

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. II

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

EDITURA MERIDIANE  
București, 1971

Pe copertă :  
*Scenă din « Commedia dell'Arte ».*  
Detaliu dintr-o pictură aparținând școlii bologneze,  
inspirată de *Ballo di Sfessania* a lui Jacques Callot.  
Sec. al XVII-lea,  
Milano, Muzeul Teatrului Scala

# CUPRINS

<b>COMMEDIA DELL'ARTE.....</b>	<b>7</b>
Origini și surse, p. 8; Zanni, p. 25; Arlecchino, p. 32; Brighella, p. 35; Pulcinella, p. 37; Pantalone, p. 40; Căpitani p.43; doctorul, p. 47; amoretzii, p. 48; trupe și actori, p. 50; documente și mărturii, p. 53; improvizația, p. 65; evoluția istorică (sec. XVI—XVIII), p. 72; Commedia dell'Arte în Franța, p. 82; scenariile, p. 89	
<b>MANIFESTĂRI ALE SPIRITULUI RELIGIOS .....</b>	<b>97</b>
De la drama liturgică la reprezentațiile edificatoare: drama liturgică latină, p. 98; Franța: jocuri, miracole, mistere, p. 102; Italia: laude, reprezentații sacre, p. 105; Anglia: Miracle Plays, Morality-Plays, p. 120	
<b>SPANIA: SECOLUL DE AUR .....</b>	<b>129</b>
Evoluția teatrului iberic, p. 130; Cervantes, p. 136; Lope de Vega, p. 140; Tirso de Molina, p. 148; Calderón, p. 151	
<b>SPIRITUL SACRU AL SPECTACOLULUI JAPONEZ NŌ</b>	<b>165</b>
<b>TRAGEDIA CLASICĂ .....</b>	<b>177</b>
Le Grand-Siècle; începuturile tragediei în Franța, p. 178; Corneille, p. 182; Racine, p. 193 Tragedia clasică în Italia: începuturile, p. 209; Alfieri, p. 212	
<b>NOUA MORALĂ ÎN TEATRU .....</b>	<b>223</b>
De la Molière la Revoluția franceză: Molière, p. 224; Mari vaux, p. 260; Lesage, p. 263; comedia serioasă, p. 264; Beaumarchais, p. 266 Reînnoirea: Lessing, Goldoni, Gozzi: Lessing, p. 275; Goldoni, p. 279; Gozzi, p. 292	
<b>KABUKI .....</b>	<b>295</b>



# COMMEDIA DELL'ARTE

## ORIGINI ȘI SURSE

**E**xistă unele fapte istorice cărora, din pricina unui șir de împrejurări, uneori banale (lipsa ori dispariția documentelor), li s-a pierdut complet firul conducător, acel fir care ne ajută să ne descurcăm în labirint. Printre acestea — de fapt mai numeroase decît se mărturisește în general — se numără comedia de improvizatie, rămasă un mister cu deosebire în privința originilor ei. Începînd cu celebra operă a lui Maurice Sand, *Masques et buffons* (Măști și bufoni, 1856), s-a adunat o serie foarte bogată de studii — care nu pare să se oprească — mergînd de la evocarea cea mai înflăcărată și sugestivă (în așa măsură încît pare imaginară) a lui Constantin Micklacevski, pînă la reconstituirea erudită, distrugătoare de idei greșite și minuțioasă pînă la exasperare în privința datelor a lui Ireneo Sanesi. Întregul teren a fost scormonit cu prisosință, iar în ultimii douăzeci de ani s-au publicat chiar și ample monografii asupra influenței exercitate de Commedia dell'Arte în diverse țări europene (Anglia, Franța, Germania, Austria). Cu toate acestea, principalele probleme istorice ale subiectului au rămas nerezolvate. Și așa vor rămîne dacă nu va interveni în mod miraculos descoperirea unor noi documente care să facă lumină.

Lăsînd la o parte nenumăratele detalii în privința cărora sîntem prost informați (de pildă, formarea, componența și itinerariile primelor companii de comici dell'arte), două sînt enigmele cele mai mari ale acestei originale manifestări a spiritului uman, legate de altfel una de alta. Cum și de ce către mijlc-



cul secolului al XVI-lea (cu siguranță nu mai devreme) au început spectacolele cu improvizații? Pînă la ce punct putea fi considerată improvizație interpretarea comicilor dell'arte, în ce măsură era pregătită dinainte și în ce măsură se inspira din compilații studiate în prealabil? Ar trebui adică să se stabilească cu exactitate în ce fel se deosebește comedia de improvizație de formele teatrale anterioare și de ce o dată epuizat acest ciclu — în ceva mai mult de două secole — fenomenul nu s-a mai repetat.

Cu toate că și acestui gen de probleme i-au fost dedicate studii atente, teren pe care s-au ciocnit opiniile cele mai diferite, în realitate fenomenul trebuie socotit pe cît de inexplicabil, pe atît de nou și singular. Este probabil că în *atellane* și în mimii giularești existau elemente de improvizație; dar este sigur că ele nu constituiau un aspect important ca în cazul de față. Chiar și astăzi, atît actorii de varieteu și de revistă (spectacole care corespund Commediei dell'Arte de altădată), cît și actorii teatrului dialectal, improvizează replici și crîmpeie de dialog, înfloresc subiectul cu « cîrlige » cum se zice în argou. Dar textul există; chiar dacă el se află în special în mîna sufleurului. Este evident că actorul a dovedit în toate timpurile posibilitatea de a improviza: totuși numai în această epocă istorică ea dobîndește întîietate, devenind principalul lui mijloc de exprimare artistică. Cum anume s-a petrecut acest fapt nu ne-o explică nici o mărturie. Primul document sigur cu privire la o reprezentație de improvizație, dată de actori mascați, este oferit de un fragment din dialogurile lui Massimo Troiano (1565). După cîțiva ani sînt înregistrate primele mărturii asupra activității trupei « *Gelosi* », urmate curînd de răsunătoarele dovezi ale măiestriei și celebrității componenților săi. Pe de altă parte, pînă în 1545, an în care se constituie la Padova o companie condusă de Maphio dei Re, zis « *Zanini* », care în documentele ulterioare figurează ca *dictus Zane*<sup>1</sup>, nu există nici cel mai mic indiciu despre reprezentații de improvizație (și nici chiar acesta pe care l-am citat nu poate fi considerat suficient de valabil, deoarece a se numi Zane și a-

juca pe Zane era un lucru extrem de obișnuit pe atunci și nu este suficient pentru a considera că se născuse Masca). Această evoluție s-a produs, așadar, într-un timp foarte scurt. În decursul unei singure generații — cea care putea să joace un rol artistic în 1550 și care dispărea la începutul secolului următor — s-au obținut în *Commedia dell'Arte* cele mai însemnate creații ale ei, figurile cele mai bogate în posibilități artistice, în sfârșit, s-a atins o formă desăvârșită și definită istoric în așa măsură încât să devină un arhetip.

S-au făcut presupuneri de tot felul asupra naturii și caracteristicilor acestei arte. Pentru a o înțelege nu putem recurge decât la mărturiile istorice, la acelea ale admiratorilor săi, ale artelor plastice și la cele furnizate de compozițiile literare care aveau o legătură cu ea — broșuri populare, compilații, scenarii — pe lângă unele corespondențe păstrate în arhive. Prima ipoteză a fost aceea a unei descendențe din formele populare ale teatrului latin: îndelung dezbătută în cursul secolului al XIX-lea (dar formulată încă de la apariția Măștilor în piețele italiene), ea a fost dovedită ca neîntemeiată atât de Scherillo, cât și de Stoppato sau Sanesi. Există probabil doar o mică parte de adevăr în ea și anume, că în firea populațiilor italice dăinuie o instinctivă și constantă înclinație către mim, un talent înnăscut pentru imitarea parodiată a realității. A doua ipoteză, formulată recent de Toschi, este că formele de exprimare și caracteristicile Măștilor ar constitui o derivație și o evoluție a serbărilor de carnaval, a riturilor de invocare a protecției divine, care făceau parte din ele, fără ca acest proces să fie însă conștient. Cea de a doua ipoteză — avînd un caracter mai verificabil și mai evident decât prima — contribuie la adevăr: fără-ndoială că Măștile și costumația — mai ales Zanni — par să fie rodul unor necesități ale carnavalului, apariția unor factori rituali a căror semnificație ascunsă poate fi identificată. Dar în cadrul exprimării teatrale, aceasta nu reprezintă decât aspectul figurativ. În sfârșit, Sanesi susține, pe baza unei cunoașteri aprofundate a scenariilor, a compilațiilor și, cum le-a definit Bartoli, a «comediilor mimice» (adică cu caracter popular, în care este de presupus că se întîlnesc limbajul și situațiile din comedia de improvizație) că *Commedia*

dell'Arte constă de fapt în popularizarea — înțelegînd prin aceasta și recurgerea la vulgaritate — a comediei erudite. Într-adevăr, urzeala, intrigile, situațiile fie comice, fie tragice, sînt luate în mare parte [din comedia erudită (în timp ce compilațiile recurg la gustul literar și la umorismul ce predominau în acea epocă), deși nu ezită uneori să recurgă la nuvelistică și la pastorale. Dar, după cum ne-o confirmă cu certitudine caracterul de improvizație, situațiile și intrigile furnizează simple pretexte, adesea cu totul lipsite de importanță pentru valoarea spectacolului. Asistăm de prea multe ori la creațiile unor interpreți, încredințate exclusiv artei lor, și care trag chiar un profit de pe urma mediocrității textului, pentru a nu înțelege că uneori actorul contează atît de mult pe propriile lui calități încît să considere rolul scris drept o schemă pe care să joace improvizînd, căreia să-i dea nuanțele unei creații absolut proprii, acea tonalitate pe care o dă dragostea de artă.

La aceste trei elemente, care fără îndoială contribuie toate la nașterea Commediei dell'Arte — elementul național, obiceiurile și riturile de carnaval, necesitatea de a populariza comedia erudită, care prin ea însăși nu atrăgea nici publicul popular și nici pe acela de Curte, în calitate de simplu divertisment — socotim că ar trebui să se adauge altele două, poate de o și mai mare importanță, și pe care numai cunoașterea directă le poate observa printre rîndurile diferitelor documente ce ne-au rămas cu privire la această manifestare. După cum am mai remarcat, nașterea comediei de improvizație coincide cu ivirea actorilor și a companiilor profesioniste (care își exercită arta lor în mod stabil și continuu). Actorul profesionist are drept primă necesitate o nevoie absolută de favoarea publicului (iar în unele cazuri acesta poate fi constituit doar de persoana suveranului). Cum să facă pentru a o obține? Gusturile se schimbă o dată cu epocile, dar mijloacele nu prea: experiența pe care o avem în privința publicului de astăzi ne poate ajuta să înțelegem publicul de atunci. Publicului îi place, în primul rînd, să recunoască pe scenă fapte și personaje care îi sînt foarte apropiate, ca să poată face haz de parodierea lor. Publicul italian s-a îndreptat întotdeauna către spectacolul comic,

care să aibă la bază o situație obișnuită, realistă fie și în sens minor. De aici, rezultă necesitatea de a i se prezenta tipurile cele mai interesante din punct de vedere parodistic ale lumii care îl înconjoară: hamalul bergamasc, negustorul venețian, pedantul bolognez, militarul străin, viteazul compatriot. Publicului îi place să revadă și să urmărească personajele care îi sînt dragi. Și, dacă se poate, interpretate de aceiași actori. Iată cum se creează tipurile fixe și specializarea pe tipuri fixe a fiecărui actor (care era, astfel, de două ori mai plăcut publicului; iar aceasta e adevărata lui rațiune de existență, atît pe plan moral cît și pe plan material). Să mergem deci mai departe în determinarea exigențelor publicului (tot pentru teatrul propriu-zis, căci în privința celui muzical nu-l interesează atît subiectul libretului, firește, cît familiaritatea melodiei). Publicului îi place spectacolul variat (de aceea se recurge la dans și la muzică) și un limbaj cît mai simplu și mai direct cu putință. Improvizația conferă o naturalitate și o spontaneitate pe care nici un alt mijloc nu le poate obține atît de bine (de fapt și astăzi replicile « la subiect » strecurate de actorii comici sînt cele care trezesc cel mai răsunător succes). Se obțin rezultate mai convingătoare — în privința teatralității propriu-zise — decît în orice literatură dramatică elaborată. Limbajul de toate zilele este cel care dobîndește la rampă un relief mai puternic și, folosit cu îndemînare, suscită un amuzament și un interes continuu. Publicul teatral, chiar și astăzi foarte restrîns în Italia, datorită unui complex de împrejurări sociale, era pe vremea aceea și mai limitat, mai ales cînd se întrunea între zidurile unei Curți. Care era cel mai bun mijloc pentru a-l atrage cît mai des? Pe de o parte, prin deplasări din loc în loc — dar și aici existau limite — pe de alta, prin schimbarea spectacolului într-un ritm vertiginos, chiar și în fiecare seară. Acest lucru putea fi îngăduit numai de spectacolul de improvizație, pentru care era suficient să stăpînești o simplă schemă în loc de un text întreg. În realitate, pe o temă cu mici variații se asistă în fiecare seară la exhibițiile actorilor care rămîneau de fapt aproape la același gen, cum sînt astăzi numerele clovnilor sau ale artiștilor de varieteu. Cînd actorul era mediocru, talentul nu-l prea aja și se repeta cu mono-

tonie, seară de seară, chiar dacă se schimba scenariul. Așa se explică plîngerile publicului de atunci, căci, deși spectacolul prezenta o acțiune nouă, în realitate se asista la aceleași «bravuri». De fiecare dată trebuiau bravuri și virtuozități: dar comicul talentat știa să improvizeze seară de seară noi variații (așa cum fac astăzi interpreții de jazz hot), în vreme ce actorul mediocru era stereotip. Expresivitatea artistică s-a născut și de rîndul acesta dintr-o adaptare la realitate, din nevoia de public, din necesitatea de a cultiva tendințele acestuia și de a-i trezi interesul.

În tot cursul evului mediu, nu s-ar putea spune că a existat în Italia un adevărat teatru comic popular. Puținele mărturii și puținele compoziții culese în această direcție nu sînt suficiente pentru a-i constitui o fizionomie. Se poate stabili, desigur, că au existat unele manifestări ce pot fi clasificate în genul comic popular. Dar de la cele latine și bizantine pînă la *Commedia dell'Arte* nu pare să se fi desfășurat o linie neîntreruptă. Aceste date concrete, pe lîngă faptul că exclud ideea unei derivații — care nu are nici o bază științifică, după cum s-a demonstrat în repetate rînduri — duc și la limitarea sensului evoluției. În Italia evului mediu vedem cum dispăre, încă de la căderea Imperiului roman, genul comic popular și profesionismul. S-ar putea zice că nu cu totul, văzînd cum se răspîndesc *giullarii* cu monoloagele și dialogurile (*contrastii*) lor, cu *frottolele* și baladele lor. Dar oricît ar fi de evident în producțiile acestora un început de reprezentare, ezităm totuși să le încadrăm în numitorul comun al artei teatrale. Oricum, vom constata o evoluție mult mai marcată și mai certă în direcția lirică — trubadurii și canțona — și în cea epică — cîntăreții populari *cantimbanca* și *cantari* — decît în direcția comico-populară, adică satirică sau umoristică, fără influențe culte preponderente, și cu structură de conflict dramatic. Acest gen — care în viața practică reprezintă forma cea mai semnificativă de spectacol, întrucît este cea mai răspîndită și mai direct legată de actualitate — a amuțit, de fapt, în tot timpul evului mediu italian.

Documentele istorice și literare vorbesc despre adevărate manifestări teatrale, dintre care majoritatea

foloseau măști — probabil fiindcă erau legate de carnaval — pe care trebuie să le considerăm însă drept simple exhibiții histrionice sau acrobatice, de genul aceloră practicate astăzi înaintea spectacolelor sau la circ, poate și mai restrânse chiar în privința executanților și a varietăților. Este vorba de numere încredințate abilității jonglerilor sau acrobaților și echilibriștilor, sau de simple parodii de tipul aceloră pe care Boccaccio le atribuie lui Martellino în prima nuvelă din ziua a doua a *Decameronului*. Dacă exista cumva și un text, el trebuie atribuit histrionului însuși, care-l compunea strict pentru propria lui folosință, așa cum obișnuiesc, de altfel, să facă și astăzi artiștii de varieteu cu numerele solo. Căci este vorba aproape întotdeauna de exhibiții solistice. Chiar dacă executanții se constituiau în trupe de *ioculatores*,<sup>1</sup> nu făceau aceasta — după cât se pare — pentru a lucra împreună un număr din spectacol, ci pentru a alcătui un șir de numere care să ofere materie suficientă pentru spectacolele prilejuite de serbări și festivități. De fapt, în tot evul mediu nu există în Italia noi edificii destinate exclusiv reprezentațiilor și, deci, nici activități teatrale cu continuitate. Au existat doar artiști care, rătăcind de la o Curte la alta și din oraș în oraș, alternau adesea această activitate cu unele de alt gen, mai mult sau mai puțin licite, încercînd să trăiască din meseria de actor. După cât se înțelege, rămîneau la marginea societății și nu izbuteau să-și asigure o situație materială stabilă (așa cum reiese din felul în care sînt menționate condițiile lor de existență în puținele documente rămase).

Mai importante decît mențiunile vagi localizate de Muratori<sup>2</sup> în cronici și tratate, se dovedesc a fi textele ce s-au putut repera. Există numeroase *contraste*<sup>3</sup> și balade despre care a vorbit pe larg Vincenzo De

---

<sup>1</sup> Comici (în latină)

<sup>2</sup> Ludovico Antonio Muratori (1672—1750), istoric și erudit, custodele bibliotecii Ambrosiana din Milano și apoi al bibliotecii familiei d'Este din Modena, a scris mai multe opere de erudiție, dintre care *Antiquitates italicæ Medii Aevii* (despre instituțiile și obiceiurile evului mediu) și *Annali d'Italia* (despre istoria Italiei de după evul mediu)

<sup>3</sup> Compoziție poetică în formă de dialog, des întilnită în lirica italiană medievală

Bartholomaeis în amplul său studiu *Le origini della poesia drammatica italiana* (Originile poeziei dramatice italiene), oprindu-se, firește, la acele compoziții despre care se poate demonstra cu oarecare certitudine că au fost recitate, dînd loc unor mici spectacole. Printre acestea este celebru — și datorită discuțiilor suscitade — *contrastul* lui Ciullo d'Alcamo, despre care ne vine totuși greu să credem că ar fi fost recitat, și care se poate considera mai degrabă lirico-popular decît comico-popular. Printre alte compoziții merită o atenție specială *Contrasto tra due cognate* (Contrast între două cumnate) publicat de Carducci și descoperit printre hîrțile vechi ale unui notar, scris într-o înflorită și viguroasă limbă populară, chiar dacă nu oferă elemente propriu-zis teatrale. Sub acest aspect este mai semnificativă balada publicată de Severino Ferrari, unde dialogul este îmbogățit de un al treilea personaj — este vorba de un îndrăgostit care așteaptă în fața ușii, în timp ce iubita lui o imploră pe maică-sa, neînduplecată pînă la capăt, să-l lase să intre — care dintr-o prezență mută, devine la sfîrșit un personaj vorbitor, creînd deci o minimă, dar eficace acțiune teatrală. Despre acestea, ca și despre alte compoziții enumerate de către De Bartholomaeis, se poate presupune cu o relativă certitudine că erau cîntate sau recitate, dar faptul nu poate fi afirmat cu hotărîre. Numai codicele giularesc descris pe larg de Casini oferă compoziții pe un ton comico-popular și pe care giularul respectiv și le notase, evident, pentru a-și alcătui un repertoriu (să nu se uite că aceste considerații exclud compozițiile de gen epic sau liric, chiar dacă sînt giularești). Printre cele mai interesante se află un glumeț *testamento* (gen popular foarte răspîndit ca monolog) și o baladă cu povește hazlii pe care le dă o mamă fiicei sale pe punctul de a se mărita. În secolul al XV-lea întîlnim două genuri noi de monoloage bufonești, despre care se poate presupune că erau recitate: *mariazo* (*Mariazo a la fachinesca da ridere*, publicat de Bertoni în transcriere paleografică după Ms. est. S.; 19, 18, c 48 r) și *gliommero*<sup>1</sup> (din

<sup>1</sup> Ghem, termen dialectal napolitan, desemnînd o compoziție poetică în versuri endecasilabice, înglobînd diverse proverbe, legende, întîmplări reale, etc. și destinată recitării

care Torraca a publicat două exemplare: unul de Sannazzaro și unul de un anonim, adresat lui Sannazzaro), adică un *gomitolo-scioglilingua*<sup>1</sup>.

Un gen mult mai răspândit încă din secolul al XIV-lea era *frottola*: compoziție narativ-umoristică ce avea să devină dialogată în secolul al XVI-lea, după cum vom vedea, dezvoltînd conflictul în sens hotărît teatral. *Frottolele* care ne-au rămas din aceste două secole nu sînt multe; iar în ce privește conținutul lor narativ, ele nu se deosebesc de celelalte compoziții similare, *contrastele* și baladele. Dintre ele, cele mai interesante sînt cele două *frottole* ale lui Francesco di Vannozzo care, după context, pot fi considerate fără discuție ca fiind sortite reprezentării (probabil că metrul scurt al *frottolei* facilita recitarea sau melopeea). În special *frottola Si Die m'aide* (Dacă-mi ajută Dumnezeu), care cuprinde descrierea unei nunți, deci principiul folosit în *mariazo*: acel tip de compoziție populară ce pare cel mai apropiat de comedia de improvizație, indicînd în cadrul ei o anumită dezvoltare a epitalamului (așa cum în tragedie găsim dezvoltate elementele bocetului funebru). Compoziția *Mariazo a la fachinesca da ridere* ne duce cu un pas mai departe: ne apropie de apariția lui « zanni », a cărui înclinație pentru *maridazi* o vom explica și despre care știm că este un hamal bergamasc, cu același limbaj parodiat în mod hazliu pe care-l folosește acest *mariazo*, tot în sens parodistic. *Mariazo a la fachinesca* era recitat probabil la nunți, urmărind să ofere o parodie a predicilor solemne ținute de naș (există și astăzi în sudul Italiei obiceiul de a se aduce la nuntă un bufon ca să înveselească asistența). Exemplarul publicat de Bertoni, chiar dacă n-a fost recitat în realitate, constituie în orice caz un ecou al aceluia obicei. Mai problematică este situația așa-numiților *gliommeri* care ne-au parvenit; este de presupus că în aceste compoziții predomină dorința de a parodia cu gust literar compozițiile giularești populare, cu scopul de a găsi o formulare hazlie într-un gen nou. Prezența însăși a lui Sannazzaro ca autor întărește

<sup>1</sup> « Ghem — dezleagă limba », adică versuri alcătuite pe baza unor aliterații greu de pronunțat, cunoscute și la noi, de tipul « capra calcă-n piatră, piatra crapă-n patru »... etc.



aceste presupuneri. Elementele concrete pe care ni le furnizează cei doi *gliommeri* pentru a identifica sensul lor de manifestare spectaculară, sînt puține și mult mai puțin evidente decît cele din *mariazi*. În orice caz, dacă se exceptează înclinația pentru jocurile de cuvinte și numele pocite ale doctorilor, ei rămîn departe de spiritul Commediei dell'Arte.

*Frammessi* (intermezzi) sînt scurte scenete comice intercalate în dramele religioase (*Sacre Rappresentazioni*) și există nenumărate, de cele mai diferite genuri, pînă la *Rappresentazione di Carnasciale e Quaresima* (Reprezentăția Carnavalului și a Postului), care este în întregime un *frammesso*, și apare în primele decenii ale secolului al XVI-lea. Au fost cercetate în amănunțime de Palermo și Mazzi. Aceste compoziții sînt precursorile comediei rustice și nu au legătură cu formarea Commediei dell'Arte decît în unele tipizări care tind către Mască. Sînt o mărturie a dorinței, extrem de puternică la publicul popular (căreia îi aparțin de drept *Laudede* și dramele religioase) de a-și vedea reflectată pe scenă propria sa viață de toate zilele, personajele de care vrea să-și bată joc. Această dorință nu izbutea să se concretizeze decît în scurta scîlpire a unei paranteze comice, în mijlocul hagiografiei mai mult sau mai puțin romanțate. Cînd a reușit să se elibereze, a dobîndit o dezvoltare strîns legată de satirizarea țaranului, devenită apoi în Toscana o reprezentație gustată, sau s-a încadrat în formele realiste ale comediei erudite. Originea lor, cu precădere toscană, le-a impus un gen umoristic destul de deosebit de acela al Măștilor, care se axau în special pe parodia limbajelor și a tipurilor caracterizate, și nu ezitau să recurgă la sarcasm, în vreme ce în aceste încercări de portrete realiste — pînă și în aprinsa polemică antițăărănească a confreriei Rozzi — se depășesc arareori limitele glumei comice. Lucrul acesta a hotărît, de altfel, pentru *frammessi* și formele derivate din ei, rămînerea lor în limitele diletantismului, care corespunde direct atitudinii îngăduitoare a celui ce privește de sus, cu un aer amuzat și oarecum de reproș, la obiectul însuși pe care-l redă. Doar în reprezentația extrem de populară *Biagio dei fichi* prind contur caracterizări

violente și tipice — Biagio și falșii diavoli — în care se pot întrevădea, chiar și plastic, Măștile. În vasta producție de comedii umaniste din timpul secolului al XV-lea se afirmă o lentă dar amplă mișcare de renaștere a artei dramatice profane, urmînd, cu un oarecare decalaj, dezvoltarea nuvelisticii; ea constituie una dintre primele fisuri care se produc în concepția despre viață și artă orientată rigid de către biserică într-un sens finalist. În reprezentarea lor nu găsim urme de profesionism, dar putem identifica eventual spiritul agresiv mai îndrăzneț și mai liber, înclinat cu precădere către perspectivele comicului popular, către gluma pipărată, care va furniza cele mai originale resurse de vitalitate pentru Commedia dell'Arte și de atracție pentru public: aceasta, în special în documentul plin de originalitate pe care-l oferă *Janus Sacerdos*. O reprezentare directă și fără implicații culturale a lumii înconjurătoare mai întîlnim și în alte comedii umaniste, în special în acelea ale lui Ugolino Pisani și în *Dolus* al lui Luigi Morelli. Dar numai în *Janus Sacerdos* găsim o realizare artistică, o polemică ideologică ascunsă, conturarea cea mai strălucită și specifică a spiritului goliardic. În speță, calificativul de « popular » pe care noi l-am adăugat la acela de « comic » nu înseamnă o producție emanată de către păturile populare — în evul mediu nu se poate vorbi decît teoretic de o producție de acest gen, deoarece ne-au rămas prea puține mărturii, probabil și pentru că îi lipseau posibilitățile istorice — ci înseamnă tot ceea ce putea să placă și să intereseze un public larg. *Janus Sacerdos* a fost cu siguranță interpretat de studenți, pentru studenți. Poate că un public mai larg ar fi rămas neplăcut impresionat. Cu toate acestea, compoziția cuprinde — într-un anumit sens, la stadiul de revoltă — acele elemente care vor constitui cu un secol mai tîrziu marea popularitate a Commediei dell'Arte. Umorul ei acționează cu vehemență, obscenitatea devine eliberatoare, realismul ei depășește limitele obișnuite. Nu trebuie uitat că autorii Commediei dell'Arte nu proveneau doar din păturile populare ci și din acele pături culte ale burgheziei, cărora societatea de atunci nu le oferea alte posibilități de intervenție activă decît prin intermediul

produselor culturale și care, în cazul de față, se slujiseră de lumea populară — întocmai cum au făcut scriitorii și pictorii — pentru a-și lua de aici Măștile. Ca și scriitorii, pictorii, și umaniștii, după ce au făcut experiența în piețe, autorii comici au trebuit să-și întemeieze multă vreme rațiunea practică a profesiei lor pe favorurile Curților, câștigându-și și formînd treptat un adevărat public de teatru în edificiile teatrale.

Între timp, funcția de bufon devenea la Curți firească și extrem de răspîdită, rămînînd așa în tot cursul secolului al XV-lea și pînă în a doua jumătate a celui de-al XVI-lea. Giovanni Boccaccio îi definise astfel (*Decameron*, Ziua a doua, nuvela întâi): «...odată, la Trivigi au sosit trei concetățeni de-ai noștri, dintre care unul se numea *Stecchi*, altul *Martellino* și al treilea *Marchese*, care, vizitînd Curțile domnești și deghizîndu-se și imitînd în chip năstrușnic pe oricine, îi făceau pe neguțători să se distreze»; iar cu privire la *Martellino*, care se preface că e schilod, un florentin exclamă: «...a fost întotdeauna zdravăn ca oricare din noi, dar se pricepe mai bine decît oricine, după cum ați putut vedea, să facă ghiumbușlucuri din astea, prefăcîndu-se cum poștește». Asemenea referiri vor continua să apară din belșug în nuvelistică și în cronici; prin acestea, vor răzbate peste veacuri (culese în unele cărți populare) numele și ghidușiile lui *Gonnella*, originar din Florența, dar stabilit la Ferrara, la curtea familiei *d'Este*. Nu putem stabili totuși dacă *Gonnella* — figură foarte interesantă și tipică — este în vreun fel precursorul actorului și autorului *Commediei dell'Arte*. *Barlacchia*, în schimb, se producea concomitent ca actor — în compania *Cazzuola*, conducînd printre altele celebra reprezentație pe care comicii florentini au dat-o la Lyon în cinstea lui *Henric al III-lea* cu piesa *La Calandria* — și ca bufon la petreceri, după cum o dovedesc ghidușiile lui și, în special, o replică din *I Vecchi Amoros* (Bătrînii îndrăgostiți) a lui *Gianotti*. De la *Mastro Andrea*, pictor, bufon și actor, ne-a rămas un *Lamento della ferrarese cortigiana* (Bocetul curtezanei ferrareze), dramatic de sincer și crud. *Barlacchia* își exercita profesia liber, fără a fi legat de vreo Curte, și alternînd-o cu aceea de actor obiș-

nuit. Zuan Polo și Domenego Tajacalze au fost bufoni la Veneția în casele patricienilor. După cum se vede din *Jurnalele* lui Sanudo și în micul poem hazliu în care vorbește Domenego Tajacalze, reprodus de Rossi sub titlul *Novelle dell'altro mondo* (Nuvele din lumea cealaltă) aceștia nu-și limitau intervenția la glume și replici spirituale în felul lui Gonnella, ci dădeau adevărate mici reprezentații. La fel Antonio da Molino, zis Burchiella, actor în cel mai bun sens al cuvîntului (pe care Dolce îl socotește «cel dintii» din vremea lui), dar în gen de bufonerie. Micul volum despre *Nunta lui M. Lippotopo* oferă o idee destul de clară despre asemenea bufonerii, indicînd drept izvor al lor poemele cavalierești (după cum Lippotopo se inspiră din Margutte, tot astfel Zuan Polo îi imita pe *cantimpanca* în micile poeme eroic-comice despre Rado Stizoxo). Portretul lui psihologic îl găsim în *Lamento di ser Confaccia buffone*, la care se adaugă acela în dialect sclavon din *Testamento di Zuan Polo. Il Dialogo over contrasto d'amore* (Dialog sau contrast de dragoste) al lui Burchiella, prevestește virtuoizismele petrarchiste ale «îndrăgostiților». Sclavonii și servitorii bergamaști devin cele mai favorite subiecte de glumă pentru bufonii venețieni (despre «bufoni în stil bergamasc și venețian» vorbește Cristoforo di Messisburgo în culegerile lui de rețete, care conțin descrierea banchetelor de la Curtea d'Este) și vor deveni curînd, după cum o confirmă o pagină din Aretino, spectacolul popular preferat. La Mantova și la Bologna, evreii vor alcătui primele companii (pe lîngă faptul că vor fi subiect de glumă și parodie, după cum vom vedea în *Amphiparnaso* de Orazio Vecchi). Încă de la aceste manifestări de început se înfiripă raportul stăpîn — zanni, cu totul în defavoarea celui dintii (și cu aceasta, iată-ne chiar în fața unei situații comice fundamentale, în care sarcasmul se dovedește a fi, incontestabil, de origine populară și devine vindicativ). Zanni ajunge să se situeze întotdeauna în conflictul dramatic pe poziția de partea căreia se află simpatia publicului și victoria finală. Ciondănelile lui cu saltimbancul Fortunato (care a existat cu adevărat, deoarece exista și un fiu al lui), devin un prilej de parodie impertinentă.

O dată cu Renașterea, mărturiile activităților teatrale comico-populare și compozițiile propriu-zise se înmulțesc. La Veneția și la Florența se formează companii teatrale semi-profesioniste (compania *Cazzuola* și companiile *Calza*), care sînt adesea chemate să dea reprezentații în afara orașului lor de baștină. Osmoza intereselor și a culturii diverselor clase devine tot mai amplă. Apare o societate care tinde să ajungă unitară. Se descoperă vigoarea expresivă a dialectului, prin care se urmărește îmbogățirea limbii. Începe elaborarea și prețuirea artei actoricești. Tradițiile populare sînt tot mai des incluse în literatură, îmbogățindu-i în mod hotărîtor inspirația.

Redescoperirea teatrului plautian și reprezentarea pieselor lui (la Roma și la Ferrara, încredințate la început studenților diletanți și jucate în limba lor originală) are o influență profundă asupra formării teatrului comic-popular (pe care-l găsim în primele decenii ale secolului al XVI-lea gata încheiat și maturizat). Îmbinarea lui cu tradițiile populare (în special cu *mariazo* și serbările de carnaval) și cu cele giularești (bufonii și repertoriul lor) a dus la profesionismul teatral și la comedia de improvizație, consecința lui directă. Genul epic cultivat de *cantimpanca*, din care întîlnim numeroase ecouri în dramele religioase cu un caracter românesc mai pronunțat — *Santa Uliva*, *Rossana*, *Stella*, *Santa Guglielma* — își găsește încununarea în poemul cavaleresc și se traduce pe plan spectacular în poemele numite *maggio* și *bruscello*. Genul liric al baladei se transformă în polifonie. Între timp, frecvența reprezentațiilor teatrale și pasiunea pe care o trezesc crește atît de mult, încît unii actori încep, în mod izolat, să se dedice permanent acestei profesii, formînd sporadic ansambluri conduse de ei, în cadrul cărora se formează treptat alte elemente noi, întîlnindu-se de la un spectacol la altul.

