole de orientare și mai abstractă, tinzînd către realizarea unui teatru pur.

Contactele directe ale lui Craig cu teatrul au devenit mai rare: a organizat Expoziția teatrală internațională de la Amsterdam în 1922 și a pregătit schițele de decoruri pentru *Pretendenții coroanei* de Ibsen, fiind și asistent de regie la «Teatrul K ngelige» din Copenhaga. Ultimii ani i-a petrecut la Tournette-sur-Loup, în Provența, refuzînd invitațiile la activitatea teatrală care-i erau adresate de pretutindeni. Ca teoretician, a precizat sarcinile regizorului (noul demiurg), afirmînd în același timp deplina autonomie artistică a spectacolului, independent de un text care poate chiar să lipsească. A dat textului lăuntric, psihologic, o supremație categorică.

Dincolo de un anumit estetism decorativ, imaginația lui trebuie urmărită în spații scenice vaste și libere, care descătușează spectacolul din îngrădirea unei societăți restrânse și aceea a sălilor baroce. El nu înțelege și nu acceptă civilizația în care trăiește. Pentru a o condamna, recurge mai degrabă la estetică decât la etică și economie. Denunță sărăcia lăuntrică a oricărei vieți asociate, și prin urmare a teatrului, denigrându-i formele și manifestările. Revendică o adevărată «formă» teatrală, o adevărată artă, rebelă la meschinăria naturalismului. Teatrul dorit de el nu există, pentru că nu există viața socială care să-l producă: și va trece mult pînă să poată exista în forme superioare spontane și nu reflectate, așa cum este de dorit să se preconizeze. Gordon Craig vede teatrul integrat în viață și în lume într-o mișcare firească a ființelor și a lucrurilor, în drama lor ascunsă, în curgerea tăcută a vieții și a morții. *Teatròn*: viziune. Ar dori ca el să însemne extazul, iar în centrul lui, fetișizată drept idol, marioneta pivot al oficerii. El afirmă că actorul s-a născut dintr-o imitație parodistică a idolului. Și cere: sau ritual clasic, așa cum a fost stabilit de teatrul grec, sau extrema spontaneitate a *Commediei dell'Arte*, sau, mai ales, manifestările naturale ale vieții umane, în momentul lor dramatic.

## STANISLAVSKI

Numele *Stanislavski* este de fapt pseudonimul pe care tînărul Constantin, fiul industriașului Alexeev, și l-a luat cu ocazia primei apariții în public.

Încă din copilărie avea o puternică înclinație pentru teatru. Înzestrat cu un remarcabil talent de a mima, se amuza regizînd mici comedii și operete, jucînd și mimînd întîmplări din viața reală. Mai tîrziu a format chiar o mică trupă din membrii familiei. Dar primele dovezi efective le-a dat începînd din 1887, la numai 24 de ani, «la Teatrul Cercului mos-

covit de artă și literatură», unde a jucat rolul principal din *Cavalerul avar* de Pușkin și din *George Dandin* de Molière. Era tot un teatru de amatori, dar punerea în scenă și interpretările lui Stanislavski s-au impus atenției tuturor prin armonia ansamblului și exactitatea redării cadrului. Aceste prime reprezentații au marcat definitiv calea lui Stanislavski; nu se va mai despărți de teatru și va fi legat de el printr-o adâncă fidelitate, aproape un fel de religiozitate.

Un fapt hotărîtor pentru evoluția ulterioară a gândirii și artei lui Stanislavski a fost întâlnirea cu Nemirovici-Dancenko, dramaturg și critic teatral, care încercase la rîndul său calea teatrului, stabilind ca bază urmărirea unei interpretări exacte a operelor. Între cei doi artiști exista un teren de înțelegere propice noilor curente ale dramaturgiei. Din faimoasa conversație pe care au avut-o în iunie 1897, și despre care se spune că ar fi durat optsprezece ore, avea să ia naștere programul pentru «Teatrul de Artă din Moscova» (M H A T), înființat în anul următor.

O mare influență asupra lui Stanislavski au avut-o inovațiile adoptate de compania de la Meiningen, pe care el le-a putut studia în timpul unui turneu al acesteia la Moscova. Disciplina trupei, subordonarea fiecărui membru față de întregul ansamblu, urmărirea exactității istorice, i-au părut lui Stanislavski unicul mod de a sparge cercul convențiilor teatrale care dominau în acea epocă scena rusă, și de a conferi teatrului demnitatea unui instrument eficace de cultură și cunoaștere, acea bază etică a artei teatrale care părea pe atunci pierdută. A observat, totuși, curînd limitele acelei exagerate cercetări filologice, care infirma realizările trupei de la Meiningen, dăunînd unui adevăr uman mai constructiv.

O altă influență hotărîtoare asupra gândirii sale a exercitat-o turneul făcut la Moscova de Tommaso Salvini. Primele impulsuri de a teoretiza într-un sistem — de altfel niciodată închis, ci susceptibil de dezvoltări ulterioare — ideile lui asupra jocului și realizării scenice, s-au născut tocmai din obser-

varea modului de interpretare al marelui actor italian.

Stanislavski povestește în memoriile sale cum a remarcat că Tommaso Salvini venea la teatru cam cu două ore înainte de spectacol, machiindu-se cu o extremă încetineală, pentru a se transpune treptat în personajul respectiv. Repeta în fața oglinzii cîte o replică, cîte un gest. Se mișca în felul celui pe care avea să-l încarneze. Își însușea personalitatea lui. Cuvintele textului fuseseră o platformă pentru imaginația sa creatoare. Îi dăduseră posibilitatea să exprime realitatea umană din perspectiva lor, din drama conținută în ele.

Stanislavski și-a fixat atenția asupra procesului aplicat empiric de Salvini, l-a examinat și l-a explicat rațional, trăgînd din el consecințe care i-au inspirat pînă la capătul vieții activitatea desfășurată în sînul teatrului rus și care a suscitat — fie și prin reacție — principalele curente ale ultimei jumătăți de secol din istoria teatrului. Stanislavski a surprins la Salvini ceea ce pune tainic în mișcare procesul psihologic al jocului actoricesc: metamorfoza suferită de personalitatea actorului prin intermediul subconștientului, pentru a deveni personaj. Firește, este un proces peren, identificat cu substanța psihică a omului: Stanislavski este primul care devine conștient de el și caută să-l facă conștient. Tommaso Salvini și marea tradiție a teatrului italian au scos de multe secole în evidență acest proces, prin perfecțiunea mijloacelor, a tehnicii și a artei lor; și au dat apoi cu Eleonora Duse un exemplu care este totodată și o limită extremă, un mod de interpretare, o formă simțită și aprofundată, constituind un conținut spiritual, care să poată depăși orice text și se oferă și să iradieze dincolo de el un flux propriu de viață: ca o muzică. Stanislavski declară în mai multe rînduri că metoda sa pedagogică și concepția lui despre jocul teatral nu au decît o valoare limitată la scopurile spectacolului. Ele au menirea de a suscita în actor emoția și inspirația, cu ajutorul rațiunii și al conștiinței, atunci cînd sufletul său nu are puterea de a ajunge la ele spontan, datorită înclinației firii sale și propriilor lui sentimente.

Stanislavski socotește de o importanță fundamentală natura și calitatea inspirației spontane: propune drept surogat, drept posibilitate secundară, însă utilă scopului, cercetarea sa rațională. De ce a trebuit să facă această cercetare? De ce s-a servit și se mai servește și astăzi orice teatru de ea? Evident, după cum este ușor de dedus, fiindcă au lipsit alte posibilități mai înalte.

Pentru a ajunge la eficacitatea artei, este necesar să se recurgă la studii teoretice și poetice, la o voință conștientă. S-a pierdut contactul direct cu tradiția populară perenă care însuflețește spectacolul teatral și de care sînt încă legați, ca interpreți ilustrativi ai teatrului modern, actorii dialectali italieni ai școlii napolitane și ai școlii venete. Actori care în momentele lor culminante ajung la natura însăși a jocului scenic, întocmai ca Salvini pe cînd îl observa Stanislavski.

Spectacolul teatral are evident nevoie de transformări în profunzime și vastitate: criza actuală, chiar și în privința căutărilor (care între cele două războaie mondiale a fost o temă permanentă și vitală, iar acum e pe cale de secătuire), dovedește așteptarea unor noi forme care să corespundă noilor forme de viață socială pe cale de a se naște.

Stanislavski a presimțit aceste exigențe istorice: iar opera lui trebuie privită prin această perspectivă. Sprijinul pe care el îl cere cu insistență științei, mai întîi istoriografiei, apoi psihologiei experimentale și, în sfîrșit, antrenat de aspectul evenimentelor, credințelor pseudo-științifice ale învățaturii Yoga și, în general, aspectelor raționale ale contemplării, dovedesc cu prisosință orientarea conștiinței sale spre noi dimensiuni și noi structuri ale vieții sociale. Învățătura lui pornește de la deosebirea dintre conștient și subconștient; de la posibilitatea de a face să apară, prin mijlocirea unei tehnici psihologice speciale și consecvente, inspirația creatoare, acționînd prin luciditate asupra subconștientului.

Pentru a trece de la imaginație, care pregătește interpretarea, la interpretarea însăși, trebuie cercetate cu atenție și cu cea mai mare bogăție de amănunte împrejurările reale în care se desfășoară drama,

formulînd în repetate rînduri ipoteza «dacă»; trebuie reconstituite în toate amănuntele acțiunea și datele istorice ori de cronică pe care le indică sau le sugerează replicile, și care trebuie redade în totalitatea lor prin mijlocirea spectacolului. Dacă personajul meu ar fi acționat altfel, în cutare sens, ce s-ar fi întîmplat? Dacă ar fi făcut alte gesturi, ce motiv i le-ar fi justificat? Dacă s-ar fi întîlnit cu alte persoane, ce reacții s-ar fi produs? Pe lîngă aceasta, trebuie identificate și motivele care au determinat momentele dramei. Cu alte cuvinte, rețeaua de vine a replicilor trebuie să-și dobîndească țesutul conjunctiv care le împresoară și face să pulseze viața în ele. În fiecare mișcare trebuie identificate mobilurile «fizice», cele «psihologice rudimentare», cele «lăuntrice» și ultime.

Complexa muncă de pregătire a rolului pretinde neapărat o stare fizică și morală adecvată: relaxarea totală a mușchilor, iar la realizarea personajului pe scenă, concentrarea absolută a atenției. Starea sufletească a interpretului este aceea de credință în adevărul scenic, așa încît rolul să fie deplin justificat. Spiritul se va hrăni cu o memorie emotivă mereu trează: memoria emoțiilor trăite, capabilă să le poată reproduce ori de cîte ori se află într-o acțiune scenică similară. «Credința scenică» trebuie să poată dispune de măsură și de continuitate, să devină viață fizică și viață intensă a subconștientului. Credința este aceea care transformă scena într-o realitate trăită și care va mai fi trăită.

Numai în felul acesta va putea actorul să exercite o forță proprie de atracție, să creeze o comunicare cu publicul și cu ceilalți interpreți printr-o serie de radiații psihice: printr-un transfer spiritual. În timpul repetițiilor, care constituie adevărata muncă a actorului, se va ajunge la descoperirea unui ritm interior și exterior, la formarea unei caracterizări interioare și exterioare și la pătrunderea într-o disciplină care să fie în același timp structura etică a artei și a vieții. Numai așa va fi posibilă, în fiecare seară, intrarea în scenă într-o stare sufletească adecvată menirii asumate: aceea de a trezi din adîncuri și de a pune în acțiune substanța naturală a omului,



posibilitățile lui, focul sentimentelor lui, dragostea contemplării lui.

Timp de aproape o jumătate de secol, Stanislavski asociază — fără întreruperi, cu un rigid și persistent simț al datoriei — investigația teoretică cu direcția teatrului înființat de el, într-o frățească comuniune cu Nemirovici-Dancenکو.

Drumul lor artistic caracterizează îndeaproape întreaga dramă a unei epoci. Stanislavski și Dancenکو au continuat și au dus pînă la ultimele consecințe intențiile și transformările pe care, atunci, le puseseră în aplicare pe de-o parte Antoine, pe de alta compania de la Meiningen. Primele spectacole ale «Teatrului de Artă» rivalizau în rigurozitate și documentare cu cele de la Meiningen, trecînd totuși încă de atunci, dincolo de exegeza critică, la investigația psihologică: este vorba de *Țarul Feodor*, dramă istorică de Alexei Tolstoi, cu care s-a inaugurat teatrul la 14 octombrie 1898, și *Julius Caesar* de Shakespeare (unde scrupulozitatea documentării a fost atît de mare, încît trupa s-a deplasat pentru cîteva luni la Roma pentru a studia civilizația romană). Dar interesul principal înclina, firește, spre repertoriul modern și în special către cel rusesc. Opera lui Ibsen și a celorlalți scandinavi — Strindberg, Björnson, Hamsun — ocupă un loc important în repertoriul «Teatrului de Artă»: aici, ca și la Antoine și la «Deutsches Theater» cu Otto Brahm, ea exercită un rol hotărîtor și marchează drumul gîndirii moderne. Dar pentru Stanislavski a fost doar un imbold. Numai cînd reprezintă operele lui Cehov (începînd în 1898 cu *Pescărușul*, iar celelalte în următorii șase ani) și ale lui Gorki, ajunge la desăvîrșirea istorică a operei sale.

Dramele lui Cehov și ale lui Gorki vestesc sus și tare noul secol, noua eră: cu *Pescărușul*, *Unchiul Vania*, *Livada de vișini*, *Trei surori*, de Cehov, *Micii burghezi* și *Azilul de noapte* de Gorki. După scurtă vreme Cehov a murit: Gorki a abordat din străinătate scena, riscînd să devină ineficace. Stanislavski a rămas singur; pînă la sfîrșitul vieții, n-a mai putut regăsi firul, n-a mai putut include în teatrul său operele de care și el și epoca sa aveau nevoie.

Stanislavski a fost mereu solidar cu acești scriitori; munca lui de regizor și-a găsit în operele lor echilibrul, măsura, consecvența neîntreruptă și prin ele și-a format metoda (acestea sînt și limitele lui).

În anii următori, Stanislavski și-a continuat munca cu multă demnitate, cu unele rezultate, mai cu seamă în privința investigației pedagogice și a *studiilor experimentale* pe care le-a înființat cu scopul de a prilejui elevilor săi noi cercetări. Teatrul său a avut pînă la moartea lui, în 1938, o moralitate artistică exemplară. Dar, după cum era inevitabil, cele descrise mai sus au constituit limita atinsă de el. Stanislavski încearcă în toate chipurile s-o învingă, să evadeze dincolo de ea, temîndu-se că vremurile l-au depășit; vrea să exprime în alt fel mersul înainte al timpului, îngreunează și apoi limitează căutările elevului său Meyerhold în cadrul unui simbolism care pe scenă devine picturalism. În 1911 îl cheamă pe Gordon Craig să pună în scenă *Hamlet*, deși se simțea atît de deosebit de el ca *forma mentis*<sup>1</sup>.

Ajunge apoi la amestecurile arbitrare mai tîrzii ale lui Hauptmann și Andreev, la creațiile abstracte ale lui Maeterlinck. Visează o revoluție cu *Cain* al lui Byron, dar ne aflăm deja în 1918. Nici una din aceste încercări nu poartă semnul sincerității launtrice: toate sînt făcute dintr-un scrupul intelectual, care nu-și găsește o corespondență în suflet și nu devine artă. Adaptează pentru scenă și prezintă cu multă dragoste cîteva dintre operele de seamă ale literaturii ruse: *Frații Karamazov*, *Anna Karenina* și, într-o încercare destul de trudnică, *Război și pace* pe care n-o prezintă însă publicului pentru că nu-l mulțumește. Reprezentațiile au trezit mare interes și au inspirat după aceea multe adaptări scenice de romane. Dar nu se poate spune că Stanislavski a rezolvat prin ele crizele spiritului său și ale artei sale. Căutările lui găsesc în ele un punct de sprijin, o viziune majoră și mai angajantă: spre epică, spre amplificarea scenei, spre o mai vastă propagare a ecoului ei, atît în țară cît și în străinătate. De altfel și aceasta era o exigență comună tuturor spectacolo-

<sup>1</sup> Mod de gîndire (în lat.)

lelor teatrale europene, care căutau acum să depășească limitele societății și ale dramei din secolul al XIX-lea. Frământarea și neliniștea care îl cuprind pe Stanislavski la mijlocul activității sale și vor continua să-l facă șovăitor, îndurerat și chiar tragic în unele exprimări spre sfârșitul vieții, adică vreme de aproape treizeci de ani, corespund firește unor contradicții istorice, care au generat în cazul lui unul din cele mai caracteristice și semnificative exemple. Istoria s-a înfruntat cu el, așa cum s-a întâmplat atunci și se întâmplă și astăzi cu mulți dintre cei mai de seamă reprezentanți ai artei și gândirii. Deși îi fuseseră acordate toate înlesnirile materiale posibile, după reprezentarea lui *Cain*, Stanislavski n-a mai creat decât foarte puține spectacole: cel mai bun dintre ele, *Zilele Turbinilor*, adaptare a romanului lui Bulgakov<sup>1</sup>, a stîrnit multe discuții. Opera zugrăvea un tablou psihologic al «albilor»: se puteau recunoaște printre ei nefericiții și vinovații, cauzele conștiente și inconștiente ale comportării lor. Spectacolul izbutea să redea drama lăuntrică trăită în acei ani de *intelighenția* (intelectualitatea) rusă.

Stanislavski rămîne uneori legat de o concepție pozitivistă. Îi este greu să redea în realitatea interpretării corespondența dramei trăite de existența umană. A juca însemnează a depăși realitatea, a o transforma, a o modifica, întrucît se stabilește un contact direct cu «ceilalți»; realitatea proprie se anihilează și este absorbită de realitatea «celuilalt». «Celălalt» este personajul în care te transpui, și spectatorul care este interpretat. Bineînțeles, procesul acesta trece dincolo de limitele cunoașterii prin elanul dorinței.

Stanislavski a descoperit natura fenomenelor psihice care însoțesc interpretarea rolului. A elaborat o didactică și o pedagogie care să-i creeze actorului o conștiință nouă, sub îndrumarea regiei. Luminata lui voință de reformă a avut o mare importanță istorică în cadrul activității teatrale.

---

<sup>1</sup> Mihail Afanasievici Bulgakov (1891—1940). Romanul după care s-a făcut adaptarea se intitulează *Garda Albă*

După cum notează Jacques Copeau (1879—1946) pe larg și cu insistență în amintirile sale, o mare parte din cultura franceză și europeană a primit cu căldură tentativa lui, fiindcă a fost o tentativă trăită și făcută să trăiască la hotarele culturii, în limitele unui gust instinctiv controlat, pertinent, sigur. La origine, Copeau aparține literaturii, intelectua-lității. Rămîne înclinat spre raționalism, stînjedit în fiecare mișcare a lui de regulile și de legile culturii înțeleasă ca tradiție și ca activitate tipic reflectată. Proveniența lui socială și educația primită l-au pus în imposibilitate fizică de a se apropia de o altă lume decît aceea închisă și tenace a provinciei fran-ceze, și de alte căi de ieșire decît acelea ale unui catolicism luminat și receptiv. Copeau este antrenat în acea îmbinare caracteristică de tradiție și doctrină care urmează tiparul creștin-social. În primii ani ai teatrului «Vieux Colombier» (care sînt și ai revistei «Nouvelle Revue Française»), această at-titudine găsisse un grup numeros de adepți și de sus-ținători. Copeau avea în stînga lui pe Gide (*La porte étroite*), Péguy și «Les Cahiers de la Quinzaine», Roger Martin du Gard (*Jean Barois*); în dreapta, pe Jammes, Claudel, Barrès<sup>1</sup>. Ca director la «Nou-velle Revue Française», era înclinat să-i privească cu liberalitate, să-i înțeleagă și să-i clasifice. Mai tîrziu îi va aduna într-un ansamblu tot atît de etero-clit — dar selecționat tot în cadrul unor limite ideo-logice și etice bine determinate — în repertoriul de la «Vieux Colombier». Atribuind, ca și Jean Barois<sup>2</sup>, o valoare simbolică dogmelor catolice, susținînd călduros reforme iluzorii pentru popor,

<sup>1</sup> Péguy și Martin du Gard se caracterizau printr-o orien-tare de stînga, un socialism militant, iar Gide printr-un ideal de austeritate protestantă, în timp ce celălalt grup, Jammes, Claudel, Barrès are drept trăsătură caracteristică un catolicism și un misticism dus uneori pînă la poziții militante. Majoritatea se încadrează prin opera lor în curentul simbolist

<sup>2</sup> Personajul principal al romanului omonim de Roger Martin du Gard

de tipul teatrului popular pe care-l va preconiza peste treizeci de ani, Copeau încearcă o conciliere, o colaborare de tip « corporativ », care este produsul spontan al presupuselor lui facultăți raționale, iar prin aceasta urmărește să-și asigure în mod abil și perseverent acea poziție de privilegiu cultural și moral care constituie platforma activității sale. Pe vremea primelor spectacole de la « Vieux Colombier », raporturile cu Gide (după cum rezultă din *Journal*) erau frecvente și strânse. Copeau desfășura de zece ani o inteligentă activitate critică în ziare și reviste și îmbogățea cultura teatrală franceză.

Față de teatrul francez de atunci — de la Portoriche la Curel — el nutrea o inevitabilă neîncredere de natură literară. După modelul unei încercări de proporții mai mari, realizată de Stanislavski, prezintă pe scenă, ca regizor și ca adaptator, în colaborare cu Crouet, *Frații Karamazov*. Doi ani mai târziu, cu un modest capital propriu, formează o trupă de diletanți prin publicarea unui anunț în ziare și debutează după un an de repetiții, în mica sală de la « Vieux Colombier » (300 de locuri). Care sînt motivele ce-l îndrumă spre teatru? Este oare o nevoie vitală pentru el? Este un instinct care-l face să încerce să recunoască în teatru propriul său mod de a trăi? S-ar zice mai degrabă un interes cultural și spiritualist, dorința de a introduce și în teatrul de atunci trăsături de care acesta era complet străin: ordinea și măsura, gustul și normele, cărora mediul său natal înțelegea să le supună întreaga existență. Repertoriul dinaintea primului război mondial este în esență clasic și clasicizant: de la elisabetanul Heywood la Shakespeare (*A douăsprezecea noapte* a fost un triumf), de la Molière la Musset, cu cîteva încercări care ajung la *L'échange* de Claudel, la Roger Martin du Gard, la Ghéon, la Schlumberger. Cînd izbucnește războiul, teatrul își închide porțile. Se va redeschide numai în 1920, după turneul în America, unde culege aprecieri călduroase, și va funcționa pînă în 1924.

Noua interpretare pe care a dat-o clasicilor era, într-un anumit sens, o adevărată redescoperire a lor pentru teatrul francez de atunci. Copeau dega-

jase atmosfera de balastul tradițiilor de stil infiltrate de-a lungul veacurilor și, fără timidități sau complexe de inferioritate, a căutat să scoată din ei, în mod direct, amprenta și freământul acelei vieți. Pentru Molière, mai cu seamă, s-a inspirat din izvoarele și imaginația populară, adoptînd o interpretare impetuoasă, frenetică, cu caracter de farsă, în spiritul comicității originare, care derivă din obiceiuri și situații elementare, esențiale.

După război, în vreme ce pe de o parte dispune de mai multă autoritate pentru a obține lucrări teatrale de la scriitori afirmați la N.R.F.<sup>1</sup>, pe de altă parte simte că-i lipsește forța interioară de a aborda și rezolva teme clasice majore, de a continua pe drumul început, astfel încît repertoriul capătă o fizionomie modernizatoare: A. Gide, J. Romain, Ch. Vildrac, G. Duhamel, P. Raynal, R. Benjamin, P. Bost, E. Mazaud (alegere mai puțin eclectică decît ar părea, cuprinzînd unanimiști și intimiști<sup>2</sup>), cu cîte o incursiune prin exotismul lui Mérimée, sau al lui Goldoni, ori Gozzi. Între prima și a doua perioadă s-a produs o vădită sciziune; intențiile devin mai modeste și întîmplătoare, apare un spirit subordonat adaptării la realitate, pe care Copeau însuși e constrîns să-l recunoască. Gîndirea și capacitățile lui se îndreaptă acum către școala și elevii săi, așa numiții *copiaux*, fiindcă resimte tot mai mult exigența cercetărilor teoretice, necesitatea unei formări ample de artiști, a unei educații largi, ca premise ale artei teatrale propriu-zise.

La început Copeau își concepea activitatea teatrală în funcție de literatura dramatică, pentru apărarea ei printr-o corectă și sinceră interpretare a textelor. Dar, curînd după aceea, în elanul și fervoarea expe-

---

<sup>1</sup> « Nouvelle Revue Française », periodic literar înființat în 1909, urmărind o renovare a valorilor literare și intelectuale

<sup>2</sup> Unanimismul reprezintă o estetică literară creată în jurul anului 1910 de Jules Romain, preconizînd sesizarea vieții umane nu prin intermediul unei individualități solitare, ci în ansambluri și grupuri care revelă o continuitate psihică (de ex. familia, strada, uzina, orașul), legate prin fluide reciproce, în timp ce intimismul susține propagarea sentimentelor celor mai intime ale autorului

rienței, impulsul a mers mai departe, înfrînându-se totuși involuntar în fața fiecărui pas decisiv și a fiecărei posibilități de a ajunge la o deplină renovare. A intuit că spectacolul teatral avea prin el însuși rațiuni formale tot atât de valabile ca și acelea ale unui text literar; a aprofundat studierea lui, dar în realitate nu i-a putut sesiza și defini natura pentru a-i da eficacitate. Ideile lui s-au limitat la formarea unei prudente *civilisation* lăuntrice, la o încadrare practică și teoretică din care nu lipseau principii de bază și precepte pătrunzătoare, contopite și reîmprospătate, dar care în mod inevitabil se nutreau numai dintr-o meditație și un criticism pe cât de nobile din punct de vedere intelectual, pe atât de șovăielnice în contact cu realitatea faptelor.

Copeau contribuia la răspîndirea unui sentiment de expectativă palpitantă față de teatru, de edificare liturgică și unanimă, amîndouă lipsite de orice estetism și misticism. Există în acțiunea lui o limpezime și o determinare bine înrădăcinate în valorile superioare, în sfera unei *philosophia perennis*<sup>1</sup>. Activitatea și concepțiile sale nu cunosc de fapt conflicte lăuntrice și nu au evoluții complexe ori neașteptate. Ele creează un teatru de feerie, de lirică, deși docil, înăbușit, supus. În aceste condiții, « Vieux Colombier » nu putea găsi un *modus vivendi* economic. Cînd compania lui se dizolvă, fără ca el să se opună din toate puterile, după cum spune singur, Copeau cutreieră cu elevii săi în lung și-n lat provincia Champagne și alte regiuni eminentemente agricole, ca și Tespis. *Les copiaux* jucau prin piețe și prin sălile de dans de prin sate farse de Molière și de Ghéon, sau compuse de ei înșiși sub îndrumarea maestrului, vesele și înviorătoare.

Prăbușirea lui « Vieux Colombier » dovedise cu claritate chiar și lui Copeau necesitatea ca teatrul, pentru propria lui rațiune viitoare de existență, să nu mai fie un privilegiu al celor puțini și supus deci întrucîtva dorințelor lor, ci un bun al tuturor.

Copeau înțelesese și își amintise de accepția evanghelică a poporului. Ducînd teatrul la țară, acolo unde nu apăruse niciodată decît în forme elementare și hibride, a săvîrșit un gest și o experiență care ar fi putut să creeze o ruptură hotărîtă, să dea sevă și sînge teatrului francez contemporan (antecedentele fuseseră create încă din 1912, cu deschiderea lui « Vieux Colombier »). În două rînduri, Copeau s-a arătat un diagnostician providențial, a știut să realizeze o critică realistă și pătrunzătoare a teatrului francez, prin însăși activitatea sa, ca om de teatru. Deși i-a lipsit puterea de a-l duce la liman, a știut și a putut să-l scoată din albia secătuită unde naufragiase, lucrînd activ la înlăturarea piedicilor și formînd, în același timp, un amplu sistem de verificare în care să se poată angaja temeinic. Nu s-a oprit la suprafață, cum era obiceiul pe atunci, pentru a preconiza un teatru igienic și de destindere a plebei, ori sumar agitatoric prin piețe și stadioane, și nici n-a căzut în echivocurile eleganței și ale rafinementului, ale inteligenței ieftine și ale comodității spirituale, spre care au alunecat apoi unii dintre elevii săi, ajunși pe căi proprii figuri de prim-plan în teatrul francez. S-a apropiat de publicul popular, fără echivocuri și fără inhibiții.

Prin școală, urmărea să-și fundamenteze propria lui artă a spectacolului teatral. Dar îi stăteau în cale prea multe obstacole în însăși voința sa.

Ar fi putut să se întrebe care erau sentimentele cele mai ascunse și mai vitale care-i frămîntau și-i preocupau pe țărani din Pernaud<sup>1</sup>, ca urmare a condițiilor lor de viață, și să-și alimenteze cu ele teatrul, nu cu Molière sau cu Brochet, care erau prea departe de țărani. Aceasta, de altfel, n-ar fi putut să se întîmple decît spontan, fără reflexii și precepte teoretice: printr-o tradiție « populară », care se elaborează și se transmite de-a lungul veacurilor. De fapt, după cîțiva ani de cutreierare prin satele franceze și în străinătate, a început să mijească lent în conștiința lui bănuiala că sub hotărîrile sale ascetice și riguroase nu se ascundeau decît renunțări și deziluzii.

<sup>1</sup> Mică localitate în care se află mormîntul lui Copeau



De îndată ce lucrul a fost cu putință, Copeau s-a întors la «Vieux Colombier», lăsînd pe discipolul său preferat, Michel Saint-Denis, să preia în mod fățiș povara tuturor răspunderilor. De data aceasta, mai mult chiar decît prima oară, teatrul s-a menținut permanent pe linia unei nobile dar vagi literaturi, de la *Noé de Obey*<sup>1</sup>, la adaptarea unui poem de Shakespeare făcută de Obey, de la *Re Cervo* (Regele Cerb) de Gozzi, la *Bataille de la Marne* (Bătălia de la Marna) tot de Obey.

Întoarcerea a fost de scurtă durată. *Les copieux* s-au împrăștiat, au întreprins alte încercări. Copeau n-a mai avut forța să dea stabilitate și continuitate școlii lui. La intervale mari a pregătit cîte o regie — spectacole shakespeariene la Paris în 1936 și 1937, la Florența *La Storia di Santa Uliva* (Povestea Sfintei Uliva, 1934), *Savonarola* de Alessi (1935) și *Cum vă place* de Shakespeare (1938). La «Comédie Française» pune în scenă prima piesă a lui Mauriac, *Asmodée* (1937).

Citea în public, ocazional, cele mai de seamă opere dramatice ale clasicilor greci și a primit, cu speranța omului care a ajuns la capătul vieții și al posibilităților sale, să conducă «La Comédie Française» în timpul ocupației germane, retrăgîndu-se aproape imediat după ce a pus în scenă un Molière. Trăind în singurătate, a scris un opuscul care poate fi socotit testamentul său spiritual: *Le théâtre populaire* (1944). A scris ultima sa piesă, *Le Petit Pauvre* (reprezentată în 1950 în Italia de O. Costa), dramă religioasă despre Francesco d'Assisi<sup>2</sup>, cu puțin înainte de moarte, care l-a secerat în 1949. În ultimii ani ai vieții citea *Evangelhia* în bisericuța din satul unde se retrăsese. Cu o constanță demnă de respect, Copeau n-a părăsit niciodată climatul lui tineresc din 1910; s-a închis într-o schemă limpede, situată dincolo de orice mister și de orice pasiune, într-un raționalism confesional și limitat. Reușita practică restrînsă a tentativelor

<sup>1</sup> André Obey (n. 1892) dramaturg francez care în multe din piesele sale s-a inspirat din marile mituri tragice

<sup>2</sup> Acesta a fost poreclit «poverello di Cristo» (sărmanul lui Cristos) sau «poverello d'Assisi», deoarece a propovăduit umilința și sărăcia

sale se datorește și condițiilor materiale în care trăiește în general teatrul, dar mai cu seamă lipsei lor aproape totale de comunicativitate; căci acțiunea lui s-a dovedit pînă la urmă de natură cu totul critică, filologică, interpretativă în sens restrîns, nu autonomă și hotărîată. Teatrul său a rămas pur recreativ, pe un plan de ordin superior și aristocratic.

Fără să-și dea seama, Copeau se imagina permanent în fața unei elite și nu în fața semenilor săi. Opta pînă la urmă pentru o clasicitate nerealizabilă și de neatins. Pe de altă parte, ferindu-se instinctiv de cercetări pur teoretice și de elaborări strict experimentale — ca acelea de la *Art et Action* — se bizuia de fiecare dată doar pe exemple disparate, pe teme eclecticice, și deci cu totul inegale și neconcludente, deși delinuate cu un stil și o finețe ilustrativă. Un climat liric subtil, temperat, un moralism lăuntric și riguros sînt caracteristicile și constantele operei sale, care se traduc apoi pe scenă în sinceră modestie, prin elanul senin cu care interpretează textul, prin aluziile delicate și profunde ale regiei.

Inspirîndu-se din creația lui Stanislavski, limpezind-o și simplificînd-o, el izbutea să ajungă, dincolo de orice rutină și de orice concesie față de tehnică, la naturalețea necesară și la o simplitate realistă, abia atinse de o patină conștientă și afectuoasă a experienței. Teatrul francez de astăzi pornește de la Copeau, așa cum cel rus pornește de la Stanislavski. Prin entuziasmul și spontaneitatea tinerilor din jurul său, Copeau a putut săvîrși o subtilă operă de purificare, redînd tinerețea teatrului francez (iar în aceasta l-a ajutat tocmai fideismul său nativ și integru, candoarea idealității sale).

Dar spectacolele pe care le pregătea și le repeta îndelung, nu atingeau zonele interzise ale subconștientului, pentru că acestea ascund nenumărate fenomene și posibilități îngrijorătoare, care l-ar fi dus către coșmarul necunoscutelor. Scenografia nu se apropie de ceea ce nu pare posibil de exprimat și de sistematizat într-un cadru fix. Cu ajutorul lui Jouvet, caută *scena fixă*, o scenă care prin natura ei să se poată adapta, cu puține modificări de decor, mediului ambiant al oricărei piese. Formulele clasice, arhitectonice și

picturale ale scenei, constituie pentru el o metrică: orice inovație scenică a sa cuprinde o referire istorică (ce este, de pildă, celebra călătorie pe mare din *La Storia di Santa Uliva* în spectacolul de la Florența, simbolizată de îngerul care duce în brațe o corăbioară, dacă nu un ecou, o evocare limpede și pură a picturilor primitive?).

## REINHARDT

Max Reinhardt a făcut parte din categoria virtușilor. A fost poate dintre cei de mare clasă. Indiferent de subiectul nenumăratelor sale spectacole teatrale — vreo câteva sute — el urmărea în special să trezească uimirea prin efectele cele mai variate. Spectacolul se bizuia de fapt pe interpretarea lui, iar restul sfârșea prin a trece pe planul al doilea. Trebuie subliniat însă că era vorba de o interpretare de pură virtuozitate. Virtuozul are în primul rînd menirea de a populariza. Germania îi datorează lui Reinhardt faptul de a fi adoptat o organizare teatrală solidă și totodată ductilă, care-i îngăduie să-și ridice arta teatrală la un nivel nobil și constant, dar apt pentru orice metamorfoză. Exemplul a pornit de la Otto Brahm, fondatorul teatrului «Freie Bühne». Max Reinhardt i-a adăugat asiduitatea în muncă, deprinderea unui anumit nivel cultural, tehnica. Fazele sale pot fi urmărite destul de ușor. Ele constituie divagațiile sclipitoare ale unui vienez sclipitor și nu au alt scop decît acela de a uimi de fiecare dată prin abilitatea lor inepuizabilă. Nici un gest nechibzuit. Inteligența este folosită numai pentru a modifica, la momentul și locul potrivit, ceea ce constituie principala lui strădanie: să-și creeze un statut, o încadrare rațională, determinînd temeiurile artei teatrale printr-o metodă precisă, antrenînd rînduri largi de actori și autori, dînd profesiunii o sferă tot mai largă, precizîndu-i limitele și exigențele (principalul fundament fiind actorul-autor). Această onestă mentalitate profesională a dat un mare impuls tehnicii regizorale

(se mai pot vedea prin muzee, pe copiile rolurilor, comentariile sale minuțioase), însă l-a împiedicat să-și înțeleagă cu profunzime epoca, să-i valorifice semnificația și să o exprime alături de cei mai valoroși autori dramatici. Hauptmann și Wedekind au făcut parte din repertoriul său la «Deutsches Theater», dar tîrziu și sporadic. Piesele lor au ajuns la sute de reprezentații, dar n-au fost niciodată primele. Teatrul dramatic german nu-i datorează lui Reinhardt decît adaptările lui Hugo von Hofmannsthal: nostalgice și decorative. Teatrul este vis, fantezie, transfigurare, joc, spusesese Hofmannsthal în mica revistă a lui Morgenstern — «Das Theater» (1905); Reinhardt l-a crezut și l-a urmat. Estetismul vienez — de care a fost atins și R.M. Rilke și a cărui imagine tipică rămîne Klimt<sup>1</sup> — a găsit în Reinhardt o reprezentare tipică: mai mult ingenioasă și pompoasă decît lirică.

Reinhardt s-a născut la Baden lîngă Viena în 1873. La numai 19 ani a fost angajat de Otto Brahm la «Deutsches Theater» pentru roluri de caracter. Pentru Brahm, naturalismul și Ibsen păreau să indice omului noi orizonturi și o nouă morală: Reinhardt a tras indiscutabil foloase din ideile riguroase ale acestei școli. Totuși, în sînul organismului ei se produsese o fisură: pe de o parte fidelitatea față de dogmele naturalismului, pe de alta atracția față de o mai mare libertate de exprimare, datorită influențelor tot mai limpede resimțite ale noilor mișcări artistice (simbolism, impresionism). Reinhardt a abordat direct avangarda deschizînd în 1901 micul teatru «Schall und Rausch». Avea actori excelenți și un program ambițios; în orice caz, nu s-a bucurat de favoarea publicului și a criticii. În anul următor face o altă tentativă, cu un nou teatru, «Kleines Theater». După cîteva rezultate nesatisfăcătoare (*Salomé* de Wilde și *Erdgeist* de Wedekind), succesul îi zîmbește cu *Azilul de noapte*. În 1903 activitatea lui Reinhardt se multiplică. Conduce «Kleines Theater», înființează «Neues Theater», cu

<sup>1</sup> *Gustav Klimt* (1862—1918) pictor vienez, exponent tipic al estetismului cerebral, asociat cu motive decorative senzuale

șanse mereu schimbătoare, joacă piese de Hofmannsthal, Becque, Strindberg, Maeterlinck, Ibsen, clasiți germani. În 1905, în sfârșit, mărețul succes cu *Visul unei nopți de vară* (pe care l-a mai reluat, modificându-i complet regia, cel puțin de patru ori) îl consacră ca regizor principal. În urma morții lui Brahm, preia și direcția lui « Deutsches Theater ». De aici înainte sînt greu de urmărit cronologic etapele carierei lui Reinhardt: ea este un lung șir de succese, de inițiative din cele mai felurite, de turnee în străinătate. A creat în jurul său un grup fidel de actori — de la Gertrude Eysoldt la Tilla Durieux, de la Friedrich Kayssler la Alexander Moissi, la Paul Wegener, Agnes Sorma, și soții Thimig — și de scenografi — Sievert, Pirchan, Strnad — întii realiști, apoi tot mai aluzivi și fanteziști. Avea darul de a reuni, de a educa, de a contopi; descoperea în actori ceea ce ei înșiși n-ar fi putut bănui niciodată, făcea să țîșnească arta din suflet, cu un mare talent de educator, insuflînd sentimente umanitare, care se trăgeau dintr-un îndelungat contact cu clasiții (ciclul shakespeareian, aproape complet, la « Deutsches Theater »).

Pe o linie întodeauna formală, asculta însă pulsul timpului, profitînd de prestigiul său pentru a se pune în fruntea inițiativei, căutînd astfel o reînnoire. Cînd Edward Gordon Craig a preconizat necesitatea de a se renunța la schemele barocului, de a se adopta lumina și aerul liber, el a deschis într-o arenă « Zirkus Reinhardt » pentru marile reprezentații ale clasicilor greci. A folosit interiorul bisericii pentru *Das Mirakel* (Miracolul) de Volmoeller, și piața din Salzburg pentru *Jedermann*<sup>1</sup> și *Faust*. Cînd a simțit în 1917 că se apropie dezastrul, l-a chemat pe Karl-Heinz Martin, pe atunci extrem de tînr, și a prezentat în matinee regulate piese expresioniste de Von Unruh, Kaiser, Sternheim, R. Goering, care formau grupul « Das Junge Deutschland ». Iritat de starea de înapoiere a teatrelor de stat, a înființat altele pe contul său, cu diferite alternative: în 1919 « Das Grosse Schauspielhaus », în 1920 a

<sup>1</sup> Mister, de dramaturgul austriac Hugo von Hofmannsthal (1874—1929)

organizat Festivalul Internațional de la Salzburg, în 1924 « Die Komödie » la Berlin și « Josefstädter-Theater » la Viena și s-a grăbit să profite de voga lui Pirandello și a lui Shaw pentru a-i prezenta publicului. Lucra pînă și cu operele și comedii ușoare de Bourdet și de Maugham, numai ca să nu-i scape vreun prilej de succes. Intemeia școli care-i purtau numele (« Reinhardt-Seminarium » din Viena), cuturea Europa cu o suită de secretari și administratori, se lăsa înconjurat de o curte permanentă, făcîndu-și apariția triumfală la Veneția (*Neguțătorul din Veneția*) și la Florența, în grădinile Boboli (*Visul unei nopți de vară*, 1933, spectacol rămas celebru). Dar ajuns la acest punct, a trebuit să recunoască că adevăratul, marele spectacol al epocii, începea să fie cinematograful. S-a îndreptat spre el cu obișnuita-i siguranță: și a căzut urît, chiar la Hollywood, capitala lui, tocmai cînd credea că o să lase o amintire definitivă, dînd încă o dată *Visul unei nopți de vară*. Soarta îl învingea și îl umilea cu ironie. A trebuit să bată la uși, fără să fie întotdeauna primit. Nu-l mai putuse susține tehnica, măiestria, și apăruse golul. A murit în 1939. În realitate, nu era cu adevărat artistul unei renașteri, ci o voință încordată, un suflet fără îndoială sensibil și uman, totuși incapabil să judece și să hotărască în pas cu timpul, gata întotdeauna să se lase purtat de curent, numai pentru a se menține la suprafață. În fond, ceda ispitei orcărui exotism posibil și scenografic; și îl căuta chiar, crezînd că acesta ar putea constitui un scop.

Exotism istoric, exotism de limbaj, exotism de sentimente. Grecia sau Orientul, sau țara minunilor, religie, destin, tot ce era sau îi părea străin, și care, la cererea lui, îi era furnizat de dramaturgii săi: von Hofmannsthal, Hermann Bahr, Beer-Hofmann. Își iubea munca cu pasiune, cu îndîrjire.

Și-a construit o metrică regizorală proprie, transpunînd-o în sufletul actorilor cu glas tare, cu o mare putere de comunicare. Fiecare indicație a lui de intonație, de mișcare, de gest, de lumină, studiată și adnotată, într-un joc de previziune și de unitate, se traducea în accent viu, menit să domine contingența — ca în poemele lui Paul Valéry — și să conto-

pească voințele, dirijate și determinate de voința lui. Controlul și structura metrică impun memoriei o determinare care devine fiziologică, creează o corespondență matematică între toate elementele. Prin aceasta, regizorul a devenit actorul-autor al textului psihologic, chiar pe socoteala lui Shakespeare și a versului său (oxfordienii îl acuzau că i-l strică urmărind exclusiv dramaticitatea). Regizorului îi revine invenția, ordinea, rațională și riguroasă, lovitură de teatru. Intonația care va face publicul să vibreze sub acțiunea actorului, vine tot de la el. Spectacolul său reflectă cu fidelitate conversația, dialogul vorbit și gândit al societății care urma apoi să asiste la reprezentație.

În ciuda tentativei făcute de Piscator<sup>1</sup> și a încercărilor unor oameni de artă ca Karl-Heinz Martin, Leopold Jessner, Jürgen Fehling, Gustav Gründgens, iar mai recent de « Berliner Ensemble » al lui Brecht, nu se poate spune că, în ansamblu, teatrul german s-a eliberat cu totul de influența lui Reinhardt. S-a actualizat, s-a reînnoit, fără a mai izbuti totuși să parvină la acea înflorire de talente și de experiențe provocată de Reinhardt, care a putut lucra, de aceea, într-o atmosferă de continuă evoluție. Max Reinhardt aparține tagmei de *stăpîni ai scenei*, aparține entuziasmului și aclamațiilor publicului care se poate recunoaște în fulgerul furtunii scenice.

## TAIROV

Alexei Tairov (1885—1950) a debutat ca actor într-o mică trupă de provincie. A fost angajat la teatrul condus de Komisarjevskaja<sup>2</sup> între 1906 și 1907, chiar în vremea cînd lucra acolo Meyerhold.

<sup>1</sup> Erwin Piscator (n. 1893) regizor german, a reflectat în teatru concepțiile lui comuniste și a recurs la cele mai îndrăznețe tehnici, pînă la integrarea filmului în spectacolul teatral

<sup>2</sup> Vera Feodorovna Komisarjevskaja (1864—1910) a fondat în 1904 un teatru propriu, care a avut la început o orientare realist-psihologică, îndreptîndu-se apoi, datorită lui Meyerhold, către modernism și simbolism

După diferite experiențe, ca regia la *Unchiul Vania*, la « Teatrul Casei Populare » condus de Pânina — unde actorii trebuiau să joace după un ritm muzical precis, exprimând impresiile pe care le trezise în prealabil o anumită muzică (în speță muzica era de Chopin și de Ceaikovski) — Tairov a aderat la « Teatrul liber » al lui Mardjanov<sup>1</sup>. Caracterul special al acestui teatru consta în căutarea unui gen de interpretare care să poată întruni caracteristicile cîntului, ale mimicii și ale dicțiunii. Un fel de « actor universal » prin care să se realizeze un spectacol îmbinînd laolaltă caracterele tragediei, ale farsei, ale pantomimei.

În 1914 teatrul a trecut chiar în mîinile lui Tairov, care i-a dat numele de « Kamernîi teatr » (teatru de studio), fără ca, în realitate, acesta să aibă proporțiile unui nou teatru de studio. Încă de atunci actrița principală era soția lui, Alice Koonen, foarte iubită de publicul rus și care mai tîrziu avea să fie distinsă cu premiul Stalin. Dînd acest nume teatrului său, Tairov voia probabil să sublinieze caracterul experimental al primelor sale realizări scenice, îndreptate în special spre căutarea unei sinteze eficace între o acțiune bazată pe naturalismul psihologic, conform intențiilor lui Stanislavski, și o acțiune convențională, legată de funcțiile elementare ale teatralității. În ultimă analiză, preconiza și el predominarea însușirilor expresive ale actorului în dauna oricărei căutări a adevărului și a realității umane pe scenă. Încep să ajungă, prin aportul actorului, la un teatru dinamic, bogat în emoții, supus textului numai în părțile și episoadele poetice capabile să creeze o comunicare de la actor la public.

Din punct de vedere scenografic, Tairov s-a ancorat într-un *realism structural*, cum l-a numit el însuși, capabil să creeze o atmosferă determinată, în care actorul să-și poată valorifica la maximum capacitățile. Rezultatul a fost, așadar, scenele construite, formele geometrice sau abstracte, care uneori au părut un ecou al cubismului.

La început, maniera sa regizorală a fost plină de

<sup>1</sup> Regizor (1872—1933)



fantezie, mitică, colorată. De la *Sakuntala* lui Kalidasa, spectacolul inaugural al teatrului său, a ajuns prin *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare, *Evantaiul goldonian*, la *Tamira Citaredul*, un poem simbolist de Annenski, pus în scenă într-o stilizare extremă, nu lipsită de satisfacții estetizante.

Scopul cel mai înalt al realizărilor scenice, perfect consecvent față de enunțurile sale teoretice, chiar dacă nu întotdeauna fecunde, a fost atins de Tairov în 1917 cu *Salomé* de Oscar Wilde. Scenografia era rezolvată aici într-o manieră dinamică prin suprapunerea unor simple elemente geometrice, aproape abstracte, care tindeau să creeze o atmosferă poetică în perfect acord cu realitatea corporală — dar în felul acesta sublimată — a actorului.

După 1922 Tairov a devenit mai eclectic: neoclasic (dar în maniera lui Picasso și a lui Cocteau, din 1925) în *Sfânta Ioana* de Shaw, în *Fedra* de Racine, în *Antigona* de Hasenclever, și în *Romeo și Julieta*; genial de scilpitor și dinamic în operetele lui Lecoq, *Giroflé-Giroflà*, *Jour et Nuit*; extrem de concis în unele piese de Claudel (*L'Annonce faite à Marie* și *L'échange*); expresiv în dramele lui O'Neill (*Toți copiii lui Dumnezeu au aripi*, *Maimuța păroasă*, *Patima de sub ulmi*). A fost perioada cea mai fericită a activității sale: un repertoriu destul de vast, care oferă prin varietatea lui măsura multiplelor preocupări ale lui Tairov. Mai apoi, talentul lui a slăbit și s-a repetat. A introdus în repertoriu opere ale literaturii sovietice. Deși a renunțat în parte la exemplificarea teoriilor sale, acestea au rămas ca un țesut conjunctiv al realizărilor, demonstrând și extrema stăpânire pe care o dobândise asupra elementelor constitutive ale spectacolului. Au avut mult succes regizările sale la *Machinal* de Sophie Treadwell, *Dreigroschenoper* (Opera de trei parale) de Brecht și Weill și a captivantelor epopei ale lui Vișnevski<sup>1</sup> — *Ultimul hotărâtor* și *Tragedia optimistă*. A compus și a repre-

<sup>1</sup> Vsevolod Vitalievici Vișnevski (1900—1951), scriitor sovietic participant la Revoluția din Octombrie și la războiul civil. A creat drama epică revoluționară, caracterizată prin amploarea acțiunii în timp și spațiu

zentat un *Antoniou și Cleopatra*, luat din Pușkin, Shakespeare, Shaw, scoțînd din operele acestora toate sugestiile și semnificațiile posibile.

După ultimul război, a adoptat un realism dramatic obișnuit, renunțînd la inspirația proprie și la încercările sale fanteziste de inovație. A mai pus în scenă alte piese de Vișnevski, și *Trei surori* și *Livada de vișini* de Cehov.

Viziunea poetică a lui Tairov — așa cum a expus-o în *Memoriile unui regizor* — deși era lipsită de referiri estetice precise și ocolea dinadins rigoarea critică, constituie nu numai un document sigur al intențiilor sale eficace, dar ne lasă și să întrezărim, în focul luptei și în elanul invenției artistice, cîteva elemente de bază ale spectacolului, care pînă atunci nu făcuseră obiectul unei examinări teoretice serioase. Cu toate că a ajuns cel dintîi să conceapă conștient jocul scenic drept nucleu activ al spectacolului, și deci procesul său psihologic tipic, Tairov nu a știut și nu a putut să sesizeze mobilul fundamental al acestui joc în faptul care îi deschide toate posibilitățile: întîlnirea și penetrația dintre spectator, actor și drama care se naște în acest circuit. Simțindu-se legat de civilizația sa și deci de o anumită cultură, Tairov se supune de fapt exigențelor gustului. Face greșeala de a voi să-și creeze o tradiție culturală în loc s-o accepte pe aceea care se manifestă în subconștient; ca atare, vede esența spectacolului și inițiativa care îl însuflețește, în actor, deoarece actorul este acela care exercită profesional arta spectacolului. De fapt, se constată de fiecare dată că în spectacol realitatea poate să-și trăiască drama numai prin conștiința spectatorului, cînd e făcută să vibreze de rezonanța instrumentului tipic pe care-l reprezintă actorul.

La Tairov, prin înclinația spontană a facultăților sale, opera literară predomină față de documentul istoric, iar circumstanțele artistice au întîietate față de cele sociale (de fapt, va mărturisi cu candoare că tocmai căutarea hotărîtă a noului a fost trăsătura de bază a artei lui).

Raporturile spectacolului său cu epoca au fost de natură pur tehnică.

Procedul artistic — prima fază tehnică, rod al unei culturi și al unei civilizații — rămîne la Tairov un scop în sine. Astfel, în vreme ce de la Appia, de la Meyerhold și chiar de la Vahtangov, ne-au rămas ca exemplu și necesitate atitudinile artistice, de la Gordon Craig și de la Tairov ne sînt de folos numai experiențele. Experiența artistică a lui Tairov, ca și aceea a lui Gordon Craig, se desfășoară cu ajutorul normelor și al legiferărilor artei, nu valorifică suficient exigența dramatică a spectacolului și satisfacerea ei prin varietatea și contemporaneitatea formelor.

Unele postulate ale lui Tairov — cu privire la *emoția trăită de actor prin creația scenică*, cu privire la autonomia artistică a spectacolului față de textul literar, și la acțiunea determinantă, deci dinamică a atmosferei scenice — au fost studiate și însușite de reprezentanții cei mai valoroși ai actualei generații teatrale; pentru că, deși insuficiente, sînt totuși necesare menirii spectacolului.

Lui Tairov îi datorăm, poate mai mult decît altora, o educație a exigențelor formale ale spectacolului; căci arta lui este o elocventă reprezentare a frământărilor culturale produse în Europa în primele decenii ale secolului. Ecoul cel mai clar, cel mai direct, infiltrat în ampla încheiere a unei civilizații.

## MEYERHOLD

Vsevolod Meyerhold (1874—1940) este unul dintre cei mai de seamă exponenți ai intelectualității ruse și, prin forța lucrurilor, îi urmează destinul. La începutul secolului, intelectualitatea își sprijină arta pe cercurile progresiste și liberale ale burgheziei și ale unor straturi din nobilime. La izbucnirea revoluției, ea caută să îndeplinească o acțiune de flancare morală, orientînd arta către un solid și complex avangardism formal.

Dacă Meyerhold, ca fenomen cultural, este numai rus, prin activitatea sa teatrală apare însă ca un simptom tipic european, ultim exemplu de sincretism (mai

mult decît sintetism), cristalizare de experiențe seculare, rod al unei civilizații care se întilnește și se confruntă cu Revoluția din Octombrie. Este rezultatul definitiv al celor mai diferite procese culturale și teatrale, în fața căruia e cazul să te întrebi ce mai rămîne de adăugat. Pentru că, într-adevăr, cu Meyerhold pare să-și găsească sfîrșitul o dată pentru totdeauna arta reflectată și nu spontană, predominarea intențiilor apriorice asupra naturii artistice, interesul pentru arheologie, refuzul adevărului vieții; pare să fie perioada culminantă a unei epoci în care se afirmă conștiința, aș zice aproape erudită, a propriilor mijloace și a propriilor scopuri artistice (care, de altfel, a dat în cursul ei înalte și bogate documente de artă).

Începînd cu punerea în scenă a operelor lui Maeterlinck și pînă la cele ale lui Maiakovski, Meyerhold ascultă întotdeauna de asemenea argumente, și în aceasta constă continuitatea sa. De fapt, la originea oricărei realizări a lui, se află, nu cauze străine de artă, ci temperamentul său, o plăcere aproape fizică de a produce, condiționată în esență de istoria teatrului. Iar Meyerhold este desigur una din figurile cele mai multilaterale, mai inspirate și mai vitale. Jocul său este adesea construit la rece, ori înșelător, ori gratuit. Fiecare pas al lui pare să nu fie decît o diversiune: dar lasă urme de neșters. Timp de zece ani dispune de remarcabila putere de a reprezenta o țară mare și evenimente grandioase. Meyerhold are avantajul de a aduce la rampă, adică în fața publicului celui mai vast, suflul culturii contemporane, de la Blok la Maiakovski, de la Apollinaire la Picasso, exploataînd cu perseverență toate resursele stilului, toate combinațiile posibile cu manierele trecutului.

Viața și mai cu seamă activitatea artistică a lui Meyerhold nu se desfășoară pe linia unei evoluții lente, progresive, ci pe aceea a unui conflict dramatic, căpătînd chiar și în propria sa istorie o alură teatrală. O epocă de lupte uriașe și hotărîtoare, de catastrofe și reconstruiri își găsește în ea oglinda veridică și fidelă a propriilor peripeții.

Meyerhold nu este un protagonist al ei, dar pune în lumină imaginea ei clară, străbătută de aceeași

dialectică istorică ce însuflețea cronică evenimentelor. A lucrat, ca actor și regizor, la «Teatrul de Artă» din Moscova, chiar de la înființarea lui. Însușirile sale actoricești erau, desigur, foarte mari dacă putea trece cu atîta ușurință de la rolul lui Tiresias din *Oedip Rege* la acela al Marchizului de Forlimpopoli din *Hangița*. A plecat de acolo în 1902 pentru a lucra ca regizor la «Societatea Dramei Noi» la Herson, unde a pus în scenă piese de Cehov și Ostrovski. Între timp, Stanislavski avea de gînd să deschidă pe lîngă «Teatrul de Artă» niște săli experimentale sau studiouri, cum li s-a zis mai tîrziu, cu scopul de a aduce perfecționări ulterioare sau de a căuta alte căi de dezvoltare pentru «Teatrul de Artă».

Prima încercare de teatru-studio i-a fost încredințată chiar lui Meyerhold în 1905, iar mai tîrziu, această funcție a fost preluată pe rînd de Sulerjițchi și Vah-tangov. Meyerhold a recurs la cele mai ingenioase mijloace pentru a-și atinge scopul: rampa să fie suprimată, cortina să nu mai fie coborîtă, scena să fie montată în mijlocul sălii; propunea și noi forme pentru edificiul teatral — fără a ajunge însă la o continuitate a rezultatelor. Cu primul studio de la «Teatrul de Artă», intențiile nu s-au realizat: studioul n-a putut ajunge la semnificația de teatru propriu-zis, s-a limitat doar la experimentări fără a da spectacole publice.

Spre deosebire de maestrul său, Meyerhold a subliniat încă de la aceste prime experimentări prioritatea unui ritm pur teatral în munca actorului, un stil care trebuia să-și aibă propriile-i legi valabile doar pe scenă.

Meyerhold s-a mutat după aceea la Petersburg; acolo, în cercul poetului Ivanov și al unor reprezentanți ai lumii literare din capitală, a conceput ideea unui teatru mistic, bazat pe principiul unei teatralități dionisiace, cu sugestivul nume «Torțele». Proiectul era însă prea fantezist pentru a putea fi realizat. Meyerhold a devenit atunci regizor la «Teatrul Dramatic», pe care îl înființase la Petersburg una din cele mai mari actrițe din Rusia, Vera Komisarjevskaja. De la primele lui începuturi, după activitatea la primul studio al lui Stanislavski pînă la aceea de la teatrul

Verei Komisarjevskaia, în lumina dramelor simboliste ale lui Maeterlinck, Hauptmann și Wedekind, a piesei *Hedda Gabler* văzută în mod preraphaelit (în contrast net cu interpretarea realist-psihologică pe care i-o dădea Stanislavski) și a lui Calderón de la Barca, Meyerhold recurge la atmosfera lirică și picturală, la misterios și la inefabil, subordonînd fiecare element scenic necesităților elementului plastic și sonor, îmbinînd mișcările și recitarea într-o anumită armonie, supusă prin intermediul textului, legilor artelor plastice și ale muzicii. Cînd Komisarjevskaia s-a retras din activitatea teatrală, Meyerhold a devenit, în 1908, regizor al teatrelor imperiale, funcție în care a rămas pînă în 1917.

Influențele străine, venite din alte părți, sînt înlocuite cu influența unor forme istorice readuse la lumină; genul *nô* japonez, *Commedia dell'Arte*, baletul. Totodată el nu renunță la căutările lui în privința formei, lucrînd pe scene mai mici sau în teatre « de cameră », unde se asociază prin experimente formaliste cu imaginația lui Blok, mistică și ironică (*Necunoscuta Careta*) și cu aceea a lui Schnitzler (pantomima *Vălul Pierrettei*). La teatrele imperiale abordează piese clasice, *Don Juan* de Molière, *Mascarada* de Lermontov, piese de Pușkin și Suhovo-Kobîlin<sup>1</sup>, într-un spirit și cu forme absolut noi, dar cu un climat experimental mai disimulat, mereu cu intenția de a descoperi adevăratul lor caracter și de a le interpreta ca atare. Desigur, și în această privință este evidentă strădania de a nu se lăsa depășit de timp, de a fi mereu *up to date*<sup>2</sup>. Este vorba, de fapt, doar de pretexte pentru a aprofunda tehnica punerii în scenă în fiecare amănunt istoric, în fiecare variație, în fiecare efect al ei. Pentru spectacolul cu *Mascarada* (premierea la 25 aprilie 1917) a lucrat aproape patru ani, documentîndu-se cu seriozitatea-i obișnuită, în toate direcțiile care-l puteau duce la geneza și structura dramatică a textului. Așa cum Stanislavski încercase

---

<sup>1</sup> Al. Vasilievici Suhovo-Kobîlin (1817—1903), unul dintre cei mai apreciați dramaturgi ruși (*Nunta lui Krecinski*, *Moartea lui Tarelkin* etc.)

<sup>2</sup> La zi (în engl.)

să realizeze o simbioză între naturalismul exterior și naturalismul interior, Meyerhold a căutat să ajungă la o fuziune dialectică între un stil pur teatral și exigențele ideologice și psihologice ale textului. Se întâmplă însă în mod inevitabil ca intenția să pară valoroasă mai mult prin impresiile pe care izbutea să le suscite decît prin adevărul uman și istoric pe care-l reprezenta, cu toate că Meyerhold își dădea osteneala să se documenteze istoric asupra autorului și a lumii sale. Pentru el, spectacolul nu și-a pierdut niciodată caracterul de sărbătoare animată și multicoloră.

Pînă aici, drumul este normal, deși pe atunci părea foarte îndrăzneț (și chiar era, în comparație cu acela al lui Max Reinhardt, de pildă, care, pornind de la același punct de plecare, a ajuns să se lase antrenat de stilul decorativ).

Din 1914 pînă în 1916, Meyerhold colaborase la o revistă: « Dragostea celor trei portocale », în care, sub pseudonimul *Doctorul Pretutindenii* — pe care îl folosea și mai înainte — vorbea despre căutările lui teatrale și le teoretiza rezultatele. Pseudonimul avea să se transforme în poreclă: i s-a zis *Doctorul Pretutindenii* (un personaj al lui Hoffmann), mai întîi cu admirație, apoi cu dispreț.

La instaurarea Revoluției, Meyerhold nu se simte descumpănit. Posibilitatea de a o lua iarăși de la început îl entuziasmează sincer, devine pentru el un stimulent puternic. El va fi dintre puținii regizori ruși care au izbutit într-un timp foarte scurt să introducă Revoluția din Octombrie în teatru, să răspundă la așteptările maselor, la aspirațiile conducătorilor și ale lui Lunacearski și Maiakovski. În cariera lui, Meyerhold a reușit să treacă cu multă dezinvoltură de la barocul funebru al spectacolelor din teatrele imperiale, la abstracționismul din *Les Aubes* (Zorile) de Verhaeren, și din *Trust D. E.* de Ehrenburg și Kellermann. De la un teatru potolit la un teatru de agitație.

Teatrul Revoluției a fost încredințat direcției lui Meyerhold, care l-a inaugurat la 7 noiembrie 1920 cu *Les Aubes*. Meyerhold credea acum într-un teatru care să nu fie bazat pe realism, ci pe forme și texte îndrăznețe, provenite de la alte avangărzi. În regi-

zările din această perioadă, a exploatat la maximum folosirea dinamică a luminii, muzica cu funcție dramatică și dialogică, nu numai ca acompaniament. S-a îndreptat spre constructivism, eliminând orice motiv decorativ, folosind planuri geometrice, mașini, ca în *Pădurea de Ostrovski* (1924), panouri și scene turnante ca în *Mandatul de Erdmann* (1925). A căutat să îmbine avangarda formală cu politica revoluționară.

Meyerhold restabilește raporturi absolut naturale între sală și scenă, între actor și muzică, costum și scenă, între spectacol și edificiul respectiv. Socotește necesară «intervenția» în texte. Artiștii cu înclinațiile lui Meyerhold recurg în general bucuros la clasici: cum să-i fi folosit, în acei ani furtunoși, fără să-i modifice? (Și a modificat un clasic modern european: *Le cocu magnifique*<sup>1</sup>; dintre ruși, *Revizorul* de Gogol, *Pădurea de Ostrovski*, *Moartea lui Tarelkin* de Suhovokobîlin, *Prea multă minte strică* de Griboedov.) Le-a refăcut structura după criterii noi și cu inserări care să le lămurească semnificația istorică în lumina marxismului. Mai târziu acceptă și producția medie sovietică, supunînd-o însă de asemenea unui control personal: pune în scenă *Komandarm 2* de Selvinski, *Urlă tu, China* de Tretiakov, *Ultimul, hotărîtor* de Vișnevski, *Dascălul Bubus* de Faiko, *Mandatul de Erdmann*, *Lista meritelor* de Oleșa, *Focul de armă* de Bezîmenski.

Noua teorie a artei scenice elaborată de Meyerhold și de discipolii săi, în opoziție cu aceea a lui Stanislavski și Dancenko, a fost numită *biomecanică*, și a numărat printre susținătorii ei cei mai tenaci pe tînărul Eisenstein împreună cu Alexandrov (animator al unor spectacole teatrale care foloseau formele tipice ale cercului: căutau adică să reprezinte piese clasice în mod revoluționar și revelator). Sprijinul teoretic al biomecanicii a fost creat prin asocierea unor deducții scoase din materialismul dialectic și din teoriile lui Pavlov, cu experiențele teatrului oriental și ale *Commediei dell'Arte*. Expresia artistică era inclusă în emotivitatea fizică, iar stimularea sentimentelor, în

<sup>1</sup> Piesă de mare succes a lui Fernand Crommelynck (n. 1886) 232



posibilitățile plastice ale corpului și ale glasului. Pe lângă aceasta, se atribuia artei dramatice o sarcină revoluționară față de spectatori, printr-o punere în scenă care să se încadreze în concepția marxistă despre acțiunea istorică.

Cubismul și futurismul au fost un debușeu firesc pentru multe tendințe și poate chiar pentru Meyerhold, cu condiția de a avea posibilitatea să-și folosească inteligența, să întreprindă mereu alte acțiuni și să născocoască alte imagini. Iată constructivismul, biomecanica; mașinile, structura scheletică a lucrurilor, și ciroul, gimnastica ritmică și calculul muscular al reflexului psihic.

Maiakovski identificase rebeliunea lui împotriva ordinii stabilite cu totala transformare a structurilor artistice, și le constrânsese să devină instrumente de luptă și de educație, suple și libere. Meyerhold s-a folosit de ele pentru a ajunge la prima interpretare ideologico-istorică a unui text redat pe scenă: pentru a-i da o semnificație cu ajutorul științei istorice marxiste tradusă în termeni de regie.

Puține sînt carierele artistice în care predominanța evenimentelor istorice să apară cu mai multă evidență. Pe de altă parte, nici un om de teatru n-a avut ca Meyerhold curajul de a înfrunta fățiș situațiile cu prețul de a se vedea înfrînt. După cum pe plan estetic este surprinzătoare vastitatea invențiilor și resurselor lui de imaginație, la fel de surprinzătoare este pe plan etic generozitatea angajării sale. Constructivismul și biomecanica lui creează pe scenă o stilistică de tip nou, adaptată lumii noi care se naștea, aducînd prin arta teatrală o interpretare a realității concrete, care asimila cele mai bune posibilități oferite de metoda marxistă, pe planul unei critici a textelor.

Concepțiile și realizările lui Meyerhold au avut un rol determinant în evoluția artei scenice europene din acest secol. Destul să spunem că pe urmele lui au mers Piscator și Brecht. El a fost cel dintîi care a eliberat reprezentarea atît de rămășițele naturaliste cît și de cele estetizante, integrînd mișcarea dramatică într-un cadru istoric interpretat în lumina leninismului. În Meyerhold se adună (și se ciocnesc) multiple

și complexe experiențe care răsar în mod firesc în stările revoluționare. Revoluția politică și revoluția artistică au găsit în el ca și în Maiakovski un drum comun, pînă cînd s-au limpezit și au devenit stimulatoare: conținuturi noi nu puteau să nu ceară forme noi.

Opera lui Meyerhold, inițiatore și protagonistă în istoria teatrului, nu este în istoria propriu-zisă altceva decît o consecință, un reflex. Iar în această privință, Meyerhold aparține trecutului, îl încheie, îl completează. Este artistul epocii de tranziție. E firesc ca el, ajuns la maturitate chiar în primii ani ai revoluției, să-și creeze o formă proprie în timpul răsturnării, al trecerii de la o epocă la alta. Prezența lui s-a dovedit necesară, dar soarta acestor fenomene este desigur aceea de a dispărea, nemaifiind necesare, îndată ce se produc noi condiții concrete. Supus evenimentelor în mod pasiv, el nu poate săvîrși o joncțiune, ca Vahtangov, dar constituie ultima verigă din lanțul unei tradiții care se cerea renovată. Astăzi, în orice lucrare despre regie, se amintesc soluțiile lui formale, dar concepțiile îi sînt ocolite. I-a lipsit în permanență o justificare lăuntrică: și de aceea a cedat imboldurilor și manifestărilor care-i veneau din afară, cu ispitele lor, fără a se apăra, așa cum multă vreme a făcut Tairov, și fără a pătrunde în această lume din afară pentru a o modifica, așa cum încercase Stanislavski înaintea lui. Moare în 1942.

## VAHTANGOV

Importanța istorică a operei lui V a h t a n g o v este greu de înțeles dacă nu e încadrată în locul precis care i se cuvine în primele frămîntări ale teatrului și ale statului sovietic.

Evgheni Bagrationovici Vahtangov, ca și Tairov, este intelectual prin origine și formație. Se poate spune, de asemenea, că este în mod esențial un epigon al lui Stanislavski și al lui Meyerhold. Experiențele lui inițiale datează de fapt de la « Teatrul de Artă »,

unde s-a distins imediat mai mult ca regizor, decît ca actor. «Cercul studenților filodramatici», pe care îl înființase, devine al treilea «Studio al Teatrului de Artă». După reprezentarea piesei lui Strindberg *Eric al XIV-lea*, pentru care s-au făcut trei sute de repetiții, studioul s-a considerat independent. Mai târziu, cînd animatorul său a murit, în 1922, în vîrstă de numai 39 de ani, a luat chiar numele lui: «Teatrul Academic de Stat Vahtangov».

Concepția lui categoric și fecund romantică (înrudindu-se într-un anumit sens cu aceea a lui Pasternak) a fost cea mai directă și mai limpede punte de trecere între vechea și noua cultură teatrală. Ca și în natură, salturile neprevăzute nu sînt posibile nici în lumea culturală. Vahtangov a fost o verigă de legătură între intelectuali și Revoluție. Numeroase școli din U.R.S.S. merg astăzi pe urmele școlii lui Vahtangov: aceasta e nemurirea celor care se pun cu totul în slujba scenei. Realizarea scenică, spectacolul teatral, nu lasă după sine decît o amintire și uneori o înaltă învățătură. Căutările și realizările lui Vahtangov se dovedesc inerente spiritului principiilor care au trezit dorința adîncă de palingeneză. El participă la aceasta făcînd din arta sa o expresie a sentimentelor populare, căutînd în sufletul și în tradițiile poporului esența intimă a artei. În acest sens, Vahtangov este romantic așa cum au fost Herder și cei mai valoroși dintre romanticii germani. Romantismul său constă în folosirea conținutului imanent vieții popoarelor, cu mijloacele artei sale: prin teatru.

Metoda lui regizorală, după cum ne-o descrie un elev al său, Boris Zahava (care după moartea lui Vahtangov a preluat direcția teatrului), prezintă, mai cu seamă la prima vedere, particularități formale bine definite: precizie extremă și calcul în mișcări și în acțiune, ritmicitatea tuturor elementelor care contribuie la spectacolul teatral, plasticitatea sculpturală a fiecărui actor în parte și a ansamblului pe scenă, mai ales în timpul scenelor mute. Acest ansamblu de precepte nu se deosebește în mod real și substanțial de normele profesate în aceeași perioadă de Meyerhold și de Tairov (care însă au avut ocazia s-o facă mai pe larg și mai organizat). Aceste norme

sînt suficiente pentru a conferi regiei lui Vahtangov o personalitate artistică, dar nu ajung să se constituie într-un sistem. Vahtangov, care din punct de vedere pedagogic era un maestru desăvîrșit, își propune în primul rînd sarcina de a extinde încadrarea logică a metodei lui Stanislavski asupra sferei tehnice și formale a spectacolului, pe care Stanislavski n-o adîncise. Principiile sale nu sînt imuabile, ci se schimbă după tematica piesei. Există în schimb în activitatea lui teatrală, curmată atît de repede, unele principii teoretice care au produs o adevărată reînnoire în teatrul rus și au constituit un moment fundamental în evoluția lui.

Vahtangov a pus în scenă, în 1922, *Prințesa Turandot* de Gozzi și (după un an și jumătate de repetiții!) *Dybbuk* de Anskii, cu care prilej și-a putut pune în practică principiile sale teoretice. Textele reelaborate și regia au subliniat în *Dybbuk* tragismul și în *Turandot* comicitatea destinelor trăite de om.

În scrierile sale și în memoriile pe care ni le-a transmis Zahava, Vahtangov declară în repetate rînduri că arta teatrală trebuie să fie condiționată în realizarea ei practică de mijloacele existente, adică de *colectiv* (trupa de actori care o exercită) și că textul teatral care va fi folosit, reelaborat sau nu, trebuie să exprime un conținut viu și actual pentru momentul istoric respectiv. Scopul artei este, așadar, acela de a exprima un conținut actual determinat. Iar arta trebuie să fie, bineînțeles, efectul mijloacelor folosite: capacitatea actorilor și valoarea literară a textului. Iată principiile sale teoretice:

- a) Vahtangov socotește necesară existența unui text dramatic oarecare ca punct de plecare și ca mijloc prin care teatrul poate intra în contact cu realitatea.
- b) Realitatea de care vorbește Vahtangov este, firește, actuala structură economico-socială a societății, cu suprastructurile ei filozofice, juridice, religioase etc. În această privință este caracteristică trecerea lui Vahtangov de la prima la a doua versiune pentru punerea în scenă a piesei *Le Miracle de Saint-Antoine* de Maeterlinck (în trei ani de pregătire).
- c) Realitatea prezentă, în Rusia, era mersul înainte al proletariatului. Așadar, teatrul nu mai putea fi

expresia unei singure clase, ci a tuturor claselor pe care proletariatul le îndruma spre construirea statului socialist. Teatrul trebuie deci să trezească conștiința naturii și a sentimentelor poporului. În acest sens, nepotrivitul termen de *teatru popular* nu reprezintă o limită, nu marchează un gen, însemnând, dimpotrivă, abolirea tuturor limitelor și cuprinzând toate genurile.

d) Toate acestea fac parte din drumul lung și tenace către sinceritatea și deplina justificare a artei, care constituie, la rîndul său, condiția necesară și suficientă pentru ca efortul artistic să fie valabil și util colectivității. Sinceritatea se obține reconstituind gîndirea care se identifică cu sentimentele trupei teatrale, ale colectivului. Pe scurt, în jocul actorilor, în spectacolul teatral, trăiește un puternic nucleu ideologic, dobîndit nu în mod pasiv, ci cîștigat prin textul literar reprezentat pe scenă.

e) Vahtangov nu caută de fel să imite realitatea naturală: el vrea să exprime realitatea faptelor și să participe la ele cu însuflețire, dar cu mijloace și procedee hotărît teatrale. El acceptă ficțiunea teatrului pînă la ultimele ei consecințe, pentru că numai în această acceptare vede modalitatea de a face să trăiască și să acționeze pe scenă realitatea oamenilor și a lucrurilor din afara scenei. Actorii trebuie deci să creadă în posibilitățile lor artistice, în ficțiunea lor, ca în cea mai solidă realitate. Trebuie să trăiască în replica unui tovarăș, printre decorurile pictate, printre obiectele de carton, ca în viața reală, cu aceeași seriozitate și cu aceeași dorință de adevăr cu care se trăiește în viața reală: concepție prin care Vahtangov este de asemenea romantic.

f) Credința scenică, adică totala adeziune a actorului la conținutul piesei pe care o joacă, nu este impusă și supusă unui text dramatic, ca la Stanislavski. Este legată de un anumit nucleu de sentimente care există în epoca aceea, pe care actorul le poartă în sine, și pe care piesa are puterea de a le aduce la suprafață în conștiința actorului. Reprezentația le va transmite în conștiința tuturor spectatorilor. Credința scenică este singurul mijloc prin care se poate trezi entuziasmul spectatorilor. Vahtangov adaugă: credința

scenică nu se naște în actor decît o dată cu măiestria scenică, iar capacitatea de a respira aerul scenei este dobîndită de actor atunci cînd este la fel de stăpîn atît pe tehnica lui, cît și pe spiritul piesei jucate. Actorul trebuie să cunoască temeinic tot ce se face și se spune pe scenă: să cunoască aspectul legat de viața reală, și să cunoască modalitatea de realizare prin mijloacele scenice.

g) Spectacolul este oferit de arta actorului și de arta scriitorului. Conținutul spectacolului nu-i aparține doar scriitorului, cum gîndea Stanislavski, sau doar actorului, cum voia Tairov, ci este un conținut care ia naștere în conștiința comună a amîndurora. Rolul scriitorului este de a trezi această conștiință, iar al actorului, de a-i conferi substanță. Actorul nu mai este, așadar, în slujba autorului, ci e un colaborator activ și indispensabil. Actorul convinge pe spectatori de adevăr.

## PISCATOR

Drumul artistic al lui Erwin Piscator dovedește o consecvență rară. S-a născut la Ulm, Wetzlar, în 1893. Primii pași în mediul teatral i-a făcut la « Hoftheater » din München, unde reprezentarea pieselor clasice se bucura foarte rar de inovații. În primul război mondial a organizat pe front mici spectacole pentru soldați în timpul popasurilor, prin orașe distruse de bombardamente, cu un repertoriu ușor, de farse și comedioare, pentru a le ridica moralul. « Arta la nivelul rachiului », cum spunea Piscator însuși. Apoi, în 1919, în plină efervescentă de idei, trecînd prin diferite alternative, după ce aderase la « Liga lui Spartacus », care avea să ducă la înființarea Partidului Comunist German, Piscator a deschis la Königsberg primul său teatru, « Das Tribunal », cu piese de Strindberg, Wedekind, Sternheim. Diferite polemici cu critica și cu personalități de vază i-au îndepărtat publicul. Piscator vine la Berlin, unde mișcările de avangardă, pornite pe rebeliune

împotriva artei burgheze, începuseră să capete un ton de luptă politică. În această ambianță, Piscator încearcă în 1920 formula unui «Teatru proletar», care nu urmărea să fie un «teatru pentru proletari, ci pur și simplu un teatru proletar», cu atitudine clar agitatorică. Trupa formată de Piscator, alcătuită aproape în întregime din diletanți, nu avea o scenă proprie, ci se adapta la diferitele săli unde era chemată să se producă. Cum scopul principal al organizației era de a face agitație politică, nu se căuta provocarea de emoții sau de uitări de sine, ci mai degrabă o suscitare a reflecțiilor și a ideilor. Repertoriul trebuia să răspundă unor cerințe bine determinate, ca aceea a actualității, a cronicii aproape ziaristice, așa încât faptele aduse la rampă să fie elocvente prin propria lor mărturie. Nu s-a putut îndeplini tot programul stabilit; duceau lipsă de texte, iar acestea trebuiau să fie create anume pentru ansamblul lui. *Ziua Rusiei*, de pildă, a fost compusă de un «colectiv», ca și *Cît va mai ține această murdară dreptate burgheză?* Alte piese jucate au fost *Dușmanii* de Gorki și *Die Kanaker* de F. Jung. Piscator a întâmpinat unele opoziții și în sânul Partidului Comunist. Critica ziarului «Die Rote Fahne» (Steagul Roșu) îl judeca după formulele esteticii burgheze, fără să țină seama că în cazul lui se cerea un criteriu special de judecată și că nu mai era cazul să se vorbească de artă pentru artă. Un rezultat limpede s-a obținut totuși: acela de a înscrie teatrul printre energiile vitale ale epocii, cu același grad de eficacitate ca și presa. Teatrul ca mijloc de exprimare în slujba mișcării revoluționare. Încercarea n-a rămas fără urmări. În 1923, Piscator deschide «Teatrul Central» în opoziție cu «Volksbühne», tot pe linia «Teatrului Proletar», dar cu intenția de a se adresa unui public mai larg. În repertoriu figurau Gorki, Rolland (*Le temps viendra* — Va veni timpul), A. Tolstoi. În joc și în decoruri se urmărea maximum de realism.

Între 1924 și 1927, Piscator a intrat chiar la «Volksbühne» căruia îi era un dîrz adversar. Această instituție renunțase de multă vreme la orice program politic sau cultural, transformîndu-se într-o prodigioasă mașină industrială. Se adresa poporului cu condes-

cendență, ca și cum arta ar fi fost un produs superior sau o formă de evaziune. Herbert Jehring, în lucrarea sa *Trădarea de la Volksbühne*, sintetizează astfel situația aceluia teatru prin orientarea pe care i-o dăduseră ultimii directori — Reinhardt: « *teatrul ca un lux, ca cel mai frumos giuvaer al existenței* ». Kayssler: « *arta concepută ca o oficiere, scena ca o catedrală* ». Holl: « *doar un joc variat de culori și de forme* ».