Printre cercetătorii ce s-au ocupat de *Commedia dell'Arte* cu mai multă perseverență și cu rezultate mai importante, trebuie amintit englezul H. K. Lea (care a îmbinat în opera lui inteligența concluziilor critice cu atenta cercetare erudită, uneori încununată de descoperiri fericite), iar pe lîngă specialiștii pe care

am mai avut pînă aici prilejul să-i pomenin, nu trebuie uitată contribuția adusă de către Benedetto Croce în repetate rînduri și cu cele mai diferite prilejuri. Nu este intenția noastră să insistăm aici asupra diverselor lui analize parțiale, care merg de la cercetarea fundamentală făcută în *I Teatri di Napoli*, pînă la investigațiile de mai mică importanță asupra lui Pulcinella, căpitanul spaniol, napolitan în comedii; ne vom opri însă asupra unei scurte lucrări — dacă nu ne înșelăm, ultima în acest domeniu, și concludentă pentru el — inclusă în culegerea *Poesia popolare e poesia d'arte*, sub titlul *Intorno alla Commedia dell'Arte*.

Studiul expune cîteva concepte fundamentale — rod al unei cunoașteri mature — care se dovedesc exacte și a căror confruntare directă cu materia respectivă nu poate decît să le confirme. El susține în primul rînd că *Commedia dell'Arte* este în esență un fenomen profesionist, în care acționează atît atracția erotică a actorului și a actriței, cît și imboldul către ilaritate exercitat de către bufon sau, pentru a fi mai exacti, de către urmașul său, care este Masca. Croce afirmă, de asemenea, că nu urmărește să caute un pol de orientare în comedia populară sau în cea erudită, insistînd asupra caracterului schematic al acestor împărțiri și al acestor determinări. Într-adevăr, pedanta căutare a izvoarelor în aceste două sectoare are o valoare secundară.

În sfîrșit, Croce discreditează conceptul romantic de genul lui Victor Hugo sau Théophile Gautier, potrivit căruia comicii ar fi fost purtătorii unor proteste sociale: mai mult chiar, îi prezintă ca fiind în majoritate « burghezi literați » și definește interpretările și reprezentațiile lor drept « bufonerie și nu poezie sau artă în sens estetic ». Afirmatia că am avea de-a face în special cu « burghezi literați » nu corespunde cu adevărul faptic, iar aici prejudecățile lui Croce prevalează asupra cunoașterii obiective a materiei. Ce e drept, există și « burghezi literați », ca soții Andreini, dar alături de aceștia întîlnim intelectuali de tip popular (asemenea creatorilor de astăzi ai așa-numiților « Maggio » sau cîntăreților populari siculo-  
lieni), care la început erau, incontestabil, cei mai

numeroși. Este adevărat, de asemenea, că nu întâlnim niciodată vreo urmă de conștiință și de protest social: dar realitatea pe care o aduceau în scenă cuprindea uneori aluzii atât de puternice și directe, încât dobândeau o valoare protestatară (și așa se explică persecuțiile neconținute și pentru ei inexplicabile, pe care le-au avut de suferit). Croce definește cu un oarecare dispreț arta lor drept bufonerie, adică non-artă.

De cu totul altă părere au fost în schimb generații întregi de spectatori de toate felurile: aristocrați, intelectuali, oameni din popor. În realitate, gradul de elevație al artei nu se poate judeca după elevația intențiilor, după eleganța ei estetică (sau estetizantă), ci după efectul pe care-l produce asupra comunităților și lumii a cărei expresie este. Nu se poate crede că expresia artistică se limitează doar la genurile care devin obișnuite. Alături de literatura dramatică, alături de creația plastică, alături de imaginația muzicală, constatăm apariția artei moderne a actoriei, care a găsit în *Commedia dell'Arte* modalitatea ei cea mai liberă de manifestare.

Actorii cărora li se datorează crearea comediei de improvizație — iar noi îi vom identifica fără șovăire în componenții trupei « *Gelosi* » — au ținut cont, firește, de creațiile anterioare și le-au asimilat: ca atare, nu pot fi socotiți (cum este de altfel dificil să se întâmple în domeniul artelor) creatori în sens absolut, ci sensibili și ingenioși sintetizatori de elaborări scenice.

Limbajul adoptat de actorii *Commediei dell'Arte* ca bază a jocului lor scenic are o dimensiune de parodie care-l apropie, fără a-l face schematic, de acela al vieții cotidiene și al oamenilor obișnuți. Această particularitate accentuează caracterul realist al *Commediei dell'Arte*, sesizând din viață cele mai tipice aspecte sociale. Tradiția spectacolului popular, cu manifestările lui și cu practica bufoneriei de Curte pe de o parte, iar pe de altă parte materia oferită de comedia latină sau, mai bine-zis, de deformarea pe linia italiană a dramaturgiei plautiene și terențiene, care a dat comedia erudită, furnizează noului gen structura tehnică, subiectele, personajele care, pentru că reproduc elemente din realitate — o realitate evident schematizată pentru a o face reprezentabilă — tind să se stabilizeze în

tipuri fixe. Variațiile, chiar și creatoare, se lasă exclusiv în seama interpreților. La Ruzzante, comedia găsește exemplul unui tip fix ce reapare în diversele lui spectacole, în diferite faze.

Pentru studierea originilor și evoluției acestui gen, izvoarele trebuie căutate deci în producția dramatică propriu-zisă, atât cea clasică cât și aceea a comediei erudite și a comediei populare dialectale. Iar paralel cu aceasta, într-un alt șir de producții cunoscute pînă în prezent doar parțial: broșurile populare în care apar tipurile Commediei dell'Arte (reflectînd destul de des, mai mult sau mai puțin direct, chiar compozițiile comicilor sau redînd însăși opera lor), pentru limba vorbită. Gravurile, picturile, frescele, pentru limbajul mimic. Mai trebuie cercetate comediile și dialogurile comicilor<sup>1</sup>, sau ale unor autori care căutau să-i imite, la care ambițiile literare se îmbină cu fondul inspirației lor provenite din experiența zilnică a scenei (ca atare, în acest gen există cele două extreme: comedii și dialoguri care oferă transcrieri literale ale spectacolelor de improvizație, și comedii și dialoguri ce constituie simple elaborări literare și n-au nici o legătură cu celelalte). Mai trebuie studiate compozițiile muzicale, teatrale și lirice care se inspiră fie din reprezentațiile, fie din Măștile Commediei dell'Arte. Apoi scenariile prin care luăm cunoștință de desfășurarea acestor spectacole; compilațiile făcute de actori, sau pentru actori, conținînd repertorii de tirade, monoloage, giumbușlucuri de făcut în timpul acțiunii. În sfîrșit, documente istorice propriu-zise: scrisori, mărturii critice sau din cronici, decrete și măsuri ale autorităților politice și ecleziastice.

Limbajul care poate să fi fost izvor (Ruzzante) sau produs (Molière) al Commediei dell'Arte, constituie un prețios termen de referință, dar nu este de mare ajutor pentru a reconstitui limbajul vorbit al acestui gen, deoarece faptul însuși de a fi ajuns la o factură artistică îl exclude din cadrul respectiv. Celelalte izvoare pe care le-am enumerat ni se par, în schimb, deosebit de prețioase pentru scopul cercetării noastre,

---

<sup>1</sup> În tot acest capitol, autorul înțelege prin comici (dell'arte) autorii și actorii « Commediei dell'Arte »



pentru a identifica materialul, conținutul căruia comicul îi dădea forma de artă prin coloritul interpretării și personificările lui mimice.

## ZANNI

*Zan* sau *Zani*, *Zuan*, *Zuane*, *Zuani*, *Zanni*, reprezintă, după cum s-a demonstrat, exhaustiv, transformarea dialectală în Italia de nord, a lui Giovanni, Joane sau Gianni. La argumentările decisive aduse în acest sens de o serie de cercetători — dintre care primii au fost Stoppato și Rossi — se poate adăuga mărturia cuprinsă în *Dialogo di Magnifico e di Zanni* din secolul al XVI-lea unde, în ciuda titlului și a indicației numelui personajului în dialog, constatăm că Magnifico îi zice lui Zane « Gianni ». Zuan este forma cu precădere venețiană (de altfel, celebrul bufon venețian se numește Zuan Polo). Zoannin este folosit în sensul de « servitor » într-o *frottola* de proveniență bologneză probabil, deoarece este tipărită la Bologna. Zane este aproape întotdeauna bergamasc: așa este și în scrisoarea lui Machiavelli, citată de Gaspari și în referirea la personajul Tonin Bergamasco, pe care o face Ruzzante în *Secondo dialogo facetissimo*, unde se spune printre altele într-o replică: « toți nebunii se numesc Zane », dovedind astfel că apelativul respectiv nu se folosea doar pentru bergamaști, dar cu precădere pentru ei.

În orice caz, referirea la « Zane servitor bergamasc » și imitarea limbajului său a devenit un lucru frecvent în deceniul dintre 1510 și 1520, după cum o dovedesc mărturiile lui Speroni<sup>1</sup> (culese de Merlini) și aceea anonimă a unui participant la un banchet padovan (culeasă de Lovarini) cu privire la spectacolele în care era imitat. În compoziția anonimă *Floriana*, din 1518, se folosește pentru prima oară dialectul bergamasc în sens parodistic, iar după câțiva ani îl întâlnim pe medicul bergamasc în *Pastorala* lui Ruzzante. În 1528 se publică *Comedia nova* a lui Notturmo Napolitano, zisă și

*Gaudio d'amore*, în care apare un «servitor bergamasc» în dialog cu Scaltra, codoașă. În același deceniu Straparola<sup>1</sup> compune povestea a treia din noaptea a cincea din *Piacevoli notti* scrisă toată în dialect bergamasc. Aici actorul Antonio da Molino povestește pățaniile cocoșatului Zambò din Val Brembana (fiul lui Bertoldo din Valsabbia) și ale fraților lui cocoșați: pățanii care reflectă cu multă exactitate condiția socială a țăranului bergamasc și explică de ce era constrâns să emigreze. Broșura populară nedată, *Desperata: Testamento et Transito de Gratos da Berghem per Venturina de Val Lungana*, cu siguranță mai târzie decât unele compoziții zannești, ni se pare că precedă în orice caz ca gen aceste creații (datorate unor actori care jucau acest rol și și publicau o parte din compoziții), ipoteză acreditată de *Lacrimoso Lamento in morte di Simone da Bologna*.

La formarea Măștii lui Zanni (pe care o găsim fixată pentru prima oară în formă definitivă de către evreul Simone da Bologna) au contribuit doi factori principali: unul social și altul cultural. După cum o dovedește nuvela lui Straparola, amintită mai sus, și cuvântarea CXIV din *Piazza Universale* a lui Garzoni, sărăcia și șomajul îi obligau — probabil încă din secolul al XV-lea — pe muntenii din văile ce înconjură Bergamo să vină la oraș ca să-și caute norocul, practicînd firește, îndeletnicirile cele mai grele și obositoare, ca aceea de hamal. Se pare că izbutiseră să monopolizeze în special munca de hamalîc în porturile Veneția și Genova. După cum s-a întîmplat mereu în istoria Italiei, populația de la oraș a început să nutrească față de noii veniți — concurenți primejdioși în muncă — ciudă și antipatie, care și-au găsit exprimarea în compoziții și reprezentări satirice.

În această mișcare este inerentă tendința de a abandona elementul de satiră, pentru a se încadra în limitele unui simplu divertisment. Gustul pentru prețiozitate, chiar și sub aspect lingvistic, capătă prioritate față de exprimarea directă și realistă, parodia vieții ia locul reprezentării ei. Aceste trăsături sînt exprimate

<sup>1</sup> Gian Francesco Straparola (mort în 1557 cca) nuvelist bergamasc

într-o măsură cu adevărat grăitoare în *Dialogo piacevole di un greco e di un facchino*, opera lui Antonio da Molino, zis Burchiella, în care ermetismul comic al jargonului însoțește reprezentarea tipică a personajului. Trebuie să se țină cont apoi de un factor hotărîtor și caracteristic într-un anumit sens, și anume de folosirea unui limbaj dialectal în forme parodistice, sau care devin astfel în gura unor actori proveniți din alte localități sau regiuni. În felul acesta, graiul bergamasc tinde să devină un jargon pentru venețieni, care ironizează acest limbaj luîndu-se numai după ceea ce prind din vorbirea salahorilor bergamaști veniți în orașul lor și ridiculați în manifestările lor de carnaval. De același tip este și limbajul « pulcinellesc » cu privire la țăranul din *Campania felix*. Ceva foarte asemănător se poate întîlni în comedia erudită, care descoperă dialectul, sau, mai bine-zis, parodierea lui. Cu totul altul este cazul lui Ruzzante, care reproduce limbajul autentic al țăranului din cîmpia padovană, atît din punct de vedere gramatical cît și lexical, pentru că participă la tragedia țăranilor, se simte solidar cu ei, trăiește cu ei. De la salahor la servitor pasul n-a fost mare. Mărturia lui Du Bellay, privitoare la prezența lui Zanni și a lui Magnifico în carnavalul roman, datează din 1554 și oferă certitudinea că Masca era deja formată, dacă nu în activitatea unor companii profesioniste, măcar în defilarea carelor de carnaval. Începînd din a doua jumătate a secolului se înmulțesc mărturiile asupra activității profesionale, care se dovedește tot mai legată de interpretarea improvizată și unde capătă o funcție predominantă, adesea de conducere, actorul care joacă rolul lui Zanni. Compoziția *Dialogo de' giochi che nelle veglie senesi si usano fare* (Dialogul jocurilor care se obișnuiesc la serbările din Siena), publicată la Siena în 1572 atestă în mod cert răspîndirea în întreaga Italie a companiilor profesioniste care dădeau spectacole de improvizatie, după cum în cronica lui Massimo Troiano publicată în 1568 întîlnim prima povestire-scenariu a unei comedii de improvizatie, jucată însă de diletanți. În 1575 găsim trupa « Gelosi », cu Simone da Bologna la Lyon, jucînd pentru Henric al III-lea, după cum informează Porcacchi. Se încheiase astfel îndelungatul ciclu început cu referirile la salahorul bergamasc

cuprinse în satirele lui Ariosto și cu prima încercare de parodie cuprinsă în sonetul dialogat dintre salahorul bergamasc și cel sclavon, al lui Antonio Salvazo (1512), descoperit de Rossi, în *Contrasto fra due facchini* și în *Contrasto tra un facchin e uno shiavon*. Parodierea limbajului există încă din secolul al XV-lea în « macaronice ». La începutul secolului al XVI-lea, ea pătrunde treptat în limbajul teatral (găsim unele indicii în *Egloga rusticale* a lui Nappi, 1505) și vedem totodată apărînd personajul salahorului bergamasc (în *Calandria* lui Bibbiena, în *La Venexiana*, în *Cofanaria* lui Ambra). Un limbaj în sensul parodiei și al jargonului — jargonul se pretează cel mai bine la efectele teatrale, — apare încă din vorbirea în argou a parazitului din *La Cassaria* a lui Ariosto. Ar fi însă profund eronat să legăm de aceste cicluri de exprimare creația și masca lui Zanni. Autorul folosește pe scenă în primul rînd capacitatea lui de a transfigura, prin improvizație și parodie, limbajul vorbit în limbaj literar. Acestei facultăți trebuie să i se atribuie crearea Măștilor. Așa cum evenimentul istoric este nerepetabil, la fel este și spectacolul ca eveniment artistic. Culegerea mărturiilor istorice dă posibilitatea alcătuirii unei istorii cu sensul ei. Culegerea mărturiilor despre spectacol furnizează elemente pentru istoria spectacolului. Aceasta nu trebuie căutată decît marginal în antecedentele culturale, dîndu-se în schimb o mare atenție mărturiilor oculare ale criticilor sau cronicarilor și textelor reprezentate, în special, cînd este vorba de actori-autori. În comedia de improvizație avem întotdeauna de-a face cu actori-autori: nu ne-au rămas, firește, decît puține texte de la ei, dar sînt numeroase compozițiilor lor care nu numai că le relevă personalitatea, ci, după toate probabilitățile, făceau parte din repertoriul prezentat de ei în timpul spectacolului, constituind o versiune definitivă. Repetăm că aceste compoziții poetice — broșuri « zannești » — nu oferă decît o materie brută și ne ajută în mică măsură să înțelegem arta lor: ele rămîn totuși imaginea cea mai fidelă, chiar și așa trunchiată.

Autorii sînt numeroși, pentru că numeroși erau și Zannii care-și exercitau profesia în companii stabile, sau în tovărășia șarlatanilor de bîlci, sau în formații

pasagere (după cum se vede în *Lacrimoso lamento*, în Garzoni și în unele aluzii aruncate ici și colo prin aceste compoziții). Stilul rămîne destul de unitar, imitația bergamascului destul de fidelă. Zece-cincisprezece ani mai târziu ne apropiem hotărît de limba vorbită, prin compozițiile lui Croce și ale lui Sivello în dialect bergamasc; aceasta, evident, pentru a înlesni publicului larg înțelegerea lor. De altfel, Croce și, o dată cu el, Vecchi și Banchieri sînt primii pasionați ai genului, care se inspiră din el în compozițiile lor artistice, atingînd în *Amphiparnaso* (1594) a lui Orazio Vecchi (1550—1605) o înaltă expresie muzicală, fiind totodată custodele cel mai sigur al spiritului și virtuților *Commediei dell'Arte*.

În broșurile despre care am vorbit este schițată întreaga viață a lui Zanni: călătoria la Veneția, raporturile cu stăpînul, iubirile, mesele, nunta, certurile, aventurile, epitaful. Și, bineînțeles, cîntecele lui. Noutatea absolută a acestui personaj eliberat de orice obstacol față de comedia erudită e dovedită din plin de manifestările lui, mai ales dacă li se alătură imaginile pe care ni le-au lăsat artiștii mai reprezentativi din acea epocă. După cum se poate constata din compozițiile « zannești », Zanni are prea puțin de-a face cu sclavul plautian, sau cu servitorul din comedia erudită, mai ales în primii treizeci-patruzeci de ani ai activității sale, pînă cînd va veni în contact cu civilizația franceză, căpătînd printre alte denumiri pe aceea de *Arlecchino*, cu care va intra în italiana vorbită. În broșurile zannești se întîlnesc, în ciuda travestirii dialectale, referiri culte și ecouri literare într-o limbă mai elaborată, în special cea petrarchescă (într-adevăr există un « capitol petrarchesc » în dialect bergamasc, așa cum și unele cînturi din *Orlando* au fost parodiate în bergamască). Dar fondul este original, provine din tradiția creată de *cantastorie*, de *montimbanco*, saltimbancul care a încercat în piețe să facă variații umoristice și, datorită succesului lor, le-a repetat, intrînd apoi în trupe și pe scenă. Punctul istoric de îmbinare a exhibiției solo cu aceea în ansamblu n-o să-l putem identifica, probabil, niciodată cu certitudine; dar în aceste compoziții putem să-i identificăm natura și să vedem în ea nucleul comediei de improvizație. În contextul cerce-

tării noastre nu trebuie să se acorde o importanță prea mare datei publicării acestor texte. Avînd aproape toate o origine tipic legată de forme ale tradiției populare — « maridazi », « testamenti » sau « desperata » —, este de presupus că originea lor e cu mult mai veche, dacă nu în acea formă precisă — pe care le-o dă autorul, adică însuși actorul comediei de improvizație — măcar în genul și fondul expresiv de parodie și de stimulent umoristic. Între primele compoziții ale genului și aceste ultime versiuni încredințate tiparului au trecut desigur cîteva decenii. Nu trebuie să uităm că, în acest domeniu, publicarea este un fapt excepțional (ca și acum). Gustul pentru limbaje — care ajung pînă la șaisprezece — anticipează gustul pentru diversele tipuri fixe ale naționalităților și regiunilor italiene. El conține încă de pe acum o caracterizare de Mască. Contrastul poartă în sine, de la început și în mod firesc, scena de comedie.

Foarte curînd gustul publicului ajunge să prevaleze și *Commedia dell'Arte* sfîrșește prin a i se adapta, chiar dacă o face treptat. Din piețe este mutată la Curți, unde-și desăvîrșește evoluția, în ciuda și împotriva tendinței care căuta încă să se impună la aceste Curți și anume, de a menține caracterul plebeu al Măștilor. După cum este fatal să se întîmple, prin exercitarea profesiei și mai ales prin succedarea generațiilor, comicii pierd contactul cu terenul lor expresiv natal, găsind alte modalități mai bogate în fantezie, virtuozitate și rafinament, dar lipsite de orice legătură cu realitatea. De la compozițiile actorilor Zanni pînă la acelea ale lui Giulio Cesare Croce, care rămîne totuși unul din cei mai specifici autori populari ai literaturii italiene, diferența se face simțită. Tipul lui Zanni, necioplit și agresiv, nu mai este o creație determinantă a comediei; el este șlefuit poetic iar limbajul lui devine accesibil și plăcut.

În același timp, de la Simone da Bologna se ajunge la Tristano Martinelli și, în secolul al XVII-lea, la Domenico Biancolelli, a cărui artă, impregnată de urbanitatea franceză, duce la Pierrot și Marivaux.

Textele existente povestesc viața personajului Zanni ca o autobiografie. Le putem deosebi pe cele care se referă la viața din văile bergamaște, de cele referi-

toare la viața lui de la oraș, iar în această a doua fază, se produce trecerea lui de la condiția de salahor la aceea de servitor. Caracterul său ni se înfățișează pînă aici destul de uniform: leneș, cu poftă nestăpînite (în realitate, mai înclinat către plăcerile mesei decît către ale patului), obraznic, necioplit și totodată viclean. Nu s-a operat încă distincția dintre *primul* și *al doilea Zanni*, dintre *Arlecchino* și *Brighella*, dintre prostănac și viclean, cu toate că în companii — începînd cu «*Gelosi*», în care Simone de Bologna este secundat de Gabriele Panzanini în rolurile de Francatrippa și al doilea Zanni — se recurge întotdeauna la doi Zanni, dintre care unul îl completa probabil pe celălalt, cum se obișnuiește astăzi în spectacolele de revistă. Limbajul alternează expresii pe șleau cu altele pur lirice și nu ocolește aluziile mitologice (pe atunci, foarte populare și pe înțelesul tuturor). Emilia, Veneto și Mantova par să constituie principalele centre ale activității acestor actori și ale publicării tipăriturilor populare care îi privesc. Curînd însă raza de acțiune se lărgește în toată Europa. Pentru înțelegerea mediului și a climatului expresiv în care apar, nu trebuie neglijate celelalte compoziții populare de comentariu al actualității și al celor mai importante fenomene sociale (de exemplu, curtezanele). Personaje poate născocite, cum este Cocoșatul din Rialto — bergamasc prezentat drept saltimbanc chiar la Rialto — și doctorul Pasquino din Roma (au avut între ei dispute poetice, de asemenea publicate în broșuri populare) erau amîndoi, ca și Croce mai tîrziu, reprezentanți ai înclinațiilor și moralității, ecouri fidele ale vieții populare a epocii, cu clar-obscuururile ei istorice. Actorul de tipul acesta — iată și faptul în care constă marea lui avantaj față de actorul încadrat într-o viață culturală oficială și în literatura dramatică — își găsește rațiunea de existență și de subzistență în obligația de a captiva în fiecare seară publicul prin posibilitățile lui și de a rămîne, ca atare, legat de viața acestuia: iată experiența fundamentală a lui Zanni. Notăm în treacăt că și în prezent caracteristica cîntăreților populari este aceea de a cere o compensație prin vînzarea broșurii care conține povestea cîntată sau recitată, pentru a-și evita umilînța de a umbla cu farfurioara. Astfel se explică frecvența și

funcția acestor broșuri populare și nu ni se pare că ar fi hazardat — într-un domeniu înțesat de ipoteze prin forța lucrurilor — să recunoaștem în această uzanță legătura directă dintre spectacol și tipăritură.

«Zagna» este transpunerea feminină a lui Zanni, evident cu trăsături analoge. Obstacolele obiective pe care le întâmpinau comicii pentru a aduce pe scenă femeia, considerată încă subiect de perdiție, au făcut ca primul interpret al rolului să fie un bărbat, trevizanul Battista Amorevoli, cunoscut sub numele de Franceschina. Când însă stavilele morale au putut fi depășite, personajele «zagnești» au intrat pe mâini mai potrivite. În trupa «Gelosi» rolul a fost preluat de Silvia Roncagli, care a întruchipat nu numai pe subretă ci și pe hangiță sau nevasta lui Zanni.

În 1614, în trupa «Confidenti», rolul este din nou interpretat de un actor, Ottavio Bernardini. Dar, în general, uzanța merge către o interpretă feminină: curînd vom întîlni în broșurile populare canțonete și dialoguri poetice între «garoafă și trandafir», compuse de Lucreția, numită în teatru Pimpinella. Pentru anumite roluri va persista însă obiceiul de a fi jucate de către bărbați: un caz tipic în acest sens este Madame Perrelle din *Tartuffe* de Molière. Grația innăscută a femeii o împiedică adesea, ca actriță, să realizeze caracterizarea grotescă cerută de unele personaje. Definiția cea mai izbutită a lui Zanni se găsește la Măștile Arlecchino, Brighella și cele derivate sau asemănătoare, și la *Pulcinella*, deși în acest ultim caz, într-o perspectivă ușor modificată. Pe de o parte Bergamo și apoi Venetia, pe de alta Neapole, în orice caz întotdeauna ca o îmbogățire a caracterului respectiv, care înseamnă o stilizare a tipului.

## ARLECCHINO

Trecerea de la masca lui Zanni la aceea a lui Arlecchino poate fi considerată în istoria Commediei dell'Arte un tipic moment caracteristic și în sensul unei evoluții estetice a genului. Plasticitatea bufonului, violența reprezentațiilor de carnaval devin, în expresia de un 32



permanent dinamism a actorului, motivele dominante ale tipului. Zanni cel grosolan și de-a dreptul bestial la origine, sluga violentă cu poftă nestăpînite aduce în comedie vigoarea și naturațea rustică, viclenia dură a țaranului intrat, fără a se integra însă, într-o societate superioară. El va deveni apoi un Arlecchino vesel, zăpăcit, ingenuu, capabil de idei neprevăzute. În practică transformarea are loc atunci cînd un Zanni, Zan Ganassa (actorul Alberto Naselli) adoptă un nume mai potrivit cu exigențele lingvistice și eufonice ale publicului francez.

Originea numelui este direct legată de tradiția diavolilor-bufoni, care în Franța se mai numeau și *Herlequins* sau *Hellequins*, destul de obișnuiți în teatrul medieval din această țară. Pentru a intra mai în amănunte, el ar proveni de la un Hernequin, conte de Boulogne, căzut în lupta cu normanzii și în jurul căruia se născuseră legende stranii despre răz bunări și damnațiuni. Poate să fi avut vreo influență și saga lui Erl-König, regele Elfilor, care țesea împreună cu ai lui vicleșuguri și vrăji, sau tradiția asiatică a lui Erlik-han, poate etimonul termenului anglo-saxon *hellecin*, cu semnificația de semînție a iadului. Prea puțin demnă de crezare este ipoteza care stabilește o legătură cu tradiția mimică clasică, în care Hercule — de unde *Herculinus* — apărea ca personaj comic, după cum este greu de stabilit și modalitatea de trecere de la mimul francez la cel italian. Este sigur doar faptul că numele a fost introdus în Italia de către Zan Ganassa, care jucase multă vreme în Franța în a doua jumătate a secolului al XVI-lea și venise în contact cu izvoarele folclorice locale, bineînțeles inclusiv aceea a diavolilor-bufoni. În Franța, numele se potrivea mai bine și cu exigențele lingvistice, după cum am mai spus, găsindu-și în tradiția respectivă puncte apropiate de sprijin. Este mai puțin probabil că acest nume s-ar fi întîlnit și în bufoneria medievală italiană. Acela de Alichino dat de Dante unuia dintre diavolii din *Malebolge*<sup>1</sup> nu poate fi socotit drept indiciul unei tradiții.

Arlecchino, sinteză a unei fericite serii de personaje de servitori, din vremea genului erudit pînă la cea mai desăvîrșită expresie a Comediei dell'Arte, acaparează cu persoana și aventurile sale dezvoltarea scenică italiană. Îmbrăcat în zdrențe, simbolizate de peticele multicolore care-i împeștră hainele, Arlecchino coboară din munții din Val Brembana în cîmpia de la poalele lor. Figura, acoperită de o mască înfricoșătoare și aproape respingătoare, în care ochii minusculi, deschizîndu-se în niște orbite uriașe, accentuează aspectul de mutră bestială; perii care îi acoperă sprîncenele și buzele, apropie tipul de acela al diavolului din tradiția bufonescă. Folosirea măștii poate fi legată de acest amănunt, ca și de un element de natură realistă, care cerea ca salahorii de piață și cărbunarii de la munte, îndeobște proveniți din văile bergamaște, să aibă fața minjită cu negreală. Pălăria era la început aceea cu două colțuri, comună pentru toți Zannii, apoi s-a impus cea cu borul ridicat într-o parte, sub care o calotă neagră, lipită de cap, reprezenta moștenirea de la Herlequinii francezi. Laba ori coada de iepure, sau uneori o pană, ca în tabloul lui Pourbus păstrat la muzeul din Bayonne, reprezintă poate amintirea legendară a vînătorului sălbatec. Spatula pe care Arlecchino o poartă la șold, folosind-o în permanență ca rețevei, sceptru sau spadă, reia pe de o parte simbolistica satirică a giularilor, iar pe de altă parte, poate fi socotită o versiune comică a măciucii lui Hercule.

Elementele mimice și vorbirea accentuează caracterizarea tipului. Pe măsură ce veșmîntul devine mai ușor, dobîndind o semnificație stilistică, limbajul se face mai puțin aspru și violent, trecînd de la notele rustice ale dialectului bergamasc la mlădierea celui venețian, în timp ce gesturile și mimica, la început stîngace și necioplite, ajung uneori distinse și grațioase, după cum o dovedesc numeroasele mărturii plastice care ne înfățișează această Mască în cele mai variate atitudini, agilă, acrobatică, plină de temperament și mișcare, expresie a trecerii treptate de la o intenție strict comică și satirică la un formalism care, în perioada de maximă stilizare, apropie practica scenică a Măștii de arabescurile plastice și finisate ale unui balet.

Procesul de transformare a personajului este însoțit, după cum e și firesc, de exigențe precise de interpretare. După Naselli, pe care nu-l putem urmări decât în peregrinările lui prin Franța și Spania, dinamismul arogant și «contaminarea» lingvistică a lui Tristano Martinelli (m. 1630), actor în trupele «Gelosi» și «Desiosi», deci la curtea lui Henric al IV-lea, sînt încă îmbibate de ecoul bufonilor și șarlatanilor din Mantova. Tradiția se stabilizează datorită lui Domenico Biancolelli (1646?—1688) care șlefuește trăsăturile personajului, înlocuind bestialitatea lui inițială cu o componentă umană; dar o dată cu Evaristo Gherardi (1663—1700) ea se orientează către preocupările sociale ale epocii, părăsind Curțile pentru a se amesteca cu mulțimea, în timp ce cu Carlino Bertinazzi (1710—1783) se abate înspre genul spiritual. Antonio Sacco, interpretul pieselor lui Goldoni și ale lui Gozzi, a fost ultimul Arlecchino cu un real talent creator. La începutul secolului al XX-lea, tradiția a fost reluată de Carlo Zago și Antonio Gandusio. După ultimul război, tot un actor venet, Marcello Moretti, s-a dedicat interpretării Măștii, ducînd-o în turneu cu Piccolo Teatro din Milano, sub regia lui Giorgio Strehler, prin cele mai importante capitale din Europa și din America, cu Truffaldino, protagonistul din *Slugă la doi stăpîni* de Carlo Goldoni. El i-a conferit un brio și o inspirație absolut moderne, capabile însă și de a reinnoi facultățile tiparului, descoperind în el însuși spiritul artei teatrale.

## BRIGHELLA

Devenind cu timpul tipică pentru «al doilea Zanni» și semănînd cu multe altele care se referă la caracterul unui servitor, Masca lui Brighella poate fi socotită relativ mai tîrzie decât aceea a lui Arlecchino. Natura ei rămîne în fond aceeași, dar exigența de a încadra acest tip într-o reprezentație mai complexă sfîrșește prin a-l transforma și în esență. Dacă Arlecchino este servitorul prost, care întîlnește în calea

lui de încurcă-lume mai mult pacoste decît recunoștință, Brighella este în schimb servitorul șmecher și descurcăreț, capabil să domine prin agerimea lui, făcută și din istețime, cele mai absurde situații. Numele însuși, care derivă de la «briga» (încurcătură), ca și acela de Truffaldino, de pildă, provenit din «truffa» (înșelăciune), este o dovadă. Această derivație onomastică pare mai acceptabilă decît aceea greu documentată, care se leagă de numele actorului Burchiella. Cel mai vechi document al Măștii este *Testamento del Sivello* (1601), atribuit unui țăran bergamasc cu acest nume. Faima lui Brighella este amplu documentată în Franța începînd din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Tot în această perioadă se definește și costumul, printr-o stilizare a cămășii largi și a pantalonilor fluturînzi ai lui Zanni. Pitoresca bluză zanescă se transformă într-o livrea albă care ajunge pînă la jumătatea coapselor, strînsă în talie cu o centură lată de piele. Benzi orizontale de culoare verde împodobesc pieptul și mînele hainei, făcînd-o prin contrastul viu al tentelor și al ornamentului asemănătoare cu veșmîntul unui majordom, fiind în cele din urmă o parodie a acestuia. Pantalonii, de asemenea alb cu verde, în formă de burlane, fac ca silueta să fie cam rigidă în partea de jos, incomodînd oarecum mișcările Măștii, care nu are desigur agilitatea elastică și gesturile feline ale lui Arlecchino, și chiar contrastează cu aceasta printr-o atitudine mai așezată. Maska rînjită, căciula îndesată pe cap fără nici o eleganță, vocea răgușită, vorbirea sacadată accentuează polivalența ambiguă a lui Brighella, al cărui caracter rămîne nedefinit, aproape pînă la canonizarea lui, înfăptuită în secolul al XVIII-lea de către Goldoni. Propagarea Comediei dell'Arte pe pămîntul francez s-a datorat lui Carlo Cantù care, cunoscut pentru interpretarea Măștii lui Buffetto s-a distins în mod special în aceea a lui Brighella. Francesco Gabrielli și-a dobîndit faima în Italia și la Paris, în rolul lui Scapin (tip întru totul asemănător lui Brighella) și a lăsat o amintire a artei sale compunînd — și cu acompaniament muzical — *Boala, testamentul și moartea lui Francesco Gabrielli zis Scapino* (1638). O dată cu răspîndirea numelui se lărgeste și sfera de

acțiune a Măștii: de la rolul de simplu secundant sau uneori de antagonist, Brighella tinde să-și asume un rol principal. În secolul al XVIII-lea tipul părește caracterul de al doilea Zanni și se ridică la cinstea de protagonist, formînd împreună cu Arlecchino, *Pantalone* și *Doctorul*, cvartetul Măștilor italiene. Firește că această evoluție caracterizează mai bine rolul, care se definește în sensul indicat încă mai dinainte în unele comedii erudite, ca servitor fidel și cumsecade. Aceste caracteristici duc la o nouă stilizare. În comedile lui Goldoni tipul se conturează ca un servitor isteț și descurcăreț, legat de stăpînul lui printr-o fidelitate indisolubilă, sau ca un hangiu șiret și serviabil. Este o conturare ce rămîne încă în cadrul unei ambiguități formale, supunîndu-se însă în esență unei evidente directive creatoare. În ceva mai mult de un secol, de la bravada insolentă a unui Zanni arogant și băgăreț, pînă la înfățișarea de slujitor onest, din care începe să se degaje aerul unei substanțiale mentalități burgheze, pasul făcut este destul de mare. Dintre culegerile de bufonerii brighellești, cea mai bogată în indicații și utilă, printre altele, pentru a urmări evoluția tipului, rămîne aceea a lui Anastasio Zannoni, celebru Brighella din secolul al XVIII-lea.