Trebuiau așadar primenite apele, convingînd publicul prin credința în propria misiune. Piscator și-a început acțiunea reformatoare cu *Fahnen* (Steaguri) de Alfons Paquet, o dramă despre revolta anarhică desfășurată la Chicago în 1880. Intenția regizorală era aceea de a se încerca o sinteză între document și artă, calități pe care textul le avea, și care pînă atunci fuseseră mereu despărțite, bineînțeles în favoarea conceptului de artă.

Faptele au fost scoase în relief sub formă de reportaj, investigațiile psihologice au fost cu totul excluse, s-a încercat reprezentarea epopeei unei lupte. Pe această cale s-a atins, chiar în teatrul care cunoscuse fastul lui Reinhardt, acel echilibru între artă și politică, capabil să confere activității teatrale o răspundere morală.

Dintre inovațiile tehnice mai interesante, în *Fahnen* s-au folosit pentru prima oară proiecțiile cinematografice cu intenția nu numai de a lărgi acțiunea dincolo de cadrul restrîns al scenei, dar și de a sublinia în mod dramatic acțiunea. Experiența acestui spectacol îi sugerează lui Piscator ideea unei reviste revoluționare (« *Revue Roter Rummel* »), în care scenele dramatice să alterneze cu cîntece, statistici, discursuri, acrobații, muzică. Realitatea trebuia să se arate în toată evidența ei, să provoace întrebări în mintea spectatorilor. Primul spectacol care i-a oferit lui Piscator posibilitatea de a-și aplica în mod coerent concepțiile, a fost *Trotz Alledem*, realizat în 1925 cu ocazia congresului Partidului Comunist, la « *Schauspielhaus* ». Era o revistă amplă, în care scenele de război filmate și proiecțiile fixe aduceau în prim plan ororile războiului. Desfășurarea evenimentelor era documentată prin fragmente de discursuri, mani-



feste, articole de ziar. Actorii își jucau secvențele pe o scenă turnantă, pe care, paliere, scări, platforme ce îngăduiau o unitate și o desfășurare coerentă a acțiunii. Piscator își continuă activitatea la «Volksbühne». După *Sturmflut* (Talazuri) de A. Paquet, a pus în scenă, în 1926, *Hoții* în costume moderne (avea să mai reia acest experiment după treizeci de ani). Singura justificare pentru reprezentarea pieselor clasice sau istorice i se părea lui Piscator aceea de a le conferi o pregnantă referire la actualitate.

În *Gewitter über Gottland* (Furtună în Gottland) de E. Welk, dramă cu subiect istoric care se petrece în secolul al XV-lea, descriind fazele unei răscoale populare, Piscator a inserat o serie de proiecții cinematografice care prezentau insurecția culilor din Shanghai, stabilind astfel un paralelism în acțiune care amplifică semnificația dramei. Spectacolul a provocat reacții ostile, drept care Piscator a înțeles necesitatea de a avea un teatru propriu unde să-și poată aplica liber concepțiile.

Visul unui «Teatru total», pentru care Gropius îi pregătise planurile, nu se va realiza. Totuși Piscator a înființat «Die Piscator Bühne», care va funcționa din 1927 până în 1929 și apoi din 1931 până în 1932. Spectacolul inaugural a fost *Hoppla, wir leben!* (Hei-rop, trăim!) de Toller. Scena era construită pe mai multe planuri, inserările cinematografice anume pregătite au avut o fuziune perfectă cu scena. S-a recurs și la proiecții abstracte pentru a se crea un fel de «muzică a mișcărilor».

În *Rasputin*, de Tolstoi, «revistă a destinului întregii Europe», scena era construită în formă de emisferă, împărțită în segmente care se puteau deschide și în care se desfășurau diferitele tablouri. Pe pînza care acoperea schelăria erau proiectate filmele, folosite aici în scop didactic (pentru a comunica datele obiective) și în formă dramatică (inserându-se direct în acțiune).

Satira epică a fost atinsă cu *Die Abenteuer des braven Soldaten Schweik* (Peripețiile bravului soldat Švejk), după romanul lui Jaroslav Hašek. Piscator s-a bucurat de colaborarea lui Grosz, care a făcut desenele animate. Pentru a da impresia de mișcare, nu numai

într-un sens real, dar și aluziv, a introdus pe scenă folosirea unui *tapis-roulant*. Actorul rămânea în mijloc, iar în spatele lui treceau cu repeziciune fundalurile. Și în *Der Kaufmann von Berlin* (Negustorul din Berlin) de W. Mehring, reprezentat în 1929, Piscator a realizat o punere în scenă originală. Trei clase sociale vin în conflict în această piesă. Ele erau diferențiate pe scenă prin trei schele, care se ridicau și se coborau, fiind luminate alternativ pe ecranul întunecat al fundalului, după mersul acțiunii. Alte realizări interesante au fost elaborate pentru *Konjunktur* (Conjunctură) de Leo Lania, *Le dernier Empereur* (Ultimul împărat) de Bloch, *Heimsweg* (Dor de casă) de Jung, *What Price Glory?* (Ce valorează gloria?) de M. Anderson și L. Stallings. În 1931, Piscator a fost invitat în U.R.S.S. pentru a regiza un film după nuvela *Revolta pescarilor de pe Sfânta Barbara* de Anna Seghers.

Situația istorică l-a obligat pe Piscator să emigreze la Paris și pe urmă în Statele Unite, unde a condus o școală, a adaptat și a pus în scenă *An American Tragedy* (O tragedie americană) după romanul lui Dreiser. După război s-a înapoiat în Germania, chemat să conducă teatre municipale. Au făcut multă vîlvă îndrăznețele sale puneri în scenă pentru *Război și pace* după romanul lui Tolstoi, *Requiem pentru o călugăriță* de W. Faulkner, *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller.

În 1958 a fost solicitat de U.F.A.<sup>1</sup> să organizeze un teatru la Kassel, unde a continuat să-și desfășoare activitatea de regizor cu experimente în general foarte discutate, care se inspirau din tehnici expresioniste noi. Activitatea lui își pierduse acel substrat ideologic prin care devenise îndrumătoare și semnificativă din punct de vedere istoric. Năruirea speranțelor lui revoluționare l-a lipsit pe Piscator de rațiunea intimă de existență a artei sale.

Pentru a putea cerceta mai amănunțit care au fost componentele activității lui artistice, trebuie să ne întoarcem la epoca revoluției spartachiste a Rosei Luxemburg și a lui Karl Liebknecht. Adeziunea lui

<sup>1</sup> Societate de filme și teatru din R.F.G.

Piscator la această mișcare sună ca o condamnare a lumii de după primul război mondial. Numai după aceea el va găsi în principiile materialismului dialectic și istoric bazele necesare pentru a progresa. *Dacă ți-e foame, du-te și te plimbă*, asta sugera, după Piscator, arta de atunci (1920) omului de pe stradă în vicisitudinile lui. Așadar, *arta să moară!* Arta aceea a dispărut, o dată pentru totdeauna. O acțiune care tindea să readucă sincer arta pe planul realității și al activității umane, scoțind-o din toate situațiile privilegiate, pornise de la Maiakovski, de la John Heartfield, de la Piscator. Substratul ei devenea fotografia și cotidianul. Funcțiile ei nu mai aveau un caracter fals proeminent, nu-și mai asumau atitudini de detașare, ci se încadrau în ansamblul structurilor și al luptelor sociale. Herbert Jehring, pe atunci criticul credincios și atent al lui Piscator, putea să-l definească drept « vestitorul voinței inconștiente a poporului ». Piscator declara că vrea să facă din opera lui « scenică » o operă « istorică ».

Dadaismul inițial al unor artiști ca Erwin Piscator, Richard Huelsenbeck, Hugo Ball, George Grosz, John Heartfield, Max Ernst și Hans Arp este mai ingenuu, dar și mai sincer decât cel francez. Se ridică împotriva oricărui culturalism neo-clasic ori neo-romantic. Piscator, Grosz, Heartfield și Brecht s-au alăturat V.P.K.D. (Partidul Comunist German) și au căutat prin această adeziune la tentativa de progres și de luptă să-și găsească principala rațiune de existență. Comunismul german a fost apoi fărâmițat și nimicit în mod violent. Prioritatea — și pe plan moral — pe care a căpătat-o nazismul, a fost consecința tarelor proprii organismului social german cu contradicțiile sale, și a bolii care l-a luat prin surprindere. În orice caz, este tipic faptul că teatrul politic al lui Piscator, unul din fenomenele cele mai frapante ale vremii, nu manifestă fățiș nici un presentiment; dar acționează parcă sub imperiul unei obsesii.

*« Menirea teatrului revoluționar constă în a împinge societatea la un punct de criză, iar de la această discrepanță, la distrugere și la noua orînduire. »*

Piscator nu-și dă seama că procesul istoric se reflectă și se maturizează în fiecare, în individ. Istoria este

marcată de evoluția lăuntrică a omului obișnuit, determinată de forțele sociale pe care le constituie această evoluție. Fiindcă nu-l satisfăcea nici materialul istoric, nici materialul pe care i-l oferea unul dintre cei mai mari autori germani (material pe care el, firește, îl elaborase și înviorase, aprofundându-i arhitectura), a recurs la *Švejk*. Aici, libertatea imaginației lui era nestăvilită, iar spectacolul a avut un caracter pregnant de umanitate, de realitate, de plenitudine vitală. Se poate spune că a făcut epocă în istoria teatrului, că a fost un moment culminant al ei. Cum de n-a izvorât de aici un nou gen de teatru, ori n-a generat măcar principii tehnice? Cum de n-au devenit invențiile lui o normă, rămânând doar un exemplu? De ce spectacolul teatral din acea vreme n-a putut fi transformat total prin marionetele și desenele animate ale lui Grosz, prin epica lui Pallenberg (care a interpretat personajul lui *Švejk*), prin covoare rulante, cortegii, film și cor? Doar în câteva lucrări ale lui Brecht (care a colaborat la adaptarea romanului) se mai pot găsi unele ecouri și uneori același spirit animator.

În definitiv, de ce era Piscator atît de singur? Cîțiva discipoli, Lania și Gasbarra, cîțiva actori credincioși, ca Tilla Durieux, cîțiva scenografi, ca Traugott Müller, și atîta tot. Genul lui de teatru n-a mai fost repetat niciodată.

Realizaseră o serie de mari construcții mecanice: globul în felii din *Rasputin*, secțiunea de construcție cu șase etaje și cu pereți-ecran din *Hei-rup, trăim!*, decorurile rulante din *Švejk* și, pentru fiecare piesă nouă o altă dimensiune scenică.

Teatrul părea să se desprindă de tehnica moștenită din secolul al nouăsprezecelea, de mijloacele lui de producție acum prea greoaie. Și totuși n-a fost posibil ca toate acestea să se poată extinde, răspîndi, să devină rodnice. Pe de altă parte, o instinctivă închidere în sine a lui Piscator corespunde acestei situații de însingurare. Îți vine, de pildă, să te întrebi cum de nu s-a folosit el din plin de dramaturgi ca Brecht și Toller, care ar fi putut oferi teatrului său un material bogat. Cum de a ajuns să-și prezinte concepțiile tocmai publicului gătit cu briliante și cu măciulii de

fildeș al marii burghezii. La prima întrebare, Piscator răspunde printr-o atitudine de neîncredere, oarecum justificabilă pe o linie critică largă, dar care în activitatea teatrală n-avea rost, și nu se explică decît printr-un fel de absolutism ideologic (pentru o ideologie a teatrului). El socotește că opera de artă individuală și-a încheiat menirea. Nu mai vede decît o dramaturgie compusă în colectiv pentru personaje colective. Înainte chiar de a căuta să lămurești ce trebuie să se înțeleagă prin colectivitate (unul și multiplul), descoperi latura utopică a acestui principiu teoretic care derivă din concepția mișcărilor de avangardă. Materialismul său, deși consecvent, ajunge la considerații mai curînd abstracte decît active. Așa se face că orice agitație colectivă care trebuie înregistrată, e socotită de Piscator ca avînd un caracter definitiv, apocaliptic, și nu proporții mai mici, istorice. De aceea Piscator e constrîns de evenimente și de situații să facă pași mari înapoi. Încă din 1923 era împotriva dramaturgului izolat, dar la New York, în școala lui, a trebuit să adopte un repertoriu eclectic, clasic și modern, nepierzînd însă niciodată din vedere vechiul său scop (cărui a i-a rămas mereu credincios, fie și prin căile cele mai felurite și renunțările cele mai grave).

Natura spectacolului său nu e burgheză, dar nu este nici populară: de aceea pune preț pe invențiile mecanice, pe exploatarea ingenioasă dar sterilă a resurselor pe care le oferă tehnica modernă. Găsește în aceasta o soluție pentru agitata lui preocupare estetică și îi sacrifică postulatele sale morale. Spiritualele pamflete politice, pe care le realizase la începutul carierei în cercurile muncitorești, devin spectacole fastuoase *modern style*, de noul tip *liberty Bauhaus*. Ele celebrează epic, chiar în fața celor care făceau obiectul spectacolului, splendorile și ticăloșiile claselor conducătoare, înfrîngerile lor. Piscator declara că din cauza unor legi economice era silit să se adreseze aceluși public. Lucrul era adevărat, dar avea grave consecințe materiale și spirituale.

Piscator se situează desigur în centrul luptei de clasă și al istoriei ei, cu respectivele contradicții, crize și conflicte ale societății germane. În același fel, caută

noua teatralitate în dinamismul scenografiei, caută transformarea dramei și a formelor ei, prin interpolări și variații cu caracter net compozit, care îi sugerează varietele, montajul cinematografic inserat în cronică. A încercat multă vreme să transpună conflictele de clasă în conflicte teatrale, dar le-a idealizat în mod generic, lipsindu-le de substratul lor concret. A încercat să dea teatrului o formă actuală, care să corespundă dezvoltării mijloacelor de producție, adoptând tehnica modernă, dar fără să-i cerceteze și să-i descopere rațiunile. Învățătura lui rămîne totuși generoasă, necesară.

## BRECHT

**Bertolt Brecht** (1898—1956) s-a întrebat din primii ani ai activității sale ce scop să dea formelor teatrale, și anume teatrului propriu-zis. Iată o expunere clară, făcută chiar de el, a principiilor pe care le-a elaborat:

*Forma dramatică a trecutului*  
încorporează faptul anterior  
în dramă

antrenează spectatorul în acțiune

dispune de voința lui

îl investește cu sentimente

îi transmite experiențe

îl tirăște în acțiune

îl sugestionează

cu comunitate de senzații

omul este considerat cunoscut

omul este imuabil

sentimentele lui sînt păstrate

tensiune în final

*Noua formă epică*  
îl povestește

obligă spectatorul să se reflecte în ea

i-o trezește

îl silește să decidă

îi transmite cunoștințe

îl pune în fața acțiunii

îi aduce argumente raționale în scop de studiu

omul este obiect de cercetare

omul este transformabil și de transformat

sentimentele lui sînt împinse către conștiință

tensiune în desfășurarea acțiunii

fiecare scenă legată de urmă-  
toarea  
progresie  
evenimentele merg liniar  
natura nu face salturi  
lumea așa cum este  
ceea ce omul e silit să facă  
după instinctele lui  
gîndesc, deci exist

fiecare scenă de sine stătă-  
toare  
montaj  
evenimentele merg circular  
natura face salturi  
lumea așa cum devine  
ceea ce omul trebuie să facă  
după rațiune  
condiția mea socială îmi de-  
termină gîndirea.

Altundeva adaugă: « *Spectatorul trebuie să aibă o atitudine critică față de evenimente, o atitudine de judecată. Mijloacele folosite sînt artistice.*

*Scena și publicul sînt eliberate de sugestia „magică”. Nu mai este loc pentru un „cîmp hipnotic”. Nu se depune nici un efort pentru a face publicul să intre în „transă”, nici pentru a-i da senzația că asistă la evenimente naturale, nu pregătite.*

*Actorul trebuie să-și joace în așa fel rolul încît alternativele personajului să apară cu evidență și cu cea mai mare claritate posibilă. Jocul său ne sugerează toate posibilitățile, și nu doar una din variantele posibile ale personajului: ceea ce nu face trebuie să fie subînțeles în ceea ce face și trebuie scos în relief. Așadar, fiecare replică și fiecare gest să însemne o opțiune. Formula ar putea fi: să reduci totul la termenii nu aceasta ci aceasta. Actorul trebuie să se transforme în personajul pe care-l interpretează pînă într-atît, încît să nu mai rămînă nimic din el. Nu este Harpagon, Regele Lear sau Bravul soldat Švejk, ci el îi prezintă publicului.*

*Renunțînd la ideea transformării complete, actorul își va rosti rolul nu ca o improvizație, ci ca un citat. Să fie limpede totuși că el trebuie să redea în acest citat toate nuanțele de ton, toate particularitățile plastice și concrete ale unei personalități umane.*

*Actorul trebuie să dea publicului puțința de a-i gusta deliberat jocul, abilitatea lui de a rezolva problemele tehnice. Să prezinte într-o formă desăvîrșită faptele așa cum s-au petrecut — ori trebuie să se fi petrecut — după părerea lui. Nu ascunde faptul că și-a studiat*

rolul mai mult decît ascunde acrobatul că s-a antrenat. Își subliniază părerea despre evenimente. Punctul de vedere este acela de analiză critică a structurii sociale. Prin interpretarea lui, actorul trebuie să pună în lumină aspectele sociale ale textului. Jocul lui este astfel un colocviu cu publicul asupra condițiilor sociale prezente. Îl îndeamnă pe spectator, după clasa din care face parte, să justifice ori să schimbe acele condiții.

Teatrul Epic duce la istoricizarea faptelor cotidiene, la prezentarea întâmplărilor dintr-o piesă ca fapte istorice. Actorul trebuie să ia poziție față de comportări și evenimente.

Tehnica de a deveni interesat și stimulat de întâmplări obișnuite, evidente, neîndoielnice, a fost elaborată de gîndirea științifică; arta trebuie să-și însușească această mentalitate atît de utilă și de rodnică, ce derivă din creșterea productivității umane. Emoții se pot trezi și în felul acesta; chiar dacă nu aceleași ca în teatrul convențional. Atitudinea critică a publicului este întotdeauna o atitudine artistică.

Teatrul Epic arată lumea așa cum este, cu scopul de a-i schimba cursul ».

Cu această schemă și cu aceste precepte, Bertolt Brecht conturează structura noii dramaturgii « epice », a noii regii și a noului joc scenic « epic ».

Brecht a pus ocazional în practică aceste principii în activitatea teatrală, cînd a putut să conducă reprezentarea pieselor sale ori s-o urmărească de aproape. Numai din 1949, cînd, împreună cu actrița Helene Weigel, soția lui, cu regizorul Erich Engel, actorul Ernst Busch și scenograful Caspar Neher, a realizat un ansamblu stabil finanțat de Republica Democrată Germană, numit « Berliner Ensemble », și-a aplicat cu destulă continuitate și consecvență vederile teoretice.

În această nouă epocă teatrală, fiecare țară și-a creat un epicentru de avangardă și de creație teatrală: « Le Théâtre Libre » al lui Antoine și « Le Vieux Colombier » al lui Copeau, « Teatrul de Artă » din Moscova, « Deutsches Theater » cît a fost condus de Otto Brahm și apoi de Max Reinhardt. Aceste centre propulsoare au dat tonul întregii activități naționale, și-au constituit adesea un termen hotărîtor de compa-



rație pentru activitatea teatrală a lumii occidentale. După al doilea război mondial, a venit rîndul lui «Berliner Ensemble» să preia moștenirea mișcărilor teatrale precedente și să constituie centrul de greutate al experiențelor de astăzi, măsura cu care să se măsoare mișcarea teatrală a epocii.

Criteriul fundamental pentru a expune și a înțelege rațiunea acestor mișcări și a celor mai importante manifestări artistice ale lor, poate fi socotit atît acela al drumului realizat în sînul culturii naționale, cît și acela al influenței exercitate în afara țării lor, ca instrumente teatrale ale unei evoluții scenice. Atît Antoine, cît și Copeau, Stanislavski, Brahm, Reinhardt, sau, în sfîrșit, Brecht, nu pot fi definiți decît în funcție de *humusul* lor istoric, ei fiind produsul și totodată fermentul lui. Activitatea lor se dovedește adesea rezultatul unor influențe internaționale: naturalismul francez și Ibsen, în cazul lui Brahm și Stanislavski; revoluția sovietică și regia lui Meyerhold în cazul lui Bertolt Brecht. Este firesc și, într-un anumit sens, necesar, ca opera lor să se afirme într-un teatru cu o stabilitate măcar relativă; aceasta indică o consonanță a lor mai mult sau mai puțin tardivă, mai mult sau mai puțin limitată, cu societatea în care trăiesc. Consonanță care se produce întotdeauna atunci cînd prinde viață o operă teatrală, constituind inevitabil condiția ei intrinsecă.

Activitatea lui «Berliner Ensemble» este un rezultat tipic al evoluției la care participă cultura germană — în ciuda atîtor dureroase agitații — iar «Berliner Ensemble» exprimă, pe lîngă laturile pozitive — datorate tot dezvoltărilor marelui filon hegelian — și crizele, deficiențele, incertitudinile, obstacolele pe care le-a întîmpinat, concesiile pe care a trebuit uneori să le facă în acest ultim deceniu.

Alături de toate aceste lucruri — care nu se pot ignora dacă vrem să nu interpretăm greșit unele paradigme deșarte, care în *Breviarul de estetică* al lui Brecht ascund uneori cele mai imediate și autentice exigențe — trebuie totuși să arătăm caracterul pozitiv al experienței, activitatea ei stimulatoare pentru deschiderea unor drumuri noi pe care se angajează întreaga activitate teatrală germană,

fie și prin conflict cu acea inevitabilă rebeliune față de înaintași, care însoțește orice pas înainte. După marile descoperiri ale lui Stanislavski, cele făcute de Brecht în opera lui de regizor (atât de strâns legată de dramaturgia sa) nu numai că restabilesc echilibrul necesar revenind la o interpretare rațională și expozitivă, dar arată rolul concret (și nu sentimental în maniera lui Rolland) pe care-l poate avea teatrul în viața socială, în mod activ, nu ca un simplu ecou; ele indică autorului și regizorului, adică făuritorilor, sarcina lor transpusă într-un proces artistic de cunoaștere, în care se revendică în mod fundamental hegemonia necesară a cunoașterii artistice asupra aceleia pur patetice, de obicei prea mult cultivată.

Prin atracția «divertimentului», spectacolele lui «Berliner Ensemble», datorate lui Brecht sau prietenilor și discipolilor săi, scot în evidență cu o riguroasă unitate formală, o savantă elaborare care are marele merit de a nu cădea niciodată în baroc și în estetism, ci se servește de știință și de tehnică pentru a ajunge la o libertate superioară, la o sobră și severă simplitate de mijloace și de expresie, la un echilibru armonios și o variație continuă a posibilităților de interpretare.

S-ar putea întâmpla, cu timpul, ca în cadrul lui «Berliner Ensemble» să se producă o anumită autonomie de acțiune, chiar după moartea fondatorului. Este semnificativă lista reprezentațiilor și a reluărilor din luna iunie 1959.

		Debut	Reluări
Goethe	<i>Urfaust</i>	1952	21
Pogodin	<i>Orologiul Kremlinului</i>	1952	27
Strittmatter	<i>Katzgraben</i>	1953	62
Farquhar	<i>Ofițerul recrutor</i>	1955	151
J. R. Becher	<i>Berliner Winterschlacht</i>	1955	116
Molière	<i>Don Juan</i>	1954	50
—	<i>Drama chinezească veche</i>	1955	41
—	<i>Drama chinezească modernă</i>	1954	76
Vișnevski	<i>Tragedia optimistă</i>	1958	30
Syngé	<i>Năzdrăvanul Occidentului</i>	1956	87
Gorki	<i>Vassa Jeleznova</i>	1949	41

Lenz	<i>Învățătorul</i>	1950.	71
Kleist	<i>Urciorul sfărțmat</i>	1952	175
Anna Seghers	<i>Procesul</i>	1952.	33
Bertolt Brecht	<i>Puntila</i>	1949	98
idem	<i>Cercul de cretă caucazian</i>	1954	175
idem	<i>Mama</i>	1951	143
idem	<i>Viața lui Galilei</i>	1957	120
idem	<i>Teroarea și mizeriile</i>	1957	68
idem	<i>Omul cel bun din Siciuan</i>	1957	85
idem	<i>Tereza Carrar (un singur act)</i>	1952	54
idem	<i>Mutter Courage</i>	1949	362

Rezultă clar din această listă cât de substanțial susțin repertoriul și atrag publicul piesele lui Brecht. Chiar repertoriul clasic german trezește prea puțină simpatie. Se confirmă curentul, comun și teatrelor din R.F.G., care dovedește preferința pentru piesele contemporane și clasicii străini.

S-ar mai putea face și alte considerații în acest domeniu. Dar este mai importantă constatarea că succesele lui «Berliner Ensemble» sînt legate în mod esențial de opera lui Brecht, lucru care constituie într-un sens o limită evidentă. Se vor produce oare evoluții ulterioare?

*The Playboy of the Western World* (Năzdrăvanul Occidentului) conceput de Synge cu preocupări de naturalism folcloric, devine la «Berliner Ensemble», sub mîna greoaie a doi tineri regizori, un pamflet împotriva culturii occidentale și mai cu seamă împotriva cultului pentru asasinat, întreținut de foiletoanele ilustrate și de romanele polițiste. Și nu numai atît: în asasin se pot recunoaște dictatorii, iar actorul care deține rolul principal, excelent de altfel, se simte obligat să-i parodieze pe scenă. Orice regie poate scormoni în adîncul unei piese pînă să-i deslușească o semnificație care nu se cunoștea, pînă să-i dezvăluie adevăratul sens, cu ajutorul unei analize pătrunzătoare a procesului istoric în care s-a născut textul. Lucrul s-a făcut mai de mult, de către Meyerhold și Piscator, nu numai întemeiat și cu o mare pătrundere artistică, dar și cu folos din punct de vedere al clarității expresive. Aici însă, intervenția se face din afară, se forțează sensul logic al piesei,

e silită să vorbească un limbaj care nu-i aparține, iar rezultatul este că eforturile (regia, muzica, scenografia, interpretii — totul de un admirabil nivel tehnic) cad în baltă.

Brecht a murit în timp ce pregătea punerea în scenă a lui *Galileo Galilei*. Regia a fost terminată de Erich Engel. Spectacolul păstrează intenția pură și solemnă: apărarea adevărului și a forței rațiunii împotriva oricăror dogmatisme și a asupririlor vechi și noi. Regia folosea elementele expresive cu multă sobrietate și simplitate, urmărind exclusiv să scoată în evidență, chiar și prin insistențele figurative, fondul dramatic al textului. Relief plastic, elaborare formală complexă, noi dimensiuni expresive în adâncime, se dezvoltau în schema scenică și a culorilor pe care Neher o crease în contrapunct cu textura psihologică și morală a diferitelor tablouri. Spectacolul în sine (chiar dacă celebrele efecte de distanțare păreau uneori copleșite de inevitabilele atracții ale teatralității) putea fi socotit un model, ba chiar « modelul » teatrului european de astăzi, care din cauza atîtor împrejurări ostile, nu poate să nu devină aluziv. Oricare ar fi situația teatrului susținut de capitalul privat sau de bugetul de stat, de un public dezorientat de cultura pentru mase, ori adormit de conformismul oficial, sau atras de condițiile privilegiate pe care le conferă estetismul — orice realizare este consecința unui cont plătit sau de plătit, și pe de altă parte se îndreaptă spre opoziție.

O stare de lucruri veșnică, și deci condiție evolutivă, legată de necesitatea de a exploata în mod adecvat elementele favorabile existente în cursul oricărei dezvoltări istorice, cu cît aceasta devine mai angajantă.

S.U.A.: FLANAGAN

Imediat după primul război, « Guild Theatre » din New York, care a avut directori excelenți și doi scenografi cu renume internațional — Lee Simonson 252

și Norman Bel Geddes — a jucat un rol stimulator. Același lucru s-a întâmplat în anii treizeci, cu « Group Theatre », ai cărui principali exponenți au fost regizorii Harold Clurmann și Elia Kazan, scenograful Mordecai Gorelik și scriitorul Clifford Odets. Aceste două ansambluri au popularizat cei mai valoroși autori europeni și noile sisteme de regie, au stimulat și sprijinit pe noii autori americani: « The Guild » cu o atitudine culturală, « The Group » cu intenții sociale. Funcțiuni similare, dar de mai mici proporții, au avut între 1935 și 1945 școala de dramă condusă de Erwin Piscator și, din 1950 pînă astăzi, « The Actor's Studio ».

În 1935, Departamentul de Stat american a cerut prin Mr. Hopkins doamnei Flanagan, specialistă în istoria teatrului, să elaboreze un proiect care, în cadrul programului New Deal <sup>1</sup> să poată da de lucru la zece mii de actori șomeri. Doamna Flanagan, care pînă atunci condusesese doar un mic teatru experimental la « Vassar College », pusă în fața realității, a știut să fie realistă izbutind astfel să o înfrunte și să o modifice. Teatrul, care pînă atunci fusese pentru ea în primul rînd o problemă de cultură, a devenit o problemă de viață: viață materială și spirituală pentru artiștii șomeri și viață spirituală pentru toți oamenii din Statele Unite, chiar și pentru cei mai săraci și mai descumpăniți.

În contact cu exigențele materiale ale artiștilor, cu artiștii care munceau, doamna Flanagan și-a dat seama în primul rînd în ce măsură și în ce fel munca constituie baza oricărei conviețuiri sociale. A simțit nevoia să facă în așa fel încît orice muncă să devină fecundă și folositoare. Cum să ajungă teatrul la acest rezultat? Dacă scopurile vieții sociale sînt dreptatea, libertatea, progresul, atunci arta teatrală constă în a duce o muncă de convingere și de educație, astfel încît eforturile umane să fie îndreptate spre aceste țeluri. Pentru a obține în

---

<sup>1</sup> Denumire care înseamnă literal « noua metodă », dată programului legislativ conceput în 1933—34 de președintele Roosevelt pentru a stăvili criza din S.U.A. și a stabili noi baze de repartiție a bogățiilor economice

mod concret asemenea rezultate; trebuia, după cum avea să declare doamna Flanagan mai târziu, în 1939, să se bazeze pe structura economico-socială a țării, atît pentru stabilirea criteriilor după care să organizeze și să distribuie trupele teatrale, cît și pentru stabilirea temelor ce trebuiau tratate și dezvoltate în noul repertoriu care avea să fie pregătit pentru teatrele « federale » (așa au fost numite).

Principiile fundamentale elaborate treptat de doamna Flanagan, în cei patru ani cît au funcționat sub conducerea ei teatre și trupe de teatru, au fost următoarele:

a) Teatrul trebuie să se adapteze condițiilor geopolitice ale diferitelor populații. Criteriile artistice și chiar limba organizației « federale » se schimbau după situația geografică a orașelor în care erau situate teatrele, și după componența lor etnică. Organizația avea o orientare autonomă în formă și conținut, după cum urma să fie pusă în slujba locuitorilor din New York sau din Arkansas, din San Francisco sau din Nebraska. De pildă, pentru negri se folosea argoul lor, pentru evrei, limba idiș, pentru emigranții italieni, cea italiană, pentru germani, cea germană, pentru spaniolii din Texas, cea spaniolă și așa mai departe. S-au dat chiar spectacole pentru orbi, jucate de orbi. Numai cînd se realiza vreun spectacol de mare eficacitate artistică, acesta era difuzat pretutindeni.

b) Conținutul spectacolului teatral trebuie să fie strîns legat de actualitate în timp și în spațiu. Repertoriul clasic poate trăi pe scenă numai dacă este înmprospătat și actualizat. Referirea la un moment istoric precis și nu imaginar, cînd se pune în scenă un clasic, este prin forța lucrurilor, sau absurdă sau arbitrară. Textele clasice sînt clasice întrucît subiectul lor a devenit un mit, întrucît gîndirea lor are un fond rațional și permanent, care trebuie pus în legătură cu o realitate nouă, cu o epocă nouă. În acest sens, cum este și firesc, nu mai poate fi vorba la punerea lor în scenă, de fidelitate față de text, sau de interpretare critică. Și este firesc ca Orson Welles, punînd în scenă *Macbeth* pentru unul din teatrele federale din New York, s-o situeze printre

negri din Haiti. Cît despre piesele moderne, criteriul de alegere și criteriile după care sînt elaborate anume pentru teatrele federale (adesea de un colectiv de scriitori) sînt nemijlocit practice. Se determină subiectele care interesează și pasionează în acel moment pe cei mai mulți cetățeni, în măsura în care au drept obiect un aspect al structurii economice și politice a societății. Protagonistii piesei sînt grupurile sociale, situațiile și exigențele lor concrete, într-o țară din zilele noastre. Este un punct de vedere ce pare absolut firesc, dar care va părea totuși revoluționar.

Piesele noi, compuse anume pentru repertoriul teatrelor federale, au avut, în cea mai mare parte, forma de *living newspaper* (ziare vii), cum s-ar spune, de ziare reprezentate. Spectacolul și piesa se desfășoară fragmentar, ca revistele, cu scene numeroase și diferite, uneori legate de un fir conducător, urmărind fiecare un aspect diferit al temei respective (tema piesei poate fi căminul, ori șomajul, războiul imperialist din Abisinia, ori războiul în general, sau fascismul). Nu există în ele ficțiuni literare: fiecare scenă se bazează pe realități concrete (bilanțuri, statistici) și pe fapte diverse. Scena este o oglindă limpede a vieții, pe care o descrie și o lămurște pînă la capăt. Se reprezintă întîmplări de toate zilele și ale oricărui om, astfel încît să-l lumineze pe spectator, să-i indice adevărata semnificație și să-i arate soluția justă. Dacă spectatorul se va afla într-o situație asemănătoare, va proceda așa cum au procedat interpreții pe care i-a apreciat și i-a înțeles la teatru, se va comporta potrivit aceleiași ordini de idei.

c) Un alt principiu pe care doamna Flanagan a trebuit, în situația ei, să-l stabilească, a fost acela al raporturilor curente dintre cantitate și calitate în teatru. Toată istoria artei demonstrează că arta este rodul unei profesii exercitate îndelung și din plin, difuzată și dezvoltată.

Din cantitatea profesării se naște calitatea artei. Prin teatru mult se ajunge la teatru bun. În teatrul

profesionist se vor produce o serie de gradații, la capătul cărora, arta propriu-zisă, marea artă, nu va mai îndeplini îndatoriri sociale, ci îndatoriri istorice, devenind o avangardă.

Doamna Flanagan vedea în teatru în primul rînd o cerință care trebuia satisfăcută, un aliment hrănitor. Voia ca oricine, de la cel mai sărac muncitor pînă la salahorul din munți să afle despre teatru, să asculte adevărurile care i se lămuresc pe scenă. Atunci au răsărit pe tot teritoriul Statelor Unite sute de teatre, cu prețuri de intrare extrem de mici, și chiar gratuite, sute de trupe ambulante. Toți își cîștigă o piine, fie ea și neagră. Mai tîrziu se va putea trece la îmbunătățirea calității, se va putea reflecta la un teatru de artă. Dar și teatrul de artă va putea fi la îndemîna tuturor, atît din punct de vedere material cît și spiritual.

Empirismul fecund al doamnei Flanagan era pe punctul de a imprima teatrului american o cotitură hotărîtoare. Dar de cum s-au ivit obstacole și încercări grele, s-a văzut cît era de lipsit de dialectică. S-a văzut cum, pentru a rezista și a putea dăinui (în Congres se dezlănțuise o ofensivă violentă împotriva întregii organizații, acuzată că desfășoară o propagandă subversivă, și se hotărîse să i se retragă orice sprijin și orice tutelă de Stat), era nevoie de baze mult mai vaste și de cu totul alte forțe interioare. Doamna Flanagan și colaboratorii săi n-au izbutit să-și lămurească pînă la capăt intențiile și concepțiile. Fiind prea puțin legați de mase, și lipsiți de sprijinul Statului, n-au mai putut încerca să mențină în viață organismul teatrelor federale în chip autonom și independent. De altfel, era pentru prima oară cînd teatrul înfrunta în Statele Unite bătălii de asemenea proporții și se insera cu atîta sinceritate în luptele politice (contribuind chiar la victoria unora dintre ele, ca de pildă aceea împotriva fasciștilor americani). O încercare atît de vastă și radicală a găsit firește dușmani radicali și numeroși, și nu este de mirare că a fost înfrîntă.



Exemplul lui Copeau n-a rămas fără urmări: patru regizori, dintre care doi fuseseră discipolii săi direcți, iar al treilea, prietenul lui devotat, au înființat « Le Cartel », un fel de asociație care urmărea să valorifice din nou acele valori poetice ale teatrului ce păreau înăbușite de naturalism, și să combată în același timp orice concesie față de gustul comercial. Cu toate că aveau o personalitate destul de diferită iar experiențele prin care-și formaseră concepția despre teatru fuseseră destul de deosebite, au știut să rămână uniți spiritual vreme de mai multe decenii, mulțumită atașamentului lor față de misiunea teatrală, influențând adânc cultura teatrală a timpului, dezvoltând ideile și continuând căutările pe care le inițiaseră Copeau.

Louis Jouvet și Charles Dullin s-au format la școala teatrului « Vieux Colombier ». Experiența pe care o dobândiseră înainte cu trupe mai mărunte, sau la « Théâtre des Arts », n-a fost determinantă.

Louis Jouvet (1887—1951), după o a doua colaborare în comunitate de intenții cu maestrul său Copeau, a devenit independent în 1922, prin administrarea unei trupe proprii, iar mai târziu, în 1934, i s-a încredințat « Le Théâtre de l'Athénée ». El a trecut treptat de la o concepție teatrală riguroasă la o viziune mai liberă, de la schema scenică fixă adoptată la « Vieux Colombier », la resursele scenotehnicii. Desigur, nu pentru a face concesii exigențelor spectaculare: Jouvet s-a călăuzit după premisele lui Copeau, după necesitățile practice, după propriile lui înclinații și după anumite condiții culturale, pentru a da spectacolului teatral o versiune total integrată în stilul epocii — fie că celebrează rezonanțele clasice ale rîsului lui Molière, fie că se antrenează în amabilul sarcasm pe care Giraudoux îl prefiră asupra miturilor cu care ne hrănim (atunci cînd, în *Intermezzo*, cuvîntul devine sincer și patetic, nu mai are succes), fie că se lasă în voia spiritului ușor și zîmbitor al lui Marcel Achard.

Activitatea lui s-a prelungit timp de decenii pe căi liniștite și sigure la « Athénée », în inima Parisului, făcându-și începutul cu caustica legendă modernă a Doctorului Knok, personajul prin care Jules Romain voia să eternizeze mistificarea ce duce la succes și la glorie în societatea actuală. Acea pătură burgheză care era capabilă să înțeleagă elaborări intelectuale cu adevărat corespunzătoare sieși, ținând să le savureze într-un spectacol de gust și de stil, în care arta ajunge la hotarele eleganței, a făcut din Jovet, în acea perioadă, cea mai aleasă expresie a acestei tendințe.

Copeau vedea în teatru un câmp de luptă pe care să-și ridice propriile corturi. Charles Dullin (1885—1949) vedea în el un câmp al său, pe care-l iubea mai presus de orice, pentru el însuși (chiar dacă descoperea în el *a posteriori* posibilitatea unei realizări a scopurilor umane, pe care Copeau o studia *a priori*). Învățătura lui Antonin Artaud și voga lui J. L. Barrault s-au născut sub aripa lui: Artaud și Barrault au fost discipolii săi devotați, au învățat de la el să cunoască și să simtă teatrul, în primul rînd ca o forță naturală. Și într-adevăr, numai Dullin știa să transmită de la rampă acest fluid, să-l facă să circule în elevii care jucau în jurul său (regia lui se prezenta mai mult ca o pedagogie, o căutare neconținută a posibilităților creatoare în elementul uman și în imaginația teatrală). Trecuse prin toate experiențele teatrale, ducînd o viață asemănătoare cu aceea a comedianților de altădată, bogată în peripeții și neprevăzături, pradă vînturilor celor mai diferite. Recitator al versurilor duioase și umoristice de Ponchon și Carco la celebrul « Cabaret du Lapin Agile », actor în provincie prin mici teatre prăpădite, adesea fără angajament, adesea flămînd. Apoi, rolul lui Smerdiakov în *Frații Karamazov* de Dostoievski. Curînd intră în grupul primilor discipoli credincioși ai lui Copeau (poate fi văzut, pe la treizeci de ani, în fotografiile făcute în timpul popasurilor la țară cu Copeau și ceilalți actori foarte tineri — printre care Jovet și Valentine Tessier — în vremea lungii perioade de pregătire), rămînînd mulți ani alături de Copeau la « Vieux

Colombier», de unde a plecat în 1921 pentru a-și încerca singur norocul. Iarăși ani grei de lupte urmate aproape întotdeauna de victorii moderate, de îndrăznețe incursiuni în domenii interzise (de pildă, farsele lui Max Jacob). A ajuns, în, sfârșit la marele succes cu *Volpone* de Ben Jonson și succesul s-a repetat cu *Richard al III-lea* de Shakespeare — în prelucrarea lui Obey — cu Pirandello, cu Salacrou, și *Viața este vis* de Calderón, *Mercadet* de Balzac, *Avarul* de Molière. Succesul creează iluzii, iluziile o oarecare delăsare. Dar viața nu lasă răgazuri îndelungate. Curînd, publicul parizian l-a părăsit. Au urmat iarăși ani grei și totodată căutări, îndoieli, necazuri, amărăciuni. Lui i se datorește prezentarea primei opere teatrale a lui Sartre: *Les Mouches* (Muștele, 1944).