## PULCINELLA

Deosebit de complexă apare figura lui Pulcinella, al treilea în ordinea timpului dintre urmașii lui Zanni și cu siguranță nu cel mai puțin semnificativ, fiind poate cel care a reușit mai bine decît ceilalți să-și lege existența de o serie de date sociale. La succesul răsunător de care această Mască napolitană s-a bucurat un lung interval de timp, producînd încă și astăzi epigoni interesanți, a contribuit desigur într-o mare măsură libertatea de exprimare și de caracterizare, care o situează pe un plan cu totul aparte față de alte tipuri scenice mai strîns legate de o tradiție încă latină. Jocul replicilor rămîne, ce e drept, legat de o

anumită exigență a spectacolului, dar între limitele acestei reguli își acordă o libertate de creație destul de mare, dă naștere chiar unui jargon, unei deformări parodistice, a limbajului, însuflețește resursele spirituale ale ineptilor, cu respectivele lor echivocuri. Pulcinella apare în *Commedia dell'Arte* prin pătrunderea în cadrul ei a comicilor napolitani, constituind episodul ei cel mai răsunător. Cu privire la originea numelui acestui tip s-a discutat îndelung, fără a se ajunge însă la un rezultat definitiv. Deși respingem ideea originii clasice, întrucât atât *Maccus* din *atellana* cât și *mimus albus* din mimul greco-italic corespund unor trăsături ușor de recunoscut în orice epocă, trebuie amintit aici că etimologia numelui ne duce, într-un anumit sens, către lumea clasică. *Pollé Kinesis* (deplină-mișcare) sau *polis keinós* (prostul orașului) se apropie de rezonanța cu totul napolitană a lui Pulcinella. Același lucru se întâmplă cu expresiile din latina medievală *pullus gallinaceus* și *pullicenus*, folosite uneori pentru a-i desemna pe giulari, care în narațiunile lor își schimbau glasul cocoșește. Ipoteza lui Dietrich, care apropie termenul osc *cicirrus* (cocoșel) de accepția semantică inițială a numelui Pulcinella confirmă tentativa făcută în această direcție. Respingînd ideea lui Galiani cu privire la o derivație a numelui din Puccio d'Aniello, trebuie să admitem totuși că numele de Pulcinella exista ca apelativ individual. Se cunoaște existența unui Pulcinella delle Carceri la Verona, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, și a unui Joan Polcinella la Neapole, în a doua jumătate a secolului următor. Este foarte probabil că alegerea numelui rămîne un fapt care aparține persoanei creatorului acestei Măști și anume, Silvio Fiorillo, actor în rolul Căpitanului Matamoros. Rămîne totuși într-un cadru absolut legendar afirmația că el ar fi făcut această alegere pentru a-l necăji pe Mariotto Polcinella, transformîndu-se, ca aluzie la acesta, în servitor.

În ceea ce privește tipul în sine, stabilirea unei legături cu vechea mască comică din epoca italică — mai sus-amintiții *Maccus* și *mimus albus* — pare, și de rîndul acesta, destul de precară. Este puțin probabil ca, fie și în continuitatea unei tradiții, un caracter

să se poată reproduce la o distanță de timp atît de mare. Desigur că în evul mediu numele de Pulcinella trebuie să fi fost cunoscut și există, de altfel, mărturii precise în acest sens. Masca era poate deja populară în secolul al XVI-lea, iar istoria ei se confundă, ce e drept, cu aceea a nenumăraților bufoni din piețe, dar o găsim conturată în unele farse populare (*cavaiola*) și tinde să dobîndească o fizionomie bine încheată. Trăsăturile sale sînt legate de arta comicalui Silvio Fiorillo (a doua jumătate a secolului al XVI-lea — 1632?) și intră în producția dramatică prin opera acestuia, *La Lucilla costante con le ridicolose disfide e prodezze di Policinella* (1632). Pentru întărirea acestei teze verificată istoric ne-au rămas mărturiile lui Cecchini și Perrucci, susținător ai priorității creatoare a lui Fiorillo, de numele căruia este legată curioasa legendă amintită mai sus. Printre creațiile Commediei dell'Arte, Pulcinella poate fi considerat strict tradițional, legat de tradiția giularilor medievali și, mai ales, a bufonilor din piețe. În zadar se încearcă să i se împingă originea mai departe în timp. Chiar și ipoteza, socotită de unii drept întemeiată, că tipul ca atare ar fi putut să existe încă din secolul al XVI-lea, se dovedește cu totul lipsită de temei. Pulcinella din *Trappolaria* lui Giovan Battista Della Porta trebuie considerată drept o prezență cu totul întîmplătoare, datorată existenței certe a numelui respectiv în acea epocă. Pînă cînd se vor ivi factori care să poată în mod întemeiat deplasa termenii acestei aprecieri, nu ne rămîne decît să facem apel la documentele existente care, cu toată raritatea elementelor de sprijin, sugerează considerațiile de mai sus.

La Pulcinella, costumul este mai mult decît în oricare alt caz un element simbolic. Cazaca albă a lui Zanni se lărgește peste măsură de mult. Pantalonii uriași care acoperă picioarele cu totul dau Măștii un aspect de fantomă. Faldurile cămeșoaiei abia dacă sînt adunate de un brîu rustic. Cu toate acestea, în spatele aparenței de țaran prost și mojic, se ascunde un mister, simbolizat de masca neagră și lucioasă cu nasul ca un cioc de pasăre. Sub unele aspecte, drama secretă a poporului napolitan.

Între secolele XVII și XIX Pulcinella a dominat nestingherit scenele romane și napolitane, dînd loc unor forme speciale de reprezentăție, numite *pulcinellate*, fără egal în lumea variată a Commediei dell'Arte. De acest tip se leagă succesul cîtorva talente autentice ale artei interpretative italiene, începînd cu creatorul său, Silvio Fiorillo, pînă la Andrea Calcese, zis « Ciuccio », Mattia Barra, care le-a făcut cunoscută francezilor Masca, debutînd în 1658 la Fontainebleau, apoi Michelangelo Fracanzani, Capece, Cerlone, familia Cammarano, Pasquale Altavilla și cei doi Petito: Salvatore și Antonio, cel din urmă fiind vreme de o jumătate de secol interpret și animator al vieții napolitane. Raffaele Viviani și Eduardo De Filippo<sup>1</sup> au vrut prin Pulcinella al lor să descifreze ce se ascundea dincolo de mască. Pulcinella și-a cîștigat drept de cetățenie și în afara Neapolelui, La Roma și în Sicilia, participînd, deși nu prea des, la *Vastasate*<sup>2</sup>; apoi în Toscana, unde era destul de popular și datorită meritului lui Fagioli; în sfîrșit, dincolo de granițele peninsulei, chiar dacă avea trăsături care atestă influența unui mediu deosebit. De această Mască se leagă direct *Polichinelle* din Franța, *Punch* (abreviere din *Punchinello*) din Anglia, unde Pulcinella a fost introdus în jurul anului 1660, și *Don Cristobal Pulchinel* din Spania.

## PANTALONE

Nașterea personajului Pantalone este strîns legată de tradiția bătrînilor în comedie. Vîna comică a latinilor în această materie se transferă cu trăsături strict analoge în comedia erudită. Prezența acestor personaje infatuate prostește, incapabile de a se supune

<sup>1</sup> Ambii, atît actori cît și dramaturgi din secolul XX, dintre care al doilea s-a făcut cunoscut prin piese ca *Napoli milionaria*, *Filumena Marturano* etc.

<sup>2</sup> *Vastasata* (de la cuvîntul sicilian *vastaso* = mim, jongler), tip de farsă populară foarte răspîndită în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea la Palermo



evidenței trecerii timpului, rivalizînd adesea în dragoste cu proprii lor fii și sortite să cadă în plasa pe care le-o urzesc vicleșugurile servitorilor (acest amănunt ne îndeamnă să opunem pe planul reprezentării Masca bătrînului, il Magnifico, cum s-a numit la origine, celei a lui Zanni), constituia un element valid nu numai pe planul unei comicități ca scop în sine, ci și ca o înregistrare a moravurilor. Personajul a fost descris încă de către Du Bellay și Lasca<sup>1</sup> în chip de mască de carnaval. Însușirea exprimării dialectale venețiene i-a accentuat trăsăturile caracteristice. În *Commedia di Messer Lattantio* a lui Catullo Cieco Muranese, el apare destul de bine conturat. Și mai sugestive sînt *Dialogo di Magnifico e di Zianni* și *Testamento di M. Lattantio Mescolotti cittadino del mondo*, în care bătrînul venețian luat peste picior apare în haina de negustor, pe care n-o va mai părăsi niciodată. În actele unui proces din 1565 se află numele de Pantalone, iar un actor numit astfel, care poate fi identificat eventual cu Giulio Pasquati, primul Pantalone al trupei «Gelosi», joacă la Roma în același an. Trei ani mai tîrziu, acest tip cu trăsăturile care-l vor caracteriza în timp sub diverse variații, își face apariția oficială pe scenă, într-un scenariu reprezentat la curtea Bavariei (și reprodus în frescele cetății Trausnitz).

Pantalone este un nume tipic venețian (există și un sfînt cu parohia respectivă la Veneția), stîlcit în diverse feluri: Piatino (Vecchi); Piantalimon, Petulo, Pultrunzon (Cecchini); Piazzamelon (Gattici); Padelon, Panieron (G.B.Andreini); Pantalone de'Sbragheti (Briccio); iar uneori este înlocuit cu nume specifice de «tați», ca Tofano, Zanobio (Scala), Ubaldo, Pandolfo, Pacifico (scenarii barberiniene), Prospero, Lattantio (scenarii perugine), care vorbesc însă și în limba literară.

La origine Pantalone purta numele de Magnifico. Era negustor bogat și se ciondănea în duet comic cu Zanni, punînd în evidență laturile ridicole ale bătrî-

---

<sup>1</sup> Anton Francesco Grazzini, zis Lasca (1503—1584), nuvelist și comediograf florentin, unul din întemeietorii renumitei Academii della Crusca

neții. Caracterul Măștii oscilează în permanență între seriozitate și glumă. Cîteodată unul din aspecte predomină asupra celuilalt, accentuînd semnificația reprezentăției. De altfel, nici în privința lui Pantalone părerile n-au coincis întotdeauna. Unii, ca Cecchini, au socotit că se constată o predominanță substanțială a aspectului serios al măștii; alții, ca Perrucci, au căutat să echilibreze cele două aspecte, susținînd totuși că predomină cel comic. În fond, adevărata comicitate a Măștii rezidă tocmai în contrastul dintre aceste două tendințe. Duplicitatea trăsăturilor de bătrîn zgîrcit, gata să se îndrăgostească, și de sfetnic înțelept și onest, izbutesc perfect să conviețuiască, făcînd din Pantalone un personaj simpatic și uneori chiar mișcător: atunci cînd nu înclină către obscen, către poște nestăpînite.

Se poate spune că această Mască apare în toate scenariile Commediei dell'Arte, uneori sub nume diferite, dar cu trăsăturile care o caracterizează. De la Giulio Pasquati, creatorul tipului și în orice caz cel mai bun interpret al său, care a ridicat Masca de la rangul de fragment comic la acela de comedie organică, ajungem prin Ricci, Braga, Riccoboni, pînă la Goldoni și Gozzi, cînd Pantalone își pierde caracterul lui dialectic, ca să zicem așa, pentru a se reprofila în rolul de părinte preocupat exclusiv de fericirea copiilor săi.

Pantalone va fi prima Mască cu o funcție istorică precisă, ca reprezentant al unei burghezii active, căreia Goldoni îi va da chip de om, nu de Mască, în burghezii lui venețieni, mai mult sau mai puțin «bădărani».<sup>1</sup> Compozițiile populare culese la Veneția în secolul al XVI-lea, în care figurează acest nou personaj intrat în istoria ei, simbolizîndu-i trăsăturile caracteristice (capacități mercantile, tendință de a acumula, mod de viață categoric burghez și fără alte aspirații) — atît *Barcelletta* cît și numitele *Capricii*, sau cîntecele culese de Belando în lucrarea sa *Lettere facete* — ne descriu Masca sub aspectul ei obișnuit, cu umor glumeț și picant. Predomină

---

<sup>1</sup> Aluzie la piesa omonimă a lui Goldoni

aspectul îndrăgostitului caraghios și nefericit. Abia în secolele XVII și XVIII îl vom vedea devenind un tată de familie morocănos și zgîrcit, împotrivindu-se cu dîrzenie la împlinirea iubirii celor tineri. După cum rezultă și din documentele figurative și, în special, din frescele de la cetatea Trausnitz, figura lui nu era de loc greoaie: Pantalone țopăie și cîntă ca o paiată.

## CĂPITANII

Șirul de căpitani și de viteji care apar în comedia erudită, în comediile populare ale lui Ruzzante, Calmo, Giancarli, și apoi în companiile comicilor dell'arte, este nesfîrșit. Căpitanii poartă numele cele mai variate și mai neverosimile: Podiponte (Comedie fără titlu, Cod. CCXIII, Cl, XII lat. de la Marciana), Bellerofonte Scaricabombardon (Sforza degli Oddi), Bizzarro (Secondo Tarentino), Cerbero Fossimbruno (Francesco Loredano), Basilisco (Belando), Spavento (Parabosco), Grisignano (Salernitano), Fracassa (Grotto, Secchi), Brandimarte (Verucci), Martebellonio, Trasilogo, Parabola, Dante, Pantaleone, Basilico (în diverse comedii ale lui G. B. Della Porta), Rinoceronte (în *Erofilomachia* lui Sforza degli Oddi). Am scos scestă listă mai cu seamă din valoroasa monografie a lui Graziano Senigallia, *Capitano Spavento*. Lista denumirilor ar putea fi continuată pentru secolul următor, cînd comedia erudită s-a transformat cu totul într-una cu caracter popular (ecou direct al spectacolelor de improvizație). La această înșiruire îl putem adăuga pe căpitantul Cardone, spaniol, din *La Fiera* de Buonarroti și din *L'Amphiparnaso* de Orazio Vecchi, *comedia harmonica* amintită și de Bocalini în *Ragguagli del Parnaso* (cent. I ragg. 78).

Alături de această serie avem căpitanii Commediei dell'Arte. Capitan Spavento di Valle Inferno — Francesco Andreini; Capitan Coccodrillo — Fabrizio de Fornariis; Capitan Rinoceronte — Girolamo Gavarini; Capitan Matamoros — Silvio Fiorillo; Capitan

Spezzaferro — Giuseppe Bianchi; Capitan Terremoto — Francesco Manzani; Capitan Spacca — Nicola Boniti, care a murit către mijlocul secolului al XVIII-lea și a fost cel din urmă reprezentant al genului.

La aceste indicații și la aceste personaje se adaugă cele din broșurile populare: Căpitanul Spantega, autor de cântonete publicate de Cochi din Bologna, Căpitanul Deluvio din *Contrasto di bravura con Zan Badil*; Căpitanii Spezzacapo și Sputasaette, ale căror vitejii sînt scoase la lumină de Antonio Pardi; căpitanul din *Contrasto alla Napolitana, ridicoloso*; apoi culegerea de *Rodomontadas Españolas*, tradusă în franceză și italiană (de Lorenzo Franciosini).

Figura viteazului și aceea a căpitanului se confundă adesea, întrucît se dovedesc asemănătoare prin hiperbolele lingvistice și prin lașitate. În realitate, deosebirea dintre ei este substanțială. Viteazul apare doar ca un soldat mercenar și capabil ca atare de orice faptă, ucigaș plătit și slugă. Dimpotrivă, Căpitanul, deși derivă din același tipar, sfîrșește prin a se apropia oarecum de amarez, căruia îi este un rival îndîrjit, dar din fața căruia se retrage întotdeauna în cele din urmă, cuprins și înfrînt de frica lui înnăscută. Nu degeaba Francesco Antonazzoni și Francesco Andreini au fost, la începutul carierei lor, amorezi.

Primii viteji bine conturați apar în *Farsa satyra morale* a lui Venturini (1521?), în *Primo dialogo facetissimo* al lui Ruzzante, în *Vanto di un soldato* de Antonio di Pietro di Mico, zis Correggiolo (despre care găsim prima știre la Graziano Sinigaglia, iar acesta socotește că este compus prin 1525). În comediile lui Calmo îl găsim pe soldatul Rabioso (*Travaglia*), pe viteazul venețian Spezzaferro și pe mercenarul balcanic Floricchi (*Spagnolas*). O veche *Canzona di un bravo* figurează în apendice la *Egloga pastorale de Iustitia* tipărită la Siena în 1513.

Către mijlocul secolului apare căpitanul care îl înlocuiește pe viteaz în comedia erudită; caracterul este acum bine conturat, în Căpitanul Malagigi din *Alessandro* (1540) de Alessandro Piccolomini. Urmează, în a doua jumătate a secolului, căpitanii pe care i-am enumerat, dintre care unii vorbesc în spaniolă, alții în italiană; și, firește, referirile satirice își schimbă

obiectul. Viteazul apare adesea atît în comedii cît și în scenarii,<sup>1</sup> dar are o funcție secundară. El face parte din categoria personajelor oportune la care se recurge pentru a sprijini jocul tipurilor fixe. Atît viteazul, cît și curtezana nu se conturează ca Măști, probabil pentru că rămîn la marginea societății și nu devin elemente structurale fundamentale, cum este Căpitanul — satiră a puterii militare și, date fiind împrejurările istorice, satiră a opresiunii străine —, cum este Doctorul — satiră a culturii ca scop în sine — și Pantalone — satiră a puterii mercantile: un trio care rezumă în mod pregnant bazele vieții sociale din acea epocă.

În cazul căpitanului, Masca exprimă rebeliunea morală a populațiilor italiene împotriva șirului de războaie care le bîntuiseră patria (sărăcind realmente civilizația renascentistă pînă ce au adus-o la austeritatea găunoasă a contrareformei și la emfaza deșartă a barocului). Ea exprimă în special batjocura la adresa militarului spaniol, a cărui prezență era cea mai apăsătoare pentru populație, ca și pentru micile Curți, de către care erau în special protejați comicii în Italia. Povestirea lui Annibal Caro din *Lettera a Silvestro da Prato* cu privire la Capitan Coluzza, este o mărturie limpede a originii directe a Măștii, a modelului său real. Trecerea de la tipul din comedia erudită sau populară (păstrăm, din comoditate, distincția făcută de Sanesi, cu toate că genurile erau foarte apropiate, iar folosirea dialectului nu este suficientă pentru a le deosebi) la acela al Măștii nu schimbă pe cît se pare prea mult perspectiva. *Ragionamenti* (1607) lui Andreini și Căpitanul Coccodrillo din *L'Angelica* (1585) precum și broșurile populare în care îl vedem pe căpitan în conflict cu Zanni al lui, nu fac decît să codifice, să sintetizeze, să dea o formă definitivă diverselor formule imaginate și încercate ici și colo de diferiți dramaturgi: chiar și din punct de vedere strict literar, căpitanul nu va primi în tot cursul vieții lui o înfățișare mai izbutită decît cea pe care i-au dat-o Andreini și De Fornariis.

---

<sup>1</sup> Comediile erau scrise în întregime, în vreme ce scenariile cuprindeau doar schema intrigii pe baza căreia actorii își improvizau rolurile

Ar fi totuși profund eronat să se identifice sensul său artistic cu expresia literară a lucrărilor lor. La actorul-actor nu se întilnește niciodată, firește, un echilibru complet între cele două aspecte. Predomină cînd autorul, cînd actorul. În cazul compozițiilor scrise de actorii Commediei dell'Arte, rolul principal îi revine actorului prin însuși faptul că, de obicei, jocul este improvizat și că, în orice caz, compoziția dramatică este concepută strict în funcție de actor și de virtuozitățile sale. Anevoie se poate reconstitui arta actorului prin mijlocirea scrierilor lui, sau chiar prin textele jucate (a se vedea, de pildă, scheciurile lui Petrolini, comparîndu-le cu rezultatul lor scenic cînd erau interpretate de el). Artă actorului rămîne veșnic nesesizabilă în timp, ca și climatul istoric: nici chiar documentarea cinematografică nu ne poate dezvălui secretul care lega actorul de publicul și epoca lui, făcîndu-l cel mai fascinant interpret al lor. Dar cu toate aceste limite, textele interpretate și compuse de ei rămîn documentele cele mai sigure. Transformările operate de unii artiști pe aceste teme ne pot oferi indirect ceva în plus, o reelaborare a fanteziei mai fidelă spiritului lor decît ar putea fi mărturiile. Dar asemenea cazuri sînt foarte rare, iar în ce privește această perioadă a Commediei dell'Arte, se reduc doar la două: *Amphiparnaso* al lui Orazio Vecchi și *Balli di Sfessania* a lui Jacques Callot. La Adriano Banchieri — ca de altfel și în compozițiile poetice ale lui Giulio Cesare Croce — începe să predomine gustul pentru contaminare, o ușoară și spirituală paradă care ne face să ne îndoim de o intimă și reală autenticitate. Nenumărații căpitani ai lui Jacques Callot, rupți și jigăriți, deși sînt rodul unei imaginații libere ca variații pe tema propusă de actorul Commediei dell'Arte, ne apar astăzi mai elocvenți decît amintitele *Ragionamenti* și *Angelica*. Se formează totuși o complementaritate, din care se naște imaginea istorică, fizionomia umană. În orice caz, toate acestea contează dacă sînt gîndite ca obiect al virtuozității actorului, legată de o anumită situație psihologică, de forța unei satire sau a unei parodii.

Dintre toate Măștile, aceea a Căpitanului poate fi considerată drept cea mai vizată de ridicol, fără nici

o milă: ea exprimă vădit o judecată istorică și totodată rachiuna unei inferiorități politice, a unei condiții servile și timorate.

## DOCTORUL

Masca Doctorului este legată de pedantul din genul erudit, dar în *Commedia dell'Arte* devine o nouă față a «bătrînului», complementul firesc al lui Pantalone. Ea se naște dintr-o intenție satirică, dintr-o dorință care devine exigență, de a înlătura deformările pedante ale unui umanism prost înțeles. În această căutare a exprimării paradoxale, care la alte Măști își găsește sprijinul în acțiune și gest, se încadrează folosirea unui limbaj macaronic, un amestec de dialect bolognez cu dictoane latinești citate brambura, care sfârșesc prin a defini rolul tipic jucat de acest personaj în reprezentații. Lutio Burchiella, Lodovico de' Bianchi, și un oarecare Lutio Fedele, desul de vag identificați, au definit acest tip în toate amănuntele sale (de Burchiella se leagă legenda lui Graziano da Francolino). Numele de Graziano a fost inspirat de un notar bolognez (din 1511), Bonagrazia sau Graziolo sau Graziano de'Bambogioli, autor al unui *Tratat de virtuți morale*, după cum ne face să presupunem o octavă a lui Banchieri din *Discorso sulla lingua bolognese*. S-ar putea să se fi produs o simplă sugestie onomastică. Faptul esențial constă în noutatea tipului față de figura pedantului (care apare, de altfel, în unele scenarii alături de Doctor) prin fizionomia lui artistică realizată. Acolo unde n-au izbutit comediografii, a izbutit un actor, probabil acel Lutio Burchiella, în legătură cu care se cunoaște o scrisoare reprodusă de Rao, și o alta ce i-a fost adresată de Capaccio în *Secretario*. De la Lodovico de'Bianchi, care i-a urmat în trupa «Gelosi», începînd din 1578, ne-au rămas cele 115 *incheieri*, în care nu trebuie căutat un umor literar, ci acele elemente umoristice care pot furniza artei actorului exprimări comice de efect, iar spectatorului, prilejuri de divertisment.

Prima lui apariție atestată este aceea înregistrată de Rogna, secretar al ducelui, la 11 mai 1567, în Mantova: « E.S. a pus să se joace astăzi o comedie de Graziani » (a se vedea studiul lui D'Ancona despre teatrul din Mantova în sec. al XVI-lea). După aceea, înainte ca acest tip să se fi stilizat în formule care îl delimitează prin ritmuri de dans și de ceremonie, au urmat Andreazzo Graziano, Giovan Paolo Agocchi, Andrea Zenari.

## AMOREZII

Dintre diferitele roluri ale comediei, acela care ne rămîne astăzi cel mai greu de înțeles în semnificația lui artistică poate fi considerat rolul amoretilor. În timp ce mărturiile găsite cu privire la diferite Măști ne interesează, ne amuză și uneori umorul lor se învecinează, chiar și pe plan literar, cu adevărata artă, dialogurile lui Burchiella, ale Isabellei Andreini și ale lui Bruni ne fac aproape să detestăm aceste personaje, care au totuși un rol central în desfășurarea spectacolului și un punct de plecare realist în viața din acea epocă. Predomină tradiția literară italiană, de la *dolce stil novo*<sup>1</sup> la *petrarchism*<sup>2</sup>, dorința de a îmbrăca într-un veșmînt conceptual sentimentul iubirii, de a-l descrie prin intermediul unei dialectici făcută din abstracții metafizice care se îmbină — rar, dar în mod eficace — cu o pornografie grosolană și violentă. Astfel întîlnim chiar în cadrul comediei de improviție « conceptele » îndrăgostiților și exprimările umo-

<sup>1</sup> Curent literar din secolele XII—XIV avînd drept inițiator pe G. Guinizelli și ca reprezentant strălucit pe Dante. Poezia lirică a acestor autori exaltă iubirea spiritualizată, ca izvor de înălțare morală și femeia privită numai în atributele ei spirituale (așa-numita *donna angelicata*); sentimentele și manifestările lor sînt, de fapt, suporturi ale unor concepte filozofice și mistice

<sup>2</sup> Denumire folosită pentru un anumit stil poetic, derivat din opera lui Petrarca, foarte răspîndit în secolul al XIV-lea în Italia, Franța, Anglia și Spania, caracterizat printr-un manierism al exprimării, folosit mai ales în redarea tumultului provocat de iubire



ristic libidinoase ale bătrînilor și ale servitorilor, compuse după modelul cîntecelor de carnaval. Am fi înclinați astăzi să credem, pe baza acestor mărturii, că arta s-ar afla mult mai mult de partea adevăratelor Măști, decît de partea personajelor serioase, dramatice sau tragicomice, lipsite de măști, ca «îndrăgostiții» (pe care-i vom regăsi sub același veșnic chip în comedia omonimă a lui Goldoni: distrugător al comediei de improvizație, tocmai pentru că îi absorbea elementele cele mai vitale și-i dădea o conturare limpede repunînd-o în contact cu realitatea). Cronicile vremii, în schimb, consideră mari și de neuitat tocmai pe interpretele acestor roluri: Vincenza Armani, Vittoria Pissimi, Lidia da Bagnocavallo, Isabella Andreini. Fără îndoială că Isabella Andreini (1562—1604) juca scene care nu se deosebeau prea mult de acelea înregistrate în «fragmentele» ei, dar nu reușim să înțelegem cum putea obține prin ele realizări de mare efect artistic. Cu acest prilej, trebuie să subliniem — fapt care constituie o premisă fundamentală pentru a înțelege just istoria Commediei dell'Arte — că arta actorului rămîne strîns legată de gustul și tendințele epocii, în așa măsură încît ajunge de neînțeles în afara acestor limite restrînse. Datorită mijloacelor moderne de înregistrare se va putea asculta peste un secol interpretarea lui Ruggeri din piesa *Omul cu floarea în gură* de Pirandello; dar putem fi siguri că, chiar dacă va fi apreciată, ea va putea cu greu să trezească emoția pe care o transmitea spectatorilor în momentul creării rolului. Arta Isabellei Andreini era alcătuită, fără îndoială, și din replicile care ne-au rămas și care fuseseră compuse de ea: pe vremea aceea, ele păreau o condiție indispensabilă pentru înflorirea sentimentului de iubire. Virtuozitatea ei — care trebuie să fi fost destul de asemănătoare cu aceea a altor actrițe mari, potrivit mărturiilor ce ne-au rămas — consta în a folosi rațiunea în pasiune, astfel încît s-o facă mai demnă de interes, să dea vitalitate desfășurării și deznodămintelor ei firești; o specie aparte de *ars amandi*. Din cele spuse de Valerini despre Armani, din dialogurile lui Bruni, se degajă de asemenea această știință aparte, urmare a așa-numiților «fedeli d'amore», care figura printre bazele fundamentale ale vieții

spirituale italiene, de la trubaduri pînă la Casanova și cicisbei<sup>1</sup>. În arta acestor «amorezi» aflăm exprimarea ei scenică cea mai înaltă și mai sensibilă.

## TRUPE ȘI ACTORI

Deși trebuie să admitem că o bună parte din informații și mărturii s-au pierdut, este îngăduit totuși să presupunem că trupele mai importante de actori n-au fost mai numeroase — în perioada de care ne ocupăm, adică a doua jumătate a secolului al XVI-lea — decît cele cunoscute (care, de altfel, nu vor dăinui toate mult timp). Gelosi, Confidenti, Uniti, Desiosi, compania lui Pedrolino, compania Vittoriei (Piissimi) compania Vincenzei Armani, compania lui Alberto Naselli (Zan Ganassa) și aceea a Dianei (Ponti); dintre aceste trupe, despre care există informații mai mult sau mai puțin bogate, doar cea numită «Gelosi» va avea o existență trainică, de aproape o jumătate de secol. Celelalte constituie ansambluri provizorii care durau cel mult cîțiva ani, fără a dobîndi însă o fizionomie bine definită. Din cercetarea documentelor istorice se constată o altă particularitate surprinzătoare: se păstrează numele trupei, dar adesea componenții ei se schimbă cu totul, astfel încît avem de-a face în realitate cu un alt ansamblu. Urmărind epistolarele și alte episoade diverse culese despre viața acestor actori (volumele *I comici* ale lui Rasi oferă o expunere detaliată) se poate constata cît de slabă este în cadrul acestor ansambluri armonia spirituală, disciplina, coeziunea. Scandalurile și litigiile sînt la ordinea zilei. Gelozii de artiști, gelozii ale soților, ba există și actori care se compromit cu vreun delict (ca Cecchini) sau își pierd viața într-un conflict sîngeros (ca acel Maphius de Re, care poate fi socotit

---

<sup>1</sup> Denumire dată curtezanilor oficiali ai femeilor căsătorite, care le însoțeau pretutindeni; obiceiul acesta a fost foarte răspîndit în viața aristocrației italiene din sec. al XIX-lea, oficial acceptat, dar satirizat de unii autori ca Parini

primul conducător și fondator al unei companii profesioniste despre care ne-au rămas mărturie). În ce măsură se poate exercita o conducere artistică eficientă într-un cadru psihologic de felul acesta, rămîne, pentru noi cei de azi, un mister. Căci nu încapе îndoială că, prin înșeși particularitățile sale tehnice, comedia de improvizație necesită o conducere artistică mult mai prezentă și autoritară decît se cere acolo unde există un text care să creeze automat disciplina reprezentăției. Într-un spectacol de improvizație este suficientă reaua voință a unuia dintre membrii trupei pentru a face să se năruie întregul edificiu. Este foarte probabil că în interiorul companiei se exercita, fără prea multe discuții, autoritatea priceperii și a renumelui. Atracția recunoscută a unui actor asupra publicului constituia un element de forță, fapt care-i făcea pe ceilalți să-l urmeze, supunîndu-se felului în care vedea el pregătirea subiectului. În orice caz, seara, cînd începea reprezentația, anarhia de dimineață înceta, luptele, geloziiile, dezordinea cedau în fața legii de realizare a spectacolului; aceasta este încă și astăzi o normă tradițională a teatrului italian, încă și astăzi actorii italieni știu că în seara premierei se întîmplă un miracol din care se naște coeziunea, sudarea, concordia zadarnic căutate în timpul repetițiilor.

Dacă se întîmpla, după cum era posibil uneori, ca actorul cel mai reprezentativ al unei trupe să nu devină și directorul ei, faptul se datora probabil intrării lui în ansamblu, după formarea acestuia. El avea însă dreptul la o retribuire financiară mai ridicată decît a tovarășilor săi, lucru care-i conferea de fapt o reală autoritate. Caracterul comicului italian din acea vreme își trăgea de la bufonii de Curte inspirația, intuiția scenică, veridicitatea jocului, geniul teatrului. Aceste calități ajung să predomine în primele decenii de existență ale Commediei dell'Arte. Dar curînd se ivesc actori conștienți de valoarea și noblețea inerente mîririi și deci artei lor. Ei tind către forme de creație care să depășească, fie și prin mijlocirea virtuozismului obligatoriu, limitele imitației și ale parodiei pentru a trece de la sensul comic la căutarea adevărului.

Va trece o generație între Giulio Pasquati (Pantalone),  
51 Simone da Bologna (Primul Zanni), Gabriele Panzini

(Al doilea Zanni cu numele de Francatrippa), și cei doi Andreini: Isabella (Prima Amoreză) și Francesco (Căpitanul). Dar îi întâlnim în aceeași trupă, și prima celebră în toată Europa: aceea numită « Gelosi » (« Ge-loși pe virtute și onoare »).

Contrastul dăinuia. Isabella Andreini, actriță și poetă, era înconjurată de simpatia Curților și a literaților. Tovărășii ei aveau parte însă de o suspiciune care se transforma adesea în manifestații ostile, sau într-o acceptare forțată a glumelor lor, privite ca grosolăniile de parodiere a omului. Faptul e dovedit de cele mai felurite episoade. Acela care ni-i arată pe Simone da Bologna, Pasquati, Panzanini, după succesul obținut cu povestea cocoșăților, lacomi de bani într-un chip atît de dezgustător, încît au suscitât mînia ducelui Guglielmo Gonzaga, care voise să-i răsplătească. Iritat de nerușinarea celor trei, hotărăște însă să-i spînzure (dar nobilele mantovane vor obține grațierea lor). Sau *Compozițiile de retorică ale lui Don Arlequin*, născocite cu vervă de Tristano Martinelli pentru a obține în dar o brățară de aur. Se poate constata astfel cît erau de lipsiți de măsură (despre același Martinelli se povestește episodul aproape neverosimil al întîlnirii lui cu Henric al IV-lea, cînd a îndrăznit, pentru cîteva clipe să ia locul regelui, suindu-se pe tron și dînd porunci). Membrii unei singure trupe puteau deci să revele josnicia și măreția artei lor. Decretele emise împotriva lor de către autorități, în special de cele ecleziastice (cenzurarea subiectelor impusă de Carlo Borromeo la Milano, interdicția pentru femei de a juca pe scenă, multă vreme menținută la Roma), comportarea însăși a protectorilor lor — care țineau mult la ei și luptau, se străduiau să-i atragă, fără a ține însă cont cîtuși de puțin de demnitatea lor, considerîndu-i cam pe aceeași treaptă cu caii de curse — ne fac să înțelegem că faima lor nu le aducea de loc o considerație publică, și nici atracția exercitată de arta lor nu trezea un respect sincer față de ei ca oameni. Încă de pe atunci — fapt care va dăinui multă vreme — exhibarea profesionistă pe scenă era privită cu aceiași ochi ca și prostituția. În virtutea acestei aprecieri, ea este supusă nu numai disprețului general, însoțit — fără a fi o contradicție — de entuziasmul cel mai fierbinte, dar

și celor mai aspre lipsuri materiale, nesiguranței uneori tragice a vagabondajului lor.

«*Prologul tînărului*», de Domenico Bruni, oferă o imagine destul de elocventă și mișcătoare a modului de viață al acestor actori, care avea, pe de altă parte, drept corolar un atașament invincibil față de profesie, pasiunea de a juca, de a cuceri publicul, bucuria dominației scenice, pe atunci recent descoperită.

## DOCUMENTE ȘI MĂRTURII

Dificultatea formulării unor judecăți, sau aprecierile hotărît negative asupra textelor scrise ale acestor reprezentații sînt determinate de unghiul de vedere greșit din care sînt privite. Judecarea lor după măsura literaturii dramatice obișnuite nu poate desigur ajuta la înțelegerea adevăratei lor importanțe și funcții. O asemenea orientare greșită provine din perspectivele critice ale lui Benedetto Croce, care în studiile sale erudite a izbutit totuși să realizeze adesea o exegeză prăgnantă pe tema «*artei*». Are loc o evidentă confuzie între istoria teatrului, înțeleasă (și redusă) ca istorie a literaturii dramatice, și istoria teatrului, ca temă a unei mai ample istorii a spectacolului. În cercetarea lucrărilor teatrale compuse pentru Măști, în general modeste și extrase cel mai adesea din spectacole de improvizație, trebuie să se țină cont în permanență de rezultatul teatral pe care îl urmăresc, de valoarea pe care le-o dădea actorul, care avea să transpună în limbaj teatral urzeala uzată, dar funcțională pentru arta lui, formele prin mijlocirea cărora spectacolul avea să prindă viață. Pe baza acestor compoziții, actorul nu interpretează, ci creează, mergînd mult dincolo de text.

Pentru a lămuri mai bine cele spuse, ne-am putea referi la un exemplu mai apropiat în timp, cu care se poate face o comparație. Să examinăm textele comice franceze de vodevil. Este imposibil să li se atribuie vreo valoare literară. Dar să ne reamintim de unele reprezentații: semnificația lor artistică apare neîndoiel-

nică. Este vorba, aşadar, de texte care oferă unor actori cu mari capacităţi artistice prilejul de a obţine rezultate spectaculare remarcabile. S-ar putea judeca, de altfel, numerele clovnilor sau arta şansonetiştilor după textele lor? Acestea servesc totuşi pentru a ne da o idee, a ne furniza o orientare şi o posibilitate de a înţelege măcar situaţia istorico-psihologică, dacă nu chiar arta interpretilor lor. Fără a mai vorbi despre faptul că pentru aceste forme de artă teatrală întilnim adesea o adevărată «fixare» în literatura dramatică: din *Commedia dell'Arte* putem găsi multe ecouri la Molière, Goldoni, Gozzi şi chiar în Shakespeare. *Slugă la doi stăpîni* nu redă oare spiritul *Commediei dell'Arte* într-o capodoperă a literaturii dramatice? La fel se întîmplă cu *Turandot* sau cu *George Dandin* şi altele. Compoziţia *Argute e facete lettere* (1589) a lui Rao — unul dintre primele documente ale noului gen — ne pune pe o urmă preţioasă pentru descifrarea acestui drum: ea ilustrează, pe de o parte, mediul psihologic în care trăiau artiştii comici, iar pe de altă parte, ne oferă exemple specifice din limbajul lor, cînd nu ne prezintă chiar fragmente celebre din repertoriul acestora, ca în *Lamento per la morte di un pidocchio*. La fel şi în *Facete lettere* de Belando. Iar într-un mod mai explicit şi direct, la fel şi în *Teatro delle favole rappresentative* (1611) de Flaminio Scala (? — după 1621), mărturie de mare însemnătate istorică — dintre cele mai importante din cîte ne-au rămas despre *Commedia dell'Arte* — şi de un interes cu totul deosebit pentru ceea ce putem numi într-un anumit sens «artă spectaculară», adică acea capacitate de a crea o neîntreuptă viaţă scenică. Lectura scenariilor culese de Scala — fără îndoială, este vorba mai degrabă de reelaborări decît de adevărate creaţii — nu trezeşte prin ea însăşi nici o emoţie artistică, pîrînd doar o expunere plată de intrigi, destul de asemănătoare ca gen, şi care se pot reduce la cîteva specii fundamentale. Este suficient însă ca, treptat, să le însoţeşti cu o viziune scenică a acţiunii, este suficient ca imaginaţia să confere acestei evocări atît de schematică şi goale a scenariului nu o realitate propriu-zisă, aşa cum s-a învăţat să o facă la lectura unei drame care evocă

*des tranches de vie*,<sup>1</sup> ci veșmîntul reprezentației, cu cadrul ei scenic specific, cu jocul respectiv al actorilor, și vom vedea cum lectura noastră capătă un colorit nou, transpunîndu-se într-un mod cu totul diferit. Sîntem ca în fața unei partituri muzicale, care nu ne poate spune nimic dacă nu este interpretată de un instrument și care nu poate trăi fără acesta. Dar, din păcate, instrumentul s-a pierdut. Este necesară o vastă experiență teatrală pentru a-ți « crea » din scenariu, în propria imaginație, o adevărată reprezentație.

În scenariile lui Scala ne aflăm în fața unor elemente care provin de la Plaut, din genul erudit, din comedia populară, în sfîrșit, din diferitele forme de spectacol despre care am mai vorbit — forme de cabaret și de circ — dar există și note originale, care pot fi considerate tipice pentru spectacolul italian. De pildă, bogăția de întîmplări care se împletesc și pe care aici le găsim la punctul lor culminant, unde fiecare Mască își are aportul ei, iar secundare nu sînt decît personajele care nu sînt Măști. Scenele se succed cu iuțeală și vioiciune, ritmul intrărilor și ieșirilor, al încurcăturilor și travestirilor, al loviturilor de teatru și al întîlnirilor întîmplătoare dar decisive furnizează întreaga *vis*<sup>2</sup> comică, funcționează conform unui mecanism perfect care, din punct de vedere scenic, stîrnește infailibil ilaritatea. Este logic ca acest sistem să dea impresia unui joc arid, a cărui reglementare pare să speculeze niște reacții psihice eterne. Cu toate acestea, este de ajuns un suflu de umanitate pe care i-l conferă actorul, pentru ca jocul să dobîndească o verosimilitate și o putere de convingere care să atragă solidaritatea spectatorului, devenind instrumente de stimulare a imaginației acestuia. Formalismul este justificat de elementele care fac din el un mijloc foarte bine călit.

Lista scenariilor cuprinde și tragedii, pastorale, opere « mixte », « eroice », « reale ». Repertoriul cere o anumită varietate, necesitînd chiar și un moment

---

<sup>1</sup> Felii de viață, expresie creată de autorul dramatic Jean Jullien și consacrată de școala naturalistă, desemnînd reproducerea realistă și directă a vieții cotidiene

solemn. Este știut, de altfel, faptul că actorii *Commediei dell'Arte* jucau și texte de teatru obișnuite. Au fost nenumărate reprezentații cu *Aminta* și se pare că premiera a fost realizată chiar de trupa «*Gelosi*», sub îndrumarea poetului. Când trupa era bine sudată, un scenariu repetat mai multe seri la rînd prin diversele locuri pe unde se duceau să joace, și unde puteau deci să reia același repertoriu, devenea pînă la urmă un adevărat text, cu tirade și comică obligate. Cu toate acestea, era îngăduită orice libertate: Francesco Andreini declară în *Cuvînt înainte către binevoitorii cititori* (pus ca introducere în opera lui *Scala*) că s-a preferat transcrierea scenariilor și nu aceea a textelor, tocmai pentru că în cele dintîi poate străluci mai bine, și cu mai mult profit pentru public, măiestria actorului, oferindu-i prilejul de a se prezenta ca «stăpîn al scenei» și ca pol magnetic al amuzamentului spectatorului.

Această jumătate de secol de activitate marchează un proces care poate fi conturat în întregime pe baza unor texte: de la primele repertorii comice ale bufonilor de Curte și de piață, de la personajele create de ei cu scopul de a atrage și a amuza publicul, se ajunge la adevărate comedii — de un gen cu totul nou față de cel erudit — și care precedă marea înflorire a teatrului european. *Fiammella* (1584) de Bartolomeo Rossi, *Angelica* (1585) de Fabrizio de Fornariis, *Alchimistul* (1583) de Bernardino Lombardi, *Înșelăciunile dragostei* (1609) de Vincenzo Belando zis Cataldo, se datorează unor autori care exercită profesia de actori și au, în afară de valoarea lor dramatică, o importanță istorică. Vedem în ele nu numai Măștile acționînd în deplinătatea caracteristicilor lor, ci și transformarea comediilor, o nouă tratare a psihologiilor și a organismului dramatic și, în cele din urmă, o eliberare de schema plautiană, potrivit unor formule care corespund noii epoci. Materialul comico-popular este prelucrat. Limbajul teatral al lui Zanni, Magnifico, Graziano și al Căpitanului este preluat de actorii literați — ca soții Andreini, trupele «*Gelosi*», «*Confidenti*» etc. — sau de autorii acestor comedii și reînnoit în cadrul unei reprezentații armonioase, pus în contact cu civilizația postrenascentistă și,



mai ales, orientat către evoluția firească și aprofundarea psihologică implicită în inventarea Măștii. Se produce — adesea în sinul aceleiași trupe, după cum am mai arătat — o întâlnire a celor două culturi, iar contopirea duce, în această primă perioadă, la rezultate fericite, pînă cînd elementul cult va sfîrși prin a prevala, în cursul secolului al XVII-lea, iar reprezentarea va pierde din originalitate, deși va cîștiga în eleganță și suplețe a formelor. Trăsăturile interesante ale acestor opere sînt foarte variate. Așa este, de pildă, fantezia ultraterestră, umoristică și grotescă din *Fiammella*, care oferă o parodie originală și savuroasă a genului pastoral; complicația și densitatea caracterelor din *Alchimistul*, care pune în evidență multe laturi întunecate ale vieții de atunci; ingeniozitatea jocului comic în *Angelica*; și neobișnuita exuberanță de expresii și situații, dusă pînă la o vehemență barocă, din *Înșelăciunile dragostei*, adevărat compendiu al tuturor posibilităților oferite actorilor timpului, și paradoxală exploatare a valorilor umoristice ale limbajului. Comediile lui Cesarii rămîn la un nivel mai modest, nedepășind o funcționalitate obișnuită și exigențele firești ale unui spectacol.

S-au succedat astfel, treaptă de treaptă, diversele procese de transformare care au dus la formarea Comediei dell'Arte: de neînchipuit la începutul secolului al XVI-lea, ajunsă, către sfîrșitul lui, la maturitate. În centrul acestei traiectorii și element decisiv al ei, nu va părea arbitrară situarea aceluiași nucleu de actori care între 1550 și 1570 au dus la afirmarea genului în Italia și peste hotare, și care trebuie semnalati în istoria civilizației italiene, ca creatori ai uneia dintre cele mai izbutite și libere forme de artă.

N-a existat nici un decalaj între nașterea comediei de improvizație și atenția ce i s-a acordat de către compozitorii vremii (care se consacraseră pînă atunci cu precădere muzicii sacre sau madrigalești) în funcție de o expresivitate comică ce avea să debușeze apoi în opera bufă. Așa-numitele *commedie armoniche* ale lui Orazio Vecchi și Adriano Banchieri nu constituie doar o experiență și o formă de tranziție către manifestări mature și definitive. În special, *Amphi-*

*parnaso* a lui Orazio Vecchi ajunge la o pură emoție artistică, iar reluarea ei în secolul nostru ne-a confirmat pe de o parte gustul ales și ușor melancolic în umorismul său, iar pe de altă parte, măsura în care secretul, astăzi definitiv pierdut, al comediei de improvizație în plină înflorire, poate fi auzit din nou prin intermediul unei interpretări muzicale aprofundate, singura în stare astăzi să ne redea sentimentul acelei spontane descoperiri teatrale și al acelei vitalități. De aceea socotim că *Amphiparnaso* constituie o mărturie principală și de neînlocuit în subiectul de care ne ocupăm. Din manifestările multiforme ale lui Adriano Banchieri — unde atît în muzică, cît și în dialogul de comedie persistă ecoul spectacolului de improvizație — se degajă în permanență suspiciunea diletantismului, a divertismentului care nu știe, sau nu poate să-și găsească un sens, o orientare, deși își expune imaginile cu gust, uneori chiar cu o inspirație spirituală.

Care era oare atitudinea compozitorului de atunci față de noua formă de teatru? El tinde să-și aproprieze forma propriu-zisă<sup>1</sup> din dorința de a se exprima prin muzică. Conținutul, pe lîngă că este servit de personaje și dialog, se folosește foarte adesea de muzica obișnuită, de cîntece și dansuri, uneori compoziții ale actorului însuși, dar întotdeauna cu substrat popular. Atitudinea lui Orlando di Lasso (pe care îl vedem în dialogurile lui Massimo Troiano, amuzîndu-se cu improvizații), a lui Johann Eccard, Orazio Vecchi și Adriano Banchieri nu diferă în fond de aceea pe care o adoptaseră Pulci și Lorenzo Magnificul față de lumea țărănească din cîmpiile toscane și de manifestările ei. Acest interes față de clasele de jos va rămîne mult timp o caracteristică a artei italiene, interes care produce, adesea fără știrea autorilor respectivi, cele mai realizate creații artistice. Madrigalele lui Orlando di Lasso și Orazio Vecchi cu subiect « zannesc » aduc această contemplare binevoitoare și afectuoasă, care se folosește de obiectul ei

---

<sup>1</sup> Este vorba de o formă premergătoare operei, prin trecerea de la caracterul religios — oratoriul — spre acela profan, în ultimii ani ai secolului al XVI-lea

pentru a experimenta posibilitățile comice ale compoziției muzicale. «Comediile armonice» și-au atins scopul comic prin însăși invenția formei lor, ducându-și tema de inspirație — comedia de improvizație — la o desăvârșire spectaculară.

În cursul secolului al XVII-lea, *Commedia dell'Arte* se află în Italia nu numai în centrul vieții teatrale, dar și al celei sociale, fiind acceptată ca element fundamental printre obiceiurile societății. În alte părți — exemplul francez este semnificativ în această privință — ea păstrează încă o vagă nuanță exotică, avînd oarecare incidențe cu viața și chiar cu viața literară, sau continuă să fie doar un element evolutiv al manifestării teatrale.

Trebuie să menționăm, de altfel, în această privință că, datorită numeroaselor influențe exercitate de cultura italiană asupra Curții franceze prin cele mai variate surse, limbajul comicilor italieni era înțeles foarte bine de cei de acolo, fapt care nu se putea întîmpla însă la celelalte Curți și în alte țări din Europa, unde comicii erau chemați de principese italiene sau de domnitori care aveau o strînsă legătură cu Italia, dar nu găseau, ca la Paris, un mediu interesat de arta lor.

În prima jumătate a secolului al XVII-lea, Măștile suscită ecouri largi în viața Italiei, în celelalte arte, în cronică, în obiceiuri. În cea de a doua, centrul lor spiritual devine Parisul și, în ciuda diverselor vicisitudini, își vor găsi aici sediul lor stabil. Firește, este vorba doar de o deplasare a centrului de gravitație, pentru că trupele comice nu dispar cu totul din Italia în a doua jumătate a secolului, și nici șederea lor provizorie la Paris în prima jumătate de veac n-a rămas fără roade. Compoziția *Cicalamento* (1646) a lui Carlo Cantù, (1609—1676) zis Buffetto dovedește din plin această trecere, după care a urmat, cum era fatal să se întîmple, transferarea activității teatrale a spectacolelor de improvizație la Paris, cu respectiva transpunere în franceză a părților înainte vorbite în toscană, iar a celor dialectale, într-un grai franco-subalpin. Evoluția s-a datorat nu numai ieșirii din modă a Măștilor în Italia (s-a stins entuziasmul, dar înclinația nu s-a stins niciodată), ci și

condițiilor financiare mai bune oferite de Curtea franceză și încasărilor mai substanțiale pe care le aducea publicul parizian.

Încă de la primii actori ai Commediei dell'Arte și pînă la marele interpret din secolul al XIX-lea, cele mai sigure resurse financiare le-au constituit pentru trupele italiene turneele în străinătate. Exercițierea profesiei teatrale nu aducea în Italia acel surplus care să pună la adăpost bătrînețea cu inevitabila ei decădere.

Documentele, mărturiile, izvoarele cu ajutorul cărora se poate efectua o operație treptată de confruntare și reconstituire izbutesc să contureze dezvoltarea acestui fenomen social și artistic constituit de spectacolul de improvizație, tot atît de semnificativ pentru definirea spiritului epocii respective, ca și arhitectura barocă, melodrama sau pictura realistă. Legăturile sînt cu mult mai directe decît s-ar putea crede: Gian Lorenzo Bernini<sup>1</sup> și Salvator Rosa<sup>2</sup> se delectau jucînd comedii de improvizație, Virginia Andreini — actriță numită în teatru Florinda — a fost prima interpretă a *Ariannei* de Rinuccini<sup>3</sup>; aceasta pentru a cita doar cazurile cele mai cunoscute și evidente. Faptul că actorii comici aveau un rol vital și plin de inițiativă în cultura epocii — prin teatrul și literaturile lor, destul de abundente, după cum vom vedea, și de o importanță fundamentală pentru istoria acestora — ne este dovedit de toate aspectele artei și gîndirii lor (dintre ei s-au ridicat autori de tratate și disertații), legate indiscutabil și de dezvoltarea mișcării filozofice a timpului. Arta și compozițiile unor comici ca Pier Maria Cecchini, Giovan Battista Andreini, Nicolò Beltrame, Silvio Fiorillo — figuri-cheie ale istoriei teatrale a secolului — au avut, fără îndoială, drept inspiratori și predecesori filozofi ca Giordano Bruno, oameni de știință ca Giovan Battista della Porta. În unul din micile sale tratate — prețioase prin calitate și conținut — Pier Maria Cecchini lasă să-i scape

<sup>1</sup> Arhitect, sculptor și pictor napolitan (1598—1680), unul din principalii reprezentanți ai artei baroce

<sup>2</sup> Pictor și poet napolitan (1616—1673)

<sup>3</sup> Literat florentin (1562—1621), a scris librete pentru operele lui Claudio Monteverdi și alții

următoarea mărturisire: «nu mi-aș putea dori altceva decât o voce armonioasă care să poată produce celui ce o ascultă o satisfacție deplină, dar glasul pe care-l avem poate fi ușor dozat, iar dacă din întâmplare nu-l avem, să căutăm a-l dobîndi prin strădanie; trebuie să îndurăm cu toată răbdarea lipsa a ceea ce nu ne-a dat natura, fără a dori mai mult decât a vrut Dumnezeu, *căci natura și Dumnezeu sînt același lucru*». Care este adevăratul lor loc în lupta dintre contrareformă și mișcarea științifică? Pînă la ce punct erau sinceri în declarațiile lor solemne de ortodoxie, mult mai necesare pentru ei decât pentru alții, avînd în vedere suspiciunea, ostilitatea, disprețul cu care era privită profesia lor, decretată în repetate rînduri nelegiuită? De-a lungul întregului secol avea să se angajeze un necontentit duel între comici și teologi, unii încercînd să susțină legitimitatea și moralitatea artei lor, iar ceilalți s-o înfierese, cerînd condamnarea ei răspicată care să-i interzică orice manifestare. Se constată într-adevăr o mare deosebire între zelul pios al comicilor în compozițiile lor religioase și comicitatea agresivă din compozițiile teatrale. La prima vedere, această deosebire poate părea inexplicabilă dacă nu este interpretată în lumina unui dublu conflict, acela dintre conștiința lor morală și expansivitatea nestăvilă a naturii lor, dintre necesitatea de a-și crea un alibi, dînd impresia că sînt smeriți și pioși, și necesitatea de a răspunde în mod concret gustului publicului printr-o reprezentare realistă a naturii acestuia. Cu alte cuvinte, este cazul tipic al unei duble conștiințe și al unei duble vieți, caracteristice pentru epocile de hegemonie ideologică fără alternativă.

Ansamblul de documente care ne permit să reconstituim viața și arta comicilor din această epocă este format din: comediile *ridiculate* (hazlii), cum li se zicea pe atunci, sau *mimice*, cum li s-a spus în secolul al XIX-lea, compuse de actori sau autori care le oglindesc în mod direct și evident trăsăturile, cum sînt Briccio, Verucci, Gabrielli, Gattici, Salvati, Guerini; așa-zisele *centoni* sau culegeri — numite de Perucci *cibaldoni*<sup>1</sup> — de repertorii pentru îmbogă-

țirea dialogului improvizat; tratatele didascalice sau preceptiste, care au o strînsă afinitate și înrudire cu *cibaldoni*, fiind adesea amestecate cu acestea (ca în tratatul *Despre arta reprezentăției* a abatelui Perucci, un ghid destul de sigur pentru descoperirea secretelor improvizăției); în sfîrșit, în aceeași ordine a rezultatelor, compozițiile poetice scrise de actori sau inspirate de arta lor, avînd drept scop prezentarea Măștilor, fie și transfigurate, în epopei glumețe, sub cele mai diferite chipuri ale unei narațiuni fantastice. În plus, mai avem scenariile: dar acestea, care au fost considerate pînă acum drept izvor principal, par să fie, de fapt, cel mai indirect și mai sărac în contribuții reale, căci acele scheme sumare ale acțiunilor nu pot desigur să ofere o cît de limitată imagine a spectacolului realizat pe baza lor. Numeroase și interesante sînt documentele iconografice inspirate de Măști. Bogate sînt epistolarele, mai ales în privința activității comicilor la Mantova, mulțumită arhivei familiei Gonzaga. În anecdotica Curților și în cronică orașelor nu lipsesc niciodată referirile la prezența, adeseori turbulentă, a comicilor și la viața lor dezordonată.

În ce privește scenariile, trebuie detectat mai întîi în contextul lor tot ce se referă strict la jocul de scenă — de pildă giumbușlucurile indicate, sau efectele cu caracter vizual, patrimoniu incontestabil al comediei de improvizăție — pentru a se ajunge apoi la separarea elementelor luate din literatura dramatică anterioară, de ceea ce este creație originală, și care va da naștere, probabil, unei noi literaturi dramatice. O dată examinat materialul documentar existent, se poate ajunge printr-o muncă plină de răbdare la identificarea a tot ce constituia în comedia de improvizăție un mod extrem de liber și degajat de interpretare a subiectelor provenite din literatura dramatică, realizînd infinite variații, de genul celor care se făceau acum o jumătate de secol în vodeviluri, iar astăzi în filmele *western*.

În orice caz, ar fi bine să se țină cont de un criteriu care s-a folosit rareori în cercetarea și înțelegerea sensului acestui material: nu se poate și nu trebuie căutată în comedia *ridiculusa* sau *mimica*, în scenariu

sau compilație, o manifestare de literatură dramatică, în sensul pe care-l dăm, de obicei, acestui termen; este greșit deci să se facă o analiză stilistică. Trebuie înțelese calitățile lor teatrale efective — ceea ce recunoaștem că nu e ușor — adică prilejul pe care-l oferă comicilor pentru o interpretare vitală din punct de vedere scenic. Analiza trebuie făcută considerînd subiectul drept un mijloc și nu drept un scop. Arta actorului este judecată, de obicei, ca un instrument pentru punerea în lumină a textului. Aici, dimpotrivă, avem de-a face cu un text care servește pentru a pune în lumină arta actorului: cu alte cuvinte, interpretarea se transformă treptat în invenție, în creație. Sub acest unghi de vedere, criteriul cercetării se schimbă cu totul, și numai pe această cale se poate efectua o analiză fructuoasă. Prin însuși faptul că se manifestă pe baza exigenței de a găsi în public un sprijin care să-i dea viață, spectacolul trebuie întotdeauna să conteze pe un element artistic. Textul nu i-l poate oferi în permanență, fie pentru că reușita lui este sporadică, fie pentru că publicul nu suportă seară de seară o pondere artistică a textului ci dorește, din instinct, o permanentă reînnoire a comicului sau melodramaticului. Arta actorului trebuie să fie însă constantă, căci fără ea spectacolul nu se poate susține. Artă care se poate manifesta prin mijlocirea unor texte de strict mecanism teatral, ca și prin jocul liber al improvizației. O bază trebuie totuși să existe, oricît ar fi ea de redusă la simplul schelet al unui scenariu sau la pretextul oferit de *centone*. Este evident că talentul excepțional al unui actor de improvizație poate oferi o semnificație artistică mult mai mare decît un text dramatic de o calitate excepțională, jucat mediocru. Marele interes istoric al Commediei dell'Arte rezidă, așadar, în faptul că prin ea se afirmă în mod incontestabil autonomia artei dramatice prin însuși actul de a-și căuta libertatea de analiză critică a vieții sociale, în pofida oricărei piedici sau cenzuri. Subiectele comediei de improvizație evoluează prin toate speciile create de literatura dramatică: tragice, tragicomice, pastorale, comice. În tragedie și tragicomedie se introduc în mod obișnuit Măștile: dar seva rămîne aceea extrasă din literatura dramatică

spaniolă, care trebuie să fi exercitat pe atunci o influență determinantă asupra gustului publicului italian și care s-a dezvoltat, probabil, ca o consecință a dominațiilor politice instaurate de spanioli în Italia. În ce privește genul pastoral, antecedentele nu lipsesc, ce e drept, în literatura italiană, iar de la Sannazaro pînă la Tasso și Guarini ele se dovedesc fundamentale. În eglogele sale *L'amor giusto* (1605) și *La ghirlanda amorosa* (1609), Silvio Fiorillo oferă versiuni ale acestui gen, în care elementul dialectal și umoristic ajunge predominant. În *Le favole boscherecce* ale lui Andreini și în *Rosmira* lui Briccio (1581—1646) găsim, în schimb, accentuate nuanțele tragice. Nenumăratele scenarii pe fond mitologic și arcadic alternează patosul cu umorismul în baza unor reguli de îndemînatică strategie teatrală. În ce privește genul curat comic, este evidentă înrudirea cu spiritul comediei din secolul al XVI-lea; dar, după părerea noastră, întîlnim aici o incontestabilă și vădită dezvoltare originală, care va avea o influență hotărîtoare asupra celei a literaturii dramatice de gen comic. Indiciile de acest fel, care se pot întîlni în comediile cu Măști compuse de comicii din secolul al XVI-lea, găsesc acum o amplă dezvoltare, oferă un nou teatru comic, bogat în perspective și particularități originale.

La baza vodevilului găsim adulterul, la baza *westernului* lupta dintre dreptate și ticăloșie. Comedia *ridiculousa* își sprijină însă laitmotivul ei scenic pe antecedentele căsătoriei, adică pe dragostea zădărnicită, care după peripeții agitate este încununată de cuvenita căsătorie. Motorul întîmplărilor sînt servitorii, ca și la Plaut. Transformarea pe care comicii și actorii de teatru ce li se aseamănă o aduc acestei scheme este de două feluri: pe de o parte, o îmbogățesc cu elemente fantastice și supranaturale de vădită inspirație barocă, mergînd de la atmosfera de basm pînă la cea de groază îmbinată cu parodia; pe de altă parte, speculează aventura și recunoașterea, conferindu-le valoarea de lovitură de teatru, de resursă neprevăzută și uluitoare. Aceasta duce la o structură bogat înzestrată cu viață teatrală, cu infinite variații pe aceeași temă, care va deveni caracteristică, într-o alternare a structurii obișnuite, cu multiple tratări. Genul comic a fost mai



răspîndit și mai cunoscut, în primul rînd pentru că era cel mai ușor de exportat. După cum am văzut, a existat și o tragedie cu improvizații, pe subiect istoric sau legendar. Dar despre aceasta avem prea puține informații și elemente factice foarte reduse, pe baza cărora se poate însă identifica nașterea dramei populare cu colorit puternic, prezentă încă din scenariile lui Scala. Desigur că reprezentațiile tragice cu improvizații au avut o existență mai limitată. Astăzi nu se poate vorbi despre ele decît pe baza unor indicii precare. În această privință, documente prețioase sînt tragediile lui Nicolò Biancolelli, care au o legătură directă (fiind probabil derivate) cu grupul de scenarii lăsate la biblioteca Casanatense<sup>1</sup> din Roma de către Ciro Monarca.

## IMPROVIZAȚIA

Comedia *ridiculosa* a actorilor-autori reflectă desigur foarte îndeaproape improvizația lor. Nu trebuie să uităm că, de fapt, așa cum arată limpede Perucci, fiecare subiect se punea în scenă într-o singură zi, adică de dimineața pînă seara, după o scurtă întrunire cu conducătorul trupei, care povestea scenariul, hotărînd succesiunea comicărilor și a întîlnirilor. Dar fiecare companie avea, fără îndoială, repertoriul ei de subiecte; în fiecare seară se schimba subiectul, firește atunci cînd jucau în același oraș; căci dacă se schimba orașul sau Curtea, nu mai era nevoie să se înnoiască repertoriul. După cum, pînă în urmă cu cîteva decenii, fiecare trupă din Italia pregătea în timpul postului mare<sup>2</sup> cele patruzeci de comedii pe care avea să le joace vreme de trei ani de la formarea ei, tot astfel, pe baza respectării tradiției, caracteristică pentru viața teatrală, este foarte probabil că trupele

<sup>1</sup> Fondată în 1701 prin hotărîrea testamentară a cardinalului Girolamo Casanate.

<sup>2</sup> În timpul posturilor spectacolele erau interzise, iar trupele își pregăteau viitorul repertoriu

de comici pregăteau un anumit repertoriu pe care îl repetau apoi din oraș în oraș, împrăștiindu-și memoria cu o repetiție făcută dimineța. În cadrul acestei forme organice de activitate, subiectul care se bucura de un succes deosebit era jucat de mai multe ori. Protagonistul și, totodată, regizorul lui ajungea astfel să-și construiască în minte o comedie care devenea din ce în ce mai premeditată. Până la urmă, profitând de succesul obținut, se hotăra s-o transcrie și să o publice, înfrumusețînd-o pe cît putea cu noi și surprinzătoare născociri. Este tot atît de firesc faptul că autorii dornici de succes își însușeau replici, scene și idei ale comicilor pentru a-și compune comedii lor *ridiculate*, trezind cu ele același interes pe care-l stîrniseră spectacolele de improvizație, al căror spirit îl reproduceau. Firește că situațiile și replicile erau de multe ori înveșmîntate într-o formă exagerată, rod al fan-teziei accentuate adesea de către autor. Acest proces se relevă în mod caracteristic la apariția Măștii lui Pulcinella.

Potrivit referinței literare a lui Cortese în *Vajasseide*, această Mască apare concret în *Colombina* lui Verucci (1628) și *La Lucilla costante* a lui Fiorillo (1632). A doua compoziție este deci cu patru ani mai tîrzie; faptul nu este însă probant în ce privește prioritatea, deoarece se întîmplă curent ca tipă-rirea să aibă loc mult după reprezentare, și pentru că Pier Maria Cecchini (1565-1645?) în *I frutti delle moderne commedie* (1625) îi atribuie în mod explicit lui Silvio Fiorillo inventarea Măștii. Să fi fost oare prezența pe scenele Romei, a lui Calcese, alt mare inițiator al lui Pulcinella și în 1629 interpretul lui, cea care a inspirat în mod nemijlocit compoziția lui Verucci? Fapt este că în ambele comedii vedem Masca bine conturată și definită, cu trăsăturile care o vor face tipică pînă aproape în zilele noastre.