Aspectul fizic al lui Dullin nu părea de loc făcut pentru teatru: mic, cu un cap mare vîrît între umeri, și o ușoară înclinare înainte a întregului trup, care cu anii avea să devină o adevărată deformare, făcîndu-l aproape cocoșat. Chiar și vocea părea prăbușită: suna aspru, înfundat, ca și cum s-ar fi răsfrînt de la mari depărtări.

Între Dullin și Jouvet, Georges Pitoëff, actor-regizor rus stabilit la Paris după o scurtă ședere la Geneva, a adus contribuția unui temperament eclectic și original, susținut de o inteligență vie. Cu totul împotriva realismului în teatru, a avut întotdeauna cel mai desăvîrșit respect pentru text, deși nu ezita să recurgă la mijloacele cele mai diferite pentru a scoate în relief semnificația poetică. În regii realizate la teatrul «Hébertot» el a trecut de la Gogol, Cehov, Tolstoi, Andreev la clasici; de la Lenormand la Cocteau. L-a revelat parizienilor pe Pirandello. Decorurile lui se bazau pe cîteva elemente semnificative, care erau suficiente pentru a crea mai mult o atmosferă decît un cadru; orice fast inutil era suprimat din necesitatea de a reduce totul la esențial. Opera teoretică a lui Pitoëff este restrînsă, el n-a urmărit o viziune estetică, ci s-a lăsat condus de instinctul său profund și de crezul său scenic.

Figura lui Georges Pitoëff nu poate fi despărțită de aceea a soției lui, de care a rămas atașat în artă ca și în viață, cât a trăit. După peripeții furtunoase, Ludmilla Pitoëff a venit la Paris când era încă aproape o adolescentă. Pentru ea, ca și pentru Georges, jocul nu însemna exhibiție, ci spiritualitate și o căutare migăloasă a ceea ce conferă sens și sentiment vieții, prin cuvintele lui Shakespeare, Ibsen, Cehov, Shaw, Pirandello. Reda pasajul cel mai furtunos al dramei printr-o imperceptibilă schimbare a atitudinii, prin ochi, prin vibrația vocii. Trupul ei fragil devenea pur aluziv. Puteai auzi cum se revelă în ea misterul, cum palpită credința omenească. Era însuflețită de o dragoste nepămîntească pentru ființe, în ființele create de ea. Și nu voia s-o tulbure nici cu cea mai mică lipsă de pudoare; trebuia să-și stăpînească fiecare respirație, ca s-o facă să evolueze spre puritatea dăruirii ei spontane.

După ce i-a murit soțul, Ludmilla a apărut tot mai rar pe scenă. Dar timp de douăzeci de ani a oferit Parisului exemplul unui teatru sobru, sărac chiar și elementar, dar mereu vibrant de emoție și duiosie, de renunțări și fericiri lăuntrice: *Annușka* din *Puterea întunericului* de Tolstoi, *Cleopatra* și *Jeanne d'Arc* din piesele lui Shaw, eroinele din *Actele procesului*, *Mademoiselle Bourrat* de Claude Anet, *Fata vitregă* din *Șase personaje în căutarea unui autor*, *Edwige* din *Rața sălbatică* de Ibsen, *Consuelo* din *Cel ce primește palme* de Andreev; apoi, în cele mai marcante figuri feminine din lumea cehoviană; și tot așa, zi de zi, în caleidoscopul scenei, în angrenajul unei munci necontenite, de sacrificii și speranțe care depindeau de ea însăși. Apariția Ludmillei Pitoëff în lumina Parisului a oferit continuitatea care nu se poate stinge, prospețimea matinală a unei adolescențe dornice de inspirațiile pure ale vieții.

Georges Pitoëff a murit în 1939; prea curînd, căci activitatea lui ar mai fi putut da roade semnificative. Fiul lor, Sacha, care activează în momentul de față la Paris și a dat spectacole de o intensitate și căldură vitală, i-a moștenit calitățile spirituale.

Gaston Baty (1885—1952), în perioada marcată de «Chimère»<sup>1</sup> între 1922 și 1928, are meritul de a pune în valoare, cu multă pătrundere și o mare finețe decorativă, un grup de autori noi: Jean-Jacques Bernard, Simon Gautillon, H. R. Lenormand, Jean-Victor Pellerin. Pe lângă ei mai adaugă câteva noutăți străine mai originale și câteva scrieri teoretice în jurul cărora se producea mare scandal. Ajungînd la succes, începe să fie cunoscut de un public mai larg la teatrul «Montparnasse», cu Marguerite Jamois, și dă repertoriului său un caracter mai tradițional, mai clasic, mai sigur, după ce începuse cu *Opera de trei parale* de Brecht și Weill. Creează atmosfere nostalgice și sentimentale, ridică tehnica spectaculară la un înalt grad de magie, evocă diferite culturi și diferite lumi, cu plăcerea unui ilustrator fidel, care își iubea arta pentru facultățile de care dispunea, iar această dragoste marca hotarele și visurile lui. A dat astfel viață unor imagini colorate, a dat realitate «tăcerii» climatului de drame înăbușite ale primilor săi autori, unde existența se stinge prin vestejire. A luminat cultura europeană și actuală pînă în adîncul semnificațiilor ei, prin atitudinea cîte unui actor, printr-o tușă de lumină, reliefaarea unui panou de decor, conturarea unei frînturi. A pus în circulație cu pricepere cele mai originale și semnificative creații ale ei.

Către 1940, în plină maturitate, Baty se consacră teatrului de păpuși, căruia îi închinase mai de mult studii speciale. Era destul de firesc ca preocupările lui să-l ducă în această direcție. El declară limpede: «*Cu cît teatrul va urmări mai mult să ne facă să uităm viața reală, cu atît marioneta, care nu este stînjinită în viață și pe scenă de un trup de carne și oase, se va impune ca interpret ideal al teatrului, revenit la misiunea lui de a fi, înainte de orice, o trambulină pentru vise*». Primele spectacole de *Mario-nettes à la française* au avut loc în 1944; Baty ajunsese să-și realizeze cu consecvență teoriile.

---

<sup>1</sup> «Bulletin de la chimère», periodic condus de Baty în anii 1922—1924, în care și-a expus ideile lui despre teatru

Regizorii și inițiativele teatrale dintre cele două războaie aparțin unei epoci care a și început să pară legendară. Rolul lor era acela al unor interpreți, legați de o lume cu circuitul ei de experiențe indirecte, într-un anumit sens, inofensive. Nu toți sînt interpreți care să-și depășească subiectele în așa măsură încît să aibă rol de protagoniști. Ei se întîlnesc la încrucișarea unor anumite influențe și curente, avînd posibilitatea de a pune în lumină autori și opere mulțumită impulsului lor: texte care, trăind ca și ei pe coordonatele unei lumi culturale anterioare, știu totuși să-i arate crizele și dezvoltările.

## ARTAUD

Antonin Artaud activează pe o scenă. Poemele sale, îi scrie el lui Henri Parisot « *nu se pot citi decît scandate, într-un ritm pe care trebuie să-l găsească cititorul însuși pentru a înțelege și a gîndi . . . acesta nu are valoare decît dacă e intuit pe neașteptate ; căutat silabă cu silabă nu mai e bun de nimic, scris aici, nu spune nimic, nu mai e decît cenușă* ». Despre experiența umană din ultimii ani ai lui Artaud (deceniul pe care-l petrecuse prin diferite sanatorii, din 1936 pînă în 1946, cînd un grup de scriitori au obținut să i se dea drumul de la Rodez) nu rămîne decît amintirea lui André Gide de la serata în care Artaud a recitat la teatrul « Vieux Colombier » în 1947: « *Din ființa lui materială nu mai dănuia decît ceea ce era expresiv. Silueta lui mare și dezarticulată, chipul consumat de flacăra lăuntrică, mîinile ca de om ce se îneacă, fie întinse către un ajutor inezisabil, fie frămîntate de îngrijorare, fie cel mai adesea, cuprinzîndu-i strîns fața, ascunzînd-o și arătînd-o rînd pe rînd, totul în el vorbea despre cumplita mizerie umană, un fel de damnatio fără apel, fără altă scăpare decît într-un lirism dezlănțuit, din care nu ajungeau pînă la public decît frînturi obscene, cu blesteme și imprecășii. Și desigur regăseai în el actorul minunat pe care ar*

*fi putut să-l întruchipeze acest artist ; dar el oferea publicului propriul său personaj, cu un fel de cabotinism nerușinat, prin care răzbătea o totală autenticitate. Rațiunea bătea în retragere ; nu numai a lui, ci a întregii adunări, a noastră a tuturor, spectatori ai acestei drame atroce, reduși la roluri de figuranți ostili, de neisprăviți și de pramatii . . . ne obligase să participăm la jocul lui tragic de revoltă împotriva a tot ceea ce era acceptat de noi, dar rămânea pentru el, cu puritatea lui, inadmisibil :*

*Noi încă nu ne-am născut,  
Nu sîntem încă pe lume,  
Încă nu există lume.  
Lucrurile nu-s încă făcute,  
Rațiunea de-a fi nu-i aflată . . .*

*Plecînd de la această memorabilă serată, publicul era tăcut. Ce-ar fi putut spune ?*

*Văzuserăm un om nefericit, scuturat îngrozitor de un zeu, ca în pragul unei grote adînci, văgăună tainică a sibilei, unde nimic profan nu este îngăduit, unde că pe un Carmel poetic, un vates<sup>1</sup> este expus pradă trăsnetelor, a vulturilor hulpavi, totodată preot și victimă . . . Te simțeau cu totul rușinat să-ți reiei locul într-o lume în care confortul este făcut din compromisuri » Artaud s-a sinucis după cîteva luni (martie 1948). Era chinuit de un rău mai mult moral decît fizic (dar în orice caz rod al situației lui), pe care încerca să-l calmeze cu stupefiante, ajungînd mereu la hotarele alienării mintale (care și la el, ca întotdeauna, este atît de limpede derivată din alienarea la care duce mediul social ; el îl denumise pe Van Gogh, referindu-se evident la el însuși, « sinucisul societății »). Născut în 1898, vine la douăzeci de ani la Paris. Prin experiența suprarealistă de tinerețe, Artaud este împins de elanul lui vital către elanul mai vast al spectacolului, în care intuiește posibilitatea unui mijloc de a-și birui boala, făcînd din scenă și din ecran teatrul luptelor sale care nu puteau să nu fie încununate de succes. Este elevul lui Dullin, joacă*

alături de el, apoi lucrează cu Lugné-Poe și cu Georges Pitoëff. Deschide un teatru al său (*Alfred Jarry*), împreună cu Roger Vitrac și timp de doi ani dă câteva reprezentații răzlețe: o piesă muzicală a sa într-un act *Ventre brulé* sau *La Mère folle*, și lucrări de Robur, Claudel, Strindberg, Vitrac; încercare de scurtă durată și care a avut un slab răsunet, probabil fiindcă lipsa de mijloace și nesiguranța regizorală a lui Artaud au împiedicat realizarea unei imagini convingătoare. În 1935, cu ajutorul financiar al lui Lady Abdy, care interpretează rolul Beatricii, reprezintă, fără nici un succes, o tragedie a sa, *Les Cenci*, adaptată după Shelley și Stendhal. N-a reușit nici de data aceasta să-și realizeze intențiile.

Ca actor a avut roluri mai mici dar interesante în teatru și cinematograf: nu s-a uitat pînă astăzi creația lui în rolul Călugărului Krassien din *Patimile Ioanei d'Arc*, filmul lui Dreyer. Germaine Dulac, o regizoare de avangardă (cum se zicea pe atunci) a conceput scenariul său *La Coquille et le Clergyman*, după exemplul scurt-metrajelor suprarealiste realizate mai înainte, dar cu un conținut concret mai accentuat; tendință care se va afirma după aceea cu mai multă amploare în scenariul *La Révolte du Boucher*, nicio-dată realizat, unde începe să fie fățișă izbucnirea cruzimii, ca rigoare de atitudine și de luptă în cadrul ferocității exercitate de normele reale ale societății moderne, urmărind să o elimine.

În 1934 Artaud publică în «Nouvelle Revue Française» primul manifest, *Le Théâtre de la Cruauté*, după care în anii următori va urma un al doilea manifest și, în 1938, volumul *Le Théâtre et son double*, unde își precizează viziunea, după un contact îndelungat cu cultura orientală, în cadrul ciocnirilor dintre om și «dublul» său, omul și demonul: cu eroism și sortilegiu. Precizarea și formularea revelațiilor lui «teatrale» în lumina experiențelor ezoterice, coincide cu revenirea neașteptată a bolii lui de nervi (care se mai manifestase între șaisprezece și douăzeci de ani și pe care încercase s-o calmeze cu stupefiante). Manifestările lui teatrale se revarsă în marile poeme din ultima perioadă, cu un lent și acum neîndoielnic final, la capătul căruia și-a dorit moartea.



Din ce s-a născut disocierea petrecută în mintea lui? În ce fel l-a călăuzit ea să recunoască furtuna (ca o « ciură », zice el) pe care teatrul a făcut-o să izbucnească? De ce poemele lui îi concretizează posibilitatea actuală ca o străveche lamentație populară, ca o neașteptată zguduire profetică — după cum a văzut Gide?

Cu Artaud, viața biologică ocupă un loc la limita considerațiilor gândirii, în reflexele ei psihice, în disociațiile care rezultă din aceasta. Prin natura respirației și diferitele ei combinații (neutru-masculin-feminin) se naște jocul actoricesc, adică activitatea umană devenită teatru, știința respirației care devine acțiune și ritm: « *vreau să regăsesc cu hierogliful unui suflu o idee de teatru sacru* ».

Suflu care se transformă în strigăt și cânt, prin mijlocirea unor contacte fizice de la actor la spectator în vibrația simultană a unor poli magnetici ai corpului. Cruzimea devine necesară, ca garanție a unei sincerități extreme.

Studiul său asupra teatrului e bogat în perspective tehnice: măști gigantice, fetișuri, melopee. Satisfacă exigențele unui « *foc mistuitor* », ale unor « *efecte cutremurătoare și destructive, care să elibereze de toate inhibițiile, ca acelea ale ciurii* »; o criză care duce la moarte sau la sănătate. Imaginația lui este influențată cu precădere de tehnica orientală și în general arhaică a riturilor și a dansurilor. Ca și în acestea, gestul teatral purifică de abces, de răul produs de *libido*, chiar și prin sânge și violență: *carnage d'essences*. Totemul și tabu-ul, readuse la menirea lor, pot găsi acum o dezvoltare etică deplină, care să permită, fie și prin durere și impuls, realizarea desăvârșită a facultăților umane prin avântul sufletului care respiră și recită « *dans le train de l'activité quotidienne* »<sup>1</sup>, într-un teatru ce este viață și gest de fiecare zi, făcând din viață o expresie teatrală, prin limbajul onomatopoei, linia hieroglifului.

Noviciatul lui Jean-Louis Barrault a fost lung și uneori anevoios. Între 1935 și 1940 a reprezentat la Paris, cu mijloace destul de modeste și în teatre destinate spectacolelor școlare, *Tabloul minunilor* și *Numancia* de Cervantes (în cea de a doua, lupta dintre romani și cartaginezi găsea o corespondență de mare actualitate cu războiul civil din Spania); *Foamea* după romanul lui Knut Hamsun, și *Moartea unei mame* după un roman de Faulkner<sup>1</sup>. Deși răzlețe și provizorii, aceste spectacole au atras asupra lui atenția generală datorită caracterului lor neobișnuit. În 1940 i s-a încredințat, la « Comédie Française », regia piesei *Le Soulier de satin* (Pantoful de mătase), opera cea mai de seamă a lui Claudel, reprezentată pentru prima oară. Claudel și Barrault au construit o epopee stranie și solemnă.

În concepția scenică a lui Jean-Louis Barrault mișcarea dobândește un rol la fel de important ca și cuvântul. Actorul și corpul său se încadrează firesc în scenă și în decorurile ei. Adesea e folosit pentru figurații simbolice, pentru însuflețirea obiectelor. Un mare ansamblu de mimi, îndoști din șale și mișcându-se simultan cu ajutorul unor panouri de culoarea undelor, izbutesc să dea în *Le Soulier de satin* iluzia sugestivă de mare furtunoasă. În *Numancia*, printr-o unduire ritmică a brațelor, se redă trecerea anevoioasă prin vadul unui fluviu.

După *Le Soulier de satin* a pus în scenă *Phèdre* de Racine, elaborare scenică de o subtilă știință a formei, bazată pe o clară viziune ideologică a pasiunii care trebuia evocată. Imediat după război, Barrault a înființat împreună cu Madeleine Renaud un ansamblu stabil la teatrul « Marigny ».

Activitatea lui trezește în momentul acela multe speranțe și ecouri. Va ști oare să ia o inițiativă hotărât înnoitoare pentru teatrul francez? I-au lipsit puterile și posibilitățile. Activitatea lui regizorală se limitează în esență la promovarea unor texte dramatice de

<sup>1</sup> *As I Lay Dying* (În timp ce agonizez)

valoare artistică sigură; nu tinde să promoveze o concepție cu adevărat inovatoare a naturii spectacolului și a menirii care i se poate atribui într-o societate nouă.

Dificultățile materiale au depășit intențiile lui Barrault, iar încercarea lui de a le înlătura creînd un «Petit Marigny» n-a avut viață lungă. Nu izbutește să impună publicului o concepție absolut personală, iar pe de altă parte nu poate rezista exigențelor cotidiene ale activității teatrale. Anouilh, Camus, Cocteau Claudel, Gide, Giraudoux, Montherlant, Salacrou sînt autorii lui preferați (cu un evident eclecticism). Molière, Marivaux, Feydeau și, fără prea mare succes, Shakespeare, sînt clasicii lui. Cutezanța relativă de a pune în scenă la teatrul «Sarah Bernhardt» piesa *Histoire de Vasco* de George Shéhadé, stîrnește dezaprobară generală din pricina intențiilor antimilitariste ale acestei opere lirice. A trebuit să recurgă repede la *Madame Sans-Gêne*<sup>1</sup>, pentru a feri întreprinderea de faliment. După inspirația și puterea creatoare a tinereții, a urmat o magistrală abilitate de mim și o indiscutabilă receptivitate față de cea mai bună producție modernă.

Barrault se prezintă acum ca un regizor foarte priceput în meserie, care uneori reușește, alteori greșește în interpretarea sau în judecarea pieselor pe care le prezintă, după măsura în care i se potrivesc sau nu. În 1958—59 trebuie iar să-și răscumpere păcatul unor noutăți și orientări (Claudel) prin numeroasele reluări ale vodevilului de mare succes al lui Meilhac și Halévy, pe muzica lui Offenbach, *La vie parisienne* (Viața pariziană), care a salvat stagiunea din punct de vedere material, deși interpretarea și punerea în scenă erau hotărît mediocre.

Din 1959—60, mulțumită lui André Malraux, a dispus de un teatru subvenționat de stat: «l'Odéon»; noutatea care a trezit acolo cel mai mare interes, a fost *Les Rhinocéros* (Rinocerii) de Eugen Ionescu.

---

<sup>1</sup> Comedie de V. Sardou care, datorită abilității dramatice și unor efecte facile, s-a bucurat totdeauna de un mare succes popular

Jean Vilar prezintă ce este mai valoros în cultura teatrală într-o formă deosebit de plăcută și fin elaborată. Nu aduce multe noutăți; dar posedă în cel mai înalt grad simțul măsurii, al echilibrului, al pătrunderii textului și stilului cu o adevărată sensibilitate. Numeroasele experiențe ale regiei moderne sînt asimilate de el, și impuse indiscutabil, ca formă înăscută de exprimare. Suprimarea cortinei și a rampei — înlocuite cu o estradă prelungită spre sală, în marile spectacole pe care le dădea Meyerhold cu patruzeci de ani în urmă, este adoptată de Vilar ca un mijloc excelent pentru a fraterniza cu publicul, pentru a-l apropia și angrena în spectacol. Folosirea pe scară largă a sistemului de a umple pauzele cu manifestări mimice menite să clarifice frământarea lăuntrică a personajului, ca și recurgerea discretă la comentarii muzicale pentru a însoți intrări și ieșiri, ca și stilizarea machiajului și a costumului, îngrijite pînă într-atît încît să devină în mod artistic creatoare, provin și ele din experiențele — duse la cu totul alte extreme — atît ale școlii regizorale ruse cît și ale celei germane. Dar sînt însușite cu atîta pricepere și abilitate, încît capătă o înfățișare nouă, o patină firească, farmecul conferit de un desăvîrșit univers al expresiei.

După despărțirea de Gérard Philipe, trupa lui Jean Vilar nu dispune de elemente deosebit de valoroase sau cu mare priză la public. Chiar Jean Vilar, care alege repertoriul pe măsura lui și apare, firește, în aceste spectacole aproape întotdeauna ca protagonist, este un actor cu posibilități limitate și mai ales oarecum nesigur cînd iese din rolul lui obișnuit pentru a deveni «briant», caracterul său rămînînd în mod accentuat dramatic. Totuși rareori se întîmplă ca vreunul din spectacolele sale să dea greș: grija cu care sînt realizate și puse la punct în toate amănuntele, acuitatea critică cu care intonațiile sale și ale actorilor săi dau colorit replicilor, ritmul mereu viu și atrăgător în care se desfășoară spectacolul, fac ca spectatorul să fie cucerit, și să se simtă condus de o

mână sigură către lumea oglindită de acțiunea în curs. Vilar realizează de fapt, dincolo de autor, prin mijlocirea mărturiilor piesei, epoca, tipurile ei, pasiunile, adversitățile, neașteptatele ei noutăți. Urmărirea cu textul în mână a jocului acestui ansamblu este cu adevărat revelatoare: forma căpătată de dialogul însuflețit de sentimentele pe care i le atribuie actorii transfigurează pagina, îi descoperă sensul ascuns. Se remarcă îndeosebi studiul atent al caracterului și scrupulul filologic cu care se conturează întorsăturile frazei în scopul de a face din ea o realitate scenică vie.

Repertoriul lui Jean Vilar oscilează între clasic (cu incursiuni în repertoriul german) și unele noutăți, în general cu rezultat slab. Interesul major al T.N.P. (« Teatrul Național Popular ») constă în tentativa — destul de reușită — de a apropia de teatru publicul popular, printr-un șir de inițiative excelente; *week-end-uri* teatrale, contacte mai directe cu trupa, forme variate și inteligente pentru a-l introduce pe spectator în spiritul piesei ce se va reprezenta. Jean Vilar întrunește calitățile animatorului priceput și generos cu cele ale regizorului hotărât să realizeze un repertoriu propriu și să renoveze ideea de teatru, chiar și prin împrejurările schimbătoare și perspectivele încadrate în posibilitățile oferite de situațiile concrete ale vremii sale.

Parisul nu duce lipsă de regizori cu solide calități profesionale — ca Jean Meyer, care a lucrat multă vreme la « Comédie Française », și Raymond Rouleau — și nici de regizori tineri cu talent autentic, înclinați spre încercările cele mai felurite, ca Yves Robert, Georges Vitaly, Michel Vitold, Jean le Poulain, André Reybaz și alții. Activitatea lor nu ajunge la o continuitate de rezultate și la o linie clară, din cauza dificultăților pe care le întâmpină și sub a căror presiune trebuie să renunțe de multe ori la exigențele lor artistice.

Singurul care a continuat să desfășoare o acțiune consecventă a fost Roger Blin, elev și prieten al lui Antonin Artaud, creatorul spectacolelor cu piese de Beckett și Adamov, apoi de Jean Genêt (*Les Nègres*, 1959). Stilul său de punere în scenă

este sever și pătrunzător, întreptat spre miezul problemei, scoțînd în evidență semnificațiile autentice ale textului. Încercările sale, sporadice și legate de împrejurări, au tendința de a face o spărtură oarecum revoluționară în teatrul și societatea pariziană din anii aceștia. Lui Roger Blin i se datorește o dimensiune specială și foarte actuală a scenei moderne, un caracter figurativ și o interioritate bogate în semnificații, întrucît pune accentul pe virtuțile expresive ale operei dramatice, pe puterea ei de a dezvălui prezentul printr-o imagistică esențială, logică și totodată vitală.

Dintre ultimele contingente, Roger Planchon a dovedit o viziune pregnantă și viguroasă a spectacolului, întîi la «Centre Dramatique» din Lyon (mulțumită unor subvenții de stat, provincia a dobîndit prin instituții stabile un rol inovator în viața teatrală franceză), apoi la Paris.

**ITALIA: ACTORI ŞI REGIZORI**

## ACTORUL ITALIAN

Istoria spectacolului teatral italian se poate împărți în două mari perioade: prima, de la apariția și pînă la apusul *Commediei dell'Arte*; a doua, caracterizată prin reliefarea pe prim-plan a personalității dominante a marelui actor. Actori mari a avut, firește, și *Commedia dell'Arte*, aceștia constituind chiar rațiunea ei de existență, și se vor mai putea ivi și în viitorul teatru italian, chiar și acum cînd din această a doua mare epocă a lui n-a mai rămas decît amintirea. Dar probabil că nu se va mai repeta existența unei lumi teatrale în care figura individuală, cu drama și particularitățile ei, să concentreze asupra-i în asemenea măsură puterea scenei, trăirile spectatorului.

Trebuie remarcat în plus faptul că, pînă la dezvoltarea dramei lui Metastasio și a tragediei lui Alfieri, actorul profesionist era în primul rînd « comic » (de fapt, în limbajul teatral actorul este *tout-court* un « comediant »). « Dramele religioase » erau jucate de diletanți, tragediile clasice tot de diletanți (la fel și comedii erudite din secolul al șaisprezecelea); acestea, transformîndu-se apoi în melodrame, au avut, firește, nevoie de cîntăreți. Teatrul scris nu era popular, iar, pe de altă parte, publicul capabil să-l înțeleagă era atît de limitat ca număr, încît nu se puteau forma ansambluri care să trăiască trecînd de la o Curte la alta, cu atît mai mult cu cît chiar de la început, pe la jumătatea secolului al XVI-lea, după cum reiese din monoloagele lui Massimo Troiano, Curțile recurgeau bucuros la spectacolele populare ale comicilor « *dell'Arte* ».



Dezvoltarea tot mai amplă a păturii mijlocii în Italia secolului al XVIII-lea duce la formarea unui public mult mai numeros decât cel aristocratic de dinainte și, pe de altă parte, mai în măsură decât publicul popular să se apropie de produsele culturii, și dornic de opere dramatice care să-i exprime aspirațiile și noile vederi ideologice: Goldoni și Gozzi, Metastasio și Alfieri. După cum, o vreme, poporul fusese acela care-și impusese spectacolul și celorlalte clase, acum acest rol îi revine noii pături sociale, căreia îi aparține de altfel și inițiativa istorică. De aceea marele actor interpretează în primul rînd tragedii, semn hotărît de ruptură și de autonomie față de epoca anterioară, de sarcasmul popular ca și de scepticismul aristocratic. De la Metastasio și Alfieri va trece la Pellico și Niccolini, la descoperirea lui Shakespeare și, în sfîrșit, la Giacosa, Verga, D'Annunzio, Pirandello. Păturile populare capătă o conștiință nouă despre propria lor existență, le place să se vadă reflectate în dialectul lor: așa s-au ivit marii actori dialectali sau la hotarele dialectului (ca Dina Galli), la care predomină instinctul comic, ori instinctul tragediei populare (ca la Giovanni Grasso).

Teatrul dialectal creează zone ample de confluență cu spectacolul de varieteu; adesea actorii dialectali (ca Viviani și Petrolini) trec de la varieteu la teatrul propriu-zis și caută să dea «creațiilor» lor burlești o dezvoltare mai mare (dar de multe ori realizarea cea mai reușită este cea inițială). Alături de varieteu și de teatrul dialectal, apar primele manifestări originale ale cinematografului mut italian: *Pierduți în întineric*, realizat de comedograful sicilian Nino Martoglio și interpretat de Giovanni Grasso. Fregoli se folosește în spectacolele lui de proiecții cinematografice drept pauze și pentru a-și desfășura multiplele sale metamorfoze <sup>1</sup> (*Fregoligraful*). Numeroase și astăzi, probabil, toate pierdute, au fost filmele interpretate de Eduardo Scarpetta, bineînțeles într-un

---

<sup>1</sup> Virtuozitate foarte apreciată încă din timpul *Commediei dell' Arte*; a făcut faima lui Fregoli care se specializase în a-și schimba fulgerător costumul și fizionomia

cadru napolitan. Viviani, Petrolini și Musco sînt autorii puținelor filme sonore din prima perioadă, care mulțumită prezenței lor, se mai pot vedea și azi cu plăcere; ele au păstrat, de bine de rău, unele secrete ale lor care se puteau socoti definitiv pierdute. La capătul acestei lungi traiectorii care a început atunci cînd Zanni a coborît din Bergamo spre cîmpie, se pot întilni, pe de o parte ochiul de cineast al lui De Sica, atent ca și ochiul Măștilor la glumele realității, iar de altă parte personificările stilizate și comic-agresive ale lui Totò și Alberto Sordi.

Acest aspect al spectacolului italian, de origine mai modestă, cu o evoluție mai vijelioasă mai norocoasă în afirmările și răspîndirile sale, s-a născut o dată cu saltimbancii din micile piețe, a înălțat chiar de la început stindardul foamei, o foame mediteraneană, impertinentă și veselă chiar pentru a ocoli tragedia. Este însoțit de un nomadism instinctiv, ireductibil, care înseamnă sete de libertate, neîncredere față de orice legături. Suferințele și pasiunile sînt dominate la acest tip de actor de dragostea adîncă și neprecupețită pentru propria-i meserie, care este suprema lui rațiune de viață (existența spectacolului teatral este atît de grea încît nu se poate explica decît printr-o nevoie spirituală pe care o au, nu spectatorii, gata să-l uite imediat, ci interpreții lui). Trîndavi și pe negîndite foarte dinamici, zgîrciți cu aproapele și chiar cu tovarășii, dar generoși cu ei înșiși și pentru cei din jur, din pură megalomanie, ignoranți pînă la absurd și pedanți în mod prostesc, adulatori cu cei puternici dar capabili uneori să izbucnească în revolte, plini de superstiții, impermeabili la orice cunoștințe, pătimași dar întotdeauna provizoriu, ușuratici cînd socotesc că vorbesc serios, profunzi cînd nu se controlează, vicleni și foarte expansivi, puerili și totuși cu o străveche înțelepciune, vioi și întotdeauna plini de vitalitate, gata în orice clipă să-și riște pielea cu spectacolele lor, sclavi ai publicului pentru a-i putea apoi deveni stăpîni, repeziți, impetuoși, ordonați în dezordine, exacti în contra-timp, incisivi, zeflemitori, tenaci, nețarmurit de pasionați, aceștia sînt «comedianții» italieni, care con-

stituie și au constituit fără îndoială un element al civilizației italiene, și poate una din cele mai luminoase forme de viață ale poporului italian. În aceste circumstanțe, actorul poate exprima direct doar prin propriile-i forțe, cu o totală autonomie spirituală, o situație istorică și psihologică complexă. Măștile comediei de improvizație, ale varietelului și ciroului, ale omului de pe stradă, pe care obiectivul îl face să devină interpret, sînt una și aceeași exteriorizare perenă a unei concepții de viață și a nenumăratelor ei posibilități, așa cum s-a configurat pe teritoriul acestei țări, în ciuda mulțimii de civilizații, popoare și grele împrejurări istorice. Se elaborează și o filozofie populară, o etică formată din experiențele umane ale conștiinței, iar elementele acestei înțelepciuni populare se găsesc în tradițiile populare care le rezolva: acești actori devin purtătorii ei vii de cuvînt, personificările sincere și sugestive, oracolele ei.

Dar spectacolul italian mai are și un alt aspect, tot atît de legitim și demn de a reprezenta evoluția țării, cu servitutea și măreția ei. Aspectul limbii naționale, al aspirației manifestate vreme de secole, începînd cu dorința fierbinte a lui Alighieri, către o unitate națională, către independență și libertate. Publicul acestor spectacole este burghezia luminată. Textele sînt opera scriitorilor literaturii naționale, care de fiecare dată încercau să exprime aceste aspirații complexe și persistente. Interpreții provin în general din straturile sociale mai active în preconizarea unei renovări sociale și morale: familii de actori care ajung la o conștiință demnă a profesiei și a menirii lor, adesea elemente ale unei burghezii medii cu înclinații către studiu și cu dorința de a da vieții lor un scop superior, de a dobîndi atribuții cetățenești, și care, prin această vocație, găsesc mijlocul de a-și îndeplini îndatoririle. În ei predomină — de la Modena la Duse, de la Salvini la Zacconi — sentimentul de a contribui la edificarea unei societăți civilizate, a spiritului național (iar în acest sens se foloseau de Shakespeare și Ibsen, pentru a da scenelor italiene o respirație mai largă și o libertate de gîndire și de concepție).

Contactele între cele două aspecte, între actorul național și actorul popular, au fost foarte frecvente în secolul trecut, și au prins bine atât unora cât și altora. Aflăm din memoriile lui Tommaso Salvini și Ernesto Rossi cât de mult i-au încurajat aceștia pe unii actori de origine atât de diferită ca Giovanni Grasso și Leopoldo Fregoli. Ferruccio Benini trece de la trupe cu repertoriu popular, dar în limba literară, la repertoriul venețian (și cu iz chiar mic-burghez) al lui Giacinto Gallina. Verga, Capuana, Martoglio, Pirandello și D'Annunzio însuși (în versiunea siciliană a piesei *La Figlia di Jorio*, a lui G. A. Borgese), îmbogățesc, vrînd-nevrînd, repertoriul unui Giovanni Grasso ori Angelo Musco. Antonio Petito și Eduardo Scarpetta se inspiră direct din repertoriul național al respectivelor epoci pentru «parodiile» care fac parte integrantă din reprezentații (iar în «parodii» interveneau adesea, din sală, interpreții pieselor parodiate).

Pe de altă parte, Eleonora Duse, Novelli, Zacconi, provin din teatrul în limba literară, ce e drept de mîna a doua, dar în contact direct cu nevoia de dramatism și de lacrimi a publicului popular; și tocmai aceste prime experiențe au îndrumat definitiv arta lor către interpretarea realității și a legilor ei, a caracterelor și dramelor ei.

Gustavo Modena juca și el adesea piese de natură pur populară, ca *Lo Spazzacamino di Savoia* (Coșarul din Savoia) de Sabatini, cunoscînd prețul emoției, ușoară dar adevărată, pe care o putea stîrni și pe care o citea pe chipurile modestului public din orașelele piemonteze pe unde a fost nevoit să cutreiere neîncetat în ultimii lui ani, fiind expulzat din celelalte state italiene<sup>1</sup>. Dina Galli, alături de Ferravilla și Talli, a izbutit să exprime, cu ajutorul vodevilurilor lui Niccodemi și Adami, o vîină populară în teatrul național, păstrînd firește nuanțele milaneze. Marii tragedieni, de la Modena la Zacconi, au avut, ce e drept, și un public popular. Dar

<sup>1</sup> Activitatea lui Modena s-a desfășurat în timpul zbuciumatei perioade a *Risorgimento*-ului, încheindu-se în 1861, deci înainte de a apuca să se bucure de eliberarea și unificarea definitivă a Italiei

pînă la urmă îl preferau pe acela din confortabilele săli ale teatrelor luxoase. În orice caz, în tot cursul secolului trecut interferențele sînt continue, și este clar că se mergea către o unitate a celor două cerințe, dacă n-ar fi intervenit războiul din 1914—18 și evenimentele care i-au urmat.

În vreme ce actorul dialectal, urmînd tradițiile comi-cilor *dell'arte*, continua să-și conceapă activitatea în mod artizanal, încrezîndu-se în bunăvoința și sprijinul publicului, sceptic în privința posibilității ca noi organizații teatrale să-i poată veni efectiv în ajutor și, de altfel, nesimțînd această nevoie, actorul de limbă literară vede mereu în fața lui umbra orînduirii statale, a organizării industriale, a libertății de exprimare și de condiție economică sănătoasă (obstacole pe care ceilalți actori le neglijează în mod inconștient). Gustavo Modena trebuie să se lupte, în primul rînd, cu o Italie încă supusă străinilor și tiranilor locali; în al doilea rînd, cu cenzura, cu dezordinea turneelor teatrale și samavolnicia administratorilor de teatru, cu îngustimea hotarelor fiecărui stătuleț, cu sărăcia repertoriului național, firește, toate, consecințe ale situației istorice generale, împotriva căreia se lupta pe baricade. Lupta lui politică se inspira, așadar, din idealuri, dar ar fi dorit și să obțină libera profesare a artei sale. Alături de el s-au bătut în războaiele din Risorgimento cei mai buni actori italieni, alegîndu-se cu răni, renunțînd la trupele lor, riscînd închisoarea și exilul: exemplul lui Modena fusese hotărîtor. În timpul primului război mondial, Eleonora Duse, Renato Simone și alți actori renumiți au format « teatrul soldatului ».

## PRIMELE COMPANII SUBVENȚIONATE

Armatele napoleoniene aduseseră alături de copacul libertății și concepția că teatrul, măcar într-o anumită formă, era o problemă de stat, așa cum era « La Comédie Française » la Paris. Ca atare, Eugène Beauharnais l-a chemat pe directorul de trupă

Salvatore Fabbrichesi și i-a oferit, printr-o subvenție serioasă, posibilitatea să constituie o trupă de stat care să întrunească cele mai bune elemente ale teatrului italian, fără să țină seama de cheltuieli. Din această primă trupă de stat au făcut parte actrița Pellandi, actorul Blanes, soții Bettini, cărora li s-au alăturat pe rînd De Marini, Tessari, Civili și Maddalena Gallina (acestei trupe i se datorește, printre altele, prima și contestata reprezentare a piesei *Aiace* de Ugo Foscolo, îngăduită din mărinimie de Beauharnais, în ciuda atitudinii rebele a autorului ei, pentru care Foscolo a fost apoi exilat). După căderea dominației napoleoniene, trupa s-a dizolvat, dar, din demagogie politică, inițiativa n-a fost dată uitării. Bourbonii au chemat la Neapole și au subvenționat trupa lui Fabbrichesi la teatrul numit «*Dei Fiorentini*». Victor Emanuel I, desigur nu din entuziasm, ci îndemnat de consilierii săi politici, a pus să se constituie «*Compania Regală Sardă*», care a durat pînă în 1854, cînd parlamentul subalpin a decretat abolirea subvenției în favoarea altor lucrări cu mult mai urgente. Pînă și ducatele de Parma și Modena au ținut să aibă trupe ducale, care n-au dăinuit însă mult.

Actorii mari au făcut uneori parte din aceste trupe, dar nu s-au ales cu nici un folos real. Adelaide Ristori, pentru a se putea afirma definitiv, a trebuit să părăsească «*Compania Regală Sardă*», aproape pe negîndite. Puterea de stat, mai mult decît impresarii și directorii de trupă, făcea din aceste companii cuiburi de intrigi și centrul unor poziții retrograde și inamovibile. Repertoriul era, firește, supus unei duble cenzuri, activitatea teatrală ajunsese cu călușul în gură, iar spiritul de inițiativă era definitiv înăbușit.

Fabbrichesi, înainte și după organizarea companiilor de stat, Domeniconi și Bellotti-Bon au obținut frumoase rezultate financiare cu unele întreprinderi. Este drept că Domeniconi a sfîrșit în sărăcie lucie, iar Bellotti-Bon s-a sinucis din cauza datoriilor, dar în general actorii, care contribuiau aproape întotdeauna cu bani la aceste întreprinderi și erau foarte adesea atît finanțatori cît și administratori, au izbutit

în mare parte să-și asigure o viață îndestulată, mulțumită mai ales turneelor în străinătate. Adelaide Ristori a avut meritul de a-i îndruma cu spectacolele ei triumfale spre Paris. Turneele au fost resursa sigură a celor mai mari actori italieni, chiar și a celor dialectali și de varieteu, pînă la izbucnirea primului război mondial.

Sfîrșitul acestor companii a precedat cu puțin unificarea Italiei. Noul stat n-a căutat nici să creeze, nici să subvenționeze noi instituții teatrale. Avea destule alte preocupări de mare urgență: căile ferate, școlile, cazarmile și structura administrativă. Nici lumea teatrului italian nu solicita cu insistență intervenția lui, așa cum a făcut în ultimele decenii; toți preferau libertatea, riscul și cîștigul întreprinderii teatrale, și, firește, nu se dădeau în lături nici de la concesiile avantajoase care ademeneau publicul (mai cu seamă pe bază de repertoriu: se recurgea la cel patetic sau frivol al teatrului francez, repertoriu zis al lui Re Riccardi, agentul său italian). Dar, după cum se vede din dramaticul pamflet al lui Luigi Bellotti-Bon, lipsa de interes a statului nu era totală. Se arăta foarte grijuliu cînd era vorba de taxele ce grevau încasările și pe care le pretindea fără nici o discriminare și fără scrupule legislative. Nobilele tentative făcute la Roma întii de Ermete Novelli, apoi de Edoardo Boutet, de a înființa o companie națională permanentă, s-au năruit curînd sub privirea absentă a statului.

## MARII ACTORI ITALIENI

Care era fizionomia psihologică și artistică a marelui actor italian? Nu este ușor de reconstituit în imaginație: nimic pe lume nu pierde atît de ușor din amintire ca arta actorului. În primul rînd, trebuie să ne referim la atitudinea lui față de realitatea care îl înconjură, la analizarea și contopirea cu ea, la încercarea de a o reda pe scenă pentru a-i da apoi o nouă înfățișare. Imperativul, am zice categoric, care domină arta actorilor italieni, de la De Marini la Ruggeri,

este acela de a ajunge la o asemenea naturalețe în jocul lor, încît spectatorul să se simtă prins ca de o întîmplare reală, uitînd orice convenție. Spectacolul, chiar cînd va deveni cinematografic (unde secvențele se succed ca și cum un ochi indiscret le-ar fi surprins în cursul unor întîmplări adevărate), se desfășoară ca în viața adevărată, cu aceleași reacții, aceleași gesturi, aceleași efecte; ceea ce trebuie inevitabil să rămînă convențional, este în orice caz disimulat. Va urma apoi o epocă teatrală, aceea a marilor regizori europeni din secolul nostru, în care convenția, în loc să fie ascunsă, va deveni motiv central de spectacol, structura lui fățișă ca în teatrele orientale. Pe atunci, actorul italian era moștenitorul direct al hlamidelor clasice, provenea dintr-un teatru clasic în care nu era încă îngăduit să apari în veston, în care drama însăși se modela după o convenție mitologică sau după împrejurarea istorică. Încă dinainte de a-i înlocui pe Alfieri, Niccolini, Pellico cu Dumas-fiul și Paolo Ferrari, actorul italian, de la Gustavo Modena încoace, și-a propus ca subiect de studiu obiectiv psihologia personajului, existența lui privită ca o realitate și nu ca un efect melodic al versurilor. Într-adevăr, tatăl lui Gustavo Modena, de asemenea actor, și chiar dintre cei mai remarcabili ai teatrului italian de atunci, s-a supărat cînd și-a văzut fiul jucînd rolul lui David din piesa *Saul* de Alfieri într-un fel care i s-a părut mediocru și superficial, fiindcă era simplu și realist.

Virtuozul înăscut în tragedianul de atunci, devine cu Modena un cercetător atent și un interpret al lumii înconjurătoare. Cu el începe studierea îndelungată și metodică a rolului, adesea în contrast cu obligațiile practice care cereau pregătiri grabnice; intrarea în cabină cu mult timp înainte de spectacol, pentru a se transpune treptat în noul personaj; concepția, care pe atunci a părut revoluționară, a unei transformări lăuntrice imprimată psihologiei proprii pentru a intra în psihologia personajului. Cercetarea realistă a început cu Modena, în special în privința conținutului moral și social al piesei, mergînd pînă la extrem cu Zacconi, către experimentalismul științific, către investigația fiziologică.



Pe vremea cînd mișcările iluministe și romantice descoperau puterea de agitație a artei teatrale în raporturile ei cu pasiunile umane și urmăreau s-o facă rodnică pentru scopurile omului, își desfășurau activitatea marii tragedieni: Garrick, Talma, Iffland, Kainz, Rachel, Modena, Rossi, Salvini. Au izbutit de-a lungul multor ani să întruchipeze o epocă cu trăsăturile ei cele mai importante, cu unele caracteristici ale moravurilor sociale, cu năravurile ei, și cu pornirile ei disimulate și lăuntrice.

În tradiția teatrală italiană figura actorului are o importanță hotărîtoare. El se prezintă la rampă cu puterea vanității, cu toată îngîmfarea exhibiției. Vocea, gesturile, fizicul lui au menirea de a seduce, pentru a putea subjuga și a se bucura de această subjugare. Privirea îi este deschisă, și nu există limite care s-o întunece: vrea numai să-și ofere satisfacția de a simți că ochii tuturor sînt îndreptați asupra lui, că spectatorii sînt atît de răpiți încît uită de propria lor existență, pentru a se transpune în aceea pe care jocul său o sugerează în mod pătrunzător. Ernesto Rossi și Tommaso Salvini își trăiau cu un fel de exaltare personajul pe care seară de seară îl animau pe scenă ca simbol al omului. Se simțeau stăpîni ai scenei și puteau dispune de spectatori în virtutea senzațiilor pe care le suscitau.

Pentru alții, jocul însemna, dimpotrivă, a folosi arta ca mijloc (ca atare, în poziție subordonată) pentru a manifesta un sentiment permanent de rebeliune morală. Atunci actorul devine ecoul unei situații istorice, și nu numai expresia unei stări sufletești care se manifestă prin inflexiunile și accentele sale, ca și prin cuta unei haine. Actorul oferă în viziunea artistică frămîntările firii lui, cu un sentiment de sacrificiu. Gestul pe care îl face este impus de formația și de soarta lui, nu de dorință, de o acceptare voluntară, nu de un elan propriu: se simte, cum zicea Satie<sup>1</sup>, un os aruncat la cîini.

---

<sup>1</sup> Erik Satie (1866—1925) compozitor francez, umorist și nonconformist, a fost o personalitate complexă care a exercitat o influență profundă asupra contemporanilor săi

Acești actori și-au descoperit și dezvăluit propriul lor chip pentru a revela un crez căruia i-au consacrat existența, care este singurul lor mobil, justificarea lor. Ei voiau să lumineze și să edifice publicul, nu prin exemplul lor, ci prin ceea ce depășește spectacolul și îl face emoționant: prin realitatea vieții care se impune și cere.

S-a păstrat încă vie amintirea, deși imaginea s-a stins, a devoțiunii lui Gustavo Modena și a Eleonorei Duse pentru « misiunea » lor teatrală, a inspirației și încercării lor de a săvârși, prin intermediul scenei, o cotitură hotărâtă, istorică și psihologică.

## MODENA

Viața lui G u s t a v o M o d e n a poate fi socotită exemplară în această privință. S-a născut la Veneția în 1803, ca fiu al renumitului actor Giacomo Modena și al actriței Maria Luisa Lancetti. Tatăl, nevrînd să-l îndrume spre arta dramatică, l-a pus să-și urmeze studiile la Veneția, unde, în timpul unei ciocniri între studenți și poliție, a fost rănit la un braț. Și-a continuat studiile la Bologna, și-a luat licența în drept, și a început să joace în trupe de amatori. Încă înainte de a începe să-și exercite profesia, a fost angajat de Salvatore Fabbrichesi și a debutat, alături de acesta, în rolul lui David din *Saul* de Alfieri (1824). De atunci succesele au urmat fără întrerupere, și foarte curînd a jucat roluri principale (1829), mai întîi în trupa lui Antonio Rastopulo, apoi în aceea a tatălui său și a Carlotei Polvaro. De cîtiva ani era în contact cu organizațiile revoluționare, în special cu « Tînăra Italie » și cu Mazzini, căruia i-a rămas pînă la sfîrșitul vieții un fidel și înflăcărat discipol. A luat apoi parte la mișcările din 1831<sup>1</sup>. După o serie de peripeții aventuroase,

---

<sup>1</sup> Perioada de efervescentă revoluționară și patriotică, denumită *Risorgimento*, care a dus la eliberarea și unificarea Italiei, a înregistrat momente de intensificare a luptei, printre care

a fugit în străinătate, unde a dus o viață foarte grea și a fost nevoit să recurgă la cele mai umile meserii. În Elveția a cunoscut-o pe Giulia Calame, cu care s-a căsătorit, și care a rămas alături de el pînă la sfîrșit, cu multă dragoste și devotament. La Londra a găsit posibilitatea de a duce o viață decentă. Urmînd îndemnurile artei și ale patriotismului, recita cînturi din *Divina Comedia*. În 1839 a putut să se înapoieze în regiunea Lombardo-Venetă. După cîteva recitări din Dante, a înghebat o trupă și timp de șapte ani a desfășurat o activitate regulată în statele italiene unde îi era îngăduit accesul. Dar de la întoarcerea în patrie, este dominat de pasiunea politică, de dorința de a participa cu toată rîvna la luptele risorgimentale. Din 1846 i s-a dăruit cu prioritate, alternînd-o cu spectacole sporadice, care-i îngăduiau să se deplaseze în toate părțile peninsulei, procurîndu-și prin ele mijloacele de subsistență. După înfrîngerile din 1848—49 s-a retras în Piemont la Torre Luserna, dînd încă reprezentații sporadice în Piemont și în Liguria, dar mereu cu gîndul la idealurile sale republicane și democratice. Vicisitudinile și bolile îl slăbiseră foarte mult: a murit la Torino în 1861, tocmai cînd se pregătea să dea la Neapole, de curînd eliberat, o serie de spectacole.

De la Gustavo Modena a rămas un mare număr de scrisori, care au fost publicate în două ediții: una îngrijită de o comisie națională și, personal, de către Luigi Morandi, dar incompletă: o a doua, conținînd scrisorile din 1840, 1841, 1843, 1848, 1849, îngrijită de Maria Aglietti, Giuseppe Baccini și Luigi Rasi. I se datoresc, de asemenea, numeroase adaptări și traduceri, precum și o piesă satirică într-un act, *Il falò e le frittelle*, cu conținut alegoric-politic. Gustavo Modena a jucat un rol fundamental în istoria spectacolului italian. Maturizarea artei sale a adus o cotitură hotărîtoare nu numai în concepțiile după care se conducea actorul italian în interpretarea

---

figurează și anul 1831, datorită insurecțiilor izbucnite în diverse state italiene și întemeierii organizației revoluționare « Tînăra Italie » a lui Mazzini, care avea un program republican și va influența puternic lupta revoluționară

unui text, ci și în orientarea acestei arte către scopurile ei concrete. Adîncă reformă înfăptuită de el este comparabilă cu aceea a soților Andreini în sînul *Commediei dell'Arte* și, într-un anumit sens, îi reia firul. Noua viziune a artei teatrale pe care Gustavo Modena o elaborează treptat, se sprijină pe două linii principale de orientare: restabilirea în mod hotărît a contactului dintre jocul scenic și realitate, căutînd adevărul și sinceritatea, elaborînd deci un stil tragic care, în loc să asculte cu precădere de exigențele sale tehnice, să țină cont în primul rînd de pornirile psihologice lăuntrice; în plus, să lege direct îndatoririle artei teatrale de cele sociale, orientînd delectarea produsă de spectacol către scopuri educative. În epoca aceea, principiile lui păreau revoluționare. Marii comici *dell'arte* ajunseseră prin jocul lor improvizat la norme care-l apropiiau în mod nemijlocit de viața și limbajul de toate zilele, dar în privința manifestărilor tragice se ținuseră de canoane formale, asemănătoare cu recitativul de operă, care se transmisese mai mult sau mai puțin exact pînă în vremea lui Gustavo Modena. O altă normă a actorului italian fusese să nu țină seama de vicisitudinile politice în care se desfășura arta lui. Soții Andreini apropiaseră arta jocului de exigențe de înălțare spirituală în sensul petrarchist, obișnuit și în alte arte. Gustavo Modena s-a debarasat de aceste exigențe în fața realității arzătoare a mișcării naționale și populare a Risorgimentului, punînd arta teatrală în slujba acesteia sub cele mai diferite forme.

Exemplul și învățăturile sale au stat la baza marii dezvoltări pe care a dobîndit-o arta teatrală în Italia, datorită unei serii de mari interpreți; majoritatea acestora, de la Tommaso Salvini pînă la Ernesto Rossi, s-au format la școala lui și i-au urmat principiile atît în privința îndatoririi artistice cît și în privința îndatoririi sociale a artei lor. Cu Gustavo Modena s-a născut epoca fericită a marelui actor, a atracției pe care o exercita asupra publicului, a prestigiului hotărîtor pe care-l impunea în timpul spectacolului. Trebuie să mai precizăm că de la Gustavo Modena începe în teatrul italian o gravă discrepanță între actor și autor, care-și are originea

încă din timpul lui în mediocritatea cantitativă și intrinsecă a producției dramatice, incapabilă să satisfacă necesitățile și arta marelui interpret.

Figura lui Gustavo Modena rămîne unică în istoria teatrului italian prin consecvența atitudinii lui în artă și în viață, pe care le concepea într-o unitate indisolubilă. El scria: « *Arta pentru artă este un lucru lipsit de sens, iar scopul principal al teatrului este de a deschide ochii orbilor, stîrbind prejudecățile și superstițiile* »; și, vorbind despre motivele care-l făcuseră să reprezinte piesa *Mahomet* a lui Voltaire, încheie: « . . . se va realiza un lucru însemnat dacă spectatorii vor fi făcuți să gîndească mai degrabă decît să simtă ». În valorosul studiu al lui Bonazzi dedicat artei lui Modena, este descrisă activitatea lui zilnică de director de trupă, mai cu seamă în privința formării actorilor tineri. Metoda lui, exemplul lui, analizarea personajului, stabilesc baze fundamentale pentru arta reprezentăției, care vor fi apoi reluate și dezvoltate în teatrul european, principiile lui cunoscînd o răspîndire universală.

Prespectivile deschise de Gustavo Modena vor inspira astfel noua viziune a spectacolului teatral care se elaborează în secolul al XIX-lea, și se mai bucură și astăzi de o vitalitate reînnoită.

După cum calea pentru obținerea expresiei dramatice era motivată, tot astfel exercitarea artei teatrale era înzestrată cu mobiluri sociale și politice. Pasiunile cuprindeau în așa măsură sufletele și mințile, încît nici nu se mai concepea posibilitatea unei arte care să nu fie legată de scopurile progresului social, de ideologiile revoluționare de atunci, de dorința de a-i face pe oameni mai degrabă « să gîndească » decît « să simtă », așa cum se exprimase Modena clar și categoric. Între romantismul lui Modena și simbolismul Eleonorei Duse, pasul pare destul de mare, deși a fost săvîrșit în mai puțin de o jumătate de secol. Moda literară și în general noile curente culturale par să determine și să-și pună amprenta pe orice transformare. În realitate, distanța e mai mică decît pare la prima vedere, iar evoluția are o desfășurare precisă și unitară, care s-a oprit definitiv atunci cînd ultimul mare actor, Ruggero Ruggeri, și-a încheiat,

ca și Zacconi, experiențele și căutările — cu suprema seninătate a lui Socrate din dialogurile lui Platon — după ce se lăsase în voia voluptăților d'annuziene și luase asupra sa amarele caințe pirandelliene.

## DUSE

Eleonora Duse (1858—1924) și-a propus să ducă arta teatrului dincolo de hotarele ei, către scopuri care s-o depășească, într-o căutare de constatări morale. În primii ani, cînd juca în piese de Dumas și Sardou, și avea ca tovarăși pe Rossi și Checchi, Andò și Boito, era stăpînită de o furtunoasă dragoste de viață. Succesele ei s-au propagat în toată Europa, iar arta ei a căpătat fizionomia caracteristică a introspecției, foarte prețuită în acea vreme. Întîlnirea cu arta timpului, experiențele trăite și suferite, maturitatea spirituală, au îndreptat-o către d'Annunzio; și către *Nora*, *Femeia mării*, *Rosmersholm*. După război, către *La porta chiusa* (Ușa închisă) de Marco Praga, către *Così sia* (Așa să fie) de Tommaso Gallarati Scotti, către drama păcatului și a cainței, a orgoliului și a umilinței. Scena îi dădea un sentiment de restriște spirituală pe care ea căuta să-l depășească prin împărtășirea unei religiozități launtrice. Căuta să sublimeze dorințele vitale îndreptîndu-le spre o versiune stilistică stăpînită.

În primele decenii ale secolului al XX-lea s-au format actori italieni de înaltă ținută artistică, de la Novelli la Zacconi, de la Ruggeri la Benassi, pentru teatrul de limbă literară, iar pentru cel dialectal, artiști ca Grasso, Musco, Scarpetta, Viviani, Eduardo de Filippo, Benini, Giachetti, Baseggio. Acestor generații de actori li se recunosc merite substanțiale, pe lângă calitățile lor strict interpretative. Deși aveau destul de des răspunderea de directori de trupă, actorii italieni au fost cutezători în privința repertoriului și n-au ezitat să impună publicului operele cele mai înaintate: un exemplu grăitor este nu numai faptul că l-au acceptat pe Luigi Pirandello, dar l-au

și stimulat. Pe lângă aceasta, mulți dintre ei au fost ori sînt admirabili profesori de actorie. *Last but not the least*<sup>1</sup> se datorează lui Viviani și lui De Filippo, fiind lucrări dramatice dintre cele mai bune și, mai cu seamă, dintre cele mai sincere pe care le-a dat Italia în acest secol.

Marele actor italian din secolul al XIX-lea și pînă într-al XX-lea simte fremătînd în jurul lui viața și realitatea în marea încercare pe care o înfăptuiește țara sa pentru a deveni o națiune, pentru a ajunge o comunitate socială. Îi exprimă speranțele înflăcărate (Modena), perseverența muncă de edificare (care constă în stabilirea bazelor vieții sociale: de la Salvini la Zacconi), atestă o renunțare mai întîi rebelă (Duse), apoi melancolică, nu fără tulburări finale (Ruggeri). Tendința către realizarea unei comunități sociale, către ceea ce poate să le ofere oamenilor o rațiune efectivă de viață (radicalism la Modena, misticism la Duse), iată ce constituia rațiunea de existență a artei lor.

## REPERTORIU, IDEALURI, REGIE

Risorgimentul și-a găsit poate în melodramă și în reprezentațiile acestor actori manifestarea cea mai continuă și mai eficace pe plan moral, pentru unificarea limbii și a sufletelor, pentru formarea unei conștiințe naționale. Lectura cînturilor lui Dante făcută de Gustavo Modena, întîi la Londra și apoi în Italia —lecturi a căror oportunitate trebuie înțeleasă astăzi— a fost prima trezire a conștiinței, primul indiciu larg propagat în această direcție, o conspirație care nu mai era secretă. Teatrul italian din secolul în care se manifestă marele actor devine un instrument puternic de verificare și de nobilă popularizare a culturii naționale și a tot ce putea oferi cultura europeană pentru îmbogățirea lumii italiene cu noi constante ideologice, de la Shakespeare la Schiller,

<sup>1</sup> Ultima, dar nu cea din urmă — ca importanță (locuțiune lb. engleză)

de la Dumas-fiul la Sardou, de la Ibsen la Gorki și la Strindberg (interesul pentru Cehov a apărut târziu, după primul război mondial).

Shakespeare fusese marele inspirator al romantismului german și apoi al celui francez, tiparul dramei lor. În Italia, inițiativa a pornit de la actori (care comandau ei înșiși traduceri sau traduceau singuri, ca Ernesto Rossi). În climatul clasic care încercuise vreme de secole tragedia italiană, interzicându-i popularitatea și un substrat realist fecund, aceasta însemna a deschide larg ferestrele, a lăsa să pătrundă libertatea vieții și a pasiunilor ei.

Shakespeare ducea totodată la spulberarea indirectă, dar tocmai de aceea cu atât mai eficace, a tuturor dogmelor clasice și catolice, la căutarea și instituirea unei noi structuri sociale, în cadrul căreia să se poată trăi și activa. Aceste procese istorice nu aveau totuși un caracter unitar și complet, lucru dovedit de faptul că dezvoltarea actorilor și a activității teatrale n-a fost însoțită de o dezvoltare adecvată a autorilor, decît abia la sfîrșitul secolului, cînd începe să înflorească o producție medie abundentă, deasupra căreia se ridică un grup de scriitori, în dialect și apropiați de dialect, de la o lume regională la o lume națională, de la realitatea pămîntului la aceea a burgheziei citadine, de la primul realist, care a fost Giacometti, la ultimul, care a fost Pirandello.

Între cele două extreme se înscrie o dialectică continuă a dramei în versuri, de la Cossa la D'Annunzio: dar cu toate că versul constituie obiectivul ideal al acestui teatru și al autorilor săi, « poemul dramatic » nu ajunge niciodată la o exprimare definită, în care veleitățile formale să găsească o depășire, în care să se poată uita asperitățile și artificiile eforturilor, iar exprimarea să curgă cu naturalețe.

Autorii se plîng că nu sînt destul de încurajați și luați în serios de actori. Le reproșează lipsa de încredere, greutățile întîmpinate pentru a-și maturiza creația (se știe că un autor are nevoie să-și vadă lucrările jucate ca să-și poată deprinde meșteșugul, să progreseze în muncă și s-o facă rodnică). La rîndul lor, actorii acuză piesele care le sînt prezentate că au intenții artistice nerealizate și confuze și,



mai cu seamă, că nu au acea priză la public care este indispensabilă pentru bunul mers al întreprinderii lor, afirmînd că de aceea joacă piese clasice ori de autori străini. Acestea sînt motive perene și se repetă mereu din generație în generație.

În orice caz, formarea unui repertoriu național îi preocupa pe toți: lucrul este dovedit de clauzele statutului « Companiei Regale Sarde », care o obligau să acorde acestuia un loc important, și de prima companie teatrală mare, constituită de Luigi Bellotti-Bon cu obligația morală, întotdeauna respectată, de a reprezenta numai piese din repertoriul național și de a încuraja (și concret, prin importante avansuri) producția nouă. Experimentul lui Bellotti-Bon a dat rezultate foarte bune, atît artistice cît și practice și a fost întrerupt numai cînd el și-a extins activitatea de director la trei trupe, cu vădite intenții monopoliste, avînd deci nevoie de un repertoriu bogat, fie el național sau nu.

Noul repertoriu național prezenta, firește, riscuri mai mari și, pe de altă parte, timp de multe decenii n-a adus decît foarte puține lucrări însemnate sau cît de cît utile. Este adevărat însă că uneori dădea și rezultate practice foarte bune (*Moartea civilă* de Paolo Giacometti a fost, de pildă, multă vreme o resursă sigură, și mai este și astăzi) și ar fi fost foarte bine dacă s-ar fi bucurat de o încredere mai mare din partea actorilor. Prima răspundere pentru această atitudine o poartă Gustavo Modena, răspundere care trebuie privită în lumina numeroaselor adversități din acea vreme, cînd, într-o perioadă de războaie și lupte politice, era foarte greu să nu recurgi la piese care ofereau cele mai mari garanții de succes (iar acestea erau oferite de repertoriul melodramatic de atunci). Modena (ale cărui condiții economice au fost totdeauna grele) pentru a echilibra bilanțul trupei, și nu pentru a specula, cumpăra ieftin piesele franceze, pe care le traducea el însuși, și pentru care nu mai trebuia să plătească apoi nici un procentaj din încasări. Noul repertoriu național, căruia de altfel îi dădea ocazia să iasă la lumină în spectacolele sale, aducea foarte rar un randament imediat; l-ar fi adus poate

cu vremea, dar între timp tunurile bubuiau, persecuțiile polițienești se înteteau, iar nenumăratele granițe dintre stătulețe erau din ce în ce mai greu de trecut. Strîns în menghina acestor situații grele și îngrijorat de rezultatele nesigure ale noutăților italiene, Modena a devenit neîncrezător, uneori pe nedrept: s-a păstrat o scrisoare a lui către Paolo Ferrari, în care refuză categoric *Goldoni și cele șaisprezece comedii ale sale*, care după cîțiva ani avea să devină calul de bătaie al celor mai bune trupe. Pînă atunci păruse un lucru firesc ca actorul italian să joace cu precădere piese italienești. Goldoni și Gozzi avuseseră mult de furcă cu trupele la care erau angajați ca poeți. Dar izbutiseră întotdeauna să se impună și, în orice caz, existase o continuă comunitate de muncă, iar munca însăși era legată de această condiție: fiecare trupă trebuia să-și aibă poetul ei și viceversa.

Era firesc ca o dată cu închegarea națiunii, unele lucruri să nu corespundă așteptărilor: așa s-a întîmplat cu acest sector al istoriei literare italiene care, dintr-un ansamblu de motive legate de limbă și de lipsa unității naționale, rămăsese mereu cel mai sărac și mai stînjenit în creație, din cauza numeroaselor opresiuni la care a fost mereu supus poporul italian. În timpul Risorgimentului există de fapt această carență: numai după ce unitatea va fi realizată și din punct de vedere moral, va apare cu încetul un repertoriu care, sub imboldul cîtorva experiențe (a naturalismului și a simbolismului) elaborează cele mai variate și pătrunzătoare analize ale trăsăturilor și evenimentelor trăite de acest popor.

În istoria marelui actor italian se poate lesne observa deosebirea dintre dăruirea generoasă, caracteristică (cu zbuciumul ei moral) a lui Gustavo Modena și a Eleonorei Duse, și atitudinea sigură și senină de cuceritor a lui Tommaso Salvini și Ernesto Rossi, interpreți și nu critici ai epocii lor, căutînd doar s-o prezinte, în loc s-o facă să evolueze. La Adelaide Ristori găsim intenția deliberată de a urmări aspectele unei civilizații. La Antonio Petito, bucuria inventivității populare, a efectului de definire scenică

a lumii înconjurătoare, obținut pe plan moral cu ajutorul umorului. Ferravilla și Fregoli, Dina Galli și Angelo Musco continuă să activeze pe linia lui Petito, lărgind sau îndreptînd în alte direcții intențiile lor. La Scarpetta, bucuria este mai glumeață. Giacinta Pezzana preia idealurile lui Modena, radicalismul lor în concepția despre artă și despre viață, pe o cale care-i va aduce mai mult amărăciuni, dar care îi va da posibilitatea de a prezenta o viziune realistă zguduitoare, de a pune accentul, mai mult decît oricare alt actor, pe condiția socială a omului. Virgilio Talli se va pune în slujba prezentării unui repertoriu care să tonifice teatrul italian, să-i ofere cele mai bune condiții. Ermete Novelli și Ermete Zacconi își fac educația în drama și în comedia populară, cunoscînd prin ele esența vie a teatrului și izbutesc să le continue orientarea printr-un repertoriu nou. Giovanni Grasso reușește să redea însă o imagine unitară, deși parțială, a țării sale: o prezintă sub un aspect sumar dar complet conturat, cu pasiunile și durerile ei. Viviani și Petrolini, autori-actori, aduc, alături de Pirandello, analiza cea mai pregnantă și revelatoare a situației italiene.

Unii actori care au preluat și conducerea artistică, au putut lăsa adeseori urme adînci în teatrul italian: de pildă, Virgilio Talli. De asemenea și unii autori, care au depus în conducerea artistică scrupulozitatea și rîvna obișnuite la regizorii străini: de exemplu, Dario Niccodemi. Cu Anton Giulio Bragaglia, regizor și animator al «Teatrului Independenților», a luat naștere o polemică activă pentru renovarea scenei italiene. Ea a fost susținută pe alt plan de Silvio D'Amico, în calitate de critic și fondator al Academiei de artă dramatică, unde s-a înființat o clasă de regie. În aceeași vreme, Tatiana Pavlova, provenită din școala rusă, și Guido Salvini, elev al lui Max Reinhardt, au intrat în teatrul organizat, creînd reprezentații în care atracția principală era constituită de sugestia spectaculară. Contribuția adusă de futuriști a dat o nouă orientare prin scenograful Enrico Prampolini și Achille Ricciardi,

teoretician al *Teatrului culorii*. Polemica găsea justificări nu numai în criticile formulate, ci mai ales în transformările pe care le suferea arta teatrală; înlocuită în rolul ei de atracție populară prin film, ea trebuia să răspundă acum gusturilor unui public luminat și exigențelor sale pentru căutări mai elevate din punct de vedere intelectual și figurativ. În realitate, directorii artistici nu erau lipsiți de capacitatea de a realiza un spectacol, așa cum a fost pentru Virgilio Talli premiera piesei *Fiica lui Jorio*, sau pentru Niccodemi aceea a piesei *Șase personaje în căutarea unui autor*. Pentru ei, acestea erau ocazii cu caracter excepțional, activitatea lor trebuind, în majoritatea cazurilor, să satisfacă exigențele publicului mai larg și nepregătit (așa cum face astăzi cinematograful). Pentru spectacolele obișnuite se adoptau, firește, scenografii cu nivel artistic scăzut și nu se ținea suficient seama de efectele de ansamblu. În general, actualizarea se făcea mai mult în privința textelor și nu în privința tehnicii și artei spectacolului, după cum nu se luau inițiative artistice consecvente, care să înlăture compromisurile față de preferințele publicului și să opteze pentru o tendință hotărâtă. Nu trebuie uitat însă că activitatea unui director artistic este judecată, în primul rînd, după aportul său la repertoriu, și că forma cea mai înaltă și mai împlinită de reprezentare teatrală este atinsă prin actorul-autor (de pildă, spectacolele îngrijite și interpretate de Eduardo De Filippo pentru comediile sale, nu se bucură poate de prestigiu în privința formei, dar arta dramatică atinge în ele coardele omenești așa cum n-o poate face nici o vituozitate regizorală, acționînd asupra sufletului interpreților prin mijloacele sincerității, care sînt singurele cu adevărat convingătoare).

Despre Virgilio Talli, cel mai valoros dintre actorii «directori artistici», Antonio Gramsci scria:

*«Virgilio Talli este poate criticul literar cel mai pătrunzător care există astăzi în Italia. Nu cred că librăriile vînd volumele lui de eseuri, numele lui nu va apărea probabil niciodată în istoriile de estetică sau de literatură, dar asta n-are importanță. Este de asemenea probabil că, dacă Talli ar trebui să aștearnă*

în scris părerile lui despre o piesă această judecată ar fi banală, generică, lipsită de viață și plină de fraze gata făcute.

Energia critică a lui Talli se dezvăluie și se epuizează în cadrul companiei dramatice unde este director: eseurile lui sînt constituite de interpretările dramelor și comediilor pe care le joacă compania, opera lui specifică s-a manifestat prin spontaneitatea și naturalețea actorilor, prin aderarea gestului, a muzicii vocilor la spiritul intim al personajelor reprezentate. Personalitatea lui Talli ajunge astfel să dispară în ansamblu, este greu de identificat. Activitatea lui de revelator, de maestru, devine viața celorlalți, a discipolilor. Talli a izbutit să reînvie, cu o admirabilă precizie, familiile artistice din secolul al XV-lea, formate din maestru și elevi, unde maestrul își desfășura opera pedagogică, educativă, într-o muncă de strînsă colaborare umanistă, din care a răsărit nesfîrșita lume de frumusețe a Renașterii. Acești maeștri nu reprezintă adesea nimic în afara școlii lor, a tradiției pe care o creează și o dezvoltă: talentul lor nu este atît acela al unor creatori individuali, cît al unor educatori și revelatori. Măreția și perfecția lor stă în elevi, care ajung foarte repede la desăvîrșire, fiindcă maestrul le-a cruțat orice risipă de energie în tentative arbitrare, în experiențe inutile.

Școala este pentru spirit ceea ce este metoda Taylor pentru gesturile mecanice ale corpului: economie de experiențe și de osteneți, accelerare a evoluției spontane, organizare a intelectului.

Talli își desfășoară activitatea în repetiții: muncă de miniaturist, efort rafinat și subtil de elaborare migăloasă. Piesa se descompune în elementele ei esențiale: vorbirea și mișcările. Dar în fiecare din aceste elemente continuă să trăiască întreaga piesă. Și analiza minuțioasă începe. Piesa este examinată, cîntărită, studiată, în fiecare nervură oricît de fină, în fiecare fibră a țesutului. Talli e bijutierul care scoate din metal timbrul lui ascuns, îi intuiește valoarea efectivă, și îl picură în colane și coliere de neasemuită valoare. Fantezia lui, de o intuiție rapidă, dominatoare, stăpînește toată acțiunea și o retrăiește pentru discipolii săi. Fiecare personaj capătă o personalitate distinctă,

*fiicare cuvînt devine sinteza unei stări sufletești distincte. Talli repetă cuvîntul, îl amplifică, îl pune în relație cu vorbirea lăuntrică nerostită, a cărei consecință este; el își pierde astfel orice valoare mecanică de pură sonoritate, fișnește din gît, de pe buze, ca o necesitate fatală, înțelegi că acela și nu alt cuvînt trebuie să fie însoțit de acel gest și nu de altul, modulat cu acele intonații și nu cu altele. Iar unitatea spirituală a individului devine unitate spirituală a scenei. Totul trăiește: ambianța trebuie să fie așa și nu altfel, pentru că și aspectul exterior al lucrurilor se reflectă asupra oamenilor și le determină nuanțe de atitudine care nu trebuie neglijate.*

*Astfel fărîmițează și creează Talli din nou piesele pentru actorii săi, le analizează și pare să le distrugă; dar în priceputa lui analiză, sinteza este potențială și se afirmă de la primele reprezentații, în fața publicului care aplaudă și nici nu se gîndește la făuritorul cel mare, la maestrul care a adunat într-un tot energiile separate și le-a revelat lor înșile».*

În esență, acțiunea care tindea să înlocuiască la conducerea spectacolului pe actorii directori de trupă cu regizori a reușit pe deplin, fiindcă după primul război mondial directorii de trupă erau mult mai slabi conducători artistici decît tinerii regizori, și nu știau să se adapteze noilor gusturi, așa încît publicul și presa au început să prefere alte spectacole. La aceasta trebuie adăugat faptul că intervenția statului, în favoarea unor structuri și sarcini culturale de redescoperire a clasicilor, ducea la spectacole de artă pentru care era nevoie de o conducere artistică pricepută și pregătită. Cu timpul s-a ridicat o generație tînără de actori care s-a lăsat iarăși atrasă de arta regizorală: Giorgio de Lullo, înzestrat cu gust și umanitate comunicativă, și Vittorio Gassman, ispitit de grandios, de mit, de virtuozi.

Activitatea lui Anton Giulio Bragaglia a fost mereu îndreptată în două direcții. Prima, aceea de a pune teatrul italian la zi cu cele mai interesante și îndrăznețe noutăți ale mișcărilor de avangardă europene. A doua, mai discontinuă, de a suscita energii creatoare printre tinerii scriitori (mai

cu seamă în cadrul mișcării « Novecento » <sup>1</sup>), apropiindu-i de experiențele scenice. În tinerețe, firește, la teatrul « Independenților » (1920—29) și cu mijloace foarte reduse, intențiile lui s-au dovedit mai aventuroase și poate mai aproximative, dar totodată mai vitale. La maturitate, la teatrul « Artelor », nivelul realizărilor sale a dobândit o demnitate profesională sprijinită de opere mai sigure, și de asemenea de o subvenție generoasă; dar după începerea războiului, repertoriul a cedat unor compromisuri (*Nunta însingerată* de García Lorca a fost interzisă în ajunul premierei), prezentînd totuși aproape întotdeauna interes.

După al doilea război mondial, un grup de regizori italieni ajunși în pragul maturității, au schimbat înfățișarea teatrului italian. Nu este vorba de un progres, fiindcă în asemenea împrejurări nu se vedește niciodată un progres, ci de o evoluție adecvată timpurilor. S-a accentuat mult puterea de sugestie și finisarea spectacolelor, mulțumită unei abilități tehnice și unei ingeniozități la nivelul celui mai bun teatru european, în dauna inițiativelor îndrăznețe și a rîvnei pentru căutarea unei noi dramaturgii italiene, corespunzătoare mișcării istorice interne. Într-un anumit sens, face excepție spectacolul lui Ettore Giannini *Carosello napoletano*, din păcate rămas fără urmări, care căuta să definească spiritul și istoria orașului. Misiunea cea mai de seamă a omului de teatru este aceea de a prelua tradițiile populare și de a transmite manifestările lor izvorîte din viața seculară a popoarelor sau în timpul celor mai grele perioade de încercare. În momentul cînd cuvîntul devine cîntec, pantomima-dans, cînd diferitele exprimări se contopesc, se ajunge la un punct culminant al spectacolului, fapt care trezește emoții decisive. *Carosello napoletano* ne apropie de țărmlul acestor rezultate. Încearcă să exprime un nucleu istoric vital.

---

<sup>1</sup> Mișcare literară (avînd și o revistă cu același titlu), a activat între 1926—29, combătînd curentele de la sfîrșitul sec. al XIX-lea (naturalism, estetism etc.) preconizînd « realismul magic »

Pînă după ultimul război, grija pentru aspectul formal al spectacolului constituia în teatrul italian mai mult o excepție decît o regulă. Nu se ajunsese încă la crearea unor instituții teatrale considerate de interes public. Faptul că s-a putut realiza prima organizație statornică, se datorește inițiativei lui Paolo Grassi și Giorgio Strehler, sprijinită de primarul de atunci al orașului Milano, Antonio Greppi; mulțumită acestuia și mulțumită prezenței active a unui numeros grup de regizori în corpul teatrului italian, reforma teatrului a ajuns și în Italia o problemă la ordinea zilei. «Piccolo Teatro della Città di Milano» a izbutit în plus să constituie un centru activ de difuzare și popularizare teatrală, ajungînd pînă la acele pături — muncitori și mic-burghezi — care să îndepărtaseră definitiv de teatru în urma creșterii prețurilor și a răspîndirii cinematografului. Prin acest centru, clasicii italieni și străini, vechi și moderni, au fost prezentați în regia lui Strehler în ediții fidele și edificatoare, așa încît să constituie o influență educativă, un stimul de ridicare spirituală. În repertoriul lui «Piccolo Teatro», clasicii au ocupat multă vreme locul de frunte. În ultima vreme li s-au adăugat noutăți sau, în general, piese moderne străine mai însemnate (dramele epice ale lui Bertolt Brecht) și cîteva piese dialectale milaneze de interes istoric deosebit. Feluritele prezentări ale piesei *Slugă la doi stăpîni*, îngrijite de Giorgio Strehler în ultimii cincisprezece ani cu o imaginație plină de vioiciune, au obținut mari succese în toată lumea. În prezentarea unui repertoriu vast, Giorgio Strehler a dat dovada unui talent strălucit și a unui gust subtil; este înzestrat cu un simț sugestiv al teatralității, și în special cu o vîină nostalgică însuflețită de un suflu poetic.

Spectacolele care au obținut cel mai mare succes, au fost acelea în care se ofereau spectatorilor milanezi piese încă puțin cunoscute și, într-un anume sens, îndrăznețe pentru scenele italiene, puțin obișnuite în ultimele decenii cu adevărate creații. Regia lui Giorgio Strehler a valorificat îndeosebi piesele care necesitau procedee stilistice și prin care se puteau exercita sugestii deosebit de eficace, cu reîm-



prospătarea unor tehnici expresive speciale, de la Goldoni la Pirandello, de la Bertolazzi la Toller, de la Brecht la Dürrenmatt.

S-a putut astfel realiza în mod adecvat sarcina îmbinării celor mai variate culturi, într-o atmosferă de sincretism declarat, de documentare asupra trecutului și a prezentului civilizației teatrale, care putea să pară lipsită de legături directe cu situația actuală din Italia, pînă la foarte actualul și pasionantul *Galileo Galilei*. Prezentîndu-l într-o complexă realizare formală, Strehler a urmărit să preconizeze în teatrul italian reînnoirea inițiată de «teatrul epic» brechtian, dezvoltînd formulele pe care le folosise și la punerea în scenă a pieselor *Opera de trei parale* și *Omul cel bun din Sîciuan*.

Lui Orazio Costa i se datoresc importante prezentări din Ibsen și Ugo Betti într-un climat sever și rarefiat, într-un stil riguros și pătrunzător. Luigi Squarzina, care în ultimele stagioni s-a dedicat tot mai mult regiei, dă dovadă de un acut simț structural al reprezentației, îmbinat cu o subtilă încadrare a perspectivelor istorice. Gianfranco de Bosio manifestă o teatralitate conștientă de norme și puterile sale. Alessandro Fersenn prezintă cu pricepere atmosfere halucinante. Franco Zeffirelli îmbină eleganța stilistică cu finețea psihologică, cu grăuntele de fantezie.