Același paralelism pe care-l constatăm între Fiorillo și Verucci la introducerea lui Pulcinella, îl putem stabili între opera lui Briccio și aceea a lui G. B. Andreini (1576?-1654), artiști pasionați: primul, pic-tor și actor diletant, al doilea, actor și literat diletant. G.B. Andreini este o figură complexă, cu multiple talente și activități. Actor, director de companie, au-

tor de tratate cu precepte întru apărarea și lăudarea artei comice împotriva acuzațiilor de imoralitate; poet liric și epic preocupat mai ales de spectacolele religioase; dramaturg care oscilează între comicul cel mai exuberant și licențios și expresii de cel mai aprins misticism, alternînd un realism dialectal, uneori precursor al accentelor goldoniene (a se vedea *La Venetiana*) cu o tumultuoasă fantezie scenică, cu aventuri de o imaginație nețărmurită, el poate fi considerat una dintre cele mai interesante și semnificative figuri pe care le-a avut Italia în prima jumătate a secolului al XVII-lea. Comediile lui sînt întesate — e cazul s-o spunem, dată fiind amploarea lor — de material comic extras din spectacolele de improvizație. În *Le due commedie in commedia* (Cele două comedii în comedie — 1623) asistăm la două reprezentații interpretate, una de o trupă de diletanți (pe atunci numiți *accademici*, deoarece se întruneau în academii, unde se cultiva dragostea pentru artele frumoase și poezie), iar cealaltă de către actori de profesie, ambele bazate pe jocul Măștilor. În *Lo Schiavetto* (Micul sclav — 1612), tablou pitoresc al unei lumi echi-voce, se evocă personaje din teatru. În *campanaccia* (Clopotul dogit — 1627) figurile comice, de asemenea inspirate din tipurile tradiționale ale Commediei dell'Arte, ajung la un grotesc paroxism expresiv. În *La Venetiana* (1619), elementele comediei populare din secolul al XVI-lea se contopesc cu tipurile Măștilor, ducînd la o zugrăvire amănunțită a vieții cotidiene prin regăsirea contactului lor inițial cu realitatea și reînnoind inspirația teatrală în numele obligației unei descrieri fidele. În celelalte compoziții dramatice ale lui Andreini inspirația din comedia de improvizație e mai puțin directă, dar mereu prezentă și se contopește cu aceea luată din cele mai răspîndite modele literare ale epocii. Briccio, cu o imaginație veselă și colorată, merge pe alt drum decît Andreini: în timp ce acesta pornește de la lumea rampei pentru a se lansa în aceea a unei imaginații literare cît mai complexe, Briccio se apropie mai mult de realitatea scenică, preocupat să-i rămînă fidel, sau măcar corespunzător. *Pantalone inbertonao* (Pantalone îndrăgostit), *La tartaruca* (Broasca țestoasă), *La bella ne-*

*gromantessa* (Frumoasa necromantă), *La dispetosa moglie* (Nevasta cu toane), *La tartarea* (Tătăroaica), tratează teme caracteristice ale Comediei dell'Arte; cu un pronunțat colorit comic în *L'ostaria di Velletri* (Hanul din Velletri) și în *La ventura di Zanne e Pascariello* (Peripeția lui Zanne și Pascariello), dovedind un *engouement*<sup>1</sup> pentru comedia de improvizație, sentiment caracteristic într-un oraș ca Roma, gata să asimileze toate noutățile venite din nord și din sud. Roman de origine este și Verucci, mai puțin înclinat decât Briccio către farsă și mai mult către literatură: *Il Pantalone innamorato* (Pantalone îndrăgostit), *La moglie superba* (Nevasta înfumurată), *La Portia, Il servo astuto* (Servitorul șiret), *Il dispettoso marito* (Bărbatul cu toane), *Li stroppiati* (Schilozii), *Le schiave* (Sclavele), *La vendetta amorosa* (Răzbunarea iubirii) tratează subiecte comune lui Briccio și importantului grup de scenarii culese de Basilio Locatelli, fără a se putea stabili cu exactitate de la cine a pornit imitația. Dialogul, limba, desfășurarea scenică sînt corecte, șlefuite oarecum printr-un rafinament literar de expresie. *La spada fatale* (Spada fatală — 1627) înfățișează o dramă de factură oarecum elisabetană, adică cu totul desprinsă de exemplele clasice. *Li diversi linguaggi* (Diferitele graiuri — 1609) aducînd în scenă tipuri care vorbesc zece limbaje diferite, oferă o mostră tipică de *outrance*<sup>2</sup> a exprimării, egalată de altfel de Briccio cu ororile infernale din *La tartarea* și de Andreini cu agitatele întîmplări supranaturale din *La centaura*. Comediile *ridiculse* abundă în acea perioadă: de la schemele încă de tipul celor din secolul al șaisprezecelea, urmate de Pier Maria Cecchini în *La Flaminia schiava* (Flaminia sclavă) și în *L'amico tradito* (Prietenul înșelat), apoi de Flaminio Scala în *Il finto marito* (Falsul soț) și pînă la divertismentele de o factură mai literară (dar tot în stil popular, cum este tradiția în Italia) ale lui Banchieri și Croce. *L'inavertito* (Zăpăcitul — 1629) al lui Nicolò Barbieri (1576—1641) zis Beltrame comicul (deoarece crease Masca milaneză a lui Beltrame) constituie un important pas

<sup>1</sup> Admirație exagerată, slăbiciune (în fr. în orig.)

<sup>2</sup> Exagerare (în fr. în orig.)

înainte într-o direcție pînă atunci rar adoptată: comedia de caracter; un caracter care nu mai este de factură comică, dar devine totuși un *deux-ex-machina* pentru întreaga acțiune scenică. Faptul de a fi un zăpăcit nu constituie în sine o tipizare de Mască, fiind doar o particularitate care canalizează într-o anumită direcție succesiunea evenimentelor. Nu degeaba tema zăpăcelii a fost reluată și imitată de Molière în *L'Etourdi* (Nechibzuitul), după care aveau să urmeze diverse caractere: avarul, mizantropul, ipohondrul, licheaua și așa mai departe, restabilind legătura Măștii cu psihologia, dezvărînd-o de convenționalitatea ei statică și dezvoltîndu-i totodată tipul creator. Comedia lui Niccolò Barbieri constituie o prețioasă verigă de legătură, fiind o mărturie a evoluției formei dramaturgice și a faptului că orice dezvoltare trebuie să aibă în mod necesar un început. Se mai inventau încă Măști, dar prin caractere se realiza o eliberare de imobilitatea lor. Comedia *ridiculosa* a avut timp de o jumătate de secol numeroase manifestări, nerenunțînd niciodată la spectacolul de improvizație, care mai dispunea încă de resurse și de surprize: *Il tesoro* (Comoara) de Giambattista Salvati, publicată în 1676, cînd genul începea să se epuizeze, oferă încă roadele unui comic savuros, într-un stil elegant și foarte spiritual, fără a cădea totuși în formalism.

Era însă un fel de rămas bun. Cîmpul de acțiune al comediei de improvizație se deplasase aiurea, o dată cu cei mai buni exponenți ai săi, iar în Italia acest gen nu mai găsea susținători și propagatori înflăcărați, lăsînd tot mai mult locul influențelor străine și stingîndu-se într-o practică lipsită de glorie, căci gloria le era acum rezervată celor care se produceau peste hotare. Mai existau încă excelenți interpreți ai Măștilor, lipsiți însă de facultăți originale, bizuindu-se exclusiv pe resursele tradiției și ale arhetipului. Documentele tîrzii oferite de comediile mimice ale lui Simon Tomadoni (Tommaso Mondini) la sfîrșitul secolului al XVII-lea și, cu aproape un veac mai tîrziu, de comediile transcrise după reprezentații, adică «luate după improvizație» ale lui Gregorio Mancinelli, prezintă mai mult un interes istoric, deoarece permit să se urmărească, pe baza

unor date faptice concrete, peripețiile acestui gen. Comediile ilustrează, așadar, unele aspecte ale manifestării, unele cristalizări, dar, prin forța lucrurilor, ne lămuresc prea puțin procesul însuși, tot atât de interesant ca și rezultatul, pentru lămurirea secretului acestei arte. În prologurile lui Domenico Bruni (1580—?) după care există o singură copie în manuscris la Biblioteca Braidense, o slujnică ce iese la rampă pentru a deschide spectacolul ne dezvăluie unele amănunte interesante din viața stăpînilor ei, comicii, care o folosesc ca slujnică atât pe scenă cît și în viața de toate zilele. Supărată, vorbăreța povestește: «*Ce mai, domnii mei, o duc prost la dumnealor; vai, s-o auziți de dimineață pe Doamna (adică actrița principală) cum mă strigă, hei, creațo, ia adu-mi-o pe amoreza Fiammetta, că vreau să lucrez; Pantalone îmi cere terfeloagele lui Calmo, căpitanul, bravurile căpitanului Spavento, Zanni, vicleniile lui Bertoldo, Fugilozio și ceasurile de desfătare, Graziano maximele lui Eborenze și noua Poliantea, Franceschina o vrea pe Celestina ca să învețe să facă pe codoașa, amorezul vrea operele lui Platon, și iacă așa toți deodată îmi cer unul una, altul alta și afurisiți să fie acum că-mi mai poruncesc și să rostesc prologul pe scenă. Dar uite că nu vreau să-l spun. Și n-am să-l spun.*»

Actorul Comediei dell'Arte era, așadar, un literat foarte cult care-și exhiba știința pe scenă? Desigur, cu mult mai cult decît s-ar bănuși, iar aceasta o dovedește literatura pe care comicii de atunci au produs-o din belșug; în așa măsură încît nu există vreun comic cu adevărat renumit care să nu fi vrut măcar o dată să apară sub chipul unui foarte rafinat literat petrarchist, sau arcadic. Dar este de asemenea adevărat, după cum se constată din comediile *ridiculate*, că acești comici se pricepeau să-și condimenteze roadele culturii (ale unei culturi, de altfel, larg răspîndite în rîndurile publicului) cu un umor strîns legat de actualitate, să le parodieze într-un mod care avea priză directă la spectatori.

Așadar, materialul de antrenament al minții pentru o degajată interpretare improvizată era scos atât din cele mai celebre producții literare, cît și din subiecțiile oferite de gustul și evenimentele vremii. În orice

bibliotecă, la fel ca și în orice bodegă, comicul își găsea compilațiile care-i trebuiau. Dacă nu-i erau de ajuns, copiști harnici și providențiali, ca Bruni, strîngeau în terfeloage prologuri, dialoguri, potrivite cerințelor scenice, sub titlul semnificativ de *Fatiche comiche* (Strădanii comice). Pier Maria Cecchini, cu *I frutti delle moderne commedie* (Roadele comediilor moderne) și cu ineditul *Discorso dell'arte comica* (Scriere despre arta comică) oferea prețioase precepte, pe lîngă vaste referințe istorice. Carlo Cantù, numit în teatru Buffetto și celebru sub acest nume, compunea un fel de *Vita nova*<sup>1</sup> a comicilor: *Il cicalamento in canzonette ridicolose o vero trattato di matrimonio tra Buffetto e Colombina comici* (Pălăvrăgeală în cântonete hazlii sau tratat despre căsătoria dintre comicii Buffetto și Colombina). Într-o plăcută alternare de proză și versuri, el povestește peripețiile dragostei lui pentru Isabella Biancolelli, dragoste chinuită de inconveniente meseriei lor, pînă să ajungă la fericitul liman al unei căsătorii așezate: birfelile răuvoitoare ale mediului în care trăiesc și neconținutele despărțiri provocate de deplasările la care-i obligă meseria, atîta timp cît au făcut parte din trupe diferite. Povestea este foarte verosimilă, constituind un sincer jurnal sentimental al actorului. Oferă un vast material de cântone și monoloage amoroase pentru actorii care trebuie să joace roluri umoristice de îndrăgostiți. Celebrul tratat *Dell'arte rappresentativa* (Despre arta reprezentației, 1699) compus de abatele Andrea Perucci (1635—1704) oferă pentru fiecare rol rezerva necesară de monoloage, dialoguri, încheieri, ieșiri, intrări. Mai există, în sfîrșit, compoziții literare inspirate din viața și arta Măștilor: poemele eroicomiche ale lui Zan Muzzina, mascaradele lui Veraldo și ale unor anonimi, poemul lui Giorgio Maria Rapparini, *Arlichino*, plin de comicării și scene umoristice. Aceste compoziții ne oferă informații amănunțite și autentice despre spectacolele de improvizație și nu este exclus ca ulterior comicii să fi recurs la ele pentru a-și

---

<sup>1</sup> Operă autobiografică a lui Dante Alighieri, compusă în proză și versuri, în care acesta descrie pe larg dragostea lui pentru Beatrice

îmbogăți repertoriul cu invenții și glume. Există culegeri de *generici*<sup>1</sup>: pentru Căpitan, *rodomontadele* traduse din spaniolă de Lorenzo Franciosini și *Înfri-coșătoarele hiperbole ale marelui căpitan Coviello*; pentru doctor, *Ol doctor comic* a lui Talpi; apoi compozițiile burlești și în parte muzicale ale lui Sivello și fiul său Scapino, pentru a ajunge, în sfârșit, la «genericile» brighellești culese de Zanoni, la cele arlechinești, care se mai publicau încă și în secolul trecut — potpuriuri alcătuite la întâmplare din glume, farse, vorbe de duh, anecdote, spirite mai mult sau mai puțin izbutite. Firește, cu cât înaintăm în timp, cu atât aceste culegeri își pierd savoarea. Este de presupus că culegerile recomandate de Perrucci pentru uzul fiecărui actor s-au pierdut aproape toate (chiar dacă ne gândim că, după toate probabilitățile, erau puțini actori sîrguincioși așa cum îi voia Perrucci). Un manuscris foarte interesant al lui Biancolelli s-a păstrat la Biblioteca Operei din Paris: autorul însemnase aici desfășurarea scenariilor sale, povestindu-le în numele Măștii pe care o interpreta, adică la persoana întâi. Abatele Placido Adriani a alcătuit un caiet de însemnări cu multe repertorii și scenarii, care se păstrează la Biblioteca Comunală din Perugia.

## EVOLUȚIA ISTORICĂ (sec. XVI-XVIII)

Cum se conturează din acest ansamblu complex de izvoare evoluția artei improvizației de la născocirea ei în secolul al XVI-lea pînă la deplina ei afirmare în viața socială din secolul al XVII-lea? În primul rînd ea apare extrem de liberă, măcar pentru o bună parte din această perioadă de un secol. Înțepenirea provocată de balastul tradiției nu va surveni decît mai tîrziu. Pentru moment, fiecare comic își construiește Masca pe baza imaginației creatoare — mai ales la rolurile de servitori — după bunul lui plac,

<sup>1</sup> Termen teatral care desemnează rolurile secundare. Aici, în sensul de culegeri de roluri pentru aceeași Mască.



pornind adică de la calitățile pe care publicul i le poate aprecia. Sînt libere nu numai caracterele, ci și dialectele, folosite în afara oricărei norme (e vorba aproape întotdeauna de o parodie a dialectelor). Într-o comedie a lui Scala găsim un *Scaramuccia* care vorbește în italiana literară, după cum într-o comedie a lui Verucci găsim un Pulcinella care vorbește florentina, fie și prefăcut. Fiecare comic tinde să-și inventeze Masca lui. Tipurile fixe — Pantalone și Graziano — sînt mai degrabă lăsate pe planul al doilea, sau ridicate la rolul de părinți nobili tocmai pentru că nu sînt susceptibile de variații. În realitate nu există, după cum am văzut, reguli sau genuri stricte. Pentru multe din Măști nu s-a păstrat o documentație sigură: ele rămîn nedeterminate ca trăsături, fiind legate de numele actorului care le-a inventat. Printre acestea se numără și Scaramuccia, prezent în repetate rînduri în comedii *ridiculate* și în cronicile care vorbesc despre marile succese de la Paris ale lui Tiberio Fiorilli (după toate probabilitățile al doilea fiu al lui Silvio Fiorillo), unde a avut norocul să-i fie dascăl lui Molière. Sau Mezzettino, personaj ajuns celebru datorită aventurosului Angelo Costantini și protagonist în multe din scenele și comedii culese de Evaristo Gherardi. Sau Buffetto și Beltrame, cu ai căror interpreți am făcut cunoștință mai sus. În realitate, fiecare actor mai important din această epocă își creează o Mască a lui, căreia îi atribuie un nume fantezist, își alege dialectul în care îi este mai ușor să se exprime și particularitățile de virtuozitate care îi sînt apropiate. Abia la sfîrșitul secolului se vor fixa și numele și calitățile Măștilor, astfel încît interpretarea să poată face față, oricît ar fi ea improvizată, unei scheme prestabilite, destul de asemănătoare cu cea obișnuită la personajele din comedia premeditată.

În aceste decenii, crearea Măștilor este înlocuită prin exploatarea tuturor posibilităților pe care le oferă ele în toate direcțiile: acrobație, dans, cîntec, travestiri sub orice înfățișare, inclusiv cele feminine, care sînt cele mai comice și mai susceptibile de echivocuri grotești. Improvizația se folosește tot mai mult de scheme fixe, după cum s-a văzut, îmbogățindu-se

chiar și în rolurile comice cu toate artificiile literare posibile, pe care dialectul le strecoară prin contra-bandă cu o spirituală *nonchalance*.<sup>1</sup>

Din timpul romantismului s-a încetățenit obiceiul de a se considera literatura barocă drept găunoasă și superficială, condamându-se astfel o epocă întregă, care a fost totuși mult mai complexă decît o arată rezultatele literare, întrucît ea și-a putut exprima drama lăuntrică — vastă și tumultuoasă — prin grandioase realizări arhitectonice, picturale și muzicale. Borromini, Bernini<sup>2</sup>, Caravaggio, Monteverdi și însuși Galilei, care se delecta recitînd din Ruzante, aparțin epocii Măștilor. Nu atît prin coincidența datelor, cît printr-o comunitate de spirit creator, printr-o concepție despre un univers fantastic, unitară în noua ei dimensiune, datorită căreia există o corespondență între feeria scenică și bolta cupolei, între strîmbăturile lui *Zanni* și avîntul plastic al statuilor, între umorul viguros al lui Pulcinella și clar-obscurul lui Caravaggio, între sinceritatea patetică a amozului și puritatea recitativului cîntat al lui Monteverdi. Este o întregă civilizație cu frămîntările, bucuriile și sarcasmele ei, care prinde viață și chip prin triumful Măștilor pe scenă, ca și prin zbuciumul ei, prin visurile din închisoare ale lui Campanella ca și prin repetatele decrete împotriva licențelor actoricești. Polemica seculară dintre teologi și comici ascunde sub disertații scolastice, care se învîrtesc neconținut într-un cadru ideologic închis (de fapt *Summa*<sup>3</sup> lui San Tommaso cu capitolul ei despre histrioni), un conflict de forțe cu sorți schimbătoare. Alarma a fost dată de începuturile profesionismului teatral în a doua jumătate a secolului al XVI-lea și de opoziția tenace manifestată de Carlo Borromeo<sup>4</sup>, din declara-

<sup>1</sup> Dezinvoltură (în fr. în orig.)

<sup>2</sup> Amîndoi sînt considerați cei mai originali arhitecți ai barocului; din arta lui Borromini se va naște stilul rococo european

<sup>3</sup> *Summa theologica*, lucrare capitală din vasta și docta operă a Sfîntului Toma de Aquino (1225—1274), cel mai de seamă reprezentant al scolasticii catolice

<sup>4</sup> Sfînt, cardinal arhiepiscop de Milano (1538—1584), unul din marii susținători ai contrareformei, a desfășurat o tenace acțiune de restabilire a ortodoxiei canonice

țiile căruia (riguros negative) și din a căruia atitudine practică (dispusă însă la controlul pieselor, cu alte cuvinte, la compromisul cenzurii) se vor inspira polemicii vreme de două secole.

Temele conceptuale și etice, expuse treptat, sînt lipsite de originalitate și teme. Ele se bizuie în special pe sofisme formale, dar reflectă, în fond, raporturile de forță existente între autoritățile civile — pe care se sprijineau comicii — și cele ecleziastice, ai căror exponenți erau teologii. Argumentele invocate sînt o mărturie a strîngerii sau slăbirii șurubului, după ponderea pe care izbutea s-o exercite puterea spirituală a Bisericii. Evident, în societatea de atunci, ecleziaștii și comicii se aflau la cele două extreme ale scării sociale: de o parte privilegiul largi, iar de cealaltă o stare de servitute, mai mult sau mai puțin aurită. În favoarea comicilor opera însă atracția artelor, cu mult mai puternică decît aceea a autodafeurilor bazate pe citate, atracție exercitată de însăși personalitatea lor, simbol al sincerității și al lipsei de prejudecăți, pe care-l personificau în cultura laică și în ochii suveranilor. Interpretînd mai mult comportarea decît cuvintele lui Carlo Borromeo, traducînd în felul lor alineatele Sfîntului Toma, îi vedem pe comici organizînd o savantă și subtilă apărare a pozițiilor lor, găsind apoi uneori o alianță inconștientă la unii teologi, mai ales printre iezuiți, care erau prea mari iubitori ai artei teatrale pentru a nu fi de acord cu legitimitatea comediei *licite*, evident, cu condiția abolirii celor *ilicite*. Licite sau ilicite, acestea erau adesea supuse unei condamnări în bloc de multe ori favorizată de dispoziția guvernanților (dintre care s-a ilustrat prin severitate Consiliul celor Zece din Veneția) doritori de ordine cu orice preț, mai ales în momentele de gravă tensiune politică. Nu vrem să ne îndoim cîtuși de puțin de buna-credință catolică atît a unora cît și a celorlalți: dar dacă izbutești să citești printre rînduri, adevăratele impulsuri interne se dovedesc a fi de cu totul altă natură. Pentru comici (mai ales la cei trei mari reprezentanți în polemică: Pier Maria Cecchini, Giovan Battista Andreini și Nicolò Barbieri), catolicismul constituia în primul rînd o necesitate impusă de conveniențele sociale,

iar în unele cazuri (în special la Andreini) un pretext decorativ, o nouă mitologie, fapt comun pentru toată arta barocă. În ciuda repetatelor declarații mistice, elementul religios era în ochii lor mai degrabă o instituție socială și politică, decît o călăuză lăuntrică a vieții spirituale. Trebuia să fie omagiat dar, la urma urmelor, nu putea conta cît prietenia și protecția suveranilor. Teologii sesizau, firește, sensul acestei independențe reale față de puterea lor și, cu toate că n-o mai puteau elimina complet din viața socială, așa cum se făcuse în evul mediu, tindeau să-i reducă la minimum raza de acțiune, libertatea primejdioasă. La aceste asalturi, comicii răspundeau prin arma aparent cea mai inofensivă: ignorînd în reprezentațiile lor morala și metafizica catolicismului, înlocuindu-le cu conținutul însuși al vieții lor particulare, al afectelor și dorințelor lor.

Argumentele lui Cecchini, cu candoarea lor iscusită, și explicațiile lui Ottonelli, vii și grăitoare în fragmentele referitoare la comedia de improvizație, sînt dintre puținele scrieri care păstrează un interes prin ele însele, din mulțimea acestor discuții monotone și obsedante. Lucrarea *Discorso famigliare* (1628) a lui Nicolò Barbieri are calitatea de a rezuma și a expune adecvat toate aspectele problemei, încadrînd-o în realitatea timpului, adică punînd-o în legătură cu viața și arta comicilor contemporani cu el. Dar mai mult decît convingerea intimă, iese la lumină abilitatea apărătorului, conștient de faptul că are săgeți bune pentru arcul lui, adică atît adeziunea poporului, cît și aceea a suveranilor, aproape întotdeauna mai puternică decît ecleziaștii inflexibili și decît conveniențele sociale.

Popularitatea, prietenia celor puternici și uneori onorurile civile și îmbogățirea (moderată, dar întotdeauna binevenită) le ofereau comicilor o răsplată suficientă în schimbul riscului și nesiguranței profesiei lor, al ostilității și disprețului la care erau expuși — ei, propagatorii rîsului și disprețului — de către Curii și Parlamente. Toate acestea constituiau în orice caz o considerabilă ascensiune socială, care, progresînd neconținut în secolele următoare, avea să

ajungă la cu totul altă strălucire, ridicînd actorul pe crestele succesului social.

O evoluție s-a petrecut, firește, începînd din secolul al XVI-lea și pînă într-al XVIII-lea, atîta cît au durat spectacolele de improvizație. Celor trei secole le corespund aproximativ trei faze: în primul, Masca a fost considerată un fenomen de apreciat pe acest plan (ca și frumusețea), drept o manifestare de esență extra-rațională. Ea este combătută prin porunci și decrete (a se vedea substanțialele mențiuni făcute de Sanesi în *La Commedia* și, pentru amănunte, diversele cronică istorice ale teatrelor italiene). Este despăgubită la Curți prin daruri bogate. În secolul al XVII-lea, Masca își cîștigă un public obișnuit și tinde să se desprindă de protecția Curților, preferînd încasările în locul darurilor. Acum este combătută prin disertatii teologice. Comicii izbuteau să parze loviturile chiar și pe acest teren. La Paris, actorul se bucură de o nouă considerație: iată, de pildă, *Le roman comique* (Romanțul comic) al lui Scarron, ecurile din *Mercure galant* sau din *Mercure de France*. Intervine apoi, în primele decenii ale noului secol, figura lui Riccoboni pentru a-i defini menirea și arta. Acum polemicile și luptele se potolesc, înflorirea iluministă încadrează actorul și activitatea teatrală într-un metabolism firesc al formelor și conținuturilor din viața socială. Gozzi, Goldoni, Casanova, Da Ponte ne oferă în memoriile lor o imagine limpede și vie a lumii, a caracterului, a vieții lor. La începutul secolului al XIX-lea, masca fiind abandonată, începe misiunea lui Wilhelm Meister.

Incertitudinea, firească pentru cel care abordează acest fenomen, se manifestă în special în privința naturii sale artistice, care se caută de obicei într-un text literar, într-o operă muzicală sau plastică. În ce privește aspectul istoric, sînt posibile deducții precise, dacă se urmează aceleași principii de cercetare folosite în marginea oricărei manifestări teatrale, privită sub profilul ei cotidian de eveniment.

Mărturiile asupra *poeticii* ne parvin sporadic de la istorici și critici propriu-ziși. Pentru această perioadă s-au păstrat doar cîteva, avînd un caracter secundar.

77 Izvoare mult mai bogate sînt furnizate de culegerile

de precepte, de compilații (centoni) și de diverse compoziții legate de spectacol, alcătuite chiar de actori, sau de cei care cunoșteau foarte bine arta improvizației, iar într-o măsură mai restrânsă, dar nu lipsită de posibilități revelatoare, de compozițiile literare, aproape întotdeauna sub formă de poem, care aveau drept subiect Măștile.

La început, pentru o scurtă perioadă, continuă producția acelor broșuri populare care, așa cum am văzut când s-a vorbit despre nașterea Măștilor, conțin compoziții ale actorilor, folosite în timpul spectacolelor: din monoloage și logosuri cum erau la început, acum devin în special cîntece (elementul muzical ajunge să predomine hotărît față de cel acrobatic).

Apoi se nasc succesiv manualele: la Cecchini cu substrat istoric, la Perrucci cu preocuparea de a furniza și un *centone* alături de precepte și considerații estetice (cu o evidentă referire la diletanți). Compilațiile, pe care la început fiecare actor și le alcătuia singur, folosindu-se de imaginație sau de reminiscențe literare, se răspîndesc acum sub formă de manuscrise, sau chiar de tipărituri, fiind opera nu numai a unor actori ci și a unor literați (ca Franciosini pentru *Rodomontadele* traduse din spaniolă). Trăsătura caracteristică pentru noua dezvoltare a spectacolului de improvizație devine reintrarea în funcție a amatorilor, a diletanților, care, după rolul glorios jucat în renașterea dramei profane, își încetaseră activitatea, sau și-o desfășuraseră în surdină. Succesul actorilor profesioniști le trezește dorința de a-i imita și de a se lua la întrecere cu ei. Este știut faptul că, chiar și unor artiști celebri ca Gian Lorenzo Bernini și Salvator Rosa le plăcea să se exercite în arta improvizației teatrale. Nenumărate sînt Academile care dădeau spectacole și cu comedii compuse dinainte, cu pastorale și tragedii, pentru care apelau la opere ale contemporanilor, chiar și străini, dezgropînd rareori opere vechi. La studierea mărturiilor, ca și a compilațiilor și scenariilor, va fi necesar să se facă cu atenție deosebirea între ceea ce-i privește pe profesioniști și ceea ce a fost cules pentru folosința diletanților. Aceasta rezultă, în special, din motive care se pot intui din manuscrise. Actorul

profesionist avea mai multe posibilități și ambiții de satisfăcut, deci mai multă nevoie să-și tipărească lucrările, chiar dacă uneori o anumită dorință de a-și apăra meșteșugul putea să-l împiedice de la publicarea propriilor lui compilații. Evident, mărturiile și materialele lăsate de diletanți sau privitoare la ei, trebuie privite sub acest unghi de vedere și considerate, așadar, drept izvoare cu totul indirecte pentru fenomenul artistic de care ne ocupăm. Avem de-a face cu imitarea unui model, fiind deci interesante numai sub acest aspect. Cu cât trece timpul, mărturiile directe ale profesioniștilor din Italia se răresc, înmulțindu-se în schimb acelea ale diletanților, pînă la *genericile* răspîndite la începutul secolului al XIX-lea pentru folosința exclusivă a acestora, chiar dacă sînt culese și compuse de comici iluștri ca Atanasio Zaroni (fiul lui Alfonso, a publicat un *generic* al acestuia, sau mai bine zis, un *centone* cu adaosuri arbitrare care nu mai pot fi identificate astăzi). Cei mai buni comici se mutau treptat în Franța. Începînd din a doua jumătate a secolului al XVII-lea pînă la interpretii lui Goldoni și ai lui Gozzi, nu mai găsim în Italia actori și trupe care să trezească un interes deosebit în opinia publică.

În *Memoriile* sale, Goldoni ne lămurește natura acestor compilații (*centoni*) și mărturisește că a compus și el pentru folosința comicilor pe care i-a frecventat încă de tînră sperînd că o să-i joace piesele. Cercetarea exemplarelor care s-au păstrat, ne lămurește și mai bine funcția lor. În mod obișnuit se improviza dialogul inerent amănuntelor acțiunii, dar pasajele fundamentale de virtuozitate erau compuse dinainte; mai rar sub formă de dialoguri, căci firește, un acord comun era mai greu de stabilit. Găsim asemenea exemple la Perrucci și în *Selva* lui Adriani, adică mai degrabă în manifestările diletanților, într-un climat de mai multă docilitate. Este limpede că în cursul spectacolelor de improvizație au prevalat întotdeauna performanțele individuale, în dauna efectelor de ansamblu. Într-adevăr, laudele se îndreptau mai mult către realizările individuale decît către ansambluri, recunoscîndu-se prestigiul acestora dar fără a se descrie și a se aprecia în mod concret calitățile lor artistice.

Exemplele luate din compilațiile rămase trebuie înțelese sub aspectul posibilităților scenice și dramatice pe care le oferă. La o citire superficială, funcționalitatea lor poate să scape — așa cum s-a întâmplat pînă acum — dar o lectură în care să se țină seama de prisma spectacolului, nu mai lasă nici o îndoială în această privință. Convenționalitatea și banalitatea subiectelor alese sînt necesare spectacolului ca manifestare cotidiană și divertisment garantat. Ar fi zadarnic să se caute în aceste compilații o oglindire a realității trăite, căci ele o prezintă doar prin stările sufletești ale spectatorilor, pe care le reflectă și le preîntîmpină. Cu ajutorul lor putem identifica gusturile, obiceiurile, înclinațiile unei societăți, pe care o satisfac la toate nivelele, de la monarh pînă la omul din popor. Moștenitorul direct al acestei măsuri universale, care se axează strict pe popularitatea elementelor sale esențiale, este astăzi filmul: iată importanța istorică a Commediei dell'Arte, primul spectacol prin excelență al civilizației europene, prima manifestare orientată către asumarea unui rol determinant printre factorii de psihologie socială, în ocuparea timpului liber.

La sfîrșitul secolului al XVI-lea, schimbul de scrisori dintre Capaccio și Lutio Fedele aduce o lumină în special asupra gradului de considerație intelectuală acordat comicilor, apoi asupra obiceiului de a alterna spectacole pregătite dinainte, cu cele de improvizatie. Mascarade, *strambotti*<sup>1</sup>, fantezii, *villanelle*<sup>2</sup>, compoziții de carnaval, reprezentau « numere », foarte adesea muzicale și însoțite de dans, care constituiau poante ale spectacolului. Chiar și așa-numitele *maridazo* și *testamento* devin muzicale, firește, pe ritmuri direct populare. Compozițiile lui Scapino poartă amprenta unei elaborări mai complexe și, alături de cîntecele lui Veraldo, furnizează teme atît canțonei de tip popular, cît și cercetării operei bufe, mergînd însă pînă la acea exacerbare a virtuozității personale care, după cum se știe, furnizează unul din cele mai legitime elemente de spectacol, chiar dacă este rareori cerce-

<sup>1</sup> Poezii populare satirice sau de dragoste

<sup>2</sup> Vechi canțonete



tată din punct de vedere critic (deși constituie adesea o curiozitate istorică destul de importantă). Dialogurile lui Bruni aparțin uneori unei nobile tentative, inițiată încă de trupa «Gelosi», de a culege o literatură dramatică de tipul necesar comediei de improvizație (de factură originală și apropiată, fără a recurge la împrumuturi, ca acelea oferite de *Rodomontade*, constituind încercări retorice compuse cu această intenție). Ele adoptă uneori elemente străine prin ele însele de uzanța scenică, dar adaptate în acest scop de imaginația comicilor în căutare de vorbe de duh, de prețiozități subtile, indispensabile jocului scenic. Tiradele pregătite de Talpi pentru Masca Doctorului oscilează între dorința de a oferi comicilor un repertoriu de monoloage și dialoguri și gustul pentru variația literară, care împrumută din teatru personaje și limbaje pentru a exprima o înclinație atât formală cât și logică, inspirate divagații erudite pe cele mai diferite teme. *Il Cicalamento* al lui Cantù aspiră către romanul comic francez, fără îndoială, dar oferă totodată în număr mare variații pe tema iubirii și cîntece potrivite pentru scenă: viață, scenă, literatură, teatru se contopesc aici, înfrîngînd orice împărțire pe genuri, într-o originală manifestare încadrată în momentul istorico-formal al plăcerii creației. Pier Maria Cecchini prezintă în lucrarea lui, *Discorsi*, indicații care vor deveni fundamentale pentru arta comică, expunînd totodată regulile pe care s-a întemeiat comedia de improvizație. Lucrarea lui este sumară în ambele direcții, dar este prima tentativă făcută în acest sens, prima declarație de autonomie a artei comice.

Andrea Perrucci ne oferă în *Arta spectacolului* o analiză bogată și completă, o exegeză atât istorică cât și estetică, în care arta improvizației ne apare la sfîrșitul traiectoriei sale, dar nu ne lasă să întrezărim unele elemente autentice originare, așa cum a făcut-o Cecchini, de altfel unul dintre cei mai iluștri reprezentanți ai ei, în calitate de *Fritellino*. Culegerea bogată a părintelui Adriani, alcătuită la Perugia pentru spectacolele de amatori care se țineau ocazional, adună rămășițele întregului arsenal de experiențe scenice, format timp de două secole (iar printre aceste rămă-

și se găesc și lucruri prețioase). Zan Muzzina se folosește de Măști ca pretext pentru ambițiile lui literare, înclinând să cultive filonul burchiellesco-maccaronic și să-l sfideze pe Tassoni; de asemenea sînt întîmplătoare, deși interesante, referințele lui Zucchi din *Tabaccheide*. O operă mult mai complexă, densă, coerentă și pasionată ne oferă Rapparini în *Arlichino*. Epica personajului ni-l prezintă în toată varietatea lui teatrală, cu îndrăznețe transpuneri fantastice și cu multă scrupulozitate în referințele istorice privitoare la arta lui, constituind un fel de *summa* voioasă și îndrăcită, dedicată personajului care, în acea epocă, simboliza libertatea și agerimea spiritului. Ne aflăm îa începutul secolului al XVIII-lea.

#### COMMEDIA DELL' ARTE ÎN FRANȚA

Este știut cît de însemnate pot fi unele influențe culturale de la o națiune la alta. Printre fenomenele cele mai însemnate în această direcție și cu totul originale datorită schimbărilor aduse în obiceiurile cotidiene, poate fi considerată intervenția Commediei dell'Arte în viața teatrului francez, cu ecoul puternic pe care l-a avut în alegoria cotidiană la care recurge spectatorul, adică în mitologia la care îl ridică, firește, într-un agreabil cadru patetico-umoristic. Voga ei la Paris a durat, cu scurte întreruperi, mai bine de un secol. Mărturiile artei și teatrului francez sînt cît se poate de grăitoare și atestă un curent determinant în sînul anumitor stări de spirit și al anumitor atitudini preferate. Va trebui să ajungem la epoca și invazia jazz-ului pentru a constata o pasiune la fel de răspîdită (căreia i-a pus stavilă, la timp, izbucnirea Revoluției franceze). Caracteristica acestei osmoze pătrunzătoare a artei dramatice italiene, întocmai ca și în cazul jazz-ului, este faptul că e legată nu numai de scenă, ci și de stradă, devenind refrenul zilei, limbajul colorat al minții.

Pe plan istoric, trebuie făcută o distincție între latura și manifestarea scenică a Commediei dell'Arte 82

și mitul care s-a format despre ea. Între ceea ce însemna ea pentru publicul italian și ceea ce însemna pentru publicul străin. Comicii italieni improvizau întotdeauna în limba lor (afară de cazul cînd jucau, dar fără improvizatii, în limba franceză, perioade mai îndelungate și cu repertorii apropiate); așadar, în exercitarea propriu-zisă a artei lor de improvizatie, puteau fi înțeleși, în realitate, numai ca virtuozii. Efectul scenic al tipurilor interpretate era cu totul altul pentru publicul care cunoaștea originalele parodiate decît pentru acela care le primea ca pe o pură creație a fanteziei. Aceasta nu înseamnă că publicul italian putea să înțeleagă mai bine decît cel străin valoarea lor artistică. Se întîmplă foarte des ca tocmai străinii să reușească să sesizeze natura unei creații imaginare cu mult mai bine decît cei care, fiind prea aproape de ea, îi pierd perspectivele. În orice caz, punctul de vedere este substanțial diferit, fapt care explică diversitatea reacțiilor. Vom constata astfel că interpretarea pe care publicul parizian o va da Măștilor italiene are prea puțină legătură cu ecoul trezit de acestea în publicul italian, înclinat să remarce în special rezultatele parodiei realiste (prin natura însăși a artei dramatice italiene și datorită cerințelor, adică a structurii psihologice a publicului său).

Încă din primele decenii ale secolului al XVII-lea apar numeroase mărturii directe și indirecte în arta și teatrul francez, dovedind că Măștile reprezentau în ochii lor evaziune și opoziție. *Commedia dell'Arte* pătrunde și lasă urme adînci și în restul Europei, prin intermediul unei experiențe culturale. O vom regăsi, de pildă, la Shakespeare și la elisabetani, ca maestră a rîsului. La Schiller, la Hoffmann și la romanticii germani, ca maestră a fantasticului. Pînă la bufonii lui Gogol și Ostrovski, pînă la imaginația patetică a lui Blok. Cîmpul e vast și nelimitat, dar trecerea se efectuează întotdeauna de la o scenă la alta, rămîine o experiență culturală. La Paris însă, ea devine gustul și simbolul însuși al vieții celei mai libere. Treptat, nu vor mai fi Curțile cele care să-i cheme și să-i plătească pe comici, căci publicul îi va îndrăgi în asemenea măsură încît să le aducă încasări sigure și cîștiguri mari. Domenico Locatelli (Trivel-

lino), Domenico Biancolelli (Arlecchino), Tiberio Fiorilli (Scaramuccia) se instalează stabil aici în 1653. Trupa însăși, cu un personal renovat, va rămîne acolo pînă în 1699, cînd, în urma repetițiilor unui scenariu satiric la adresa doamnei de Maintenon (*La fausse prude* — Mironosița prefăcută), a fost alungată de Ludovic al XIV-lea, spre regretul general, care va dăinui mulți ani. În cele din urmă, Luigi Riccoboni va obține în 1716 permisiunea de a reveni cu trupa lui, pentru a relua spectacolele întrerupte. Dialogul continuu al scenei se face cu publicul. Comicii italieni, acum mai degrabă prigonii decît protejați, trebuie să caute un punct de contact cu publicul, care să nu mai fie legat de stagiuni ocazionale, sau de atracția exotismului. Pentru ei se pune problema de a oferi spectatorului o satisfacție durabilă, de a-și dezvolta ca atare propria lor artă în așa fel încît să fie pe gustul lui. Nu mai era suficientă repetarea la infinit a arhetipurilor comediei elaborate în Italia. Trebuia speculată actualitatea, elementele pur vizuale, iar acolo unde acestea nu erau de ajuns, trebuia înfruntată cu curaj exprimarea în franceză, firește pentru obținerea unor efecte comice, fără a se năzui la performanțe stilistice. Linia de evoluție a artei lor, și deci a schimbărilor, merge direct pe urmele inspirației născute din contactul cu publicul, și este impusă de înflorirea unor personalități din rîndul actorilor. Așa există, de pildă, o epocă Biancolelli (Dominique), o epocă Riccoboni (cu Sylvia), o epocă Veronese (cu Camilla, zisă Corallina și un Arlecchino Thomassin), o epocă a lui Carlo Bertinazzi (Carlin). Între ele, pauze, oboseli, ezitări, după cum e și firesc. Pînă la cea din urmă, în care trupa se dizolvă, iar singurul italian rămas pe scenă este Carlin, care se produce în comedii obișnuite (Florian) și în limba franceză.

Într-un studiu recent, *L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français*, Gustave Attinger documentează cu pătrundere transformările teatrului italian de-a lungul deceniilor sale pariziene pentru a obține favoarea publicului, cu alte cuvinte, acel succes care să furnizeze artei sale o rațiune concretă. Afirmările lui Attinger sînt lipsite uneori de acte justificative și pentru că autorul n-a socotit necesar să se înarmeze cu o documen-

tație exhaustivă în materie (el neglijează izvoare fundamentale sub mai multe aspecte), dar intuiția lui relevă adesea racursiuri sugestive care se sprijină pe baze veridice.

În privința lui Tiberio Fiorilli (Scaramuccia) și a lui Domenico Biancolelli (Arlecchino) se poate oare afirma în mod întemeiat că personalitatea actorului și mimica lui au o importanță mai mare decât spectacolul și intriga? Diversele mărturii despre arta lor, ca și scenariile culese înainte de Dominique<sup>1</sup> și de către Dominique (acestea, în bună parte inspirate din grupul napolitan, dar, fără îndoială, modelate de el însuși) sînt destul de grăitoare, dar nu este vorba totuși decît de o subliniere. Personalitatea și mimica fuseseră foarte vii încă de la adevărații creatori ai Măștilor. În ce privește «comicul verbal de tip francez», prezența lui în improvizația vorbită în italiană la Paris ni se pare problematică. Am spune chiar că este mult mai ușor de găsit în mărturiile asupra începuturilor și mai rămîne încă de clarificat dacă acest «comic verbal» al improvizației italiene nu este cumva tocmai cel care stă la baza «comicul verbal» francez (a se vedea monoloagele lui Tabarin<sup>2</sup>). Mai logică și mai plauzibilă este părerea că, o dată cu dezvoltarea repertoriului francez (culegerea Gherardi), la început limitat la intrigă și cîteva scene, devenind apoi o adevărată comedie compusă dinainte, acest tip a dat treptat naștere personajului, iar Arlecchino nu se mai travestea doar în glumă, ci pentru a-și asuma o personalitate nouă și diferită, care-l caracterizează.

În 1668, la reprezentarea scenariului italian *Le Régál des Dames* (Bucuria doamnelor), se intercalează pentru prima oară scene în franceză. Succesul a fost atît de mare, încît obiceiul se repetă și, începînd din 1682, după ce aceste scene fuseseră compuse în franceză chiar de către actori, se recurge la autori francezi, după cum o dovedește culegerea lui Gherardi (1696).

<sup>1</sup> Numele francez sub care era cunoscut în Franța actorul italian Domenico Biancolelli

<sup>2</sup> Personaj asemănător cu Zanni creat de actorul francez Antoine Girard (1584 ? — 1633 ?) ale cărui farse au fost culese în *Recueil général des rencontres, questions, demandes et autres oeuvres tabariniques*, tipărită la Paris în 1622

În primul volum el publică scenele franțuzești intercalate în scenariile italiene, dar gustul italian predomină încă (chiar și în partea compusă în franceză, unde figurează multe fraze italienești; dar pentru a fi mai ușor de înțeles, dialectele fuseseră în general italianizate). Treptat, întâlnim comedii tot mai complete și în stil absolut franțuzesc, adevărate opere compuse de autori și nu simple aranjamente pentru scenă. Firește că actorul, adică interpretul Commediei dell'Arte, își păstrează dominația pe scenă; dar comediile se referă la uzanțe și moravuri tipic pariziene, oferind o agreabilă parodie a acestora. Se ajunge, cu alte cuvinte, la o îmbinare a exigențelor, în care mai persistă încă vechile scenarii italiene, devenite un joc tot mai abstract de virtuozitate, simplă manifestare de artă comică. În 1716 Riccoboni cu trupa lui își face intrarea în Paris, mai întâi la Palais Royal, apoi la Hôtel de Bourgogne. Revenirea italienilor însemna, firește, revenirea la tradiționalul spectacol de improvizație și la tradiționalele scenarii. Dar și de rîndul acesta, succesul inițial nu putea să dureze prea mult și atunci apare repertoriul francez, elaborat exclusiv pentru actorii italieni, în funcție de ei și cu personaje construite pe măsura lor. În primii ani, pictorul Coypel și notarul Thomas-Simon Gueulette (istoriograf al comicilor) au furnizat, ca prieteni și admiratori, scenarii după noul gust, care să permită însă improvizația italiană. Apoi au urmat comediile, cu autorii lor francezi, și Marivaux. Toate acestea contribuiau la favorizarea sortii acestei întreprinderi cu teren nesigur, ca orice întreprindere teatrală. Scenariile și comediile continuau să alterneze, avînd precădere după cum varia succesul la public. În orice caz, este evident că vechiul dar creator al improvizației era pe cale să se stingă. O renaștere provizorie s-a datorat în 1744 sosirii lui Carlo Veronese cu cele două fiice ale sale, curînd după debutul lui Carlo Bertinazzi, zis Carlin, ultimul mare Arlecchino, ultimul improvizator. Veronese a creat o nouă serie de scenarii cu totul adaptate noii culturi franceze și miturilor iluministe, le-a aseasonat cu balet și focuri de artificii. Aceste expediente, precum și frumusețea și talentul fiicelor sale, Corallina și Camilla, au adus din nou teatrul italian în centrul atenției publice.

Parodiile teatrului dramatic și muzical, pe atunci la modă, au contribuit și ele la menținerea unor încasări frumoase. Cu excepția câtorva reînvieri provizorii, spectacolele de improvizație în italiană dispar treptat de pe afiș. Venirea lui Goldoni la Paris și scenariile compuse de el la comandă între 1762 și 1764 au constituit unul din aceste momente. Între timp avusese loc fuziunea cu actorii de la *Foire* și de la *Opéra Comique*. Actorii mari ai trupei italiene dispăruseră sau se retrăgeau de pe scenă. Singur Carlin mai exercita încă o atracție directă asupra publicului; pentru el compune Florian o serie de arlechinade patetico-umoristice (din 1783) și Carlin renunță la folosirea măștii. În 1780, scenariile italiene și, în general, repertoriul așa-numitei *Comédie italienne* (și în franceză) fusese definitiv suprimat, așa cum fuseseră concediați și actorii italieni rămași încă « pe baricadă ». Curînd după aceea, teatrul respectiv și-a luat oficial denumirea de *Opéra-Comique Nationale*. Absorbția se desăvîrșise.

Mărturiile asupra acestei perioade sînt foarte bogate: de la primele narațiuni fanteziste care se inspiră din ea, pînă la manuscrisele în care se păstrează traducerea culegerii de scenarii făcută de Biancolelli pentru propria-i folosință, și alte scenarii mai tîrzii; de la dările de seamă ale primelor critici teatrale (*Mercure Galant*, *Mercure de France*, pe lîngă cronicile în versuri ale lui Loret și Robinet), pînă la cronicari, istorici și amintirile celor pasionați de teatru. Culegerile de scene în franceză, mai întii, apoi de adevărate piese franțuzești, jucate de italieni și întocmite sub îngrijirea lui Evaristo Gherardi — Arlecchino — succesorul lui Biancolelli. Noi culegeri pentru repertoriul așa-numitei *Nouvelle Comédie italienne*. Culegeri de anecdote și de *bons mots*<sup>1</sup> în diferite *Arlequiniana*. Comentarii și aprecieri favorabile asupra Măștilor italiene, care dovedesc prețuirea lor de către intelectuali și popor, în contrast cu neîncrederea și adesea ostilitatea organelor oficiale. În sfîrșit, repertoriul francez, care se folosește substanțial de lumea Măștilor și se inspiră din ea: de la Molière la Marivaux, de la Lesage la Regnard, Dufresny, Boursault și alții de importanță minoră. O

strînsă împletire de relații, de înrudiri intelectuale și sentimentale, la baza cărora se află simpatia publicului francez pentru o interpretare scenică debarasată de orice retorică, simplă și sinceră, candidă și spirituală, vioaie ca imaginație și structură. Trebuie remarcat că de fiecare dată, în diversele inițiative, tonul este dat de Italia, țara de baștină. Biancolelli și Fiorilli se formează în Italia, Riccoboni își părăsește patria ingrată și surdă la încercarea lui de reformă, familia Veronese, și mai apoi Goldoni, vin din Italia în căutarea succesului, după ce își făcuseră acolo experiențele lor fundamentale. În Italia se nasc creatorii acestui teatru, în Franța executanții. Pe de altă parte, cultura franceză, asimilîndu-l și dîndu-i o nouă înfățișare, îl relevă, îl califică, făcînd din el o verigă hotărîtoare în evoluția vieții teatrale și a teatrului occidental.

Cele trei perioade principale ale teatrului italian la Paris, despre care am amintit mai sus, urmează aceeași curbă: avînt inițial; reînnoită vitalitate scenică de tip italian; apoi declinul sau însușirea unei misiuni autentice prin reprezentarea autorilor francezi, care se inspiră, ce e drept, de la actorii și jocul trupei, dar întotdeauna în cadrul unei elaborări culturale franceze moraliste, sentimentale sau iluministe. La Paris, comicii devin conștienți de ei înșiși, mlădiindu-și violența comică într-un umorism subtil și emfaza pasională de tipul secolului al XVII-lea (prețiozitatea), într-un joc mai spiritual și aprofundat al sentimentelor amoroase. Nu trebuie să se creadă că comicii italieni sînt îndemnați din afară către aceste transformări: instinctul lor de adaptare îi duce singur la acest pas, trezește modificări ingenioase, urmărind interesul și adecvarea o dată cu trecerea timpului și în contact cu un public de altă naționalitate. Lucru pe care n-au știut să-l facă în Italia, aceasta și pentru că personalitățile cele mai puternice luau, mai curînd sau mai tîrziu, calea Parisului, găsind acolo o societate care să-i primească, să-i înțeleagă, să-i integreze. În timp ce în orașele din provinciile italiene nu erau înconjuțați decît de scandaluri și neplăceri, care sfîrșeau prin a-i copleși, aici găseau bucuria prieteniei, a revederii, a stimei, a propriei lor imagini oglindită într-o lume vastă și totuși închisă. Arlecchino dobîndea o alură



hazliu metafizică, de mic Faust. Sylvia, Carlin, Thomasin, Dominique, Coraline aparțineau de drept imaginației publice, constituind idolii ei familiari, simbolurile tinereții, ale iubirii, ale libertății, ale spiritului. Deveneau, așadar, un fel de necesitate pentru o societate gata formată din punct de vedere național și civic, fiind sortiți să-și lase amprenta asupra ei. Fiecare gest al lor, frumusețea sau dexteritatea lor deveneau o amintire prețioasă, urma unei nostalgii de neșters. Așa au rămas și în secolul următor, imortalizați în picturi și roluri scrise, în stampe și anecdote, astfel încât îi vom putea regăsi în imaginația poetică, într-o succesiune neîntreruptă: de la Aloysius Bertrand la Théodore de Banville, de la Paul Verlaine la Jules Laforgue și, de asemenea, la Paul Cézanne, la Pablo Picasso și în școlile și curentele teatrale.

Faptul de a fi elaborat un mit prin personajele și realizările lor izbutite, este semnul unei viguroase și dăinuitoare creații imaginare, prin care o anumită civilizație își întrupează visurile și căutările. Exilul francez al Măștilor a fost poate un liman salvator.

## SCENARIILE

În timp ce primii cercetători ai comediei de improvizație, contemporani cu ea sau cu puțin mai târziu, își îndreptau atenția, în special, către personalitatea comicilor și evoluția Măștilor, cercetătorii de la sfârșitul secolului trecut, mai cu seamă cei italieni, în general de formație filologică, au descoperit scenariile, adică diversele culegeri tipărite sau manuscrise care le cuprindeau, făcând din acestea baza cercetărilor lor. De aici, pînă la analiza compoziției din punctul de vedere al calității literare, n-a fost mare pasul și el a dus la o deviere destul de gravă de la justa înțelegere a fenomenului artistic. Este cert că, sub aspect literar, scenariile sînt cît se poate de plate și informe. Dar ele nu puteau și nu trebuiau să urmărească nici un raport cu literatura dramatică, fiind vorba doar de niște rezumate simple și schițate în grabă, sortite fie să reîmpropăteze memoria, fie să furnizeze elemente utile im-

provizației și exploatării propriilor virtuozități. Ni s-ar părea absurd să judecăm operele literare după subiec-tele lor. Așa este cazul scenariilor, care prezintă elemente pentru reconstruirea comediei de improviecație, dar nu pot oferi nicidecum un criteriu de apreciere. Această perspectivă greșită a fost agravată de faptul că au fost puse toate pe același plan, grup după grup și supuse aceluiași mod de cercetare, măsurate cu aceeași măsură.

Trebuie făcute, dimpotrivă, distincții precise, atât între diversele grupuri, cât și în cadrul aceluiași grup. Cui foloseau diferitele grupuri de scenarii? Cine a compilat transcrierea lor? Referințe verificate istoric nu avem decît pentru *Il teatro delle favole rappresentative* al lui Scala și pentru manuscrisul lui Biancolelli (1636?—1688) păstrat în traducerea franceză a lui Gueullette. Ce e drept, valoarea lor documentară și chiar artistică este cu mult mai mare decît a celorlalte. Grupul în limba rusă și cel în polonă aparțin cu siguranță unor profesioniști, dar nu de mîna întîi, căci altfel și-ar fi desfășurat activitatea la Paris. Cele două manuscrise napolitane provin și ele probabil de la vreo trupă minoră, iar legătura lor evidentă cu grupul Biancolelli ne face să presupunem nu un raport direct, ci un izvor comun, apoi dispărut, poate la « Fedeli »<sup>1</sup> sau la « Accesi ». Despre tot restul corpusului, afară de cîteva cazuri izolate (cele două scenarii ale lui Riccoboni, cele trei în engleză, grupul goldonian), credem că se poate afirma cu certitudine că este vorba de compilații pentru diletanți, pe atunci, ca și acum, mai numeroși decît profesioniștii, sau pentru ansambluri lipsite de importanță istorică și artistică. În acestea trebuie căutate modelele pe care le-au imitat mai mult sau mai puțin superficial. Trebuie, așadar, reconstituit mental izvorul, încercînd o identificare a mediului și a elementelor. Lucrul e simplu în unele cazuri, mai ales atunci cînd este cunoscută istoria manuscrisului, dar aproape imposibil în altele.

---

<sup>1</sup> Una dintre cele mai renumite trupe ale Comediei dell'Arte din secolul al XVII-lea, condusă de Andreini, care s-a contopit în 1609, pentru scurt timp, cu trupa « Accesi »

În interiorul fiecărui grup trebuie să se procedeze apoi la izolarea subiectelor derivate în mod vădit din comedii cu scopul de a lucra liber pe baza intrigii și a prilejurilor pe care le oferă, de subiectele originale, create cu scopul de a face din ele un spectacol de improvizație. Interesul celor dintii nu poate fi, evident, decît de natură tehnică, privind doar modificările aduse textului original pentru adaptarea lui la jocul improvizat, în conformitate cu capacitățile interpreților sau cu noile gusturi ale publicului. În privința scenariilor originale, în schimb, se poate emite o judecată de valoare, cu condiția de a nu o întemeia pe considerente stilistice sau literare, ci pe particularitățile lor de imaginație, pe presupusele lor efecte scenice. Constatarea este destul de ușor de realizat, producția dramatică italiană din aceste perioade fiind bine cunoscută, catalogată și cercetată în diferite chipuri. Trebuie să se țină cont de operele dramatice derivate din ele, sau de urmările și evoluția pe care au avut-o pe scenele timpului. În primul caz găsim lucrări direct sau indirect derivate din izvoarele Comediei dell'Arte la Molière, Marivaux, Lesage, Goldoni, Gozzi; în cel de al doilea, nenumăratele versiuni și, ca să dăm exemple concrete, *Le novantanove disgrazie* (Cele nouăzeci și nouă de belele) sau *Le metamorfosi*<sup>1</sup> (Metamorfozele), ambele referindu-se la Arlecchino sau Pulcinella, după împrejurări. Nu mai încapem îndoială că în multe cazuri — aproape jumătate din total — aceste manuscrise oferă producții originale ale comicilor, fiindu-le sau nu sortit să se perpetueze, și care răspund la exigențele jocului lor de scenă și la acelea ale sincerului amuzament al publicului. Aceste opere au contribuit din plin la elaborarea unor motive spectaculare, pe care le mai regăsim și astăzi sub cele mai diferite forme, scheme și prilejuri de manifestare, sub o aparență cu totul schimbată, datorită impulsului noilor obiceiuri sociale și al dezvoltării mijloacelor de producție scenică (devenită din artizanat, industrie, monopol, capital de stat).

<sup>1</sup> Acest gen de piese făceau mîndria actorilor de improvizație, căci reprezentau o adevărată mostră de virtuozitate, actorul respectiv trebuind să-și schimbe în cursul reprezentației costumul, înfățișarea și dialectul, închipuind diferite personaje

În ce direcție sînt orientate subiectele originale? Distincția trebuie făcută, firește, de la grup la grup. Există totuși o trăsătură care le înrudește: ele conțin rareori referiri realiste, lăsate, fără îndoială, în special în sarcina improvizației Măștilor, a parodiei și satirizării legate de actualitate, care se puteau reînnoi seară de seară. Adevăratul stimulent al intrigii trebuie căutat în identificarea tuturor posibilităților spectaculare pe care le oferea.

Cele cincizeci de scenarii publicate și foarte probabil compuse de către Scala conțin în germene elementele principale ale comediei de improvizație cu dezvoltarea lor prezentă și viitoare. Structura este aceea a comediei erudite, deci după tiparul plautian: tineri care se iubesc, certuri cu bătrînii, deznodămînt fericit prin căsătorie, deseori unele peripeții și, aproape întotdeauna ca *spiritus movens*<sup>1</sup> al intrigii, servitorul sau servitorii, variantă modernă a sclavilor plautieni. Variațiile pe această temă pot fi nenumărate. Flaminio Scala la exploatează cu abilitate, păstrînd în patruzeci de scenarii schema obișnuită. De la al patruzeci și unulea la al cincizecilea, intervin tragediile, acțiunea eroică, acțiunea cu personaje regale, pastorală. Derivarea din acest ultim gen este limpede. Tragedia și acțiunea n-au nici o legătură cu arhetipurile clasice. Ele capătă un caracter de aventură și melodramă romanescă, țesută din întîmplări ireale și fantastice, în care se resimte ecoul peripețiilor plautiene și, cu mai multă evidență, acela al nuvelisticii medievale. Este vorba, în orice caz, de reelaborări, dar de rîndul acesta mai puțin directe, ba chiar relativ originale. De altfel, latura comică propriu-zisă era de asemenea invadată de elementele impresionante ale nebuniei și ale magiei, de forțele supranaturale. Scenariile lui Scala dovedesc o minte fertilă în născociri și teme teatrale, abilă în adaptarea vechilor personaje la noile Măști, ingenioasă în trasarea itinerarului scenic pe urmele unui pasionant fir conducător. În ele se simte mult mai prezentă lumea cultă decît cea populară: divertismentul, chiar cînd este vulgar, rămîne pentru un public pregătit și sensibil.

<sup>1</sup> Spirit însuflețitor (în lat.)

Subiectele, mai tîrzii cu cîteva decenii, care figurează drept operă a lui Basilio Locatelli (? — 1654?), deși bogate de asemenea în teme variate, par să nu aparțină, cel puțin direct, unei trupe profesioniste de mîna întîi. După toate probabilitățile ele serveau diletanților și Academiilor — care abundau la Roma, oraș unde Locatelli a trăit tot timpul și unde și-a publicat diferitele compoziții comice, mai mult sub formă de subiecte — inspirîndu-se, firește, din modele mai izbutite. Schemele romanești devin tot mai frecvente, căci influența teatrului lui Lope, Tirso și Calderón este acum predominantă. Gustul pentru tragedia istorică sau inspirată din fapte de cronică și aventuri ale vremii devine apoi o regulă în culegerea lui Ciro Monarca, posteroară poate cu cîteva ani: în această culegere, comedia aproape că a dispărut. Culegerea corsiniană,<sup>1</sup> din aceeași perioadă, reia temele lui Locatelli și ale culegerii Monarca, într-un mod adesea original. Și în aceste din urmă cazuri se vede limpede că ele foloseau diletanților. Este greu de stabilit ce deformări anume au suferit modelele profesioniste în cursul adaptării. Valoarea acestor mărturii se dovedește, în ultimă analiză, destul de relativă, privind mai mult temele abordate, decît tratarea lor. Pentru acest moment al improvizației ni se pare caracteristică descoperirea tragediei. Nu întîmplător ea are loc concomitent cu așa-numitul *siglo de oro*, cu Shakespeare și elisabetanii. Temele și subiectele sînt comune, chiar și atunci cînd se poate exclude orice posibilitate de influență reciprocă. Moda se răspîndea în toată Europa. Era firesc să fie adoptată și de Commedia dell'Arte.

Alte rămășițe ale producției de scenarii se întîlnesc risipite cam peste tot: în unele codice ale Vaticanului — unde Pulcinella se află în centrul acțiunii —, într-un codice magliabechian<sup>2</sup>, în culegerile estense și în exemplare izolate. Ele nu cuprind elemente noi: dovedesc, dimpotrivă, o anumită uniformitate în

<sup>1</sup> Din fondurile bibliotecii Corsiniana, fondată la Roma de papa Clemente al XII-lea (Lorenzo Corsini)

<sup>2</sup> Din colecțiile bibliotecii eruditului florentin Antonio Magliabechi (1633—1714), integrate acum în fondul Bibliotecii Naționale din Florența

tratare. Stilul și dezvoltarea subiectului variază de la un izvor la altul, după loc și epocă, dar în substanță termenii nu se schimbă, constanța lor dovedind propagarea uniformă a fenomenului.

Codicele Correr, care cuprinde cincizeci de scenarii compuse pentru teatrul San Cassiano din Veneția (de ce oare nu pentru o trupă, cum ar părea mai logic, de vreme ce comicii nu aveau un teatru stabil decât la Paris?) indică limpede în schimb o cotitură destul de hotărâtoare către tematica sentimentală și lacrimogenă. Ea precede cu câteva decenii cotitura analogă care se va produce la literatura dramatică franceză, înainte și după Marivaux, și, cu aproape un secol, comediile sentimentale ale lui Goldoni. Avem, probabil, de-a face cu interpreți care dispun de aceste corzi și prin intermediul lor ele se vor transmite comicilor care pleacă în Franța, iar genul acesta va avea o dezvoltare mult mai mare și mai continuă decât cel tragic. E vorba de licăriri, de mici indicii evidente și interesante. Culegerea magliabechiană, publicată de Bartoli, trebuie socotită ulterioară, dar mai mult sub aspectul transcrierii propriu-zise, decât sub acela al compoziției și inspirației. Ea apare sincretică față de culegerile anterioare. Grupul Correr indică în diverse cazuri prin titulatura scenariilor comediile după care au fost luate. În altele se subînțelege originalitatea, dacă nu în raport cu alte scenarii, măcar în ce privește producția dramatică. În ce măsură anume s-a petrecut o fecundare a ei prin scenarii, este cu mult mai greu de stabilit decât procesul de derivare a scenariilor din comedii. Aceasta, pentru că, în timp ce mare parte din producția dramatică este publicată și deci reperabilă, în cazul scenariilor și al compilațiilor n-a mai rămas din cele compuse decât un număr restrâns, avînd o importanță istorică relativă, dacă le exceptăm pe cele ale lui Scala și ale lui Biancolelli. Așa stau lucrurile, deși folosirea compilațiilor era absolut indispensabilă oricărei companii (ele trebuind să fie adesea înnoite în cursul anilor, se va fi recurs desigur și la compilațiile personale ale actorilor). Trebuie să regretăm deci faptul că întîmplarea n-a făcut să se păstreze și alte compilații ale trupelor care exercitau un rol hotărîtor în dezvoltarea

tarea comediei de improvizație; vom ține însă întotdeauna cont de interesul limitat pe care-l prezintă rezumatele lor, în comparație cu reprezentarea propriu-zisă.

Manuscrisul napolitan descoperit de Croce prezintă toate caracteristicile unei compilații făcute pentru profesioniști, iar compilatorul însuși declară că este actor de profesie, adăugând la numele lui, pe acela de teatru. Nu există însă motive pentru a crede că aparține unei trupe importante. Datîndu-și manuscrisul din 1699, Antonio Passanti, zis Orazio Calabrezul, declară că a copiat «subiectele», că a făcut deci o muncă pur mecanică. Ordinea lor pare destul de logică și chibzuită, iar stilul unitar. Dacă izvoarele au putut fi diferite, ele se dovedesc destul de bine contopite. Într-adevăr, ca Măști principale figurează întotdeauna Coviello și Pulcinella, astfel încît ne face să ne gîndim că culegerea a fost întocmită spre folosința unei singure trupe. Persistă elemente și subiecte comune culegerilor precedente: comicul întîlnit la Scala și Locatelli, complicat cu nebunie, spirite, magi, orbiri etc.; stilul dramatic-aventuros este împrumutat din producția spaniolă. La aceasta se adaugă atmosfera de farsă, cu peripeții și travestiri, la originea cărora se situează fizionomia scenică pe care o dobîndiseră Măștile lui Pulcinella și Coviello. Metamorfozele și nenorocirile încep să figureze ca elemente dominante și caracteristice. Servitorii tind tot mai mult să devină protagoniștii acțiunii, nemai-constituind doar condimentul comic. În aceste subiecte noi, comicul ajunge să fie unica rațiune, față de care orice alt interes trece pe linia a doua.

Manuscrisul lui Giuseppe Domenico Biancolelli (sau mai bine-zis traducerea caietului său, făcută de Gueullette și rămasă tot în manuscris) fusese pregătit de Dominique pentru Dominique, oferind deci prilejul de a stabili raportul între un interpret și ceilalți în cadrul unei reprezentării. Dominique își notează pentru el acțiunile pe care le are de făcut, comicăriile la care se pretează o situație sau alta. Subiectele rămîn în esență cele pe care le-am întîlnit și la Scala, la Locatelli, în manuscrisul napolitan. Aici se accentuează latura comică, devenită regulă, în dauna caracterelor

și a tipului de comedie aventuroasă și în orice caz spirituală. Dispare cu totul orice accent dramatic. În scenariile din epoca lui Riccoboni și ale lui Riccoboni însuși, ca și în acelea din epoca Veronese, vom regăsi unele trăsături spirituale și patetice, care oferă variații potrivite cu simplul divertisment. Aceleași teme, cu unele originalități mai ingenioase, apar în scenariile descoperite și traduse în Rusia, care aparțineau unei companii de comici din Moscova în 1743—1744. La fel la Goldoni: teme clasice (nenorociri, metamorfoze, magie) și totodată un patos nou (*Copilul lui Arlecchino pierdut și regăsit*), agreabil și aluziv; ca să nu mai vorbim de scenariile care-i serveau doar ca urzeală pentru noi comedii. Să nu se creadă însă că aceste continuări care au durat aproape un secol, de la Biancolelli la Carlin, erau lipsite de inventivitate. Talentul se exercită cu subtilitate, preocupat să aducă inovațiile care garantează succesul. Se știe că este de ajuns să se schimbe unii termeni și unele raporturi, pentru a se realiza stabilirea unor noi valori dramatice. Domeniul tematicii, în ultimă analiză atât de restrâns, se dovedește destul de vast în variații. Epuizarea genului s-a datorat în primul rând faptului că actorii i-au întors spatele, cuprinși de alte ambiții mai înalte, sau, și mai probabil, s-a datorat dispariției aceluia gen de actori capabili să perpetueze Masca și improvizația.