Personalitatea lui Visconti s-a manifestat în cele mai felurite forme de spectacol: film, teatru, operă. Se înțelege că aspirațiile sale sentimentale și ideologice au găsit în film o formă mai directă și textuală, chiar dacă mai variată ca echilibru expresiv (diversitate mereu alimentată de bogăția și densitatea conflictelor dramatice, de notațiile figurative). În operă triumfă gustul spectaculozității, semnificația interioară pe care i-o conferă, elaborînd-o cu subtilitate în condițiile istorice ale melodramei. În teatru, faptul de a trebui să se țină de un text — și Visconti își îndeplinește obligația cu fidelitate, căci nu-l atrage tendința de a-i extinde hotarele și perspectivele — îl silește să-și traducă experiențele în forme circumscrise. Mulțumită orientării prefe-

riștelor lui, procesul său lăuntric trăiește chiar în interiorul personajelor «regăsite», obținând o tensiune lăuntrică într-o schemă dramatică dinainte alcătuită, care-i servește drept urzeală, îi furnizează elemente. Astfel poate decanta acele tipuri fundamentale ale epocii noastre, revelate de piesele actuale, pe care Visconti știe să le individualizeze ca reflexe ale unei condiții interioare chinuite.

Visconti și-a dat seama de limitele în care se desfășoară activitatea teatrului și propria lui activitate. A vrut să le depășească cu generozitate și adesea cu dovezi de mare talent. A crezut pînă la capăt în produsele unei anumite culturi și ale civilizației moderne. Împingîndu-le pînă la extrem, a lăsat să se întrevadă drama lui intimă. De aceea a rămas mereu în sfera unei interiorități tradiționale, cău-tînd s-o interpreteze și reușind de cele mai multe ori. Îl atrag nu atît inovațiile, cît datele complexe și, am zice, ca și înnăscute astăzi într-un patrimoniu civilizat, conștiința unei dezbateri actuale, așa cum se configurează ea în conflictele psihicului.

Regizorul Luchino Visconti este maestru în redarea atmosferei. Cînd se află în fața clasicilor — cum s-a întîmplat cu Shakespeare și cu Goldoni — vrea să înțeleagă sensul trecutului și al dimensiunilor lui. Cînd este vorba însă de evocarea unei lumi încă actuale și de redarea tuturor aporturilor ei sensibile — în cazul lui Cehov ori Cocteau, Tennessee Williams ori Arthur Miller — atinge intensitatea dramatică în interiorul spectacolului. La el, percepția mișcării psihice se produce mai firesc decît construcția elucidantă de tip critic.

Concepția spectacolului, așa cum reiese evident din regizările lui Visconti, este înrîurită de o serie de solicitări despre care am putea spune că au caracter istoric. În el retrăiesc tendințele spre imagini care au fost specifice spectacolelor de Curte și renașcentiste (cu pericolul evident al estetismului). În același timp, retrăiește pasiunea proustiană pentru investigarea psihologiilor, a momentelor lor oarecum abstracte, temperată de o viziune iluministă, puțin detașată, dar capabilă de o judecată proprie.

Acest ansamblu de factori ajunge uneori la contradicții și discordanțe, cum este și firesc (în filme nu evită întotdeauna puternice dezechilibre de accente). Dar o participare umană directă la viața și la dramaticele rezoluții lăuntrice ale personajului, le învinge în mod dialectic. Prin procedeul său minuțios și poetic tradițional, de *revival*<sup>1</sup> — care se datorește reprezentării precise a ambianței, tipică unei anumite picturi și unei anumite descrieri pictural-literare lombarde din secolul trecut — el fixează realitatea unor epoci, a unor medii, a unor drame, în montajul senzorial al albumului. În acest cadru, o simțim străbătută de un intim suflu liric și tragic, de o sinceră criză de conștiință, căreia Visconti îi devine un direct purtător de cuvânt în cele mai diferite direcții ale operei sale.



# COMEDIA MODERNĂ

## SPIRITUL VODEVILULUI

Vodevilul datorează Commediei dell'Arte tot ce Commedia dell'Arte îi datorează lui Plaut: prezentarea scenică și efectul comic.

Metamorfoza spectacolului de improvizație în joc teatral de tip francez, care folosește multe elemente ale Măștii, dar dobândește treptat forma unei reprezentări comice a realității înconjurătoare (cum se poate constata cu ușurință în *Théâtre Italien* alcătuit de Evaristo Gherardi), s-a datorat transferării definitive la Paris a celor mai bune Măști italiene, pe la jumătatea secolului al XVII-lea. « Le Théâtre de la Foire <sup>1</sup> constituie o etapă fundamentală, cu jocul său mai liber și zeflemist decît acela al Măștilor, legat de arhetipuri. De fapt, Lesage, inițiator legitim și oficial al vodevilului <sup>2</sup>, se află la răscrucea dintre « Foire » și noile succese ale comicilor italieni din primele decenii ale secolului al XVIII-lea. Sensul inițial al genului de vodevil se leagă de îmbinarea dintre muzică și proză, de descoperirea comediei muzicale, cu alte cuvinte, de exigența spectaculară manifestată mai cu seamă în text și în muzică. Spectacolele italiene își obțineau succesul

---

<sup>1</sup> Prin Le « Théâtre de la Foire » se înțeleg diferitele spectacole care s-au dat timp de secole în marile bilciuri din Paris, îmbinând numere de circ, varieteu și marionete, cu dialoguri și chiar scenete. În cele din urmă s-a specializat în spectacolul comic însoțit de muzică

<sup>2</sup> Către anul 1712, Lesage a început să introducă în piesele sale pe care le dădea la « Le Théâtre de la Foire », muzică și balet. Aceste comedii, numite « cu vodevil », au avut mare succes.

exclusiv datorită interpretului, adică Măştii. Interpretul îşi ia vigoarea din arhetip, pe care el îl creează ori îl înnoieşte. Pînă cînd ajunge învechit. Atunci apare nevoia unui gen nou, a unui text propriu-zis, care să dea interpretului prilejul de a triumfa pe scenă. Vodevilul furnizează tocmai această urzeală, şi ajunge treptat, în teatrul francez, sinonim cu genul comic, cum s-ar zice, cu teatrul profesionist, făcut pentru public şi susţinut de public, întrucît dispune de ample facultăţi în privinţa rîsului, conţinute chiar în text. Lesage, şi mai tîrziu Scribe, Labiche, Feydeau, Bisson şi ceilalţi, descoperă rîsul care se potriveşte fiecărei epoci în parte: satira sau ironia nu sînt pentru ei un scop, ci un mijloc, scopul rămînînd tehnica comică a jocului scenic, încredinţată în mod substanţial situaţiei, şi uneori replicii.

Profesionismul teatral are nevoie de comicitate ca de pîine pentru a trăi, şi trebuie s-o împrăspeteze necontenit, fiindcă publicul se plictiseşte repede. Istoria vodevilului este tocmai istoria acestei strădanii continue şi a perimării resurselor (cu unele pauze îndelungate). Se inspiră din moravurile contemporane, din personaje ale vieţii de toate zilele, dar ca simplu pretext formal: ceea ce nu împiedică însă realizarea unui tablou pitoresc. Îşi zugrăveşte publicul în culori vii, făcînd-i pe toţi asemănători în gusturi şi obiceiuri.

Eugène Scribe (1791—1861), la un secol după Lesage, conferă vodevilului o alură agreabilă şi uşor romantică, în care sentimentalismul devine ironic şi atacă pe mai-marii lumii, cu jilturile lor aurite, cu aventurile lor romanţioase. Construieşte vodevilul într-o formă desăvîrşită, îl face instrument teatral prin excelenţă, dezvoltînd pînă la capăt intenţiile lui Lesage, şi împletindu-le cu gustul pentru feerie şi uşor pompos al Restauraţiei. Îi descoperă legile tehnice şi totodată capacităţile. *Un verre d'eau* (Paharul cu apă, 1840) şi *Bataille de Dames* (Bătălia doamnelor, 1851) rămîn modele clasice de joc scenic scăpărător (cu epilog moralist).

*Bătălia doamnelor*, capodopera sa, îşi păstrează după mai bine de un secol proşteimea şi vioiciunea. Două doamne nobile, din anii Restauraţiei, se îndră-

gostesc amîndouă — sînt mătușă și nepoată — de un tînăr și zvăpăiat bonapartist, condamnat la moarte pentru că îl îmbrățișase pe bătrînul său general în momentul cînd era degradat, și pentru că strigase în pornirea lui entuziastă « *Vive l'Empereur!* ». Un prefect fost bonapartist, iar acum foarte devotat monarhiei, îl caută cu îndîrjire. Cele două doamne îl ascund în castel, îmbrăcîndu-l în haine de valet. Prefectul află despre acest viclesug și se instalează la ele pentru a-și atinge scopul. Cele două doamne duc o bătălie dîrză pentru a-l salva pe sărmanul, dar atrăgătorul proscris. Și mai duc una, mai puțin fățișă, între ele, pentru a-i cucerii inima. Ca de obicei, eroul se însoară cu nepoata, cea mai tînără, cu toate că isteța mătușă este cea care izbutește să-l salveze. După multe peripeții și clasice lovituri de teatru, tocmai cînd prefectul e gata să-și înhațe victima, intervine, pentru a încheia povestea, mult așteptata amnistie. Scribe construiește o intrigă cu *suspense*, descoperindu-i regulile cu un mecanism perfect, necesar în acest caz. Caracterele sînt construite în funcție de intrigă, după formule care vor deveni clasice în vodevil. În aceleși timp, ițele intrigi se încurcă în așa fel încît să adauge și efecte comice la cele de suspensie.

Scribe merge mai degrabă pe drumul lui Goldoni decît pe acela al lui Beaumarchais, care din cauza naturii lui excepționale, nu se putea repeta în cadrul acelui divertisment cotidian, amuzant și distractiv la care aspira Scribe, în primul rînd și mai presus de toate autor teatral de profesie. El face să sporească atracția comediei, subliniind interesul pentru soluția finală, care devine pasionantă. Totodată se folosește de lovituri de teatru pentru a obține efecte țomice calculate, încredințate exclusiv posibilităților textului.

## LABICHE

Eugène Labiche (1815—1888), urmașul direct al succeselor lui Scribe la publicul parizian, este în mod deliberat numai autor de vodeviluri



(mereu cu numeroși colaboratori care-i furnizau idei). Labiche deplasează interesul lui Scribe pentru lumea aristocrată, care avusese mare trecere în timpul Restaurației, asupra lumii burgheze. Învață de la acesta îndemînarea de a crea situații comice. Dar parodia, care la Scribe rămîne între limite destul de blajine, dobîndește cu Labiche trăsături caricaturale, apropiindu-se de satiră.

În bogata sa creație, care se prelungește cu mari succese în anii celui de-al doilea Imperiu, Labiche zugrăvește cu destulă măiestrie moravurile și obiceiurile lumii sale — o lume care începea atunci să devină protagonistă — dintr-o perspectivă pariziană (care nu se dă în lături, cînd îi vine la-ndemînă, să-și bată joc de provincie), cu o ironie ce devine cu timpul stînjenitoare și negativă. În vodevilul lui Scribe, personajul ca atare nu există: este redus aproape întotdeauna la rolul unui element al jocului scenic. În vodevilul lui Labiche, care se îmbogățește adesea cu mici arii aparent idilice, personajul constituie centrul motor al întîmplării, datorită particularităților sale, care nu exprimă însă nici idealuri mari nici pasiuni mari, ci mărunte slăbiciuni ale vieții cotidiene, sau, cel mult, sentimentele care să corespundă exigențelor unui vieți înăbușitoare și bine rînduite.

Optica și teatrul lui Scribe erau făcute pentru a-și ademini publicul, prezentînd portrete plăcute ale clasei superioare, către care ar fi trebuit toți să aspire. Cele ale lui Labiche se adresează chiar publicului pe care-l redau pe scenă, fără ca acesta să simtă că se recunoaște în ele. Labiche îl manevrează de sus, observîndu-i cu minuțiozitate de entomolog obiceiurile și scoțînd din ele un ridicol nestăvilit cînd le reprezintă pe scenă, la scară mărită. Pentru această operație, el recurge la stil și eleganță, astfel încît să creeze detașarea necesară între autor și obiectul reprezentării — fără să uite vreodată gusturile epocii, știința expunerii scenice. În meșteșugul său izbuțește să strecoare un desen caricatural, care dezvăluie rafinamentul unui *dandy*, și care nu vrea totuși să renunțe la aparența candoarei și a veseliei; în vreme ce la Scribe se mai simte încă aparența curteanului,

curtenitor și față de publicul său, căruia îi oferă sute de comedii de situații.

La baza inspirației lui Labiche stă un calcul, am putea zice chiar mercantil, în directă legătură cu practica teatrului de vodevil de atunci, cu posibilitățile actorilor care trebuiau să-l joace, și mai ales cu gusturile publicului. Așa cum se întâmplă uneori, dorința de succes îl duce pe Labiche la un gen de umor și la un simț realist de observație care îl fac să ajungă mult mai departe decât își propusese. Opera lui izbutește astfel să-i aducă încasări sigure și permanente, marcînd totodată o etapă hotărîtoare în evoluția teatrului comic. Pînă și Academia Franceză a trebuit să-i recunoască importanța, alegîndu-l printre membrii săi. Labiche secondează cu opera lui a doua Republică și al doilea Imperiu, din ziua primului său succes, la 8 iunie 1848 pînă la proclamarea celei de-a treia Republici, în 1871, care avea să aducă noi teme și noi obiceiuri. Și-a dat seama că publicul din vremea lui ridică în esență două pretenții: să i se dea comedii care să-l amuze fără să-l tulbure (lucru care se întâmplă mai totdeauna) și să vadă pe scenă o acțiune verosimilă, ba chiar absolut verosimilă, care să-i pară totodată luată din viața cotidiană. Recurge așadar la parodie și la situația studiată cu scopul de a obține efectul comic, conform legilor mecanismului scenic pe care îl duce la perfecția formală în genul comic (fără să dezvăluie vreodată trucul, așa cum, în schimb, i se întâmplă uneori și mai calculatului Feydeau). Philippe Soupault, poetul suprarealist căruia i se datorează cea mai pătrunzătoare monografie asupra teatrului său<sup>1</sup>, spune cu multă luciditate: « Labiche a scos în evidență și a folosit cu maximă claritate legile comicalui. Legi care par foarte simple după manualul lui Bergson, dar care sînt foarte greu de pus în practică. »

Soupault explică motivele succesului său prin cruzimea dovedită, spune el, de Labiche, prin portretele sale scenice, și *masacrul prin explozii de rîs*. În general socotim că cruzimea presupune, oricum, o parti-

<sup>1</sup> Eugène Labiche (1945)

cipare. Labiche însă, după cum remarcă tot Sou-pault, nu participă. Observă și glumește cu o ușoară patină de eleganță, cu un spirit liber, sceptic. Paroxis-mul comic pe care l-a suscitât este privit de Labiche de sus, cu un pesimism iremediabil. Sub condeiu autorului, bufoneria personajelor devine insultă-toare. Neagă că ar exista vreun ideal care să urmă-rească altceva decît satisfacerea intereselor și a poftel-or. Prin acest joc comic, atît de impertinent, jude-cata asupra caracteristicilor frivole ale celui de-al doilea imperiu se dovedește necruțătoare, ridiculi-zînd sentimentul cotidian al burghezului, degra-darea lui lăuntrică, ipocritul său instinct de conser-vare. Diagrama acestei reprezentări grotești stră-bate toate straturile sociale, toate genurile, toate vîrstele. Întreaga lume din care Labiche face parte și pe care urmărește să o reprezinte pentru a o face să rîdă atunci cînd devine public, se revelează găunoasă, mizeră, fără alt simțămînt decît animalicul impuls biologic. Cu toate acestea, printr-un ciudat destin evolutiv, vodevilul lui Labiche, devenit în epoca lui simbolul prin excelență de *insouciance*<sup>1</sup>, apare astăzi ca o oglindă de o absurdă și blajină candoare. Opera lui Labiche suferă în cursul ei transformări lente, în care joacă un rol de seamă îmbogățirea tematicii: de la *Un chapeau de paille d'Italie* (Pălăria florentină, 1851), *La cagnotte* (Canio-ta, 1864) și la *Doit-on le dire?* (Trebuie s-o spunem?, 1872); de la *Le voyage de Monsieur Perrichon* (Călă-toria domnului Perrichon, 1860) la *Les deux timides* (Cei doi timizi, 1860) și *La grammaire* (Gramatica, 1867).

#### TRIUMFUL VODEVILULUI: SARDOU, COURTELINE, FEYDEAU

În această epocă vodevilul cunoaște un triumf deplin, este în culmea gloriei. După Labiche, între apusul celui de-al doilea Imperiu și primele decenii

ale celei de-a treia Republici, Meilhac și Halévy, care oferă subiecte strălucitoarei fantezii muzicale a lui Offenbach, Alexandre Bisson în cadrul comediei de moravuri propriu-zise, Hennequin și Weber, făuritori îndrăzneți de comicitate și, în sfârșit, Feydeau, el pătrunde în miezul societății pariziene, stîrnind cea mai plăcută și antrenantă efervescentă, furnizîndu-i cele mai spirituale cronici.

Autori cu alt caracter se alătură și ei mișcării, atrași de strălucirea ei: Emile Augier și Eduard Pailleron pentru comedia de moravuri (*Comédie de mœurs*); Victorien Sardou (1831—1908), care alături de sfîșietoare melodrame obișnuite, prezintă și satire cu caracter parodistic, ca *Madame Sans-Gêne* (1893), *Les bons Villageois* (Țăranii de treabă, 1865), *Rabagas* (1872), *Les Bourgeois de Pont-Arcy* (Burghezii din Pont-Arcy, 1878); Georges Courteline, cu portretele sale comice de *milieu* concentrate cel mai adesea în scurte scheciuri.

Courteline (1860—1929) se formează în epoca marilor triumfuri ale comedii lui Labiche. Ar putea să pară la prima vedere un continuator direct, pentru că îi asimilează mijloacele, comicitatea. De fapt, este un observator de cu totul alt gen, duios și melancolic, îngăduitor față de lumea lui, privindu-i vicisitudinile cotidiene cu o participare directă. S-ar zice că uneori e chiar emoționat de ele, ca în *Bou-bouroche*, figura ce pare să-i fie cea mai apropiată, închisă cum este într-un mic univers în care se mai deschide totuși cîte un luminiș liber și senin.

Courteline cultivă o aparentă spontaneitate, o naturalețe, care doar în adînc se dovedește studiată în fiecare expresie, atentă la fiecare reacție psihologică, gata să-i prindă teatralitatea. Își fixează deliberat o îndatorire limitată, aceea de a surprinde viața lumii sale burgheze și mic-burgheze prin reactivul umorului. Și-o îndeplinește pînă la capăt și dezvăluie prin practica sa literară drama celor care fac parte din ea. Personajele sale, legate în mod esențial de instituții familiale și sociale care se deschid ca niște guri de infern pentru a le înghiți, se simt dezmoștenite. Cer în zadar demnitate, respect. Nu pot face nimic altceva decît să ciugulească pe apucate

cîte o mică iluzie, o mică fericire. Bineînțeles că, față de zbuciumul lor legat de existență, umorul lui Courteline se transformă într-un comic fățiș și zgomotos. Filozofia lui de viață devine batjocoritoare, deoarece caută să constituie un contrapunct durerii. Descrie și definește existența irosită și distrusă prin ministere, prin tribunale, comisariate, escadroane de cavalerie, prin atmosfera de familie — închisori cotidiene față de care rebeliunea nu poate repurta decît victorii trecătoare, labile, într-o singură clipă de ușurare. Tragicomedia micului burghez al lui Courteline constă în veșnicul său sentiment de inferioritate, în veșnica lui slăbiciune față de obstacolele care-i ies în cale.

Iată-l zugrăvit în militarii din *Les Gaietés de l'Escadron* (Bucuriile escadronului, 1895); în tribunalele, posturile de poliție, pușlamalele din *Le Commissaire est bon enfant* (Comisarul e băiat bun, 1899) și în *L'Article 330* (Articolul 330, 1900); în familiile agitate din *Les Buolingrins* (1898); *La Paix chez-soi* (Pacea în familie, 1903); *La Peur des coups* (Frica de bătaie, 1894); în patetica figură a lui *Boubouroche* (1893).

La sfîrșitul secolului, în Parisul din *la belle époque*, vodevilul lui *Georges Feydeau* (1862—1921) are privilegiul perfecțiunii. Prin el se exprimă o imagine încheată și matură a vieții: se cristalizează destinul unei societăți. Ceea ce reprezintă în Germania Lulù a lui Wedekind, reprezintă în Franța Amélie și Crevette ale lui Feydeau. Și amîndouă păstrează, chiar după o jumătate de secol, ceva enigmatic, ireductibil.

Societatea franceză de atunci era atît de sigură de sine, încît putea să-și permită luxul de a se admira cu plăcere în oglindă. De altfel, lovind în ea însăși și în legile ei, nu însemna a se suprima: poate mai curînd a se eterniza.

Feydeau pornește de la Labiche, și din Labiche se inspiră primele lui lucrări. Curînd însă îndemînarea sa scenică devine mai liberă și totodată mai bogată în resurse: de la caracterul de farsă din *Le Dindon* (Curcanul, 1896) și din *Monsieur chasse* (Domnul vînează, 1892), se ajunge la vîna subtil ironică din

*Le Bourgeon* (Mugurele, 1906). *La Dame de chez Maxim's* (Doamna de la Maxim, 1899), și *Occupe-toi d'Amelie* (Ocupă-te de Amelie, 1908) zugrăvesc zîmbitoarele extravagante pasionale ale acestei lumi. *La Puce dans l'oreille* (Puricele în ureche, 1907) și *Mais ne te promène donc pas toute nue!* (Nu te mai plimba goală!, 1911) îi lovesc și-i descoperă defectele, slăbi-  
ciunile inevitabile.

Ca epocă istorică, viața lui se înscrie între Thiers și Poincaré<sup>1</sup>. Acestei perioade îi corespunde un stil teatral greu recuperabil: o artă a comicului cu totul deosebită, făcută din ritm, impulsivitate, caracterizări incisive, replici ca săgețile, într-o mișcare aproape amețitoare și care face să țîșnească absurditățile vieții ca boabele de mazăre din păstaie, trecînd dincolo de orice judecată, legitimate prin ele însele, într-o precipitare care e caustică și în același timp nevătămătoare.

Acest șuvoi realizat cu atîta grație și minunată ușurință, nu se poate uita: el conține seva sentimentală a unei anumite civilizații. Nu trebuie să zîmbim, așa cîm nu putem să n-o invidiem. Astăzi ne despart de ea propriile sale ruine, pe care timpul continuă să le acumuleze, indiferent de conținutul lor, de florile țesute în tapiseria lor. Cel puțin jumătate din teatrele pariziene reprezintă și astăzi vodeviluri: pentru că știu că supraviețuiesc, atît timp cît Parisul va fi încă acela al lui Feydeau, făcut din impulsuri ușuratiche de cochetărie, ca ale Améliei. Astăzi Parisul trăiește cu nostalgia duioșiei lor.

Nu era nevoie decît de multe paiete pe rochii și de multă șampanie spumoasă în vine. Acelea erau normele timpului său: dar cu toată vădita lor nedreptate, dădeau naștere unor roade bogate: opere și imagini, forme, deprinderi, gînduri, universul unei epoci care-și avea la Paris ombilicul dezgolit și atrăgător, ca pe trupul unei balerine. La Paris se deschidea o permanentă expoziție universală, plină de minunății,

---

<sup>1</sup> Feydeau s-a născut în 1862; în 1871, Thiers este ales președintele Republicii Franceze și reprimă mișcarea Comunei din Paris. Între 1913—1920 Poincaré va ocupa această demnitate de stat, iar Feydeau moare în 1921

de trofee, de steaguri, de exhibiții, de jocuri, de rivalități, unde se manifesta în toată splendoarea ei civilizația europeană, așa cum se formase de-a lungul secolelor.

Nu poate fi vorba, astăzi, s-o judecăm, așa cum nu putem încorseta vodevilul în schemele presupuselor valori teatrale. Totul a intrat în istorie și ca atare este imobilizat, definit, încheiat. Este vorba doar să-i găsim locul în istorie și, totodată, să lămurim cu ajutorul său faptele istorice, ca să le explicăm mai bine pe cele care i-au urmat. Rîsul provocat de vodevil corespunde nenumăratelor contradicții în care se află în mod inevitabil această societate, tocmai pentru că a ajuns la punctul ei de saturație: la directă și flagrantă lor dezvăluire. Rîsul trădează fisura. Vodevilul lui Feydeau celebrează măreția crăpăturilor care se cascadează, bucuria distrugerii: se cufundă cu plăcere în ea. Această lume se agață de viață pentru a-i sorbi toată esența. Se bucură de ea cu circumspecție și aviditate, apărîndu-și bunul ei. Amélie, după atîtea zbenguieli, se întoarce de bună voie la condiția ei de cocotă. În cafenelele din Montmartre se mai vede și astăzi scris: « *On dit que l'alcool tue lentement. Ici on s'en fout ; on n'est pas pressé* <sup>1</sup>.

## UMORUL GERMANIC

În țara lui Simplicissimus, nici chiar farsa și vodevilul nu izbutesc să rămîină ceva neînsemnat. Rîsul german pare expresia demoniului ascuns în om și în umanitate, devine escatologic, dă naștere la agitații, rostește blesteme obscene. Ia forme monstruoase, ca în desenele lui Bosch și Cranach. Aspiră la Apocalips. Chiar cînd este doar manifestarea unei fermentări lăuntrice excesive a hameiului.

Amestecat fiind cu teologia și cu metafizica moravurilor, este greu de identificat pentru străini. Pare

---

<sup>1</sup> Se zice că alcoolul ucide cu încetul. Nouă nu ne pasă; nu sîntem grăbiți (în fr.)

grosolan ori strident. Este un umor care nu prinde la cel ce nu este părtaș, și cu cât este mai dezlănțuit, cu atât stîrnește mai multă nedumerire.

Cu toate acestea, face parte integrantă dintr-o psihologie care ne este bine cunoscută din faptele istorice. Exprimă suspiciunea că tot ce îl mișcă și îl înflăcărează pe gigant este la urma urmei grotesc, că trîmbițele metafizice și teologice sună fals, că orice ideologie conține o înșelătorie.

Într-adevăr, acesta este raportul dintre simplitatea idioată a lui Kasperl<sup>1</sup> și avîntul ideologic al lui Faust, setea de a ști și de a acționa după normele unei construcții teoretice; măcar în *Faustul* pentru marionete, o *buffonata* cu iz de pucioasă, cu culori de infern și cu glume obscene (Goethe s-a inspirat din el și n-a uitat să-l concureze, cînd era cazul, în privința echivocurilor picante). La sfîrșitul celui de al doilea *Faust* goethean, după perindarea atîtor întîmplări și gînduri, nu-l vedem oare pe Mefisto stăruind încă în tentativele lui păcătoase și încercînd să-i ademească pe încîntătorii îngerăși ai Domnului?

Goethe, care a avut capacitatea de a exprima un întreg popor, cu sufletul și cu istoria lui, constituie totodată cheia pentru a înțelege impulsul acestui umor, aci pierdut în proporții nemăsurate și alambicate, aci redus la mărunte idioții de tavernă. Este întocmai ca și eroul din secolul al șaptesprezecelea al lui Grimmelshausen, Simplicius Simplicissimus, care trece de la hotărîri ascetice la cruzimi de bandit, pîrînd ba să emoționeze, ba să înveselească pînă la lacrimi, astfel încît nu se înțelege la ce efect voia să ajungă în acel moment poetul său. Goethe a abordat și genul comic, dar experiențele lui în privința vodevilului — ca director al Teatrului din Weimar îl întîlnise adeseori — a ținut să le folosească mai cu seamă în îmbogățirea aceluia *Puppenspiel*<sup>2</sup> despre «tragică poveste a doctorului Faust».

Umorul reprezentativ ia naștere în farsele jucate în noaptea de carnaval, pozne rustice pentru *Fest-*

<sup>1</sup> Personaj comic creat de actorul Laroche din Viena în sec. XVIII și devenit simbol al umorului popular

<sup>2</sup> Teatru de păpuși (din germ.)



*nachtspiel* din Renaștere: Hans Sachs era compozitorul și realizatorul lor. De la sat nu este greu de ajuns la castel, unde va da peste «demonic» în persoana unui șarlatan iscusit și în căutările absurde a patru naturaliști, care pînă la urmă se întîlnesc cu diavolul în carne și oase, dincolo de orice lege naturală. *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (Glumă, satiră, ironie și semnificație mai adîncă, 1827) se intitulează digresiunea umoristică a lui G r a b b e, iar castelul, cu amestecul lui de ciudățenii și ca loc de întîlnire al tuturor personajelor, capătă o înfățișare atît de grotescă, încît pare să treacă dincolo de lumea umană.

În *Don Juan und Faust* (1829) Grabbe aspiră la o viziune mai complexă, dar intențiile lui îl trădează în căutarea unor vane aventuri ideologice.

De la castel, acțiunea se mută în colibe cuibărite sus, în munții Tirolului, printre muntenii lacomi și căpățînoși. Aici, diavolul, dușman al fericirii Alzindei, regina Indiilor, frumoasă și blîndă, a prefăcut-o într-o sărmană și bătrînă cerșetoare și a lăsat-o pradă lăcomiei nemiloase. Cînd plînge, îi picură din ochi diamante, la care rîvnește perfidul Gluthahn. Dar va fi salvată la momentul oportun. Aceasta e povestea în *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (Regele Alpilor și dușmanul oamenilor, 1828). În această amuzantă și spirituală poveste de vals vienez și simfonie alpestră, F e r d i n a n d R a i m u n d (1790—1836) a luat în rîs mania diavolilor cu presupusa lor putere, și firea meschină a muntenilor, trecînd cu desăvîrșită naturalețe de la caracterul feeric al pieselor lui Gozzi la realismul abia născînd, de la o ironie plină de fantezie la un obiectivism amar. În același gen, actorul-actor J o h a n n e s N e s t r o y (1801—1862), va compune plăcute tablouri de mediu, în care se reliefează figuri din popor și se petrec întîmplări glumețe cu sfîrșit vesel, foarte gustate de publicul vienez. În operele sale se încheagă un limbaj semi-dialectal care, prin apropierea lui de acela vorbit, se dovedește maleabil și surprinzător.

Cităm din vasta lui creație: *Die Verbannung aus dem Zauberreiche oder Dreissig Jahre aus dem Leben*

*eines Lumpen* (Alungarea din țara vrăjită, sau treizeci de ani din viața unui pierde-vară, 1828), și *Zu ebener Erde und ersten Stock, oder die Launen des Glücks* (La nivelul solului și la etajul întâi, sau jocul întâmplării, 1835). Regizorul ceh Otomar Krejča și dramaturgul Karel Kraus au prezentat la Praga sub titlul *Funie pentru un singur gît* (1967) o «fantezie», sau mai bine zis, un potpuriu din temele și personajele lui Nestroy, plin de vervă și de umor, cu ușoare nuanțe de patos și duioșie.

## COMEDIA SATIRICĂ RUSĂ

La jumătatea secolului al XVIII-lea, teatrul organizat își făcuse intrarea în Rusia prin trupele italiene (comici *dell' Arte*) și franceze. Prin reacție a început să se dezvolte o activitate în limba rusă. Primul autor de succes, Fonvizin (1745—1792), cu *Brigadierul* (1768) și *Neisprăvitul* (1782) a lăsat tablouri caustice și spirituale ale vieții sociale, oferind în germene trăsăturile distinctive ale producției comice rusești: o satiră agresivă, care prin vigoarea realistă a zugrăvirii, ajunge la parodie și la deformarea expresivă pentru a dezvălui aspectele ascunse ale moravurilor sociale. Comedia lui Griboedov *Prea multă minte strică* (1823), imitînd fățiș vodevilul francez (dar în contrapunct sarcastic), electrizată de o șarjă de indignare morală și de demascare ce merge pe urmele lui Molière din *Mizantropul*, reprezintă un episod unic în viața autorului său și în producția rusă a timpului. Griboedov, tînăr diplomat, omorît la Teheran de niște musulmani fanatici, în 1829, la vîrsta de numai 33 de ani, nu și-a văzut reprezentată singura sa piesă, care a fost multă vreme interzisă de cenzura țaristă. Călăuzit de modelele franceze și de producția lui Fonvizin, nu mult anterioară, Griboedov, în ciuda lipsei de experiență, își construiește comedia în mod desăvîrșit, conturînd limpede subiectul — destul de liniar — și personajele, în mare parte caricaturizate, afară de cele 314

două palide figuri de femei tinere, și afară de protagonist, Ciațki, prin care autorul vorbește la persoana întâi, adoptînd comportarea « mizantropului » Alceste. Adevăratul lui scop este de a lovi în obiceiurile și tarele morale ale societății moscovite din care făcea parte. Esența concepției lui se manifestă în monoloagele și în izbucnirile furioase ale lui Ciațki — pentru care va fi socotit de lumea lui « nebun » — sau în tiradele prin care Famuzov, susținînd anumite principii morale și practice, devine fără să vrea aprigul lor acuzator.

Acțiunea se petrece într-o zi și o noapte, din zori, pînă-n zori. Se întîlnesc în ea caractere tipice ale acelei lumi, iar la sfîrșit fresca este completă. Adoptarea formei teatrale nu poate înșela: în realitate, autorul atinge vigoarea ofensivă a pamfletului; iar în acest sens, *Prea multă minte strică* marchează o dată hotărîtoare în istoria spiritului rus din secolul al XIX-lea, și a încercării lui de a se elibera de prejudecăți. Sub aspect pur teatral, *Revizorul* lui Gogol realizează cu mai multă vioiciune și funcționalitate scopurile satirei sociale instaurate de Griboedov. În *Prea multă minte strică*, vodevilul depășește pentru prima oară limitele comediei de caracter și de mediu pentru a deveni ecoul și interpretul actualității cotidiene, dezvăluită cu un realism crud și supusă fără menajamente unei *vis* polemice, care nu se pleacă în fața slăbiciunilor epocii.

## GOGOL

Cu Nikolai Vasilievici Gogol (1809—1852) se ajunge la o critică propriu-zisă a structurii sociale: *Revizorul*, început în gen de vodevil, devine un act de acuzare amar și neîndurător, susținut în mod realist de fapte. În primele decenii ale secolului al XIX-lea, pe scenele rusești predomina producția franceză, de la cea clasică pînă la cea minoră, abundînd în vodeviluri și melodrame romantice. În acea perioadă se petrece o puternică mișcare de trezire culturală și națională,

în care un rol important îl joacă lenta ascensiune a burgheziei, sortită să realizeze pași uriași în tot cursul secolului și să aducă, cu Tolstoi și Dostoievski, o cotitură hotărîtoare în întreaga cultură europeană. Pentru moment, mișcarea culturală rusă se ocupă cu precădere de abordarea și rezolvarea marilor probleme interne ale vastei sale națiuni. Operele de artă elaborate în această direcție nu trezesc un reflex imediat în celelalte curente europene. *Revizorul*, compus de Gogol (1809—1852) după *Suflete moarte*, oferă un exemplu greu de depășit al felului în care teatrul poate interveni în viața unei națiuni, dovedindu-se un ferment activ al acesteia.

În 1835 Gogol s-a hotărît să urmeze sfaturile prietenului său, Pușkin, de a transfera pe scenă, făcînd-o astfel mai elocventă, analiza satirică plină de fantezie a lumii căreia îi consacrase povestirile sale. Avea numai douăzeci și șapte de ani, dar o conștiință deplină și limpede a îndatoririlor sale, a necesității unui teatru național care să abordeze problemele naționale.

*«Dați-ne personaje rusești—spune el—dați-ne personaje de la noi de-acasă, dați-ne pe noi înșine! Cercetați în lung și-n lat țara noastră atît de mare: cîți oameni cumsecade, dar cîtă buruiănă, care otrăvește viața unora și pe care nici o lege nu o ține în frîu! Pe scenă! Să poată toți să-i vadă! Să rîdă de ei! Oho, rîsul e lucru mare! De nimic nu se teme omul mai mult decît de a fi luat în rîs! Teatrul este o școală mare și scopurile lui sînt nobile. El dă lecții mulțimii, la cîte o mie de persoane deodată, lecții utile și făcute după natură, arată într-o lumină solemnă ridicolul obiceiurilor și al viciilor, și profunda emoție a calităților și a sentimentelor nobile.»*

Și mai spune: *«În Revizorul m-am hotărît să înmă-nunchiez tot putregaiul din Rusia, nedreptățile care se comit peste tot unde ar trebui să se pretindă oamenilor dreptatea cea mai înaltă, ca să se rîdă de toate odată și odată».*

Gogol preia mijloacele și formele preferate de Scribe, pentru a se achita cu ușurință de îndatorirea sa, adică de a oferi o demonstrație grăitoare a inconsistenței structurilor sociale putrede, legate încă în

mod substanțial de feudalism. Folosește în acest scop o componentă fictivă și fantezistă prin care transpare atracția ca de bulboană a nulității, a existenței deșarte. După cum a remarcat Belinski, întreaga acțiune dramatică este determinată de « un fapt iluzoriu, de o fantomă ». Primarul, familia lui, funcționarii micului orașel, cu alte cuvinte întreaga clasă conducătoare, alarmată de un zvon și de un echivoc, tremură în fața unui biet funcționar de minister pe care ei îl iau drept inspectorul general venit de la Moscova. Inspectorul ar putea descoperi ticăloșiile lor, josnicia lor, corupția lor. Din fericire, gașca izbutește să-l atragă pe Hlestakov în cercul ei, să-l seducă, să-i propună o logodnică, să-i ofere o compensație potrivită, pentru ca el să le treacă sub tăcere păcatele, să-l câștige cu totul de partea lor, făcându-l complice. Hlestakov, fără un ban și fără nici un fel de speranțe, nu caută deloc să lămurească echivocul, ba îl întreține chiar, căci cu toate că este doar un mic birocrat, e înzestrat cu strălucite daruri de șiretenie și cu o nestăpînită înclinație către prefăcătorie și aventură. Firește, pînă la urmă se trădează datorită unei scrisori în care se destăinuie unui prieten de la Petersburg, și care este interceptată de un funcționar de la poștă. Între timp a plecat. Acum este în siguranță. Dar în vreme ce întreaga clică citește scrisoarea și rămîne năucită de insultele sarcastice pe care le conține și de înșelăciunea căreia i-a căzut victimă, pică un anunț solemn, și de data aceasta adevărat. « Jandarmul: *Inspectorul general venit de la Petersburg din ordinul țarului, cere să vă duceți imediat la dînsul. A tras la han* ».

Această mică lume s-a agitat așadar și s-a dat peste cap pentru o fantomă, dintr-o groază de care nu vor mai izbuti să scape, întrucît glasul conștiinței lor pare adormit, dar se transformă în coșmar. Gogol dezvoltă procedeele originalelor *Povestiri din Petersburg (Mantaua, Nasul)*, în care elementul magic reluat de romantici era folosit în funcție de o semnificație metafizică și totodată morală. Hlestakov, un manechin găunos, ascunde umbra înspăimîntătoare a unui judecător suprem. Dimensiunea universală a reflectării nu-l împiedică pe Gogol să coboare pe

tărîmul concret al satirei în privința obiceiurilor și năravurilor birocrăției ruse. printr-o serie de amănunte usturătoare și veridice. Aceasta într-un duel subtil cu publicul, căruia Gogol îi adresează prin guvernator celebra apostrofă: «*de cine rîdeți? de voi înșivă rîdeți*».

Reprezentarea *Revizorului* a întâmpinat, firește, numeroase obstacole serioase atît din partea cenzurii cît și din partea înaltei birocrății de stat. Prietenii lui Gogol s-au folosit de vanitatea țarului Nicolae I și, comparîndu-l cu Ludovic al XIV-lea care îngăduise să se joace *Tartuffe* al lui Molière, au obținut direct de la el autorizarea reprezentării. Țarul s-a amuzat copios la premiera *Revizorului* și a comentat-o astfel în fața curții, cu un *fair play* detașat: «*Toți și-au primit partea după grad, iar eu mai mult decît ceilalți*». Dar ceea ce este important în această comedie și constituie noutatea ei fundamentală față de o comedie tot atît de celebră și tot atît de revoluționară ca *Nunta lui Figaro*, este faptul că ea pune sub acuzare statul însuși, structurile și puterea lui. Și nu numai atît, dar prin finalul ei zdrobitor preconizează o revoluție ce merge mult mai departe decît cea franceză, lăsînd să se prevadă o dreptate ideală, o evoluție istorică. Burghezia rusă rămînea ancorată într-un feudalism agrar. Pe de altă parte, tocmai această înapoiere suscita în ea fermenți revoluționari și sondaje interioare al căror prim și edificator rezultat este constituit de opera lui Gogol cu viziunea lui profetică, cu sentința lui fără drept de apel. *Revizorul*, în forma și în semnificația lui, trece dincolo de critica moravurilor sociale exercitată de comedie în societatea franceză. Alura de vodevil, dialogul rapid și incisiv, duc la constatări care capătă un caracter nimicitor, purificator. Mărunta comunitate provincială, care exercită o putere și o presiune, este terorizată la rîndul ei de intangibila putere centrală, apăsată de umbra ei, și de aceea face ca în fața ridicolei sale spaime și a dezastroasei sale fatuități, să se ridice dorința arzătoare de dreptate. Belinski susține că adevăratul protagonist este guvernatorul și că Hlestakov rămîne doar proiectarea spaimei și remușcării lui. Desigur, avem de-a face cu un protagonist colectiv,

cu o lume care reflectă prin caracterele comice ale personajelor ei, povara și tarele puterii, într-o situație pe cât de particulară, ca aceea a unui mic orășel din provincia rusească, pe atît de universală; situație menită să se repete vreme de milenii, legată de comunitățile umane, și surprinsă de Gogol în momentul producerii unei fisuri adînci, datorită criticelor raporturi apăsătoare create de puterea instaurată căreia îi devin victime.