Din această largă mișcare de creație s-a născut o dramaturgie nouă, liberă în concepții, convențională în scheme, cu o rigoare formală care-i asigură o dezvoltare unitară. Depășind gluma pipărată sau amărăciunea îndurată și reținută, care fuseseră caracteristice dramaturgiei renascentiste, se trece acum la viziuni mai aventuroase și eliberate substanțial de prejudecăți, prea puțin supuse — în ciuda aparențelor — moralei în vigoare și raporturilor codificate dintre clase. Se răstoarnă în glumă ordinea lucrurilor, și în realitate se creează un univers cu totul anti-metafizic — chiar și atunci când recurge la spirite și magie — terestru și hedonist, în care mintea trebuie să se ascute pentru a învinge obstacolele ridicate de împrejurări și de societate în calea realizării unei existențe libere și fericite, naturală și înțeleaptă.



# MANIFESTĂRI ALE SPIRITULUI RELIGIOS

# DE LA DRAMA LITURGICĂ LA REPREZENTAȚIILE EDIFICATOARE

## DRAMA LITURGICĂ LATINĂ

**R**aporturile Bisericii Catolice cu activitatea teatrală au fost în cursul secolelor — de la primele invective ale lui Tertulian<sup>1</sup> și ale sfântului Augustin, pînă la recentele omilii ale papei Pius al XII-lea — complexe și adesea contradictorii, potrivit unui raport de forțe variabil în cele mai diferite circumstanțe. Atitudinea Bisericii oscilează între o rigurozitate care condamnă orice fel de exhibiții și hotărîrea, de altfel realizată numai parțial, de a face din activitatea teatrală un instrument al scopurilor religioase, fără a-i îngădui o autonomie artistică, dar folosindu-se de mijloacele ei. În situațiile istorice care-i sînt favorabile, prevalează rigurozitatea. În perioadele de putere hegemonică, dar nu absolută, încearcă, însă fără multă convingere, fiindcă de fiecare dată inițiativa pornește de la periferie, edificarea credincioșilor prin atracții spectaculoase (de altfel, liturghia le folosește din plin). Pe măsură ce influența ei devine mai marginală, toleranța crește treptat. Atunci alte forțe cu caracter ideologic preiau încercarea de a face din arta teatrală un instrument al lor. Misiunea teatrală trăiește tocmai prin această luptă continuă de eliberare din subjugări.

După cum s-a demonstrat limpede sub felurite aspecte, evoluția istorică a spectacolului religios în evul mediu

---

<sup>1</sup> Quintius Septimius Florens Tertullianus (160 — cca 250 e.n.) din Cartagina, apologet creștin, a combătut păgînismul și ereziile cu un aprins spirit polemic, situîndu-se hotărît pe pozițiile fideismului anti-intelectualist și antiraționalist

își are originea în drama liturgică, iar aceasta, la rîndul ei se naște în mănăstirile benedictine. Nemaiputînd cu timpul să satisfacă exigențele unui public însetat de spectacole, ritul dobîndește între secolele IX și XI unele amplificări și variații, legate întii de structura lui, apoi dezvoltîndu-se într-o formă autonomă. Primele adaosuri, foarte scurte — un adverb, o frază — la textul liturghiilor, erau adoptate de corul credincioșilor. După aceea au început să se dea în biserici adevărate reprezentații. Protagonisți au devenit chiar slujitorii ritului, adică ecleziaștii și acoliții lor. Subiectele erau luate, firește, din cărțile sfinte.

Din primele exemple ale genului se poate constata — în ultimii ani s-a procedat la reprezentarea lui *Danielis ludus* din Beauvais, care datează din secolul al XI-lea — că elementul muzical rămîne preponderent, dar începe să capete și funcție dramatică. Drama liturgică — melodramă și totodată oratoriu — este rezultatul dezvoltării ritualului în sînul bisericii, mai ales cu prilejul unor mari festivități, pentru a obține într-un mod și mai direct edificarea credincioșilor; ea se integrează în politica bisericii, care tinde să utilizeze spectaculosul, să confere dramatism legendelor sale, pentru a le interpreta în sens sacru și a îndepărta pericolul reprezentat de spectacolul profan (care ocupase un loc atît de important în civilizația din perioada de decadență a Imperiului roman). Vitalitatea scenică din *Danielis ludus*, care ilustrează faptele profetului scenarizînd cartea respectivă din *Vechiul Testament*<sup>1</sup>, ne face să bănuim că Biserica nu era lipsită de posibilități expresive pentru a cultiva în sînul ei un gen și un spectacol comparabile cu tragedia greacă, nutrit ca și aceasta de religiozitate. Probabil că evoluția ei în sens temporal, necurmata ei tendință spre teocrație, au îndepărtat-o de aceste subiecte și de aceste tentative, astfel încît teatrul își găsește mai tîrziu maestrul în Umanism și renunță foarte curînd la ideologia creștină.

Drama liturgică, reprezentată în latina bisericească, a avut dezvoltări comune tuturor națiunilor europene. Atitudinea Bisericii a fost categoric ostilă față de

această formă, după cum o dovedesc hotărârile luate în Concilii, de către teologi și pontifi. Condamnau, de pildă, reprezentațiile religioase populare, organizate cu ocazia festivităților de Paști și de Crăciun. Drama religioasă s-a strămutat atunci afară, în fața bisericilor și în piețe. Interpreții au devenit actori, întâi diletanți, iar la sfârșitul evului mediu, profesioniști. Cei ce asistau la reprezentație s-au transformat din credincioși în spectatori veniți să se distreze. S-au adoptat limbile naționale, așa că s-au produs schimbări specifice în fiecare țară. În Anglia și Spania, aceste manifestări au devenit, de fapt, precursorile necesare apariției teatrelor naționale respective. În Franța, spiritul național și elaborarea literară au pătruns în *mystères*, în *miracles* și în *jeux*, dar creațiile din secolele XIV și XV — chiar și cele mai originale și mai puțin supuse obligațiilor de edificare, adică ale lui Rutebeuf și Adam de la Halle — n-au izbutit să ducă la crearea unui teatru național, iar teatrul profan va renaște în Franța din inspirație umanistă și renescentistă, pe baze «aristotelice».

În Italia, *lauda* — scurtă compoziție dialogată ce parafrazează pasaje din Evanghelie — este formată din coruri la unison care sînt un fel de preludiu la polifonie. În drama religioasă se vede, pe de-o parte, cum pătrund între secolele XIV și XV influențe ale giularilor și *cantimpanca*, sub formă de dramatizare a unei legende povestite (avînd de asemenea un substrat muzical). Pe de altă parte, în urma influențelor franceze, vedem cum se dezvoltă mai tirziu grandiosul și spectaculosul ilustrativ, în scopul de a populariza materia doctrinară. Se observă o cultivare a miraculosului în ce privește realizarea unor ample puneri în scenă în aer liber. Ambele căi au fost urmate în continuare, prima în *bruscelli* și *maggi* cu caracter popular, care au adoptat și teme profane (cavalerești sau istorice); a doua, în unele manifestări care constituie și astăzi o atracție turistică, așa cum e cea bavareză de la Oberammergau<sup>1</sup>, sau în altele de natură folclorică.

<sup>1</sup> Oraș din R.F.G. (Bavaria) unde, începînd din 1634 se reprezintă din zece în zece ani un celebru mister medieval interpretat de localnici, constituind principala atracție turistică a localității

Spre deosebire de lucrările literare, pentru care creștinismul a fost multă vreme izvor autentic de inspirație, teatrul religios medieval, sub aspectul lui propriu-zis dramatic (excluzînd deci *lauda* italiană) nu capătă viață și vigoare decît cînd renunță la scopul pur edificator și este stimulat de dorința de a oglindi realitatea momentului, pe care etica creștină o poate cerceta și dezvălui. Se simte că reprezentația teatrală va deveni foarte curînd vehiculul unei viziuni rebele față de sclavia ideologică, corespunzînd ca atare necesităților sufletești ale spectatorului, înclinației către observarea vieții cotidiene, a caracterelor și a mediului. Reprezentația poate suscita o viață asociativă eliberată treptat de protecții paternaliste, de autoritatea Bisericii sau de cea a culturii oficiale. Această mișcare de protest și de autonomie în fapt nu se manifestă decît sporadic și va fi înăbușită fie de rigoarea Sinoadelor, fie de Umanism, ca propovăduitor al unei preceptistici severe. În aceste lucrări — de la Rutebeuf la Adam de la Halle și Gil Vicente — unele accente prevestesc investigațiile critice din secolul al XVIII-lea și un teism cu o bogată textură socială. Ele se leagă, ca spirit, de «serbările nebunilor», transformări ale Saturnaliilor păgîne, în care desfrînarea din timpul carnavalului devenea instrumentul unei reprezentări riguros verosimile, în afara oricărui convenționalism.

«Serbările nebunilor», cunoscute sub diferite nume în diferite părți ale Europei, se desfășurau cel mai adesea în biserici și erau realizate chiar de cler, care se travestea și, lepădînd orice prefăcătorii ipocrite, le însuflețea cu o serie de «mime» scurte și de monoloage parodistice.

Așa cum monarhiile absolute strivesc toate libertățile obștești și orice mișcare de revendicare colectivă, tot așa clasicismul și conformismul religios, aliate în asemenea cazuri, sugrumă tentativele de cercetare care pornesc și de rîndul acesta de la satira de moravuri, de la demascarea ipocriziei, susținute în parte de justificări evanghelice.

Încă de atunci, reprezentația teatrală marchează etapele unei evoluții sociale cu faze de umbră și de lumină. Ea atestă nevoia de a se rupe de instituții,

cu ordinea lor conservatoare, în favoarea unei viziuni sincere și autentice, unde fiecare principiu este pus din nou în discuție, în contact cu realitatea vie care evoluează în lumina raporturilor istorice de clasă, după cum s-a întâmplat de altfel cu toate formele mai avansate de democrație socială.

## FRANȚA: JOCURI, MIRACOLE, MISTERE

Începînd din a doua jumătate a secolului al XII-lea, franceza și provensala înlocuiesc în lucrările cu caracter religios latina, care se păstrează în didascalii și în indicațiile pentru punerea în scenă. Acest stadiu, acum autonom față de aspectul muzical, este caracterizat prin îmbogățirea spectaculosului și prin strămutarea reprezentațiilor din interiorul bisericii sub porticul marilor catedrale, sau de-a dreptul pe estrade ridicate în piețe. În textele elaborate în acest scop începe să se simtă gustul pentru transfigurarea artistică. Transpunerea episoadelor hagiografice sau luate din *Vechiul și Noul Testament* nu este retorică, ci redată într-o formă care urmărește să fie variată și vie. Anonimul *Jeu d'Adam*<sup>1</sup> era reprezentat cu folosirea scenei simultane, ce va rămîne tipică în drama religioasă chiar mai evoluată: la stînga e simbolizat paradisul; la dreapta, infernul; în mijloc, diferitele «mansioane»<sup>2</sup> care servesc drept fundal în povestea lui Adam și Eva.

*Le Jeu de Saint-Nicolas* de Jean Bodel<sup>3</sup>, care se reprezenta în ajunul zilei sfîntului respectiv, are un con-

<sup>1</sup> Compusă în secolul al XII-lea, această operă dramatică este prima scrisă în întregime într-o limbă «vulgară» (dialect normand); pe marginea textului sînt însemnate indicații de decor, costum și regie

<sup>2</sup> Termenul francez *mansion* derivă din latinescul *mansio* = locuință, loc de popas; el desemna diverse compartimente în care se petreceau diferitele momente ale acțiunii, actorii deplasîndu-se dintr-unul într-altul pe măsură ce se desfășura subiectul

<sup>3</sup> Poet francez, a trăit la Arras și a murit în 1210 într-o leproserie. Acțiunea piesei redă convertirea unui rege păgîn, printr-o minune săvîrșită de Sf. Nicolae, iar scenele comice prezintă lumea interlopă din taverne

ținut cu caracter cavaleresc, în care sînt intercalate scene comice, încă grosolane, totuși alcătuite deliberat în așa fel încît să dea mișcare acțiunii și să facă spectacolul plăcut.

*Miracle de Théophile* al jonglerului Rutebeuf<sup>1</sup> prezintă caracteristicile dramei religioase care va subzista în tot cursul secolelor XIII și XIV: elaborare literară abilă, folosind un ton de poveste pentru episodul edificator. Aceasta generează o intensitate dramatică, și se nasc conflicte care devin dialectice. În povestea preotului Teofil, care-și vinde sufletul diavolului și nu mai poate fi mîntuit, se naște o alternativă care năruie orice mitologie, devenind pămîntească, emoționantă, tablou lăuntric al secolului său (al XIII-lea). Alte miracole își vor lua subiectul din folclor (*La femme du roi de Portugal*), din hagiografie (*Saint-Guillaume du désert*), din epopee (*Berthe au grand pied*), din fapte diverse (*Miracles de Notre-Dame par personnages*), iar vitalitatea lor teatrală, din reprezentarea vieții păturilor burgheze și populare. Hotarele dintre teatrul religios francez și teatrul profan de tip giularesc, care începea să se înfiripe, nu sînt prea clare: la nașterea acestuia din urmă contribuie, pe lîngă declamația și mimica giularescă, și elementele comice din drama religioasă.

Adam de la Halle, muzician și mim, va pune cel dintîi bazele unui teatru profan cu *Le Jeu de la Feuillée* (1275) și *Le jeu de Robin et Marion* (circa 1280). Prima compoziție are un caracter de-a dreptul autobiografic, cea de a doua, după modelul unei «pastorale», adaugă la idila rustică clarobscurul deosebirilor de clasă.

Adam de la Halle (1240—1285) a avut o viață aventuroasă. Înainte de a pleca din orașul său natal, Arras, către Paris, a rupt relațiile cu părinții și cu concetățenii săi și a fost exilat destul de multă vreme la Douai. Eliberat de contele Robert d'Artois, intră în slujba

---

<sup>1</sup> A trăit între 1230 și 1285, compunînd diferite povestiri în versuri, orații funebre, farse pentru șarlatani, iar la bătrînețe s-a călugărit după o viață veselă de boem. *Miracolul lui Teofil* pune în scenă o legendă orientală și este singura lui operă care s-a păstrat

lui și îl urmează la Neapole, unde se afla unchiul acestuia, Charles d'Anjou, la curtea căruia și-a petrecut ultimii ani ai vieții.

În *Le Jeu de la Feuillée* (Jocul armindenului) satirizarea burghezilor din Arras se îmbină cu introducerea unor elemente miraculoase ca Herlequin (căpetenia unei bande de diavoli zisă « La mesnie ») și zîna Morgane. Intervine dialectul picard și vallon. Autorul recurge bucuros la obscenități, iar scopul vădit al acestei opere este personal, oglindind peripeții proprii pe ton burlesc. Așadar, un ansamblu de elemente adînc inovatoare, de îndrăzneli fără pereche în epoca sa, pe care le vom vedea mai tîrziu influențînd soarta teatrului profan francez, chiar dacă unele teme (de pildă, cea autobiografică) n-au avut urmări și evoluții. *Le Jeu de Robin et Marion* (Jocul lui Robin și Marion) lărgeste și dramatizează genul liric de *pastourelle*,<sup>1</sup> pe atunci foarte la modă. Realizat și elaborat mai bine decît primul *Jeu*, are însă mai mult o valoare de frescă decît de conflict dramatic; lucrarea vădește o viziune binevoitoare și idealizată a moravurilor țărănești, care nu era nouă în tradiția literară, întotdeauna limitată la tonul de divertisment, ce e drept cu deosebită grație și subtilitate de accente lirice. În faza următoare a teatrului religios francez, între secolele XV și XVI, evoluția spectacolului atinge un nivel destul de ridicat. În prezentarea pe scenă a episoadelor din viața sfinților și din *Vechiul* și *Noul Testament*, imaginația publicului popular este tot mai puternic stimulată prin măreția spectaculosului și resursele tehnice impunătoare.

Cele mai vestite *Pasiuni* (« mistere » care ilustrau patimile lui Isus) necesitau vreo sută de actori și erau atît de lungi încît trebuiau să fie împărțite pe zile<sup>2</sup>. Așa erau, de pildă, cele compuse de Eustache

<sup>1</sup> Compoziție lirică în versuri, însoțită de dans și cîntece, care înfățișa dragostea dintre un păstor și o păstorită, cu respectivele peripeții

<sup>2</sup> De pildă, prima zi înfățișa vestirea, nașterea și copilăria lui Isus; cea de a doua mergea de la botez pînă la începutul patimilor; a treia arăta răstignirea lui Isus și remușcările lui Iuda; a patra e dedicată învierii. Acțiunea se putea desfășura însă în mai multe zile, după cum varia numărul tablourilor și al versurilor



Marcadé, de Arnoul Gréban (35.000 de versuri) și de Jean Michel (65.000 de versuri). Scopul edificator care îi însuflețea pe primii făuritori ai teatrului religios dispăruse acum cu totul. El servea doar ca pretext spectacular și, de altfel, nici publicul nu se mai putea interesa de spectacole care făceau apel la sentimentul religios, acum cu mult mai slab. Misterele de la sfârșitul secolului al XV-lea au dat o dezvoltare tot mai mare episoadelor cu caracter individual; se insista asupra vieții păcătoase a Magdalenei sau asupra amorurilor lui Iuda, se conta pe atracția românescului.

#### ITALIA: LAUDE, REPREZENTAȚII SACRE

În Italia, tradiția teatrului religios medieval este strâns legată, cel puțin în componentele ei spectaculare, de înființarea confreriilor religioase, tinzând spre căutarea unor subiecte spirituale autonome, capabile să satisfacă dorința fierbinte de mîntuire morală, cu atît mai presantă cu cît timpurile deveneau mai tulburi și furtunoase. Membrii lor umblau propovăduind în cuvinte emoționante venirea unei noi împărății a Domnului și deci necesitatea pentru creștini de a se purifica, izbăvindu-se de păcate chiar și prin autopedepsirea publică.

Se poate confirma istoric existența confreriilor încă din primele secole după anul o mie. În 1260 a luat ființă confreria numită *Disciplinati* sau *Battuti*. În anii următori s-au ivit altele: *Flagellanti*, *Fustigatori*, *Verberati*<sup>1</sup>. Încă din secolul al XII-lea exista la Florența o organizație cu caracter asemănător: *Laudesi*<sup>2</sup> *della beata Vergine*. Componentii ei proveneau de obicei din clasele cele mai înalte ale societății. Își luaseră obligația de a cînta laude Fecioarei la diferite ore ale zilei. Compozițiile nu erau întot-

<sup>1</sup> Flagelații sau Bătuții; Flagelatorii, Biciuatorii, Loviții

<sup>2</sup> *Laudese* era numele prin care se indicau cei ce scriau și interpretau «laudele» religioase, precum și membrii confreriilor laice destinate aceluiași scop

deuna originale, majoritatea fiind luate din *Psaltire*. Dar «laudezii» au compus și ei laude în latină și chiar în italiană, când s-a simțit nevoia de adaptare a limbajului la o situație care se propaga în pături tot mai largi: predominanța italienei vorbite și necunoașterea limbii latine. Numărul redus de informații istorice lasă să se presupună că o parte din literatura «laudezilor» s-a amestecat cu aceea a «*Flagelaților*». Singurul exemplu care ne-a parvenit este o *lassa*<sup>1</sup> monorimă, în septenari dubli, culeasă și publicată de Monaci (*Crestomazia italiana de' primi secoli*). Fenomenul social al confreriilor capătă o amploare deosebită în Umbria și la Perugia. *La Confraternita dei Disciplinati*, prima mișcare organizată de acest gen despre care avem o documentare sigură, a luat naștere la Perugia, în iarna lui 1260, ca rezultat al unei mișcări populare care a tulburat regiunea, așa cum se întâmplase cu douăzeci și șase de ani înainte, când un grup de credincioși proclamase și predicase prin toată Italia anul *Alleluia*.<sup>2</sup> Faptul care a determinat înființarea acestei confrerii a fost nevoia de pace, al cărei propovăduitor fusese franciscanismul, într-o epocă bîntuită de războaie, de devastări, de foamete. Influența ei asupra stării spirituale a populației a fost destul de însemnată. Mișcarea din 1233 n-a fost decît un scurt moment. Aceea pornită de *Disciplinati* a avut însă consecințe ample. Raniero Fasani, care în singurătatea sihăstriei practicase autoflagelarea, s-a ivit la Perugia, revelînd oamenilor faptul că trebuiau să dobîndească îndurarea cerească urmînd în mod public exemplul său. Orașul a primit cu emoție învățătura lui Fasani și, în scurtă vreme, obiceiul flagelării s-a răspîndit prin procesiuni care ajungeau și în orașele învecinate; apoi, împrăștiindu-se în diferite direcții, pe căile Flaminia, Cassia și Emilia<sup>3</sup>, se propagau în toată peninsula și în Europa, ajungînd pînă în Polonia. Cîntecele de iubire au

<sup>1</sup> Strofă folosită în lirica medievală

<sup>2</sup> Mai exact, *annus devotionis alleluia*, în 1233, an în care au avut loc «Procesiunile Alleluia» favorite de Vatican pentru a îndemna populația spre pace

<sup>3</sup> Vechi drumuri romane încă în folosință

încetat, fiind înlocuite de cîntările penitenților. Cronicarul padovan din Santa Giustina scria: « *Siluerunt tunc omnia musicalia instrumenta et amatoriae cantilenae: sola cantio penitentium lugubris audiebatur ubique* ». <sup>1</sup> După ce s-au potolit primele înflăcărări spiritualiste, s-au constituit în orașe, din grija clerului și a ordinelor religioase, adevărate companii, care aveau drept menire susținerea corului religios la celebrarea festivității, pe baza tradiției vechilor laudezi: așa s-a format compoziția care a fost numită *lauda*. Singura formă metrică, larg răspîndită, relua tipul de baladă profană la care « Flagelații » și-au adaptat cîntul, înlocuind hora profană cu ansamblul oratorului, pe conducătorul horei cu grupul confrăților, pe dansatori cu corul credincioșilor. Necesitatea cîntului a îndemnat toate confreriile să aibă un *laudario* propriu, făcîndu-se adesea schimburi între orașe și ducînd în consecință la o intensă activitate creatoare, datorată în cea mai mare parte ecleziaștilor, dar și unor laici, jongleri și cîntăreți populari.

S-au păstrat un număr considerabil de *laudari*, mai bine de două sute, deci cu atît mai multe *laude*, pe baza cărora, în lipsa unei documentații suficiente asupra producției profane, ne putem forma o idee despre poezia corală italiană dinainte de sfîrșitul secolului al XIII-lea.

Textele religioase italiene provin, în cea mai mare parte, de la Montecassino, Nonantola, Ivrea, Parma, Sutri, Cremona, Padova, Aquileia, Cividale, Sulmona, Bari, Barletta și din Sicilia. Cele mai multe se referă la slujba din Joia mare, dar sînt și unele cu privire la Naștere, Înălțare, Bunavestire, Intrarea în Biserică, Patimi, Rusalii și, în general, la evenimentele despre care se vorbește în *Noul Testament*. Compozițiile au cele mai felurite dimensiuni. Unele comportă o scenarizare complexă. Cele din Cividale conțin numeroase instrucțiuni pentru clericii actori. Un manuscris din Sulmona, din secolul al XIV-lea, de mare amploare, conține primul text complet al Patimilor. După părerea

---

<sup>1</sup> « Au amuțit atunci toate instrumentele muzicale și cîntecele de iubire: nu se mai auzea pretutindeni decît cîntarea lugubră a penitenților » (în lat.)

lui De Bartholomaeis, era folosit pentru pregătirea actorului.

În textele rămase de la *Disciplinati* nu se întâlnește totdeauna, după cum e lesne de înțeles, o calitate apreciabilă pe plan creator. Totuși, poezia răsună sincer în ele, este pură, autentic populară prin concordanța ei cu nevoile unei spiritualități intense. De la lirica *laudei* originare se trece la conflictul dramatic, deci teatral și spectacular, după cum a arătat Ernesto Monaci (*Uffizzi drammatici de' Disciplinati dell' Umbria*, în «Rivista di Filologia Romanza», I, 1874). Influența tradiției liturgice devine un element marginal. Subiectul tinde să se depărteze de izvoarele evanghelice, pentru a da mai multă libertate și complexitate formulei creatoare — cu vaste incidente pe planul spectacolului — menținând totuși ca scop determinant acela al edificării.

Din punct de vedere metric, compozițiile «Flagelaților» au la început forma *laudei* lirice, mai precis tipul de baladă mare, care este înlocuită ulterior de sextina cu vers de opt silabe a baladei cu caracter trist, apoi de sextina endecasilabică. În sfârșit, versificatorii toscani au adoptat octava. Dar cu aceasta, am ajuns la genul următor: acela zis al *Reprezentațiilor Sacre* care a înflorit în secolul al XV-lea.

Textul religios cunoștea uzul părților cîntate, după cum apare clar din subdiviziunea aproape mecanică a diferitelor părți. După Vincenzo de Bartholomaeis, cel mai atent cercetător al acestui gen, alternarea de părți cîntate cu altele recitate constituie una din caracteristicile formale ale *laudei* dramatice, mai cu seamă a celei din Perugia. Dar s-ar putea tot așa de bine formula ipoteza că *lauda* era exclusiv cîntată. În acest caz, ea ar putea fi considerată drept prima formă de teatru muzical, menită să se transforme în oratoriu și în melodramă.

În privința aceasta trebuie să se țină seama de două argumente, unul cu caracter tehnic, altul esențialmente poetic. Subdiviziunea replicilor atît de rigid orînduite, chiar dacă corespunde, e drept, unor exigențe metrice, acreditează, după părerea noastră, ipoteza cîntului continuu. De altfel, Messa, ceremonia religioasă tipică a catolicismului, trebuie să fi fost pe

vremea aceea cîntată în întregime, sau măcar însoțită tot timpul de cînt, așa cum o dovedește excepționala întindere pe care o au așa-numitele *Graduali* — adică părțile slujbei cîntate de călugări pe treptele din fața altarului în timpul celebrării ritualului — dintre care multe sînt contemporane cu epoca de înflorire a *laudei*. Celălalt argument este legat de canoanele spectacolului, care timp îndelungat s-a ferit de acea *contaminatio* între elementele muzicale și dramatice, în numele unității poetice de care artistul se simțea legat. S-ar putea obiecta la aceste considerente că slujbele de seară sau ceremoniile de Paști, cînd diaconul citea din amvon *Exultet*, constau din părți de cînt alternate cu părți citite. Documentele de acest gen, reperabile în cîteva centre importante din Italia, nu constituie, în sine, o garanție în privința aceasta. Se poate opina cu oarecare temei că neumele<sup>1</sup> din acele documente erau doar un *memento* pentru cantorul capabil să continue din memorie celelalte părți, sau constituiau un motiv ce revenea mereu și nu mai trebuia transcris în întregime. Chiar și tehnica modernă de transcripție muzicală cunoaște asemenea prescurtări, după cum se poate vedea în partiturile de astăzi. Manuscrisele riccardiene<sup>2</sup> de teatru religios au numeroase notații neumatice.

Oricare ar fi punctul de vedere asupra acestui subiect, este sigur că în laudă cîntul a avut un rol de primă importanță. Din Perugia, lauda dramatică s-a transmis și în alte centre, unde a fost reelaborată și lărgită într-o formă care căuta să-i accentueze caracterul spectacular. O influență destul de însemnată trebuie să fi exercitat în această privință spectacolele mărețe organizate de asociații speciale orășenești sau chiar de cartier, la ocazii deosebit de solemne, nu numai religioase dar și laice, care erau tradiționale în toată Italia, mai cu seamă în partea septentrională și centrală. Nu degeaba Florența, care a fost, s-ar putea spune, punctul de sprijin al acestei tradiții, a modificat în

<sup>1</sup> neume — semne grafice ale unui sistem medieval de notație muzicală foarte sumară, neindicînd nici înălțimea, nici durata exactă a sunetelor

<sup>2</sup> Din arhivele bibliotecii Riccardiene din Florența, înființată de un membru al familiei Riccardi în sec. al XVI-lea

sens radical caracterul teatrului religios. Relicvele găsite la Orvieto și în alte centre mai mici din Umbria, la Aquila, la Roma, la Siena documentează lentă, dar totuși apreciabilă evoluție poetică. Lucrările, pe lângă faptul că se orientează în direcția unei mari complexități, tind să iasă din cadrul povestirii evanghelice pentru a cuprinde domeniul mai vast — și într-un anumit sens, mai mulțumitor pentru elaborarea poetică — al hagiografiei. Ele păstrează, firește, o semnificație edificatoare, care devine însă tot mai superficială, trecînd pînă la urmă pe planul al doilea. La Florența se introduce folosirea octavei endecasilabice ca formă de poezie dramatică — și o vor lua în seamă epigonii în primele documente ale comediei erudite de la începutul secolului al XVI-lea —, se recurge la izvoarele legendare pe lângă cele tradiționale, se ating valorile dramaturgiei profane. Colaborarea unor literați vestiți (ca Lorenzo Magnificul) devine substanțială pentru redactarea textelor, iar a unor artiști iluștri (ca Brunelleschi) pentru punerea în scenă. Textele rămîn, de obicei, lipsite de indicații eficiente pentru reprezentare, dar se poate totuși deduce din ele că spectacolele prevedeau numeroase schimbări de decor. Lipsa unor localuri stabile obliga la alegerea de felurite locuri pentru spectacole, care se schimbau după ocazia respectivă. La origine, sediul preferat — dacă nu unic — era interiorul bisericii, ca loc în care se puteau organiza mai bine decît oriunde reprezentări destinate mai mult sau mai puțin exclusiv unei propagări directe și eficiente a cuvîntului divin, repetat de coruri și, mai tîrziu, de semicoruri la modul polifonic. Dificultățile de redare scenică și nevoia de a extinde participarea publicului la un număr tot mai mare de credincioși, au făcut ca teatrul religios să se strămute în aer liber, întîi pe terenul din fața bisericilor, apoi în piețe (viața obștească folosea adesea drept element inspirator o religiozitate de tip popular; a se vedea de pildă Siena, între secolele XIV și XV). Evoluția coincide cu sfîrșitul monahismului de tip benedictin și cu afirmarea deplină a celui franciscan. Călugării părăsesc singurătatea sihăstriei, se amestecă cu lumea, duc cuvîntul evangheliei în mijlocul păturilor de jos, alcătuite de șerbi și din meșteșugarii orășeni, pe

care feudalismul voia să le țină la periferia vieții obștești.

Cu reprezentațiile religioase din secolul al XV-lea ia naștere scena, o platformă lungă, denumită *talamo*, împărțită în atâtea secțiuni câte erau necesare pentru respectivul spectacol; deasupra fiecăreia era o inscripție care indica destinația ei specială, numită *luogo deputato*. Paradisul, firește, era situat sus. Într-un colț se căsca gura unui balaur, închipuind intrarea infernului. În același fel erau orînduite și celelalte cadre necesare pentru reprezentație. Punerea în scenă dădea peste cap preceptele dramaturgiei clasice, trădînd principiile aristotelice în cel puțin două din punctele ei fundamentale, pentru a se supune exigențelor de ordin practic, rezolvînd cu multă libertate poetică probleme scenografice, altfel greu sau imposibil de soluționat.

Astăzi, cînd sîntem obișnuiți cu numeroasele schimbări de decor și, mai recent, cu soluții prin esență aluzive și simbolice, aceste prime indicii atît de complexe și totodată elementare ca soluționare tehnică, dobîndesc valoare de arhetip.

Actorii, întotdeauna diletanți, se adunau în asociații sau confrerii, alegeau ocaziile, subiectele, locurile, se îngrijeau de punerea în scenă chiar și pentru amănuntele de decor, cel puțin atîta timp cît scenografia n-a devenit o manifestare de artă, implicînd angajarea unor artiști mult mai specializați. Natura compozită a numeroaselor texte care s-au păstrat ne face să credem că interpreții, în ciuda unei practici scenice ocazionale, trebuie să fi avut oarecare experiență teatrală. Este destul să ne gîndim la complexitatea unor personaje pentru a ne da seama de aceasta. Foloseau oare melopeea cîntăreților de bîlci sau recitarea dramatică de tip modern? Orice ipoteză în privința aceasta ar fi hazardată.

Accesul gratuit la spectacole se datora dorinței de a vedea adunîndu-se în jurul scenei cît mai mult public cu putință. În ciuda piedicilor întîmpinate de orice inițiativă desfășurată sub patronajul autorității religioase, intenția pedagogică ducea iar la scopurile spectacolelor grecești, oferite la început absolut gratuit.

111 Același lucru se poate spune și despre proveniența

corului, ca element melodic. Biserica consideră reprezentațiile ca o vastă și colorată predică. Autoritățile centrale au rămas totuși mereu neîncrezătoare, în vreme ce local nu se urmărea limitarea efectelor pur spectaculare, a interpolărilor comice realiste la care s-a ajuns pînă la urmă, pentru a satisface publicul.

Spectacolele aveau loc, de obicei, în timpul zilei, din mai multe motive: neobișnuința de a lipsi de acasă la ceasuri mai tîrzii, lipsa de securitate a străzilor în orașele medievale cînd se lăsa întunericul, greutatea de iluminare, dorința de a înlesni participarea celor ce locuiau la țară. Reprezentațiile durau adesea mai multe ore, uneori chiar mai multe zile. *La rappresentazione di Revello*, de pildă, ținea trei zile. Este probabil că se desfășurau într-o atmosferă de vie participare. Evenimentele înflăcărau publicul, deși erau de fapt aceleași, secole de-a rîndul.

Teatrul religios a rămas viu și prezent în societatea italiană din evul mediu, pînă în secolul al XV-lea, atîta timp cît și-a putut îndeplini funcția respectivă. A pierit cu încetul din cauza slăbirii și mai ales a sclerozării elementului religios, care s-a produs o dată cu Renașterea și Contrareforma. Subiectele clasice aduse de Umanism au constituit desigur un factor hotărîtor al decadenței. În comparație cu ele, monotonia repertoriului religios devenea plictisitoare față de varietatea și frivolitatea destul de justificată a noului teatru. Chiar și autoritățile religioase au ajuns pînă la urmă să se dezintereseze de ele ori să le năpăstuiască, fie pentru că elementele profane, adeseori vulgare, cîștigau tot mai multă pondere, fie pentru că preferau și ele reprezentațiile de tip clasic (care au avut loc pînă și la Vatican), socotite mult mai potrivite pentru niște minți evaluate, pe cînd *Reprezentațiile Sacre* erau considerate încă de la început drept spectacole destinate celor umili, credincioșilor care nu știau să citească, după cum cîntecele cîntăreților populari constituiau cultura celor incuți.