Gogol a fost aspru criticat pentru această lucrare, atît de cercurile în care lovise cît și de presa care se făcea purtătorul lor de cuvînt, în așa măsură încît s-a propus exilarea lui în Siberia. Marele actor Șcepkin care interpreta rolul guvernatorului, și căruia i se datorește noua orientare a artei scenice ruse, a colaborat cu Gogol la acțiunea lui de reformă a teatrului rus. Gogol a reînceput să scrie pentru teatru abia în 1842, după ce trecuse peste șocul și discuțiile provocate de *Revizorul*. Continuă să înfățișeze păturile sociale la a căror viață asistă ca martor, în realitatea lor cotidiană concretă și deconcertantă, dincolo de ipocriziile atotputernice. *Căsătoria* (1842) și scurta piesă *Jucătorii de cărți* (1842) caracterizează într-o desfășurare scenică amuzantă și plină de vervă, clase și medii sociale cu comportarea lor, folosind o comică vioiciune descriptivă și un simț burlesc al spiritului de comedie.

#### SUHOVO-KOBILIN

Continuînd tradiția inițiată de Griboedov, Suho-vo-Kobîlin (1817—1903) a compus pe linia vodevilului satiric o trilogie dramatică, centrată pe figura și nefericirile lui Tarelkin: *Nunta lui Krecinski* (1854), *O afacere judiciară* (1857), *Moartea lui Tarelkin* (1869) Satira e împinsă atît de departe încît ajunge să fie revoluționară (într-adevăr a furnizat subiectul unui grandios spectacol al lui Meyerhold, în toiu perioada lui bio-mecanice și constructiviste). În tot cursul secolului al XIX-lea, elanul combativ al intelectuali-

tății împotriva înapoierii, a mizeriei morale, a conformismului clasei conducătoare, adoptă ca tribună forma dramatică, pentru a ilustra în modul cel mai răsunător și inatacabil condamnarea acestei lumi. Alegînd forma vodevilului, Suhovo-Kobîlin, mînat de întîmplările lui personale și de elanul inspirației, ajunge treptat în cursul trilogiei la o alegorie care se manifestă prin revolta și sarcasmul față de orînduirea socială (Moartea lui Tarelkin reprezintă o limită nemaiaținsă înainte, în sensul unei violențe ofensive de invective morale).

Pînă atunci fusese luată drept țintă viața societății. Cu Suhovo-Kobîlin se trece la demascarea monstruoasei ipocrizii a instituțiilor, a funcționării lor inumane și în special la zugrăvirea în culori întunecate dar realiste a exercitării justiției (de care viața autorului fusese profund zdruncinată). Personajele josnice, metodele brutale de inchiziție sînt prezentate într-o biciuitoare acțiune de parodie. Desfășurarea teatrală este antrenată de inexorabilul angrenaj al conținutului ei. De la aparența de farsă se alunecă pe nesimțite la o adîncă pătrundere, jignită și umilită, a condițiilor de viață din Rusia secolului trecut.

Se poate identifica astfel un mare curent satiric, care, începînd de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, marchează un raport extrem de viu între autori și public, între scenă și structura socială, în ciuda puternicelor opreliști ale cenzurii țariste. Inițiativa este luată de protestul moral. El se articulează printr-o reprezentare riguros ancorată în realitate. Pe calea acestor exigențe satira găsește forme adecvate de exprimare, cu o gamă sclipitoare de variații. Realismul se îmbină cu fantezia, grotescul și diformul se împletesc cu idila, sub imboldul unei conștiințe morale încordate, ascunsă înapoia zîmbetului.

## VODEVILUL SOVIETIC

Vodevilul are rădăcini adînci în tradiția teatrală rusă; chiar și după Revoluție formele sale au fost folosite și reinnoite. În *Cvadratura cercului* (1927) de V a l e n-



tin Kataev (n. 1897) — ca în *Private Lives* de Noel Coward —, două perechi își schimbă reciproc partenerii. Acțiunea se petrece în anii comunismului de război, în 1920, la Moscova. Asprimea și greutățile acelei perioade sînt expuse cu un spirit proaspăt și lipsit de prejudecăți. Cele două perechi locuiesc laolaltă. Se naște o polemică indirectă între cei înscrși în partid și tovarășii de drum. Fanatismul și indiferența devin, pe același plan, obiectul unui rîs binevoitor. Jocul teatral are un scop esențialmente comic. Ironia nu depășește aproape niciodată hotarele îngăduinței. Structura teatrală, în limitele tradiției, are un curs foarte viu, folosind situații și lovituri de teatru cu efect sigur. *Fiul altuia* (1934), de Vassili Svarkin (n. 1893), se inspiră din conflicte sentimentale destul de obișnuite, iar desfășurarea piesei, deși nu e lipsită de resurse teatrale, pare greoaie, stingace din punct de vedere psihologic. Se observă o evidentă stînjenire în exprimare: personajele ar vrea să fie umoristice, dar sînt patetice. Gluma este mai subtilă în comedia lui Evgheni Zamiatin, *Puricele* (1925), și a lui Lev Lunds, *Proscrisul* (1920).

## CARAGIALE ȘI TEATRUL ROMÂNESC

Teatrul românesc modern se naște pe plan artistic cu Ion Luca Caragiale (1852—1912) și în special cu capodopera lui *O scrisoare pierdută* (1884). În aceeași vreme se constituie și națiunea română; trebuie să constatăm încă o dată cum înflorirea viguroasă a unui spirit național se împletește întotdeauna cu expresia cea mai directă și mai vie, cu viața teatrului. Vîna lui Caragiale e hotărît satirică, legată de marea vînă satirică a realismului teatral al secolului al XIX-lea, care merge de la Balzac la Gogol, de la Sardou la Becque. Între *Revizorul* și *Rabagas*, *O scrisoare pierdută* completează admirabil, cu un joc teatral de irezistibil elan comic, tabloul prezentat de societatea europeană a secolului, în raporturile ei cu insti-

tuțiile politice. Caracterul personajelor are o culoare tipic gogoliană, acțiunea scenică se desfășoară cu o prospețime de invenții și situații care amintește de cele mai reușite expediente tehnice ale lui Scribe și Labiche. Cu totul original este grotescul antrenant și sarcastic, realizat prin inserarea unui personaj-cheie, căruia îi este încredințată adevărata morală a fabulei și care, fără să fie generic și simbolist, izbuște să devină imaginea concretă a unor cerințe mai înalte și a inexorabilului drum spre lumină al istoriei: « Cetățeanul turmentat ». O altă trăsătură caracteristică a umorului lui Caragiale, care îl desemnează ca vîrf înaintat al întregii mișcări teatrale din secolul al XIX-lea, este orientarea sa demascatoare. Sarcasmul lui nu se exercită în gol, nu este însuflețit doar de o intenție distructivă, ci are un scop bine definit: acela de a elibera realitatea socială de aparențele ei ipocrite, de a arăta fără văluri raporturile autentice care există între clasa conducătoare pe plan politic și păturile dominante din punct de vedere economic. Caragiale nu face din personajele sale simple manechine ale unei condiții sociale, ci le reprezintă ca oameni, cu necazurile și pasiunile lor, dar a căror atitudine este totuși provocată de poziția lor în societate. Chiar prin aceasta, Caragiale arată cît este de necesară o viață efectiv democratică, în care opiniile cetățeanului, acel cetățean ce vine mereu să întrebe « *Dar eu . . . cu cine votez ?* » să fie rodul unei conștiințe libere, și nu al unei conștiințe constrînse prin toate mijloacele de a împuia mintea, de care dispune societatea modernă. Ridică cerințe concrete pentru o efectivă libertate de gîndire și de opinie, pentru un echilibru real între cetățeni și conducători.

Caragiale nu uită că sub realitatea socială se ascunde întotdeauna un om, un prieten care, chiar dacă se face instrumentul vinovat al unui raport social josnic și tulbure, este totuși pus la grea încercare de unele situații — și aceasta o vedem mai cu seamă în sentimentul care îl leagă pe Ștefan Tipătescu de Zoe Trahanache —, simte cum ipocrizia propriilor atitudini te face mizer și nefericit. La Caragiale, condamnarea se îmbină întotdeauna cu mila, sarcasmul cu înțelegerea, negativul cu pozitivul.

Începutul făcut de Caragiale în mod atât de strălucit va avea o dezvoltare destul de amplă încă din primii ani ai acestui secol. Pe lângă piesa cunoscută pretutindeni, *O scrisoare pierdută*, Ion Luca Caragiale a mai compus două comedii pline de vervă: *O noapte furtunoasă* și *D-ale carnavalului*. Tabloul burgheziei românești se lărgeste și se completează prin prezentarea unei serii de situații și personaje grotești, în care observația realistă este redată prin procedee comice mușcătoare. Viziunea lui despre lume este făcută dintr-un amestec de dispreț și compătimire, îmbinate cu o doză de duioșie, dublată de o nevoie intransigentă de judecată morală.

Perioada dintre cele două războaie a cunoscut o activitate teatrală redusă la cadrul restrâns al burgheziei, în special al celei bucureștene. Au apărut, însă, o serie de autori al căror aport în teatrul și cultura românească este pozitiv, nu numai din punct de vedere artistic, ci și prin capacitatea de a reda situații dramatice care necesită o luare de poziție. În majoritatea cazurilor, renunțând la estetism, autorii au dus mai departe acea judecată morală pe care o formulase Caragiale, și care cerea în această epocă nouă aspecte și forme noi.

**George Mihail Zamfirescu** (1898—1939) abordează personaje și drame feminine după tipare ibseniene, pe baze care duc inevitabil la deznădămintele tragice, folosind o observație realistă a conflictelor întâlnite în viața cotidiană. Acesta este, în special, cazul piesei *Domnișoara Nastasia* (1927).

**Mihail Sebastian** (1907—1945) se preocupă de o mică lume de vizionari, care încearcă să scape de realitățile brutale în care amenință să-i arunce viața cotidiană legată de legea succesului și puterii. Personajele sale, pierdute într-un anumit sens, sînt zugrăvite cu o ușoară ironie, compensată de un lirism subtil, aproape neexprimat, amintind de autorii francezi ai teatrului intimist, contemporani cu el. Dintre piesele lui, se bucură de mai mult succes *Jocul de-a vacanța* (1938), *Steaua fără nume* (1943), *Ultima oră* (1945) și *Insula*.

**Camil Petrescu** (1894—1957) rămîne figura cea mai proeminentă a literaturii dramatice românești

din acea epocă, datorită construcției viguroase și mature a personajelor, ca și tematicii profunde pe care acestea o reprezintă, întrupînd-o prin propria lor existență. Principalele sale opere sînt: *Jocul ielelor* (1918), *Suflete tari* (1925), *Danton* (1931), *Act venețian*, compuse între 1916 și 1931. După al doilea război, Camil Petrescu a conturat figura unui personaj revoluționar (*Bălcescu*, 1949), care se transformă din intelectual în conducător de revoltă, ajungînd ca prin noul său destin să interpreteze aspirațiile maselor populare. După cum spunea Horia Lovinescu, «Teatrul lui Camil Petrescu este o adevărată dezbatere filozofică asupra destinului uman, în condițiile specifice societății timpului său.»

Un scriitor avansat și, într-un anumit sens, de avangardă, întrucît e precursorul spiritului dramatic al teatrului cel mai recent, poate fi socotit G h e o r g h e C i p r i a n (1883—1968), care, în special, în piesa *Capul de rățoi* caută o rezolvare feerică în stil suprarealist. Un grup de tineri dezrădăcinați încearcă să transforme lumea în felul lor, răsturnînd formulele burgheze ale succesului și respectabilității și restabilind hegemonia fanteziei și a tinereții. Acțiunea și dialogurile au o desfășurare plină de voioșie, ușor sarcastică și plină de vervă. Piesa a fost reluată de curînd, fiind primită cu mult interes de noua generație.

Așadar, este vorba de o adevărată dramaturgie, cu o desfășurare destul de amplă. Are caracteristici bine precizate, care îi sînt proprii și reflectă totodată mișcarea teatrală europeană strict contemporană, constituind o versiune a acesteia.

După 1944, teatrul a luat o mare dezvoltare, atît ca număr de săli și instituții cît și prin calitatea spectacolelor și sporirea publicului, astfel încît această activitate se situează în avangarda culturii românești datorită orientărilor sale perspicace și a soluțiilor variate. În prima perioadă a predominat preocuparea față de evenimentele ce au dus de la vechea la noua societate, cu respectivele reacții psihologice, mai întii de ruptură, apoi de echilibrare. Nu întîmplător, prima piesă care a trezit un larg ecou poartă titlul *Citadela sfărîmată* (de Horia Lovinescu, 1955). Evenimentele petrecute între anii '44 și '48 se oglindesc

în viața familiei avocatului Dragomirescu. Familia este citadela. Unii se prăbușesc o dată cu ea, alții însă izbutesc să-și găsească un loc în noua lume. **Horia Lovinescu** (n. 1917) posedă un simț sigur al construcției dramatice și nu se teme să-și axeze dramele pe problemele fundamentale ale umanității. Piesa lui cea mai recentă, *Moartea unui artist* (1964), dezbate problema rolului social al artei și abordează clasică temă tolstoiană a sentimentului morții apropiate. Sub imperiul fricii de moarte, artistul creează o operă monstruoasă. Dar în sufletul lui învinge seninătatea, care-l determină să distrugă această imagine a groazei, lăsînd un ansamblu de opere în care se manifestă o vitalitate abundentă și obiectivă.

Scriitoarea **Lucia Demetrius** (n. 1910) abordează o tematică inspirată din realitățile sociale actuale (*Cumpăna, Vadul nou, Oameni de azi, Vlaicu și feciorii lui*). O temă importantă în opera Luciei Demetrius este problema eliberării femeii de inferioritatea sexului său prin dramele trăite în viața cotidiană (*Trei generații, Arborele genealogic*).

Teatrul lui **Alexandru Mirodan** este variat, evoluînd în medii felurite cu soluții diferite (*Ziariștii, Celebrul 702*). Opera lui principală, *Șeful sectorului suflete*, tratează cu pătrundere psihologia feminină, amestecînd realul și fantasticul cu un umor subtil. El pune problema fericirii în noua stare de lucruri, problemă rebelă oricărui raționalism, dar care trebuie totuși abordată cu o conștiință senină. Ca și dramaturgul **M. Sebastian**, Mirodan își tratează personajele cu înțelegere și afecțiune, luîndu-le apărarea și trăind propria lor soartă.

Bogata creație a lui **Aurel Baranga** (n. 1913) are cu precădere un caracter satiric și agresiv, temperat, uneori, de o sinceră adeviziune a autorului la natura personajelor pe care le prezintă. Comediile lui s-au bucurat de un larg ecou la noul public, începînd cu *Mielul turbat* (1953) și *Siciliana* (farsă lirică), pînă la *Adam și Eva, Fii cuminte Cristofor și Opinia publică*, datorită teatralității lor abile.

Ca și la începuturile teatrului românesc, nu lipsesc nici acum piesele inspirate din agitata și complexa

istorie a României. Patosul romantic al autorilor din secolul anterior a dispărut. Astăzi se abordează problemele și figurile importante ale veacurilor trecute, adesea cu referiri directe la cele ce se petrec în prezent, drept consecință a unor evenimente furtunoase.

Tinerii autori își îndreaptă, firește, poetica înspre o viziune care oferă mai mult elan și mai multă expresivitate în căutarea unei rațiuni de existență încredințată resurselor și înclinațiilor personalității. **E c a t e r i n a O p r o i u**, cu piesa *Nu sînt turnul Eiffel*, se axează pe o concepție despre viață mai nouă, mai îndrăzneată și mai dezinvoltă, folosind din plin umorul și lirismul, din care rămînem apoi cu un conținut de observații concrete asupra aspirațiilor noii generații. **M a r i n S o r e s c u** a prezentat de curînd piesa *Iona*, în care soarta individului este redată lucid cu coordonatele ei de libertate și necesitate din care se nasc nenumărate perspective.

Scopul și importanța artei spectacolului s-a reliefat din plin de-a lungul generațiilor succesive de regizori, care au adus fiecare o contribuție nouă. În prezent, decanul lor este **S i c ă A l e x a n d r e s c u**, care s-a inspirat din preceptele lui Stanislavski, creînd un solid punct de pornire pentru evoluția teatrului românesc.

Din generațiile următoare se relevă **L i v i u C i u l e i** cu personalitatea lui poliedrică: regizor de teatru și cinema, actor, scenograf și arhitect. Are o viziune robustă și expresivă despre spectacol, care se manifestă cel mai grăitor atunci cînd i se oferă posibilitatea unor montaje grandioase și plastice totodată. **R a d u P e n c i u l e s c u** pune accentul pe îndrumarea actorului în sens psihologic și filozofic, pe capacitatea lui de a se face promotorul unor idei. **D a v i d E s r i g** își manifestă de preferință posibilitățile prin transformarea spectacolului teatral într-un prilej de magie și farmec, de evocare și atmosferă, printr-o serie de invenții ingenioase, prin jocul actorilor și prin dinamismul scenografiei (este celebru jocul de oglinzi în excelentul spectacol realizat cu *Nepotul lui Rameau*). **L u c i a n P i n t i l i e** are un pronunțat simț al ritmului, al culorii, al mișcării satirice. Ca și **V a l e r i u M o i s e s c u**, a dat pieselor lui Cara-

giale și ale lui Eugen Ionescu o interpretare unde spiritul sarcastic se îmbină cu un joc de scenă plin de vervă. Tînărul Andrei Șerban dovedește o interpretare coerentă și inteligentă a tendințelor tinerilor autori din generațiile recente, care prezintă orientările cele mai noi și surprinzătoare.

Continuitatea teatrului românesc se manifestă prin vădita lui dezvoltare, prin evoluția lui, care urmează îndeaproape desfășurarea vieții naționale, aducînd perspective noi.

## TEATRUL DE BULEVARD

De aproape o jumătate de secol teatrul francez urmărește o himeră: reînnoirea splendorilor piesei de *bulevard*, realizînd pe socoteala privilegiilor ei acea revoluție pe care *les boulevardiers de la belle époque* au realizat-o la vremea lor pe socoteala vodevilului celui de al doilea Imperiu.

Iată așadar satira savuroasă a duetului De Flers — Caillavet, glumețele portrete de ambianță zugrăvite de Tristan Bernard, delicata psihologie a lui Alfred Capus și Maurice Donnay. După primul război, bizareria sensibilă a lui Marcel Achard, tandrețea amabilă a lui André Birabeau. Un răsunset destul de durabil au avut comedii satirice cu fond social ale lui Jules Romains (n. 1885). Cele mai reușite sub aspect teatral au fost două comedii puse în scenă de Jouvet: *Knock, ou le Triomphe de la médecine* (Knock sau triumful medicinei, 1927) și *Monsieur Trouhadec saisi par la débauche* (Domnul Trouhadec căzut în destrăbălare, 1930). Jules Romains înființase mișcarea literară unanimistă, urmărind să regăsească unanimul, adică legăturile care-l unesc pe om de umanitate, condiționîndu-i viața. Cele două piese ale lui Jules Romains prezintă de fapt figuri tipice, care-și găsesc rațiunea de existență și sprijinul moral în viața socială. Bineînțeles, în sens ironic, dar nu mai puțin valabil din această cauză. Knock, creație celebră a lui Jouvet, izbutește să im-

pună știința medicală ca o necesitate cotidiană de neînlăturat, în orașelul unde se duce să-și înceapă experimentul. Firește, spre avantajul său moral și material. Jules Romains folosește o desfășurare scenică și un dialog de un stil sec și nervos, cu riscul de a ajunge la schematic, la demonstrativ. Georges Duhamel și Jean-Richard Bloch, legați de el prin concepțiile lor literare, au dat și ei câteva lucrări teatrale pe un plan de o noblețe incontestabilă, care totuși n-a căpătat relief. După zece ani, Armand Salacrou și Jean Anouilh conferă piesei bulevardiere un aer aproape satanic.

## SALACROU

Armand Salacrou nu caută să se depărteze de tradiționalul vodevil: aceasta e limita lui, în cadrul căreia demască moravurile epocii. Zîmbetul lui amar și disimulat poate părea uneori gratuit și distant: în el se reflectă însă indirect, tulbure și schimonosită realitatea însăși a epocii. Acest permanent dezechilibru nedumerește și dezorientează: așa încît de multe ori criticii și interpreții cred că au de-a face cu un amestec oarecare de Bernstein-Guitry (din cauza abuzului care s-a făcut de false noutăți formale și complicații inutile). În realitate, se înfruntă o adaptare firească, cu o metaforă și o parabolă continuă a acelorași neliniști și a acelorași contradicții din care este țesută viața noastră socială pînă în ultimele ei fibre: așa este astăzi, așa a fost întotdeauna, și o să fie, chiar dacă formele și măsurile se schimbă mereu. Pe de o parte acționează imboldul ineluctabil și nestăvilat către progres, inerent destinului unui popor; pe de altă parte, acea veșnică înclinare spre rele și spre păcate, proprie naturii umane: drept care, rămîne mereu îndoielnic faptul că s-ar putea diminua, fie cît de puțin, cantitatea de rău răspîndită pretutindeni în lume. Pare posibilă o transformare și o ameliorare a societății, pentru a se ajunge la o altă structură mai bună a conștiinței umane. Dar orice revoluție religioasă, morală, ori politică ajunge întotdeauna la



un faliment, fiindcă oamenii se trădează singuri. Iar roadele ei se coc totuși, dar îmbibate de o mare, supraomenească tristețe.

Această lege de bază a fost ilustrată de Salacrou printr-un exemplu voit modest, un exemplu limită prin aparenta lui inconsistență, dar cu atît mai grăitor în virtutea acestor circumstanțe, în piesa *Un homme comme les autres* (Un om ca toți ceilalți, 1936). Orice spectator se regăsește în Raoul Sivet, negustor de pînzeturi, înfățișat pe scenă. Dragostea dintre Raoul și Eveline, și dragostea Berthei pentru Denis, care părea fericită, sînt frînte din cauza vinovăției: se ajunge la criza dramatică. Iubirea e pîngărită prin mărturisire sau chiar prin violență, pentru a distruge oricum ficțiunea purității. Dragostea nu poate să nu trăiască: dar nu poate să nu trăiască și din vinovăție. Aceasta va dăinui, în Raoul, în Eveline, și chiar în Berthe, sedimentată, dar tulbure și chinuitoare. Iubirea, ca și progresul în societate și în istorie, se condamnă prin propriile ei arme: totuși, nu încetează să existe și să-și îplinească destinul.

La baza atitudinii lui Salacrou, și ca un factor determinant al ei, se află o întrebare care a pătruns și a inspirat raporturile ultime dintre filozofie și religie, la Kierkegaard și la Chestov: fericirea este prin natura ei în veșnică contradicție cu cunoașterea? Cunoașterea este poate un păcat, o angoasă. Adevărul apare imoral și nedrept: nu se poate tolera. Furtuna stîrnită de o ipoteză atît de deconcertantă este reluată aici și ironizată într-un pahar cu apă; în vicisitudinile unui cuplu oarecare format din Raoul și Eveline, cărora mărturisirea lui Raoul, adevărul lui, le răpește singurul mijloc de a fi fericiți: o iubire fără limite. Indiferent de viața pe care o duc, de mediul lor social, de întîmplările prin care trec. Gestul lui Denis, care se întoarce să trăiască alături de Berthe și de Ded, este însă o realitate fără ficțiune, care prin contact aprinde scînteia, iar izbucnirea ei provoacă criza. O dată lipsită de orice iluzie, de orice hipertrofie conceptuală și megalomană, tragedia umană se reduce la adevăratele ei proporții, iar destinul său, închis între speranță și disperare, la veșnică nesiguranță. Ducînd piesa bulevardieră pînă la limitele ei paroxis-

tice, Salacrou caută să-i dea o valoare simbolică, s-o ducă pînă la definirea unei epoci, a unor moravuri și, uneori (cu numeroase reveniri — tot mai puțin umoristice pe măsură ce se repetă — la intervenția « bunului Dumnezeu »), a existenței umane însăși.

Salacrou neagă cu sinceră durere o rațiune a existenței. El găsește această rațiune într-un conținut multiplu, plin de fațete, bogat în posibilități, dar în care diverșii factori nu se combină, ba chiar se anulează. Viața poate avea totuși un scop pozitiv. Dar astăzi, unui « om ca toți ceilalți » care nu are puterea de a se răzvrăti și de a născoci soluții, nu-i rămîne, socotește Salacrou, decît dezgustul pur și simplu, frizînd plăcerea butadei « orice acțiune mare este un mare faliment. Ce faliment a fost pentru Dumnezeu crearea lumii ! », așa cum afirmă și demonstrează personajele sale.

Acestea sînt ideile expuse încă de la primele comedii care au avut un larg răsunset: *L'Inconnue d'Arras* (Necunoscuta din Arras, 1935) și *Histoire de rire* (Așa în glumă, 1939) cu o tehnică strălucită și originală de evocare.

*La Terre est ronde* (Pămîntul e rotund, 1937) se referă la descoperirea continentului american. Acțiunea începe cu știrea sosită la Florența, și se desfășoară în cei șase ani în timpul cărora trece și se stinge ca un meteor, Savonarola. Salacrou adună reacțiile unui grup de personaje, descrie frămîntările cauzate de circumstanțele istorice care complică vicisitudinile lor personale. Asupra lor plutește umbra călugărului, care oscilează de la exaltare la deprimare, de la logică la isterie. Salacrou recurge și în *La Terre est ronde* (Pămîntul e rotund) la expedientul lui obișnuit: folosește scheme cunoscute pentru a exprima concepții noi. Aici reia drama romantică de tip german, lucru justificat de subiect. La început, situațiile se supun acestor exigențe. Dar pînă la urmă se dovedesc aducătoare de germeni noi. Dragostea, corupția, căința, joshnicia celor puternici, întrețin intriga. La sfîrșit, în ansamblul tabloului, acestea se dovedesc elemente negliabile. Ceea ce este pus în lumină are o importanță mult mai mare. Salacrou te face să constăți micimea personajelor tîrîte de un destin istoric mai vast decît sentimentele,

gîndurile, afectele lor. « Pămîntul nu este decît o portocală în cer! », exclamă protagoniștii, iar ei nu sînt decît aparențe provizorii. Cu toate acestea, o justiție istorică se înfăptuiește, în formele cele mai neprevăzute și prin incidente lipsite de noblețe, iar valorile fundamentale ale vieții, în pofida aberațiilor care le stau împotriva (fie și cu bună credință), nu sînt niciodată definitiv înfrînte.

Salacrou rămîne obiectiv și prudent în aceste analize și în desfășurările imaginației lui creatoare. El expune neliniștile profunde care se strecoară în conștiința unui om liber și atent la vocile ce se ridică din umanitate, în trecutul și în prezentul ei. Reprezentarea lui dramatică are de data aceasta aspect de frescă, dovedind totodată simțul detaliului. Pasiunile umane sînt surprinse în parabola lor lăuntrică, nu lipsită de măreție.

În *Les Fiancés du Havre* (Logodnicii din Le Havre, 1943) ne întîlnim din nou cu provincia franceză, cu provizoratul și cruzimea născocirilor ei, cu mediile ei sociale caracteristice, în care oamenii nu știu pentru ce trăiesc. Ni se dezvăluie dramele lor ascunse, cu seducătoare intenții metafizice (care amintesc de acelea contemporane ale lui Priestley). Personajele sale, înfrînte sub toate aspectele, atît pe planul moral cît și pe acela al adevărului, prezintă prin mijlocirea lui Salacrou o realitate particulară, spectrul dramei fiecăruia, într-o vreme care îi revine fiecăruia mereu în amintire ca un coșmar. Cu toate acestea, *Les Nuits de la Colère* este străbătută de o zvîcnire de lumină. În *Les Nuits de la Colère* (Noaptea mîniei, 1946), tentativa generoasă, fidelă relatării istorice pînă la scrupul, păstrează mereu o senină măsură umană. Salacrou a declarat într-un interviu că se socotea temerar pentru faptul că a abordat teme încă atît de deschise și nerezolvate. A vrut să-și oprească privirea asupra celor văzute, să-și exprime concepția, dar pe urmă nu s-a aruncat cu trup și suflet în materia sa incandescentă și teama l-a împiedicat s-o interpreteze. Jean, partizan și sabotor, reprezintă Rezistența. Aruncă în aer un tren, e rănit și se refugiază în casa unor prieteni, care din lașitate îl predau nemților. S.S.-iștii îl omoară cu încetul, chinuindu-l, fără a izbuti să-i

înfrîngă dîrzenia. În jurul lui se află soția și tovarășii de luptă. Principalul interes se concentrează asupra cuplului de prieteni, Pierrette și Bernard, care îl trădează aproape fără să-și dea seama. Bernard este cu totul supus Pierrettei. De ce a trădat Pierette? Din groază de primejdie, din dorința de a-și apăra copiii de o nenorocire posibilă. Poate că subzistă ranchiune subconștientă și tenace. Dar piesa nu o lămurește. Cei doi vor liniște, vor cu orice preț să creadă că nu trebuie să lupte. Sesizînd esența acestui episod cu o reală perspicacitate dramaturgică, Salacrou nu mai știe pe urmă să se angajeze în el total. Întreaga întîmplare este spectaculară și agitată printr-un artificiu tehnic special: personajele sînt puse să vorbească după moartea lor, și făcute să evoce realitatea trecutului în contact direct cu cei vii. În *Necunoscuta din Arras* tehnica amintirii dădea un randament continuu. Aici însă are rezultate discontinue, uneori de o adevărată vigoare dramatică, alteori forțate și confuze. Tratatrea dramatică, realizată cu multă abilitate, este bogată în observații și reflecții psihologice. Creează contraste viguroase și sincere, atît de idei cît și de sentimente. Datorită personajelor variate, ajunge la unele descoperiri psihologice interesante. Dialogul se leagă printr-o mișcare și un stil de o calitate literară autentică. Cu toate acestea, țesătura și structura rămîn în esență melodramatice, romantice în sens minor.

Se putea deduce încă din *Noaptea miniei* că Salacrou, deși adopta teme și mai ales situații de un gen nou, nu putea să renunțe la linia constantă a operelor lui precedente mai reușite: adică de a da un relief metafizic și moral întîmplărilor cotidiene, în special celor sentimentale ale burghezii medii sau ale înaltei burghezii franceze. El conferea o dimensiune nouă cazurilor pe care repertoriul francez le oglindise în mod scînteietor vreme de un secol pe o anumită linie. Pe linia care devenise o convenție teatrală — jocul iubirilor și al trădărilor — el clădise o serie de considerații și de aprofundări psihologice care o legau de realitatea cotidiană a spectatorilor.

În *Noaptea miniei* tentativa de înnoire este evidentă, chiar dacă rămîne la jumătatea drumului. Autorul

se simțea zguduit de evenimente, era convins că trebuie să le reprezinte, fiindcă intuia în ce măsură fuseseră zguduite conștiințele, dar pînă la urmă cădea iar în schemele dinainte de război.

*Le Soldat et la Sorcière* (Soldatul și vrăjitoarea, 1943) este un simplu divertisment, așa cum declară limpede autorul. Fundalul ei istoric — aventuroasa legătură a mareșalului de Saxe<sup>1</sup> cu o actriță — n-are alt rost decît de a furniza un relief mai strălucitor psihologiilor interesante și plăcute ale personajelor. În *L'Archipel Lenoir* (Arhipelagul Lenoir, 1948) Salacrou prezintă portretul sarcastic, amuzant și verosimil — văzut conform preceptelor clasice ale tradiției comice — al uneia din cele două sute de familii care se zice că stăpînesc Franța. *Arhipelagul Lenoir* face parte din acele opere care îl captivează pe cititor prin calitățile de subtilă știință literară și de agreabilă inteligență critică cu care Salacrou a dăruit-o din plin. Adăugînd pentru reprezentare un al doilea act, și chinîndu-și inspirația din pricina unor cerințe practice, a făcut din ea o lucrare hibridă, cu un final artificial, forțat, care este un ecou al modei literare din tinerețea lui și falsifică rezultatele. Actul al doilea este un simplu exercițiu de meșteșug, abil și uneori foarte fin, care izbuteste să suscite rîsul pînă la lacrimi, dar fără să convingă, și fărîmițează construcția de umor voit « metafizic » al primului act. Portretul familiei Lenoir este manierist, chiar dacă e amuzant și verosimil. În fond, satira nu depășește limitele agreabilului: scandalurile care se înregistrează în presă sînt mai răsunătoare și neașteptate. Bătrînul Lenoir s-a mulțumit cu puțin. Ipocrizia celorlalți membri Lenoir este prea obișnuită pentru a uimi; prințul Boresky, un exemplar minor al faunei sale, iar soția lui, o gîsculiță banală. Delictele sînt lipsite de anvergură. Realitatea, într-adevăr, se dovedește mult mai complexă.

*Dieu le savait* (Dumnezeu știa, 1950) complică niște întîmplări de dragoste obișnuite cu fapte studiate în

---

<sup>1</sup> Contele Maurice de Saxe (1696— 1750) unul din cei mai vestiți comandanți militari ai timpului, învingător în cîteva bătălii celebre din istoria Franței

timpul Rezistenței, și cu o încadrare morală trăită în lumina unei logici necruțătoare a predestinării. Salacrou a căutat să-și împrospețeze imaginile aruncînd asupra lor lumina crudă a lui Luter. Sînt vădite influențele exercitate de înclinația unei anumite culturi pentru frămîntările care amestecă sexualitatea cu religia (în sens mai mult gnoseologic decît fideistic).

În ultimele lui piese, *Les Invités du Bon Dieu* (Invitații lui Dumnezeu, 1958), *Le Miroir* (Oglinda, 1956), *Une Femme trop honnête* (O femeie prea cinstită, 1957), Salacrou revine categoric la spiritul operelor sale dinainte de război, inspirîndu-se adesea din atmosferele tipic provinciale care i-au rămas în amintire. Nu sînt lipsite de observații spirituale și de iscusință tehnică. Dar acum, genul nu mai pare potrivit cu timpurile, iar inspirația lui se dovedește lipsită de mordant și de originalitate. Hotărît lucru, timpul și întorsăturile lui au lăsat în urmă mijloacele pe care le folosește Salacrou.

## ANOUILH

În omul modern există o necesitate atît fizică cît și psihologică de a-și face un scop din amintiri, din jurnal, din mărturisirea propriilor păcate și decăderi, voluntare sau involuntare, de la înger la animal. Adevăratul roman constă în taina vieții care se trăiește în sine sau în alții.

Jean Anouilh este protagonistul permanent al pieselor sale. Fiecare replică din text este o replică din viața lui. Fiecare delict săvîrșit este o vină a lui. În toate atitudinile personajelor sale se reflectă imagini care i-au populat tinerețea, astfel încît piesele lui urmăresc curba vieții unui om, conflictul lor dramatic comportă o desfășurare amplă dar este unul singur, iar figurile în mijlocul cărora evoluează destinul eroului, rămîn cu o fizionomie mereu egală, fixă, statuară. Pentru Jean Anouilh arta are în primul rînd un sens personal, însemnătatea unei descăr-

cări și a unei eliberări: o spovedire în public care-i ușurează viața.

În piesele lui, conflictul fundamental, termenii erorii care minează existența, sînt oferți de mediul familial în care creștem și în care sîntem apoi condamnați să trăim, în ciuda oricărei răzvrătiri. Încercăm o evadare din situații în care ne-a pus soarta, dar timpul aventurii și al speranței a trecut. Viața înregistrează falimentul acestei încercări: *Le Voyageur sans bagages* (Călătorul fără bagaje, 1937), *La Sauvage* (Sălbatica, 1938), *Eurydice* (1942), *Roméo et Jeannette* (1946). Chiar cînd Anouilh caută să pară blind și senin, renunțarea lui nu este mai puțin vădită. « Piesele roz »<sup>1</sup> par să facă posibilă fuga și fericirea într-o lume nouă; în realitate, ele îi arată inconsistența, o definesc drept o lume feerică și imaginară — cum este dragostea prințului în *Léocadia* (1941) — și întrevăd cea mai bună soluție a vieții în acea negare a ei care este visul, rozul imaginilor legănate în afara realității și a simțurilor. Mediul familial care unește indivizii într-un prim grup, a pătat, a ros, a alterat toate raporturile umane. A creat o rețea de intrigi, de violențe, de ipocrizii, de resentimente, de inhibiții, din care omul nu mai poate scăpa și în care pînă la urmă își umilește propria-i rațiune de existență, nutrind-o cu răul din el, cu impuritatea lui. Cînd ești încă pur, cînd nu vrei să abdicîi, te angajezi într-o luptă hotărîtă pentru a-i putea convinge pe cei din jur că răul lor este vindicabil și pentru a-i putea smulge soartei lor de tristețe și josnicie. Lupta e generoasă, dar pierdută de la început. Pînă la urmă te tîrăște la nivelul celor pe care vrei să-i salvezi, te face să încurci reperele și să pierzi totul. În timpul luptei apare dragostea care te-ar putea scăpa din mediul familial, ducîndu-te către o lume degajată, către adevăratele orizonturi ale bunurilor pe care le oferă viața; dar dragostea nu

---

<sup>1</sup> Anouilh și-a împărțit opera în *pièces roses* (« piese roz »), imbinînd puritatea cu o nuanță de nostalgie și revoltă, *pièces noires* (« piese negre »), cu personaje meschine, respingătoare, sau umilite într-o lume murdară și *pièces brillantes* (amuzante), cu o intrigă plină de fantezie

are niciodată noroc; este mereu minată de moarte, ca în cazul lui Orfeu și Euridice, de impuritate și rătăcire. Destinul creațiunii și al păcatului originar se repetă cu fiecare viață.

Reelaborarea miturilor clasice a dat piesele *Antigone* (1943) și *Medée* (1948). Mituri? Conflicte de idei? Răscruci tipice ale momentelor istorice? Nostalgie poetică a simbolurilor umane? Reîntoarcere obosită la veșnica revenire a trecutului? În aceste piese se reflectă un sentiment de resemnare care poate părea lașitate; dar și o încercare de limpezire și determinare a comportării personale, de fixare a propriilor răspunderi, de ocolire a forțelor dominante, pentru a da un conținut moral propriei acțiuni. Opera precedentă este anulată și nu mai are importanță. *Eurydice* are caracterul unei tranziții, al unei treceri la culori aprinse. *Antigone* este un exemplu perfect al noii forme: totuși, pe cât este de elegantă și degajată ca desfășurare, pe atât este de inconsistentă ca fond și de neputincioasă față de sarcinile pe care și le-a propus.

S-ar putea spune că în piesele lui Anouilh se întâlnește o admirabilă continuitate a tonului. El repetă în toate povestea unei inocențe pe care împrejurările și oamenii o blamează. Uneori este condimentată cu o figură îngîmfată și gălăgioasă de femeie mai în vîrstă, care exercită asupra acestei inocențe o influență distructivă mai mult sau mai puțin conștientă. Pe baza acestor teme imuabile — ce revin cu insistența și semnificația simbolică a visului — Anouilh brodează numeroase variații, folosindu-se cât mai mult de reminiscențe literare după care își realizează pasișa. Se înfruptă din cele mai variate izvoare, de la Feydeau la Cocteau, de la Becque la Giraudoux. *Colombe* (1950) nu face excepție de la regulă și se încadrează perfect în lumea lui cu o anumită voioșie de concepție și un umor colorat în unele replici. Anouilh a realizat aici un amestec abil, în care « negrul » are aerul unei plăcute expuneri de situații tulburi, iar « rozul », aerul unei idile de roman pentru adolescente. El satisface astfel cerințele ambivalente ale publicului său, obținînd o largă apreciere. Actualizarea piesei boulevardiere se realizează prin grefarea



unor nuanțe tragice și scuza unui moralism sever care se complăce totuși în analizarea păcatului sub toate formele lui posibile de perversitate.

Ca în orice producție dramatică bogată, și în aceea a lui Anouilh intervin la un moment dat gustul și resursa meșteșugului, care îl fac să-și piardă personalitatea într-un joc teatral devenit scop în sine, ca în *La Répétition ou l'Amour puni* (Repetiția sau dragostea pedepsită, 1950), variație pe tema teatrului în teatru; în *L'Alouette* (Ciocîrlia, 1953), o nouă Jeanne d'Arc; în *La valse des Toréadors* (Valsul toreadorilor, 1952), variație și comentariu la Feydeau; în *Cécile ou l'École des Pères* (Cecilia sau școala taților, 1951), răstălmăcire glumeată a lui Molière. Priza lui la public nu dă greș aproape niciodată. Fiecare din aceste piese brodează pe canavaua tradițională vreo aluzie psihologică sau comică ce poate amuza și interesa. Anouilh se prezintă astfel sub haina nouă a autorului de mare succes: dar nu renunță să joace feste satirice și de prost gust.

*La Valse des Toréadors* reprezintă poate o limită, adică o piesă în care imaginația autorului s-a mulțumit să producă un simplu divertisment. Nu e lipsită de săgeți satirice, dar și aceasta intră în tradiție, deși sînt accentuate în sensul amărăciunii și al disprețului. Comedia se petrece în vremea lui Feydeau, în 1910, iar această alegere dovedește și ea intenția de a-i călca pe urme.

Creația lui Anouilh amestecă în doze savante zugrăvirea moravurilor și caracterelor cu încurcăturile tipice întâmplărilor de vodevil. Nu se abate niciodată de la o cumpănă echilibrată între cele două versante. Încerci un oarecare sentiment de oboseală doar în fața anumitor insistențe gnomice, nu întotdeauna de bun gust și, mai ales, spirituale numai pînă la anumite limite. Pînă la urmă, tocmai acolo unde personalitatea lui ar vrea să se impună, se naște un sentiment de jenă. Armonia și echilibrul rămîn perfecte, atîta cît izbutește să reflecte cu iscusință înclinațiile secrete ale publicului, dispozițiile lui cele mai ascunse și de aceea mai tenace.

*Ornifle* (1955), poet și Don Juan, are o fire de adolescent depravat și totodată rebel. În această comedie

cît se poate de falsă, convențională, pastişă, teatrul e teatru fără nici un fel de reziduuri și devine plăcut accesibil. Paradoxuri, aforisme, citate, portrete după natură sau din imaginație, toate laolaltă condimentează o inefabilă frivolitate boulevardieră, care a învățat să glumească cu conceptele cele mai serioase și care se adresează unui public conștient și amator de asemenea joc.

Anouilh oferă materie de spectacole așa cum personajul său, eroul-poet, compune cuplete pentru revistele de mare succes. Împrospătează vodevilul cu lustrul clasicilor (în cazul de față reluîndu-l pe *Don Juan* al lui Molière).

Contele Ornifle de etc., după ce a compus versuri inspirate și de bună factură, precum și de școală bună, a preferat să se dedice aventurilor amoroase. Bineînțeles, se apropie mai mult de trupul decît de sufletul femeilor. Și-a învățat muza să asculte de exigențele unor *chansonniers* (este o muză maleabilă, stăpînă pe tainele rimelor și silabelor). Este stipendiat de un prieten vulgar și grosolan — dar cu inimă bună și, pe deasupra, proprietarul a trei teatre — ca să poată zbura din floare-n floare. Își bate joc, e drept, de secretara și de camerista acestuia, ambele foarte îndrăgostite de el, dar îi respectă și îi ignoră soția. Încadrîndu-l cît s-a putut pe *Don Juan* în timpurile moderne, lui Anouilh îi vine cam greu să expună cu naturalețe noul conflict lăuntric. N-a putut găsi altceva (spre deosebire de emoționantul *Don Juan* zugrăvit de O.W. de Milosz) decît să meargă pe urmele ilustrului predecesor, prezentîndu-ne lupta grotescă între valorile spiritului — personificate atît de secretară (« conștiința » lui) cît și de un preot dezinvolt — și valorile materiale ale vieții, ale realității, afirmate, apărute, proclamate cu fiecare acțiune și cu fiecare cuvînt (afară de « cupletele » religioase compuse ocazional pentru a se pune bine cu Cerul) de Ornifle al nostru, adevărat monstru de cinism. Binele și răul, păcatul și puritatea se iau la luptă. Ornifle, simțindu-se din ce în ce mai slab de inimă, ar înclina chiar către convertire (lucru care nu se va întîmpla niciodată cu *Don Juan*); dar îndată ce i se pare că a învins criza, se întoarce la

atitudinea lui obișnuită, cu și mai multă hotărîre decît înainte, la jocul de înșelăciuni cu fauna feminină; și iată-l fulgerat chiar în pragul ultimei sale aventuri.

Anouilh a împodobit cu floricele această schemă, nu numai printr-o serie de replici comice și de efect, dar și prin artificii de tip clasic (ca recunoașterea unui fiu acum în vîrstă de douăzeci de ani) și cu expediente ultramoderne (folosirea magnetofonului pentru anumite efecte umoristice). Situații și reminiscențe din cele mai felurite izvoare se revarsă asupra personajelor și a manifestărilor lor. De altfel, nu sînt greu de recunoscut: Anouilh are cochetăria de a se mîndri cu ele, aproape de a-și declara complicități. Referirea la literatura de factură catolică este predominantă; și dovedește că autorul are o predilecție deloc ascunsă pentru un sistem atît de agreabil adecvat la necesitățile vieții, atît de darnic cu iertarea, atît de zelos în a-l face pe demon seducător.

Celelalte piese ale lui Anouilh revelează în general repetatele lui obsesii personale, visele, melancoliile, frustrațiile sale. Aici el se apropie hotărît de înclinațiile unei anumite lumi și epoci, înoată în ele bucurîndu-se de puținătatea lor. În aparență, Ornifle (adică Anouilh așa cum se idealizează în aspirațiile lui) trece drept un distrugător al valorilor umane, drept un libertin fără conștiință și fără scrupule, dar nu trebuie crezut. Vrea să sperie, adică vrea să amuze.

Ajuns la deplină maturitate, Anouilh a părăsit căile impulsului său lăuntric către forme mai libere de viață, evocate cu nostalgie, pentru a reflecta în mod precis și direct poziția lui în lume printr-o satiră de tip molieresc, adică sprijinită — negativ sau pozitiv — pe reacțiile unui caracter.

Sînt bine cunoscute tendințele conservatoare ale lui Anouilh, care se situează oarecum pe linia fostului ziar « Action française »<sup>1</sup>; el vizează lumea oficială dominantă în Franța pînă la venirea lui de Gaulle, pentru a-și exercita ironia și a demasca ipocriziile.

<sup>1</sup> Cotidian care a apărut între 1908—1944, ca organ al unei mișcări politice antidemocratice

*L'Hurluberlu* (1956) și încă și mai mult *Pauvre Bitos* ou *Le dîner de têtes* (1956) manifestă o atitudine plină de dispreț pentru cea de-a patra Republică, dezbătînd adesea diferite teme ale gaullismului, moștenite din tradiția maurrasiană<sup>1</sup> și frizînd mentalitatea fascistă. Revolta și negativismul de care sînt însuflețite personajele sale se apropie de cea mai rigidă orientare de dreapta — care, de altfel, a găsit întotdeauna apostoli și stegari în cultura franceză, de la Barrès la Montherlant — ajungînd la un catolicism bizar, mai mult orgolios și eroic decît caritabil, așa cum se constată chiar din ultima piesă a lui Anouilh, *Becket ou l'Honneur de Dieu* (Becket sau onoarea lui Dumnezeu, 1959). Opiniile politice ne pot orienta asupra caracterului piesei: iar această piesă se dovedește într-adevăr autentică, pentru că satira lovește într-o țintă lesne vulnerabilă, dă la iveală ascunzăturile cele mai rușinoase ale conștiinței, comune contemporanilor săi, le dezvăluie viciile penibile și ascunse. *Pauvre Bitos* este poate comedia care a stîrnit cel mai mare scandal în ultimii cincizeci de ani de teatru francez. Domnul Bitos, magistrat al republicii, ajuns la grade înalte mulțumită sprijinului guvernelor așa-zis democrate care au urmat după eliberare, personifică radicalii democrați cu tradiționala orientare spre stînga. A pornit de jos, și aspiră inconștient la privilegii. Un grup de tineri nobili și industriași îl invită la o masă. Fiecare s-a travestit în cîte un personaj celebru al Revoluției franceze. Bitos, în Robespierre. În timpul mesei se desfășoară un adevărat proces al acțiunilor sale, și nu numai atît, dar sînt aduși martori direcți și uitați ai unor grave slăbiciuni ale sale și ai unor aspecte urîte îngropate de vreme. Bitos se simte umilit și înfrînt. Noii comeseni se prefac că-l invită să facă parte din această societate care îi este atît de ostilă; iar el, pînă la urmă se simte atras puternic de ea. Dar i se joacă o ultimă festă; și e lăsat la pămînt,

---

<sup>1</sup> *Charles Maurras* (1868—1952), scriitor francez, directorul ziarului «*Action française*», a fost condamnat la închisoare pe viață din pricina colaboraționismului său cu cotropitorii fasciști

ajuns un nimic, în așa hal încît autorul simte o pornire de compasiune pentru el: «*sărmanul Bitos...*»

Avem de-a face mai mult cu un pamflet decît cu o comedie, iar pamfletul, conform tradiției, nu este lipsit de o anumită înclinație spre infamie. Pare să atace pe cei puternici, pentru că de autoritățile oficiale își bate joc, pe ele le împrășcă cu ridicol, ca să nu zicem cu noroi (și nu fără motive valabile). În realitate, autorul este însă de partea celor cu adevărat puternici, a marilor familii care împărtășesc întru totul vederile lui. Totuși nu contează care este adevărata sa poziție. Contează faptul că sarcasmul său are rațiuni întemeiate și se traduce într-o vitalitate teatrală efectivă, printr-un joc scilpitor de imagini și concepte evocate pe tonul satiric al timpului, pentru a indica soarta renovării care a dat greș în '45.

*L'Hurluberlu*, de Jean Anouilh («*hurluberlu*» înseamnă un fel de tip bizar și candid totodată), zugrăvește situația unui general pensionat — subtitlul precizează «sau reacționarul îndrăgostit» — care trăiește la o moșie a lui destul de prosperă și vede năruindu-se atît viața lui particulară cît și cea publică (aceasta din urmă, din cauza unui complot local, cu scopul de a reda «demnitate» Franței, restituind militarilor — dacă nu chiar coroanei — puterea.).

Urmele lui Molière servesc drept mit care se poate renova în lumina situațiilor actuale. Jean Anouilh se identifică și de data aceasta cu eroul său, deși ca aparențe exterioare destinele lor par atît de diferite. Prin intermediul acestuia el expune motivele disprețului și ostilității sale față de lume. Prezentîndu-l pe general ca pe o victimă a structurilor moderne și a parlamentarismului, deși îi descrie laturile comice, suscită în jurul lui simpatie și popularitate. Ba chiar lasă ca, în două rînduri, să fie făcut *knock-out* de către reprezentanții micii burghezii și ai intelectualității, ambii, firește, de stînga. Făcîndu-l campion emoționant al onestității, al rigurozității, al onoarei, îi pregătește revanșe nu tocmai inofensive.

Ca de obicei, din aceste sentimente și resentimente personale (printre altele ne face să asistăm la o parodie a teatrului lui Samuel Beckett), Anouilh scoate un subiect de vodevil, dovedind un talent teatral mereu

viguros, sprinten și maleabil. Replicile și situațiile (de astădată preluate din alte piese ale lui: de pildă, scena spectacolului în grădină) au alură de joc, polemica lui se înviorează mulțumită unui condei sprinten care asimilează și retransmite într-un stil vinietist. Personajele, faptele, discuțiile, par întrucîtva să trăiască numai în funcție de dialogul foarte spiritual în originalul francez și destinat unui consum trecător, de scurtă durată.

Cu timpul, Jean Anouilh și-a redus protestul la nemulțumire (de orientare qualunquistă,<sup>1</sup> care trezește ecou favorabil în public). Nemulțumirea autorului norocos devine subiect teatral; tehnica lui se epuizează căutînd să fie plăcută, plăcută în sine, prin butade și patetisme facile. La capătul unei lungi parabole creatoare și al unor experiențe eterogene, Jean Anouilh a descoperit jocul teatral ca scop în sine, gratuit în mod deliberat. Timp de decenii expuse prin el păsurile lui personale și reflecțiile la care îl duceau. Acum, acele resentimente care l-au agitat mereu, au amuțit (poate din cauza succesului). Se ivesc altele, iar datorită imaginației lui agile, prinde viață divertismentul teatralității.

Dintr-un subiect care acum patruzeci de ani ar fi suscitât alexandrinii lui Rostand sau endecasilabii lui Sem Benelli, și care acum douăzeci și cinci de ani a devenit elocvență lirică lucidă și densă în *Asasinat în Catedrală* de T.S. Eliot, Anouilh a scos un spiritual pretext de comedie. *Beckett ou l'Honneur de Dieu* (1959) se avîntă pe calea misticismului, în parte conștient, în parte de plăcere. Dar nu este cazul să ne facem iluzii în această privință. Este vorba de un pretext scenic, de un subiect pitoresc (așa cum a fost o vreme pentru D'Annunzio). Teologia catolică, sfinți ca Thomas Backett, cu referire la supremația morală a sacerdoțiului, «onoarea lui Dumnezeu» în orice îndatorire cetățenească, nu sînt decît instrumente pentru imaginația lui teatrală, așa cum era

---

<sup>1</sup> Atitudinea qualunquistă (qualunque = oricine), în primul rînd cu nuanță politică, a fost propagată în Italia de mișcarea numită «Omul oarecare», care a publicat în 1944 și un ziar cu același titlu. A fost o mișcare anti-democratică, al cărei succes a durat doar cîțiva ani

pe vremuri *le cocuage* pentru autorii de vodeviluri. Inclinațiile trecătoare se schimbă, adesea chiar în mod revoluționar. Anouilh poate cuceri premiul pentru cel mai agil și lipsit de prejudecăți om de teatru din anii aceștia. Știe să simtă de unde bate vântul. Cinismul lui declarat, frivolitatea, care are pretenția să fie doar aparentă, structura scenică agilă a pieselor lui, limbajul nutrit cu aforisme ireverențioase care par să conțină adevăruri, cuceresc mai întâi pe actorii cei mai de vază, apoi, după cum e logic, marele public. Trebuie remarcat că, spre deosebire de autorii de vodeviluri din *la belle époque*, negația lui Anouilh nu merge niciodată pînă la capăt (la ceilalți în schimb, omul era redus la josnicia poftelor lui). Neagă vrînd să satisfacă gustul batjocoritor al publicului, pentru care scena este un loc unde se poate da drumul la tot ce ne este interzis, dar lasă ample disponibilități de salvare și speranță, refugii sigure, de care spectatorul se poate agăța: misticismul, tocmai datorită caracterului, său nedefinit este, în mod legitim, preferat.

Prietenia dintre Henric al II-lea Plantagenetul și cancelarul său Thomas Beckett dă loc unei întorsături foarte teatrale cînd se transformă în dușmănie feroce, după ce Beckett, devenit arhiepiscop primat din porunca regelui, se transformă în apărător hotărît al Bisericii și al iubirii de Dumnezeu. Întreaga viață medievală se desfășura în veșnica antiteză (și unica condiție de libertate) dintre Biserică și Stat. Au fost destule împrejurări hotărîtoare în care Biserica și-a asumat sarcina de a forma și apăra valorile spirituale în cadrul opresiv al feudalismului.

În sfera acestei dialectici (care în realitate nu-l interesează prea mult), Jean Anouilh crează două personaje de o viguroasă vitalitate teatrală. Henric al II-lea, sincer, plin de viață, capricios, în aparență prost, care cunoaște totuși valoarea oamenilor și dorințele lor ascunse și înțelege în esență datoria sa de rege, trăiește pentru aceasta. În grosolănia lui și în judecățile sale dezabuzate, rămîne neclintit interesul pentru casa lui domnitoare, cu servituțile și singurătatea la care îl obligă. Beckett, generos și cordial, învață arta de a governa, știe să-i pună în valoare rezul-

tatele, își controlează situația de subordonat, de prieten și sfetnic, cu drepturile și îndatoririle ei. Bufon cu ample resurse de umor și umanitate, îl vedem asumînd rolul de cancelar, pătruns de atașamentul față de stat, slujind cu fidelitate coroana. Pînă cînd se produce aventura neprevăzutului *itinerarium mentis in Deo*,<sup>1</sup> și ajunge martir. În ultima fază, Anouilh îl descrie blînd și senin, voios chiar și cu totul străin de fanatism.

Structura se articulează cu multă agilitate într-o serie de tablouri scurte de cronică istorică, după un *flashback* inițial. Replica are adesea o alură umoristică, iar scenele o evoluție expresivă bine calculată. Divertismentul este asigurat în prima parte și în situațiile comice, dar mai puțin acolo unde se recurge la tema mistico-patetică. De altfel, autorul însuși nu pare prea convins. Evoluția operei sale, amplă acum, și care din punct de vedere artistic rămîne pe un plan mijlociu chiar și ca originalitate a subiectelor, trece, de la izbucnirea nemulțumirilor și viselor tinerești, printr-o serie de transfigurări ale vieții reale și cotidiene, la maturitatea unui caracter ce se oglindește în lumea înconjurătoare. La poziții, se luptă între ostilități și alianțe, înfruntînd amarele dificultăți care îl opun pe individ colectivității, pe *unul celorlalți*, potrivit tradiționalelor căi ale iubirii, ale prieteniei, ale credințelor, ale activității.

#### PERPETUAREA SPIRITULUI BULEVARDIER

După al doilea război mondial Andre Roussin (n. 1911) preia direct mecanismul comic tradițional, fără alt pretext decît de a-l moderniza. A cunoscut mari succese cu *La petite Hutte* (Coliba, care a ajuns, începînd din 1947, la două mii de reprezentații) și *Lorsque l'Enfant paraît* (Cînd apare copilul, 1950). Roussin continuă filonul lui Feydeau, adaptîndu-l firește la gustul de astăzi, și cu toate că mizează

<sup>1</sup> Calea gîndurilor către Dumnezeu (în lat.)



fără rezerve pe elementele de succes, știe să dea viață personajelor printr-o spirituală reprezentare a psihologiilor, a caracterelor, a moravurilor. El perpetuează cu destulă finețe tradiția și savoarea teatrului boulevardier, ajungînd, la o mare vogă, care, firește, nu se știe cît va dura. Cu piesa într-un act *L'Etranger au Théâtre* (Străinul la teatru, 1950) a vrut să-și îngăduie o scurtă vacanță avangardistă, condusă cu mult spirit și un brio surprinzător.

După el se prezintă la orizontul marilor succese, tot de natură ușoară și spumoasă, *Félicien Marceau* (n. 1913). Unele raționamente pseudo-conceptuale nu sînt de ajuns pentru a masca obiectivul în *L'Oeuf*<sup>1</sup> (Oul, 1952): oul privit ca simbol al sistemului social de care este necesar să fi ancorat. Nu e suficientă nici adoptarea sistemului de povestire la persoana întii, întreruptă abil de scenete, cu care ne-a obișnuit de mult ecranul. Esența rămîne aceeași: zugrăvirea unor caractere comice în cadrul unor situații familiale burgheze și a celebrului triumphi. Marceau îndrăznește să ajungă pînă la uciderea femeii adultere. Soțul va izbuti apoi cu o viclenie diabolică să obțină din partea unui tribunal umoristic condamnarea amantului în locul lui. Dar variația nu modifică regulile cazului, care sînt acelea de a nu ține de loc seama de verosimilitatea acțiunilor, cu condiția ca desfășurarea să iasă comică. În acest joc, în acest virtuozism de pură teatralitate, *Félicien Marceau* a avut o inspirație fericită pentru mai mult de jumătate din piesă. Cînd nu mai rămîne altă resursă decît adulterul, jocul obosește și devine mai greoi, artificul se simte prea vădit. Bineînțeles, în cadrul genului, pretextul rezistă dacă are un interpret capabil să-l susțină.

În *La Bonne Soupe* (Supa bună, 1958) *Félicien Marceau* a repetat procedeul — o temă centrală, o serie de scenete evocatoare, cu adaosul unui al doilea personaj care ne-o prezintă pe eroină în tinerețe — și a obținut iarăși succes. Personajele și situațiile nu diferă mult de cele clasice ale genului. Fundalul este constituit de lumea unei anumite burghezii fran-

145 <sup>1</sup> Adaptare după romanul *Chair et cuir*, de același autor

ceze, mult exploatată în literatură și pe scenă cu vicisitudinile și meschinăriile ei, și zugrăvită de Marceau, dacă nu cu autenticitate, în orice caz cu o anumită perspicacitate. Astfel, analiza psihologică a vieții prostituatei Laura, are un ton aspru de adevăr, care constituie temelia scenică.

Marcel Aymé (n. 1902) trecînd după război de la proza narativă la teatru, nu și-a pierdut calitățile de reprezentare comică a micii lumi din care face parte, și mizează cu hotărîre pe divertismentul cu caracter de farsă. *Lucienne et le Boucher* (Lucienne și măcelarul, 1948), *La Tête des Autres* (Capul celorlalți, 1952) scot din observații satirice (în a doua piesă atît de violente încît au părut scandaloase chiar și la Paris) materie pentru un joc agitat de paradoxuri scenice. *Les quatre Vérités* (Adevărul întreg, 1954) este un joc teatral pur, fără consecințe, dar plăcut din punct de vedere scenic. *Clérambard* (1950) dezvăluie în schimb predilecțiile ascunse ale autorului, de obicei preocupat să prezinte cu obiectivitate și să nareze în mod plăcut ciudățeniile unei lumi străine de el. Pe un fond comico-mistic, care amintește de un anumit umorism al teatrului religios medieval, Marcel Aymé conturează aventuri fanteziste cu semnificație romantică, corespunzătoare totuși gusturilor mai avansate ale spectatorilor.

Marcel Aymé nu are prea multe subtilități și se menține pe liniile tradiționale. Facultățile lui mai importante se manifestă în schițarea unor figuri luate direct din faptele diverse ale vieții cotidiene, și în agitarea fără multe menajamente a unor probleme de mare actualitate printr-o atitudine satirică biciuitoare, cu iz molieresc. În ultima sa comedie, *Les Maxibules* (1961) își moderează satira și realismul îndreptate de data aceasta asupra uneia din cele două sute de familii ale industriei franceze, adoptînd o tehnică teatrală destul de nouă și ingenioasă, care are efect asupra publicului și îl amuză.

Actorul-autor François Billeldoux (n. 1927) a avut o idee destul de fericită cînd și-a intitulat o comedie cu termenul *Tchin-Tchin*<sup>1</sup> (1958), făcînd

<sup>1</sup> Expresie care se rostește cînd se ciocnesc paharele

din el simbolul unei întâlniri între două existențe, care altminteri ar fi fost sortite naufragiului. Cu ajutorul paharului, se stabilește treptat o alianță capabilă să susțină și să justifice două vieți, într-o nouă orientare recuperată. Cei doi eroi ai comediei și-au văzut iubirile și respectivele căsnicii spulberate. S-au întâlnit în zadarnica încercare de a reînoda legăturile. Soțul protagonistei o înșeală cu soția celui-lalt. Vinovații de adulter fug împreună. Celor doi părăsiți nu le mai rămîne altceva de făcut decît să bea prietenește împreună. Nu este vorba de iubire în sensul obișnuit al cuvîntului, ci de două complexe de inferioritate care se încurajează și se compensează. Încet-încet, această legătură inconsistentă își găsește un echilibru și, în ciuda fragilității ei și a substratului alcoolic, dobîndește o vigoare ascunsă. Treptat, concepțiile de viață ale celor doi disperați devin din burgheze și *rangées*, cum erau la ridicarea cortinei, tot mai anarhice și păcătoase, alunecînd spre vagabondaj și așa-zisa amoralitate.

Nu e multă originalitate în acet *exploit* scenic cu care Billetdoux a ajuns la succes și oarecare celebritate. Diferite teme caracteristice pentru o anumită dramaturgie de după război, sînt asimilate și expuse după o abilă rețetă teatrală, cu o mare bogăție de dialoguri spirituale, nu lipsite de finețe psihologică, cu butade amuzante și tăioase.

În *Va donc chez Törpe* (Du-te la Törpe, 1962) autorul recurge în mod deliberat la mecanismul romanului polițist. În hotelul Törpe, administrat de o tînără și frumoasă patroană, s-au întîmplat în decurs de cîteva luni nu mai puțin de patru sinucideri. Karl Töpfer vine să facă cercetări în numele autorităților. Interogatoriile lui se îndreaptă mai cu seamă asupra tinerei patroane, care pare să atragă și să împingă spre ultimul pas pe candidații la sinucidere. Dar nu există nici un mister de descoperit. Numai două concepții în contrast limpede. Prima concepție, aceea a lui Töpfer, constă într-un sentiment pozitiv al vieții și al îndatoririlor ei, un dinamism cu atribuții pur practice, orientat spre dobîndirea de bunuri concrete. A doua concepție însă, este aceea a Ursulei-Maria și a locatarilor ei ( o galerie de *déracinés*),

care își susțin dreptul la îndoială, la suferințe chinuitoare, la opțiuni decisive, ca aceea de a refuza să trăiască: adică dreptul la un bagaj melancolic dar generos și nobil, cu totul asemănător, ca să fim clari, cu acela elaborat de romantismul german. Locatarii sînt îndrăgostiți la nebunie de Ursula, care, pe de altă parte, își dăruiește grațiile fără prea multe ezitări și le retrage, cu aceeași dezinvoltură. Cu zece ani în urmă, Ursula-Maria ar fi ieșit triumfătoare, muză ideală a dramaturgului. Firește că ar fi făcut-o să cadă sub gloanțele brutelor. Dialectica contrariilor duce la sinteză. Karl Töpfer se convertește la vederile Ursulei, Ursula se apropie de cele ale lui Karl. Hotelul cu reputație funestă se închide drept consecință sugerată de Töpfer însuși la sfîrșitul cercetărilor; cei doi rămîn singuri și, cum era de așteptat, după o ușoară tergiversare, se întîlnesc în pat, în aplauzele generale ale publicului.

Pe ton de vodevil, Billetdoux ajunge încă o dată la succes, amestecînd cu pricepere ingredientele luate din Camus, Koestler, Kafka, și așa mai departe.

## COMEDIA ENGLEZĂ

Comedia socială și de moravuri, care se răspîndise în toată Europa datorită teatrului francez și în special pieselor lui Dumas-fiul, se întîlnește în cultura engleză cu tradiționala comedie de moravuri de gen umoristic, care, după Congreve și Sheridan, fusese redusă la tăcere de romantism. Redescoperirea posibilităților de a prezenta lumea pe scenă în mod concret și realist, coincide cu revenirea la necesitățile satirice de altădată. Din această întîlnire ia naștere un tip nou de comedie.

Piesele lui O s c a r W i l d e (1856<sup>1</sup>—1900), sofisticate și tăioase, agresive dar cu eleganță, construite după regulile artei pentru a-și lansa săgețile, nu se ocupă de micii burghezi cuibăriți în administrații sau printre hîrtoagele tribunalelor, închiși în familie

<sup>1</sup> Enciclopediile dau ca an al nașterii 1854

ca într-o cușcă de nebuni, după cum se obișnuia în comedia europeană a timpului; iau drept țintă *high-life*-ul, viața intimă a claselor conducătoare engleze acoperind-o de ridicol, distrugând deci pretențiile la intangibilitate. Aduc un contrapunct sarcastic fanfarelor lui Kipling și gloriilor Imperiului.

Oscar Wilde caută zadarnic să dea de urma unei libertăți naturale, a unei vieți descătuseate de orice joc de suprafață. Acesta e crezul lui, îl cultivă cu tenacitate, iar acțiunea dramatică îi folosește în primul rînd ca să exorcizeze fantomele respectabilității, morala înțeleasă doar ca o salvagardare, ca o supapă de siguranță a ordinii sociale instaurate. Năruie ficțiunile ideologice în numele cărora se apără interesele, bătîndu-și joc de ele printr-o demascare a convențiilor sociale, asupra cărora convenția teatrală, cu recunoașterile ei de melodramă, acționează drept reactiv exploziv.

În *Lady Windemere's Fan* (Evantaiul Doamnei Windemere, 1891) și *The Importance of Being Earnest* (Importanța de a fi Sever, 1894), descrierea vioaie și amuzantă în așa măsură încît întrece strălucitul joc al comediei din secolul al XVIII-lea, ascunde o permanentă și amară ostilitate. Întimplările hazlii din cercurile cele mai alese se desfășoară în virtutea unui procedeu teatral abil și sigur, în care conversația de salon și rezoluțiile cotidiene ajung fără veste la neașteptate și tăioase scăpărări. Oscar Wilde rîde de uzanțele și obiceiurile adoptate, în numele unei concepții mai înalte de viață.

Earnest corespunde cu numele Sever. În comedia lui Wilde, Sever este un personaj care își ia acest nume drept un al doilea el însuși. A inventat existența unui frate, Sever, și pe baza aceasta duce o a doua viață liberă și fără prejudecăți. Oscar Wilde și-a definit piesa « o comedie fără importanță pentru persoane serioase ». Într-un exemplar manuscris s-au găsit aceste însemnări ale autorului: « *Moarte, bani și căsătorie; natura stilului; ideologie și economie; frumusețe și adevăr; psihologia filantropiei; declinul aristocrației; morala secolului al XIX-lea; metodele de clasă* ». Asemenea adnotări dovedesc cu prisosință că sub aparenta suprafață adesea înflorată cu remarci

perspicace și cu concepte, voia să lase să transpară o judecată limpede asupra societății în care intrase și care foarte curînd avea să-l alunge din sînul ei. N-are importanță faptul că Wilde a cultivat pe urmă, după cum se știe, idealuri estetizante, ca reacție față de convențiile și ipocrizia pe care le dezvăluia și cărora le-a căzut victimă. Există și un snobim al celui ce parvine să frecventeze o clasă privilegiată din care nu făcea parte la origine. Dar aceasta nu contează față de realitatea portretului pe care îl face. Am zice chiar că îi este de folos pentru că îi îngăduie o cercetare pe viu.

Aceeași operație se repetă și în privința structurii comediei, incontestabil în gen de farsă, care nu ezită să recurgă la mijloace verificate de secole pentru a provoca rîsul. În contextul general se amestecă și romanescul, foarte la modă în teatrul englez din acei ani, și pe care Wilde îl tratează cu subtil simț parodistic. În acest sens, *Importanța de a fi Sever* constituie un model.

Doi prieteni bogați, tineri, prototipuri de pierde-vară din *high-life*, curtează două fete. Ei nascocesc tot felul de sisteme pentru a scăpa de regulile și obligațiile vieții londoneze de societate. Isprăvile lor sînt firește descoperite de o severă lady, apărătoare a respectabilității publice. Se ivesc diferite obstacole, pînă cînd iubirile să ajungă la un deznodămînt fericit. Mulțumită descoperirii unui vicleșug, toate piedicile sînt definitiv înlăturate. Rămîne un ultim obstacol: cînd se descoperă inexistența fratelui Sever, Gwendolen nu mai vrea să știe de John, deranjată de banalitatea prenumelui său. Dar se dovedește că, de fapt, John a fost botezat Sever. Apele se liniștesc, cu atît mai mult cu cît din toate părțile s-au făcut calcule atente asupra respectivelor posibilități financiare. Nu se mai nutresc îndoieli în privința considerației cu care trebuie privită austeritatea și severitatea epocii victoriene, condiții indispensabile pentru căsătorie. Tocmai această ușurătate aparentă conferă o reală profunzime comediei. Wilde pare să răspundă apelului nu de mult lansat de Nietzsche prin gura lui Zarathustra întru căutarea agilității, a unei mișcări scînteietoare ca dansul. Nu întîmplător Wilde a putut să

spună: « adevărul în artă este ceva al cărui opus este tot adevăr. Adevărurile metafizice sînt adevărurile Măștilor ».

Forța adînc subversivă din comediile lui Wilde, îl duce pe autor la un succes și o prosperitate perenă prin împlinirea și perfecția lor, prin jocul dintre aparență și conținut, dar și la situații care îi vor aduce condamnarea la închisoare și distrugere morală, curînd transpusă și în anihilare fizică.

Oscar Wilde ascunde în sufletul lui o frămîntare, nevoia unei eliberări din societatea în care trăiește, împotriva legilor naturii, recuperîndu-i puritatea prin mijlocirea unei ironii distructive. Criza lui adîncă, identificabilă în străfundul comediilor sale, ca și în durerea fățișă din *Balada din închisoarea de la Reading*, dobîndește o semnificație istorică. În privința conștiinței burgheze, marchează o cotitură în spiritul european, pe care o vor atesta noile curente ce îi reiau temele, și mai cu seamă unul din principalii maeștri ai primei jumătăți a secolului al XX-lea, André Gide. În Anglia, concepția lui hotărît anti-conformistă, precum și subtilul său umor, sînt preluate de G. B. Shaw în dramaturgia sa.

Londonezilor le place un teatru care să reflecte în mod nemijlocit gusturile și chiar slăbiciunile lor sentimentale, după cum se schimbă de la o epocă la alta.

Piesele lui Noel Coward (n. 1899), *Hay Fever* (Guturaiul finului, 1925), *Private Lives* (Vieți particulare, 1930), *Blithe Spirit* (Spirit vesel, 1941), *Brief Encounter* (Scurtă întîlnire, 1945), *Nude with Violin* (Nud cu vioară, 1956), sub plăcuta lor aparență spirituală, sugerează prin atenta zugrăvire a vieții cotidiene un patos subtil, în care publicul se recunoaște direct.

Terence Rattigan (n. 1911) l-a urmat pe Coward în redarea convențională a vieții și situațiilor de fiecare zi, cu scopul de a emoționa și amuza spectatorii, fără nici o angajare. Coward dobîndise la școala psihologică a teatrului francez o anumită grație, o prosperitate teatrală. Terence Rattigan are

mai mult interes direct față de realitate, dar și un echilibru mai slab, și o teatralitate uneori superficială.

*Who is Silvia* (Cine este Silvia, 1950) este tipul de comedie care oferă o distracție sigură. Rattigan se mulțumește să pună în mișcare și să îmbine mecanisme cu funcționare verificată, al căror efect îl cunoaște cu oarecare certitudine.

*Separate Tables* (Mese separate, 1954) constă din două piese în câte un act, legate prin faptul că se desfășoară în același cadru și, în parte, cu aceleași personaje, la interval de patru ani.

În fiecare act se pot identifica, net deosebite, două părți: una tinzând spre o redare minuțioasă, originală de mediu și caractere, iar alta, fixată asupra dramei psihologico-sexuale a unui cuplu.

La Rattigan scopul urmărit este simplu, axându-se doar pe redarea unui sentimentalism facil. Dar nu putem spune că se deapănă în mod firesc și convingător. Problematika este și aici artificioasă și complicată, desigur nu ca semnificații, ci datorită psihologiilor pe care ar vrea să le redea și care evoluează într-un labirint de contradicții și de întorsături, justificate doar de exigențele teatrale.

Cele două mari succese ale lui Peter Ustinov (n. 1921), *The Love of four Colonels* (Dragostea celor patru colonei, 1951) și *Romanoff and Juliet* (1956), situate în limitele lor adecvate, între hotarele divertismentului — hotare care, după cât se pare, nu sînt ușor de atins —, emoționează discret, au replici și situații de un spirit destul de *up to date*.

*Romanoff and Juliet* reia celebra schemă a lui Bandello<sup>1</sup> într-un climat de vodevil. Grație, resurse comice, joc teatral plăcut, spirit satiric (destul de inofensiv) sînt risipite și de data aceasta din belșug, atingînd scopul dorit al amuzamentului efemer.

---

<sup>1</sup> Una din cele 214 nuvele ale lui Bandello are ca subiect întîmplarea preluată apoi de Shakespeare dintr-o traducere franceză



În teatrul italian au continuat vreme de trei sferturi de secol imitațiile după Goldoni, prin piesele lui Giovanni Giraud, F. A. Bon, Riccardo di Castelvechio, Gherardi del Testa și Paolo Ferrari, cu rare scăpări de originalitate și observare realistă, subordonate fiind unui convenționalism teatral de efect.

Din lucrările lui Giovanni Giraud (1776—1834), *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore* (1818) și *Il galantuomo per transizione* (1822) mai păstrează încă oarecare interes.

În jurul caracterului creat, autorul țese o serie de dialoguri elegante și spirituale, cu surpriză finală, rămânând în limitele firești ale moralității cazului, după normele literaturii cuminți. Subzistă cele trei unități aristotelice, iar normele desfășurării teatrale, ale jocului scenic, sînt conștiincios aplicate.

*La trilogia di Ludro* (1823—1836) este o slabă variație pe teme goldoniene ținută în limitele tradiției. Francesco Antonio Bon (1788—1858) folosindu-și experiența sa de actor și director de trupă, construiește o intrigă veselă, de succes, axată, conform tradiției, pe ciudătenia unui caracter. Două acte de Sografi, care urmăresc să satirizeze nu fără candoare mediul teatral: *Le convenienze teatrali* și *Le disconvenienze teatrali*, prezintă oarecare interes.

Riccardo di Castelvechio, pseudonim al contelui Giulio Pullé, s-a dedicat chiar la jumătatea secolului unei scurte activități teatrale, care era pentru el, de fapt, un divertisment spiritual. A tradus cu o subtilă inteligență, și în versuri martelliane, *L'école des femmes* de Molière. A compus, tot în martelliane, *La donna romantica* și *Il medico omeopatico* (1858), în care vizează romantismul francez și moda care, după părerea lui, bîntuia în rîndurile sexului frumos, în așa măsură încît îi altera cele mai atrăgătoare caracteristici: grația și gingășia purtărilor. Pentru a o combate, se folosește de ceea ce părea atunci ultima descoperire a medicinei:

omeopatia, adică a combate o boală prin propriile ei mijloace. În cazul de față este vorba, firește, de boli psihice. Romantismul e privit de Castelvechio în accepția cea mai obișnuită: Dumas-tatăl și George Sand. Balzac este citat, după cum pare, din auzite. J. J. Rousseau e socotit zeu tutelar, filozof inspirator (expresia *filozof* atrăgea și trezea neîncredere pe atunci, în limbajul obișnuit; astăzi aproape a dispărut). Tipică este referirea la *Anthony* de Dumas-tatăl, la eroul blestemat, care se nutrește cu disperări și aspiră la sinucidere.

După cum se întâmplă adesea cu scriitorii satirici, Riccardo di Castelvechio adoptă poziții curat și riguros reacționare. Propune, oarecum, să se interzică femeilor de orice vîrstă și condiție lectura, înfierează cu indignare moralistă încercările lor de a scăpa de sub jugul patriarhatului. Medicul homeopat folosește o serie de stratageme, pentru a-i vîri mințile în cap contesei Irene care, căsătorită cu un bătrîn ramolit, visa în chip romantic la un iubit care s-o înțelegea și plănuia să fugă cu el, fiindcă recunoscuse în gesturile lui pasionate pe eroul romantic și ursitul ei. Dar în ochii publicului, personajul care are mai multă dreptate, care este preferat și răspunde de fapt visurilor spectatorilor, este tocmai contesa Irene, atît de crud înșelată de medicul homeopat — cu care se identifică autorul — azvîrlită într-o farsă, tremurînd înspăimîntată în fața sinuciderii, pe care o crede adevărată, cînd de fapt a băut doar un simplu sirop.

Personajul își ia revanșa asupra autorului. Nu este prima oară cînd se întâmplă așa în materie de satiră. Rămîn totuși valabile subiectele de amuzament oferite spectatorului, cu amănunte privind obiceiurile, adesea prin parodia în versuri a limbajului vorbit. Iar finalul satirei se întoarce tocmai împotriva principiilor pe care voia să le întărească. Romantismul, cu trepidațiile, speranțele, virtuțile lăuntrice ale sufletului feminin, înclinat să-i urmărească himerele, iese învingător. Mașinația imaginată de contele

Pullè pentru a-l doborî, obține efectul contrariu. Femeia italiană și romantică din acea vreme, în urma aventurilor byroniene și sthendaliene (ignoreate de contele nostru, care de altfel lua cunoștință de moda romantică cu o întârziere considerabilă, tocmai când formulele lui Verdi duceau către alte limanuri), iese cu drept cuvînt idealizată.

**Lector: CONSTANȚA OANCEA**

**C.Z. pentru bibliotecile mari 7.792**

**C.Z. pentru bibliotecile mici: 7.792.02**

**Întreprinderea poligrafică „Arta Grafică”**

**Calea Șerban Vodă 133**

**București**

**Republica Socialistă România**

**1971**

# istoria teatrului universal



«Edificiul teatral *elisabetan* este de un gen cu totul deosebit. Născut în curtea interioară a unui han, el a trebuit să țină seama de exigențele ritmului rapid în care se desfășura acțiunea. Drama se adaptează spectatorilor săi, renunță la prudențele literare și neoclasicizante... Clocotul de idei dă naștere unei puternice explozii de opere, și în primul rând aceleia a lui *Shakespeare*. Exprimând în întregime un popor și o epocă, Shakespeare ajunge să contureze sorții existenței omenești, așa cum făcuseră Eschil și Sofocle prin mijloacele și convențiile lor...»