Traectoria poetică a teatrului religios din Italia se evidențiază într-o serie de texte în care i se citește limpede evoluția: de la actul de credință al « *Flagelatorilor* » pînă la conținuturi cu precădere românești. De la



*Plînsul fecioarei la Reprezentafia Sfintei Uliva*, transformarea este completă.

Codicele confreriei Santa Croce din Urbino, publicat de Ernesto Monaci (*Studi Romanzi*, XII), conține șaptezeci și două de lucrări, probabil reprezentate pe la mijlocul secolului, unele dintre ele cuprinse și în alte *laudari*. Subiectele sînt legate exclusiv de *Noul Testament*. Păcătosul care cere iertare lui Isus, patimile, jalea Fecioarei sînt exprimate în formă de baladă mică și comportă o scenografie elementară, care se reducea poate la interiorul unei biserici. În laude se întîlnesc accente foarte dramatice, cu nuanțe întunecate, care oglindesc o viziune pesimistă a universului și a evenimentelor. O laudă întregă descrie, în dialogul dintre Maria și suratele ei, mîhnirea lor fără nădejde, peste care planează doar sentimentul puternic de iubire suscitată de Cristos. Acolo se află celebra *Lauda* zisă *Plînsul Fecioarei*, atribuită lui Jacopone da Todi<sup>1</sup>.

Pentru a o înțelege, trebuie retrăit sensul ei contemplativ, curba tipică a lamentației funebre prin care se deapănă drama, rămînînd însă mereu fixată asupra evenimentului, căreia îi redă mai mult cursul emotiv, parabola, decît desfășurarea. Compoziția dobîndește vigoare expresivă prin faptul că reunește în ea experiențe trăite zi de zi în prezența morții. Adună și îmbină expresii populare de bocet funebru (păgîn) cu un metru scurt și cu repetări. Departe de a căuta un artificiu formal, scurtul dialog dintre Maria și Ioan aduce o revărsare a mîhnirii lor. Concizia și relieful imaginilor dovedesc o matură facultate selectivă, o claritate de evocare prin care răzbate ivirea unei forme ce poate dispune de propriile ei sensibilități, conștiință de limitele și funcțiile sale. Cu alte cuvinte, un sentiment care devine conștient de existența lui pe lume, de originea și de menirea lui, părăsind schema doctrinară, în căutarea rațiunilor care-i motivează existența. Trei *laudarii* din Perugia, din secolul al XIII-lea, păstrate în manuscris la Biblioteca Comunală a orașului,

<sup>1</sup> Unul din primii mari poeți italieni (1230—1306) care pe lîngă lirica mistică a scris și poezii satirice și de invectivare a papei Bonifaciu al VIII-lea

constituie documentul cel mai interesant al dramaturgiei perugiene din acea vreme. Au un caracter auster, dar bogat din punct de vedere liric. Personajele mitologiei religioase dobîndesc o oarecare dimensiune psihologică. *Laudele* se referă la activitatea Confreriilor San Francesco, Giustizia, San Lorenzo. Cuprind cîteva liste de recuzită teatrală. Ele reprezintă cea mai pură exemplificare a caracterului textelor și a normelor în vigoare la asemenea spectacole. Cele trei *laudarii* sînt copia unui exemplar unic, *Il libro de laode*, care constituia pentru laici ceea ce erau pentru cler cărți ca *Antifonarul*, *Troparul* și altele: o carte sfîntă. Subiectele acestor compoziții se înșiruie în ordinea calendarului canonic, confreriile fiind angajate să officieze tot anul. Materia provine din texte religioase, uneori din scrieri ale teologilor, mai ales din *Meditationes vitae Christi* de Sf. Bonaventura, care a exercitat o remarcabilă influență asupra teatrului religios din Perugia, după cum demonstrează cu autoritate De Bartholomaeis. *Laudele* mai scurte erau reprezentate zilnic în timpul postului mare și se referă la viața lui Cristos. Unele din ele au fost publicate de Ernesto Monaci. Vincenzo de Bartholomaeis a îngrijit ediția integrală de *Laudes Evangeliorum*. Fausto Torrefranca le-a studiat și publicat melodia. Reelaborate ca muzică de Valentino Bucchi, au fost reprezentate în formă de acțiune coregrafică, sub îngrijirea lui Leonida Massine, în 1952, la Sagra Musicale Umbra.<sup>1</sup>

Un caracter aproape analog au avut *laudele* create în cîteva centre mai mici din Umbria, ca Assisi și Gubbio, unde au existat numeroase confrerii: la Aquila, la Roma, la Siena, în parte și la Florența. La Roma a luat ființă în 1264 confreria *I Raccomandati de S. Maria*, denumire modificată apoi în aceea de *Santa Maria del Gonfalone*. Spectacolele sale, care uneori se desfășurau în cadrul monumental al Colosseumului, au avut răsunet mai mult pentru fastul lor decît pentru o evlavie sinceră. La Orvieto, la Siena, la Aquila și mai cu seamă la Florența, reprezentațiile au căpătat

---

<sup>1</sup> Instituție muzicală fondată în 1937 la Perugia cu scopul de a organiza anual concerte de muzică religioasă, făcînd cunoscute multe opere vechi

un aspect cu totul nou, atît prin texte cît și prin subiecte; rămînînd în cadrul hagiografiei, s-au îmbogățit însă adesea cu un substrat romanesc și cu intermezzi comici. Spectacolele au devenit mai complexe, elementul scenografic și spectaculos a început să capete un rol precumpănitor.

Primele *Reprezentății Sacre*, acelea ale confreriilor din Orvieto și din Siena, dezvoltă în formă dramatică amplă și elaborată subiectele evanghelice și apoi hagiografice. Marea inovație constă în faptul că — probabil ca un ecou al experiențelor franceze — se recurge pentru prima oară în mod precumpănitor la recitare (sau mai bine zis, la o declamație apropiată de recitativ) părăsind sprijinul exprimării corale. În același timp, ia naștere o dramă complexă ca acțiune și personaje. În mediul abruzzez avem de-a face cu jongleri și saltimbanci care aleg subiecte religioase. În complexul ei, — mai cu seamă în *Legenna de Sancto Tomascio* — desfășurarea apare ca un ciudat amestec de povestire cu caracter istoric realist și o emoție clar fideistă. Limba lor e plină de elemente dialectale și de arhaisme, într-un stil oarecum asemănător cu acela din *cantari*, de unde își trage vioiciunea comunicativă. Noul aspect al dramei religioase s-a manifestat cel mai bine la Florența. Au compus texte scriitori ca Feo Belcari, Castellano Castellani, Bernardo și Antonia Pulci, care făceau parte din literatura minoră (Lorenzo Magnificul va compune și el o *Reprezentăție Sacră*, pentru a aduce un omagiu credinței oficiale și evlaviei păturilor populare, dar fără convingere intimă). În textele lor, elaborarea literară îngheață adeseori conținutul, fără ca, pe de altă parte, să capete o valoare formală (spectacolele religioase erau considerate manifestări de importanță redusă și pentru oamenii simpli). Totuși nu le lipsește darul de a contura un desen dramatic limpede. *La rappresentazione di Abramo e Isaac* (Reprezentăția lui Avram și Isaac) de Feo Belcari, *La rappresentazione del dì del giudizio* (Reprezentăția Judecătii de apoi) de Feo Belcari și Antonio Araldo, *La rappresentazione del Figliuol prodigo* (Reprezentăția Fiului risipitor) de Castellano Castellani, *La rappresentazione di Barlaam e Josafat* (Reprezentăția lui Varlaam și Ioasaf) de Bernardo Pulci, *La rappresen-*

*tazione di Santa Guglielma* (Reprezentăția sfintei Guglielma) de Antonia Pulci, constituie exemplarele cele mai reușite.

Lucrările se situează pe calea unei evoluții care împropătează genul cu fantezii (mai mult decît cu rîvnă fideistă) atunci cînd autorul (anonim în cazurile pe care le vom vedea), influențat de *cantari*, își propune să se apropie de exigențele reale ale publicului popular. *La leggenda di un monaco che andò al servizio di Dio* (Legenda unui călugăr care s-a dus să slujească Domnului) mai intră încă în cadrul reprezentărilor de miracole. Compusă cu siguranță înainte de 1485, se păstrează în manuscris la Biblioteca Națională din Florența. A fost publicată de De Sanctis. Poate fi considerată verigă de legătură între istorisirile cu caracter religios și cele profane. Particularitatea unui personaj profan pus în centrul unei povestiri religioase este foarte potrivită pentru a trezi curiozitatea publicului, mai cu seamă pentru că evenimentele de mult cunoscute sînt înlocuite cu viața, cu incidența determinată de imprevizibil, de miraculos, de erotic, componente prin care spectacolul apare ca o fuziune de elemente foarte variate. Trebuie menționată intervenția unor didascalii care explică acțiunea personajelor în diferite momente. Aceste indicații denotă tocmai sensul teatral al acțiunii.

Un tînăr hotărăște să se călugărească și să se retragă în pustnicie, în pofida încercărilor părinților și ale nașului de a-l împiedica. Se retrage în pustiu în tovărășia unui călugăr care îi descrie asprimea vieții monahale. În vreme ce novicele umblă să procure hrana, cucernicul călugăr întrebă cerul pentru a cunoaște soarta tînărului. Un înger îl vestește că învățăcelul său va fi osîndit. Bătrînul cucernic este adînc tulburat. Novicele vrea să afle motivele întristării lui. Cînd ia cunoștință de ele, se declară hotărît să îndure voința Domnului. Apare diavolul, travestit sub chipul nașului, și încearcă să-l îndepărteze de vocația lui. Dar tînărul îl recunoaște pe diavol și îl alungă. Călugărul se roagă pentru mîntuirea discipolului său. Un înger coboară din cer și îi vestește că Dumnezeu și-a schimbat hotărîrea și că tînărul va fi mîntuit. Acesta află de la bătrîn noua lui soartă și își exprimă convingerea că cel ce se poartă

bine dobîndește cu siguranță mîntuirea veșnică. De data aceasta, problemele harului și mîntuirii depășesc cadrul enunțurilor fideiste, pentru a deveni dialectice, dramatice, într-o dezbatere strînsă (chiar dacă încă rudimentară.)

*La rappresentazione di Santa Uliva* (Reprezentăția Sfintei Uliva), exemplarul cel mai tardiv al genului, se desfășura la sfîrșitul secolului al XV-lea, în două zile, cu o fastuoasă punere în scenă, intermezzi muzicali și evenimente nu întotdeauna direct legate de structură. Rămîne expresia cea mai complexă a acestui gen — cavaleresc în esență ca și poemele contemporane — prin bogăția de componente erotice și aventuroase care aproape că fac din ea o reprezentație profană. Materia primă este furnizată de o legendă foarte răspîndită pe atunci, deci ușor accesibilă și pentru păturile inferioare. După cum arată D'Ancona (*Sacre Rappresentazioni*, III) textul prezintă afinități considerabile cu *Manekine* de Philippe de Beaumanoir.<sup>1</sup> Este de remarcat folosirea destul de frecventă de didascalii, de intermezzi (care împart, de fapt, compoziția în acte), de scene cu iz realist și mai ales a scenelor de ansamblu, printre care o vînațoare și turnirul cavaleresc organizat de regele Castiliei în cinstea căsătoriei lui cu eroina.

Uliva, fiica împăratului Iulian, condamnată la moarte fiindcă a respins dorințele incestuoase ale tatălui, este grațiată de călăii ei și părăsită în pădurile bretone. Găsită de cavalerii regelui Bretaniei și numită educatoare a micului moștenitor al tronului, este din nou părăsită în pădure din răzburarea regelui pentru că, apărîndu-se de insistențele unui baron, Uliva scăpase copilul din brațe și acesta murise. Fecioara o îndreaptă spre o mănăstire de călugărițe, dar un preot, ispitit de diavol, se îndrăgostește de ea și, pentru a scăpa de ispită, o acuză de furtul unui potir. Închisă într-o ladă și aruncată în valuri, e pescuită de niște negustori și dăruită regelui Castiliei, care se însoară cu ea în pofida voinței mamei lui. În vreme ce regele e plecat

---

<sup>1</sup> Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir (cca 1250—1296), legist francez, a compus pe lîngă o culegere de legi *Coutumes de Beauvoisis*, cîteva opere poetice, printre care *Manekine* (legenda fetei cu miinile tăiate)

la război-împotriva regelui Navarei, Uliva naște un copil. Regina cea bătrână îl silește pe viceregele Sinibaldo s-o arunce iar pe Uliva în mare. Mama și copilul acostează la țărmul Tibrului. După doisprezece ani, regele hotărăște să se ducă în pelerinaj la Roma. Uliva și copilul sînt recunoscuți, spre bucuria nu numai a soțului dar și a împăratului, care se vede într-o clipă și cu fată și cu nepot. Povestea trezește emoție prin ea însăși, mulțumită prospețimii expresive a versului. Personajele trăiesc în funcție de vicisitudini, dar prezentarea lor nu este lipsită de căldură omenească. O compoziție tot de natură aproape profană este și *La rappresentazione di Rossana* (Reprezentarea Roxanei), cam din aceeași perioadă ca și *Santa Uliva*. Subiectul pasional, împins pînă la limita dramei erotice, se inspiră direct din legenda lui *Floire și Blancheflor*,<sup>1</sup> foarte răspîndită în cultura occidentală; pînă și Giovanni Boccaccio s-a inspirat din ea în nuvela *Filocolo*. S-au făcut după redactarea originală în latină două traduceri în vulgară, una abruzzeză în sextine, alta la Florența. Reprezentarea necesita mai multe zile, probabil două, și avea nevoie de o scenografie grandioasă. Textul este destul de simplu sub aspectul teatral, cu excepția unei scene de bătălie, introdusă de o scurtă didascalie.

Rosana, rămasă orfană, e crescută de regele și regina Cezariei alături de băiatul lor. Tinerii se îndrăgostesc unul de altul, dar intervenția reginei, care e împotriva căsătoriei lor, face ca Rosana să ajungă în haremul unui sultan. Înștiințat de un prieten, Ulimento se înapoiază din călătoria la care-l obligaseră părinții, adună o armată și pleacă în căutarea iubitei. Se înțelege cu o hangiță care, sub pretextul că are niște stofe de vînzare, o vede pe Rosana și o anunță de intervenția iminentă a logodnicului. Cu făgăduieli de onoruri și bani, Ulimento îl mituiește pe Alisbec, paznicul haremului. Cei trei fug, dar faptul se descoperă și sînt urmăriți. Ajung la timp la trupele lor și aici se

---

<sup>1</sup> Una din cele mai celebre legende medievale, compusă pe la 1160 de un truver francez anonim, probabil după o poveste orientală mai veche, relatînd vicisitudinile iubirii dintre un prinț maur și o sclavă creștină

încinge o bătălie înverșunată, în care turcii sînt înfrinți. Ulimento și Rosana se întorc în Cesaria, se împacă cu suveranii, pe care tînărul îi convinge să se boteze. Ulimento este încoronat rege și își ia drept prim sfetnic pe Alisbec, convertit și el la religia creștină. Romanescul predomină hotărît de data aceasta. Toate celelalte elemente sînt subordonate gustului public pentru aventura cu final fericit.

*La Rappresentazione della Passione* (Reprezentăția Patimilor) din Revello a fost compusă și reprezentată în 1490 din grija tineretului aristocrat al micului orașel. De regie s-a ocupat, probabil, un oarecare Fra Simone. Spectacolul prevedea durata de trei zile, participarea unui număr mare de actori, o bogată punere în scenă pe un *zafaldo* (expresie locală derivată din francezul *échafaud* = estradă) împărțit în mai multe compartimente. Cele circa treisprezece mii de versuri se referă la întreaga istorie a mîntuirii umane, de la dezbaterea între Justiție și Mizericordie asupra oportunității salvării pînă la viața lui Cristos, Nașterea, Patimile, Învierea. Se deosebește destul de mult de tradiția italiană a teatrului religios, apropiindu-se de misterele franceze, pe atunci la modă în provincia Dauphiné, care exercita o influență notorie asupra culturii piemonteze. Imitația se resimte atît în versuri cît și în mijloacele dramatice și în desfășurarea scenică. Compozițiile franceze au totuși mai mult scopul de a distra, pe cînd *Patimile* din Revello mai au încă un aspect edificator. În schema religioasă se infiltrează personaje imaginare, scene familiare din viața cotidiană și burgheză, fundale marinărești. Asemenea amănunte spectaculare și tipurile pline de viață fac atrăgătoare o expunere, altminteri rece și formală. În același gen, dar într-o formă mai puțin caracteristică și neconformistă, sînt grandioasele spectacole care se desfășoară la Bologna, la Pordenone, la Colosseum.

*Frammessi*, scurte scenete intercalate în acțiune pentru a înviora spiritul spectatorilor, rămîn pînă la urmă, ca și în reprezentațiile florentine, elementul cel mai interesant, atît sub aspect istoric cît și artistic, mulțumită umorului lor, precum și faptului că pregătesc trăsăturile comediei rustice, avînd drept protagoniști țărani, meșteșugari, hangii.

Activitatea marilor reformatori religioși, printr-o severă conștiință morală și o cercetare mistică, își găsește stimulentele în mișcări de origine țărănească, în mari crize colective provocate de calamități istorice, războaie și sărăcie, dar izbuteste pînă la urmă să reglementeze conviețuirea socială într-o nouă și sufocantă ordine. Italienii din acea vreme, credincioșii din păturile populare și burgheze, reducîndu-și conștiința la tăcere prin respectarea formelor exterioare ale religiei, își căutau cel mai tipic divertisment într-o exaltare a plăcerilor fizice, îmbinate eventual cu patosul, care se manifesta la cel mai mic prilej, trăsătură ajunsă temă de comedie.

În secolul al XV-lea, redescoperirea concomitentă a lui Plaut și a lui Terențiu va da naștere dramei « mescidata »<sup>1</sup>, primul pas către compoziția profană. Compozițiile « mescidate » tratează subiecte profane, în forme caracteristice *Reprezentăției Sacre*: strofe rimate, personaje în parte alegorice.

#### ANGLIA: MIRACLE-PLAYS, MORALITY-PLAYS

În Anglia teatrul a renăscut de asemenea în evul mediu prin drama liturgică și evoluțiile care i-au urmat. Probabil din cauză că era o insulă, fapt care încetinea osmoza de la o națiune la alta, s-a produs o întîrziere de circa o jumătate de secol față de diferitele faze de dezvoltare de pe continent. O dată cu suirea pe tron și actele de unificare ale lui Eduard al III-lea (care a domnit din 1327 pînă în 1377), națiunea engleză a început să capete o fizionomie precisă și, în același timp, dintre diferitele dialecte, a căpătat prestigiu de limbă « engleza regelui », vorbită la Londra, Oxford și Cambridge. Producția de *Miracle-Plays* începe la o dată stabilită, de obicei, între anii 1327 și 1329, cu ciclul zis din Chester (după regiunea de origine). În *Miracle-Plays* scopul este, ca și în *Laudele* italiene, de a po-

<sup>1</sup> Termen folosit pentru a indica texte compuse într-un amestec de latină cu italiana vorbită (de la *mescidare* = a amesteca)



pulariza episoadele mai dramatice din *Vechiul și Noul Testament*. La început nu se trece dincolo de edificare. Către mijlocul secolului, cu ciclul din York, iar la începutul secolului al XV-lea cu ciclul din Wakefield (unde s-a ivit o personalitate deosebită al cărei nume s-a pierdut, așa că, de obicei, e numit «Maestrul din Wakefield»), orientarea teatrală capătă vigoare și personajele sînt zugrăvite prin observații după natură. Unele scurte compoziții — *Noah* (Noe), *Secunda Pastorum*, *The Killing of Abel* (Omorîrea lui Abel), *The Magi* (Magii), *Herod and the Slaughter of the Innocents* (Irod și uciderea pruncilor), *The Sacrifice of Isaac* (Sacrificarea lui Isac) — deși nu aduc teme noi, ajung la o expresie artistică, fiindcă spiritul care le însuflețește este cu totul deosebit.

Un ciclu mai tîrziu, zis *Ludus Coventriae*, fără a avea legături directe cu Coventry, nu oferă în general motive de interes.

Reprezentările aveau loc la sărbătoarea *Corpus Domini*<sup>1</sup>, pe estrade mobile sau fixe numite *pageants*, care îngăduiau un decor elementar, ușor de schimbat în timpul spectacolului. Textele rămîneau populare ca limbaj și ca subiecte, oglindind direct firea, viața și fantezia publicului căruia i se adresau. În timp ce în Italia și Franța tonul modest și realist, care prezintă o mai mare autenticitate, era rezervat pentru episoadele și personajele secundare, adesea imaginare, aici, personajele biblice — mai ales cele mărunte — sînt redată în dimensiunile lor omenești, privite cu un umor sever și înțepător, ca niște contemporani. Zugrăvirea realistă era însuflețită de un spirit viu, lipsit de prejudecăți, oarecum ironic, pe care îl vom regăsi în cele mai diferite forme, îmbogățit și electrizat la dramaturgii elisabetani, în frunte cu Shakespeare. Episodul religios este redat în termeni de povestire, adesea comică (și de fapt răsună, pe alocuri, spiritul lui Chaucer din *Canterbury's Tales*<sup>2</sup>). Candoarea și umanitatea nu exclud de loc o analiză realistă, avînd drept obiect condiții de viață și atitudini psihologice asemănătoare celor ale

<sup>1</sup> Sărbătoare catolică celebrată la 12 zile după Rusalii

<sup>2</sup> Geoffrey Chaucer (cca 1340—1400), cel mai important scriitor englez din evul mediu, rămas celebru prin lucrarea în versuri *Povestiri din Canterbury*

spectatorilor. Această libertate de exprimare izvora din faptul că spectacolele se bucurau de o anumită libertate în organizare, nefiind controlate în mod direct de congregații ori de autoritățile ecleziastice, și constituiau o adevărată destindere a stării sufletești a spectatorilor, evitînd scopurile de edificare și popularizare la care era supus spectacolul în celelalte țări creștine.

Pentru prima dată în drama religioasă creștină, personajele au o consistență psihologică precisă. Între Avram și Isac raporturile sînt mișcătoare, de dragoste între tată și fiu, în afară de finalitatea religioasă a sacrificiului. Irod este zugrăvit ca un tiran, iar această tiranie îndreptățește excesele. Noe, înainte de a intra în arcă, are o serie de litigii comice cu nevasta — hotărîtă să nu-l asculte și dedată în mod scandalos la băutura—adevărata biruitoare a popului. Acel ușor colorit comic care apare cu totul sporadic în reprezentațiile religioase italiene și în misterele franceze, aici iese în evidență chiar la zugrăvirea protagoniștilor, căpătînd adesea o adevărată tentă de frescă hotărît comică, străină de pretextul religios, sau chiar amar realistă.

În acest sens poate fi socotită ilustrativă *Seconda Pastorum* (numită astfel pentru a o deosebi de un prim *Miracle-Play* dedicat păstorilor), în care protagoniștii sînt păstorii ce vor veni să se închine pruncului abia născut în staulul de la Betleem. Operă a Maestrului din Wakefield — ca și *Noe* — ea redă cu un sentiment foarte viu viața dezmoșteniților soartei. Monologul inițial în care « primul păstor » zugrăvește condițiile lui de trai, exprimă conflictul social a cărui victimă este, cu referiri specifice la epoca în care a fost compus acest *Miracle-Play* și cu accente clare de revendicare:

« Of, sfînte Doamne, tare-i frig  
și haina mea-i atît de proastă:  
mă simt ca aiurit,  
din somn abia trezit.  
Mi-s tălpile zdrelite  
Mi-s mîinile plesnite.  
Ei, nu merge cum aș vrea,

năpădit sînt tot de jale.  
Pe ninsoare, pe furtună,  
spre apus, spre răsărit,  
tot trudești, dacă n-ai tihnă  
nici de-i zi și nici de-i noapte.  
Bieți păstori călcînd pîrloage,  
adăpost n-avem, să credeți.  
Și cum să nu fim săraci?  
Glia noastră nu-i lucrată,  
goală e ca bătătura, iară noi,  
dijmași nevolnici, asupriți și împilați,  
robi sîntem  
la ăști stăpîni.  
Ei zic că-i mai bine-așa:  
dar noi gîndim altcumva.  
Așa-s țărani, asupriți,  
și moartea le tot dă tîrcoale.  
Uite-așa ne țin în lipsuri,  
uite-așa ne chinuiesc,  
și minune mare-ar fi  
dac-am mai putea trăi.  
Iacă, vine-un domnișor,  
îngîmfat ca un păun:  
să-i dau sapa,  
să-i dau plugul:  
și eu trebui să le dau.  
Trăim tot cu jalea-n sîn,  
cu mînie și durere,  
ziua, noaptea, orișicînd:  
el îți ia tot ce dorește,  
și parcă ce-i pasă lui  
că rămîn eu fără ele?  
Mai bine să-ți pună ștreangul  
decît să te-mpotrivești.  
De cum vezi firet la mînci,  
ori vreun ac de preț la gît,  
nu cumva să te jelești,  
nu cumva să nu zici da:  
cine s-ar încumeta?  
(Însă nimeni să nu creadă  
nici măcar o vorbuliță,  
nici măcar o buche-a lui).

face, vezi bine, tot ce vrea:  
se-mpăună, se mîndrește,  
știe că e apărat  
de boieri mai mari ca dînsul.  
Umblînd singur, mi-e mai bine  
cînd mă plîng așa de viață.  
Dar acum mă duc la turmă:  
m-oi lăsa pe-un trunchi, pe-o piatră:  
s-o afla vreun om de bine  
să-mi mai țină de urît.»

« Al doilea păstor », în al doilea monolog, zugrăvește cu umor îndurerat avatarurile căsniciei, pe tonul misogin caracteristic literaturii medievale. Aici, de asemenea, amănuntele și reacțiile au iz de adevăr. Polemica împotriva stăpînilor și autocompătımirea se prelungesc, oglindind stările sufletești dominante ale iobagilor, după formule al căror ecou tragic îl vom găsi în răscoalele țărănești. Între ei intervine Mak, viclean și intrigant. În vreme ce ei dorm, Mak le fură o oaie și, dînd fuga la nevastă, se mîndrește cu isprava lui. Femeia ascunde oaia într-un leagăn și amîndoi se bucură cu gîndul la viitoarea friptură: « *N-am mai mîncat carne de oaie de douăsprezece luni* ». Mak se întoarce la coliba unde dormea cu cei doi păstori și dimineața se scoală ca și cum n-ar fi avut habar de nimic. Dar cei doi îi bănuiesc isprava și, pînă la urmă, descoperă în leagăn așa-zisul copil, adică oaia învelită în ștergar. Vor să-l pedepsească pe Mak, dar apoi, fiindcă trebuie să se ducă la ieslea unde s-a născut pruncul Isus, îl iartă de bună voie. Nu mai încapе îndoială: autorul necunoscut și publicul său erau interesați în esență de doi factori: descrierea vieții de mizerie a păstorilor și totodată omenia lor și farsa furtului cu oaia-copil. Episodul religios servește drept pretext și drept cadru: iar faptul trebuie să fi corespuns unor stări sufletești efective, unui raport între credințele și preocupările cotidiene, oglindite de *Miracle-Plays* pe un ton cînd glumeț, cînd amar.

Viziunea autorilor lor despre lume rămîne obiectivă și caută să-și împlinească menirea, prin acel umor reprezentativ care mai tîrziu va fi reluat și dus pînă

la ultimele lui consecințe. Stilul și exprimarea rămân neșlefuite, dar au totuși pe alocuri soluții originale, sau abilități metrice. Sub divertismentul jucăuș există un raport de conștiință deosebit de direct între public și scenă.

Din acest izvor se vor naște, ca o continuare directă, acele *Morality-Plays*, de formă și inspirație cu totul nouă, care-și iau probabil impulsul din «moralitățile» franceze, în care începe să predominie personajul simbolic. Aici alegoria descrie parabole ample, conturându-se în abstracții conceptuale, străbătute totuși de un zbucium dramatic și dublate de o știință teologică ce devine rațiune de viață interioară (predica pare să capete aici caracter de dramă), aceasta și sub aspectul istoric. Personajele sînt toate alegorice. Conflictul este de natură morală, dar nu mai puțin intens și trăit. Lupta între bine și rău, dialectica între liberul arbitru și mîntuire dobîndesc o hotărîtă valoare de avertisment. Se supun unei elaborări și unei reflexii asupra motivelor înseși ale existenței umane care trec dincolo de ilustrarea principiilor teologice; și vor avea și ele o urmare în acea *Lebensphilosophie*<sup>1</sup> din care se nutrește atît de des și de conștient personajul elisabetan. La Shakespeare și la ceilalți dramaturgi se găsesc destule referiri mai mult sau mai puțin glumețe la personajele alegorice din *Morality-Play* care începe să se stingă prin piețe, după ce dăduse exemplul unui spectacol *open-air*<sup>2</sup> (deci cu legile lui speciale), care avea să fie reluat din obișnuință de scena elisabetană.

Genul de *Morality-Play* pare să țină de începutul secolului al XV-lea, deși prima tipăritură care ne-a rămas este mai tîrzie cu un secol. Autorul e tot anonim, dar se poate presupune că era un literat cu oarecare formație culturală pe lîngă cea teologică, apropiat de sacerdoțiul propriu-zis. Versurile sînt de o factură destul de elementară, avînd însă în primitivismul lor o dialectică expresivă, deosebit de densă și umană. Umorel, care mai apare adesea în cadrul acestor compoziții și care avea atîta însemnătate în *Miracle-*

<sup>1</sup> Filozofie a vieții (în germ.)

125 <sup>2</sup> În aer liber (în engl. în orig.)

*Play*, este înlocuit cu un sentiment tulbure și amar al vieții. Compoziția care atestă trecerea de la un gen la altul este *Mary-Magdalene* de Digby, din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Elementele realiste și personajele alegorice se îmbină cu naturalețe. *The Castle of Perseverance* (Castelul Perseverenței, circa 1429), este exemplarul cel mai vechi care ne-a parvenit. Reprezintă conflictul dintre *Mankind* (Omenirea) și *Death* (Moarte). Se va încheia firește cu izbînda materială a Morții, care nu-și precupește loviturile pentru a teroriza și lovi Omenirea, și cu izbînda morală a acesteia. Moartea folosește un limbaj agresiv și plin de fantezie. Omenirea recurge la exprimări simple și obișnuite. Între acestea două, Îngerul Bun și Îngerul Rău, Lumea, Spovedania, Penitența servesc drept verigi de legătură prin care se deapănă drama. Omenirea este condusă de Îngerul Bun în castelul Perseverenței, unde virtuțile o apără de Rău. Dar Omenirea păcătuiește din nou și numai Mizericordia izbuteste s-o salveze. Scopul edificator sacrifică de data aceasta total mijloacele.

Compoziția cea mai celebră dintre *Morality-Plays* (și cea mai liberă de povara didascalilor) poate fi considerată *The Summoning of Everyman* (Chemarea la judecată a lui Oarecine) datînd de la sfîrșitul secolului al XV-lea, reelaborată și repusă în scenă de mai multe ori în secolul nostru, cu intenții diferite. Împăratul Ceresc cheamă cu ajutorul Morții pe Oarecine « la o dare de seamă generală » a vieții lui. Moartea îl pofteste deci pe Oarecine la un lung pelerinaj care are drept țintă viața suprapămîntească. Sub cele mai felurite pretexte (de pildă « mă doare un deget de la picior »), Tovarășul, Rubedenia, Vărul, Bogăția, chemați de Oarecine, refuză să-l însoțească în călătoria pe care el se teme s-o facă singur. Din fericire, îi vine în ajutor Faptăbună (pe care Oarecine o ținuse înlănțuită), Doctrina, Spovedania. Ele îi mai cheamă în ajutor pe Putere, Cinci-simțuri, Frumusețe, Discernă-mînt, care-l duc la Sacerdoțiu, pentru ca Oarecine să se bucure de harul Împărtășaniei. Pe măsură ce Oarecine înaintează pe lungul lui drum, îmbătrînește, iar Puterea, Cinci-simțuri, Frumusețea, Discernă-mîntul îl părăsesc. Așadar, ajunge în fața Tribunalului

Divin însoțit doar de Faptăbună și Doctrină. Genul cu totul alegoric al acestei parabole ar părea să șteargă caracterul concret reprezentativ și orice vigoare scenică. Dar, dimpotrivă, dacă se exclud prolixitățile de natură teologală, ele apar foarte evidente, datorită sincerității dramei trăite de protagonist, de Om, în imaginația credincioșilor. Însăși rigoarea demonstrativă a schemei conferă viziunii o solemnitate nu numai exterioară dar și o cumpătare intimă și realistă. Învelișul estetizant pe care i l-a dat la începutul secolului nostru Hugo von Hofmanstahl, ajunge desigur la rezultate spectaculare mai de efect, la un stil mult mai plăcut. Dar face să se piardă puritatea și pregnanța atitudinii morale, care dau un relief patetic manifestării credinței creștine în zbciumul existenței, dezbaterii reale și dramatice conținută în ea. Exemple de teatru religios au existat și la Bizanț, în Boemia, în Germania (printre care este celebru pentru faptele de cronică *Misterul celor zece fecioare nebune, 1321*)<sup>1</sup>. Importanța lor istorică este evidentă pentru dezvoltarea culturilor respective. Pe plan artistic însă, aporturile originale sînt slabe. În secolul al XVII-lea iezuiții germani au realizat spectacole religioase grandioase în limba latină, cu texte anume pregătite, numite *Lehrstück* (lucrări educative). *Cenodoxus*, de Jacob Bidermann, a rămas exemplul cel mai reușit al genului.

---

<sup>1</sup> Subiectul nu este nou; se găsește și într-un manuscris francez din sec. al XII-lea, unde autorul a introdus, de asemenea, elemente cotidiene, străine de legendă. O versiune germană a acestei opere a fost reprezentată la Eisenach în 1322





# SPANIA: SECOLUL DE AUR

## EVOLUȚIA TEATRULUI IBERIC

Așa cum s-a întâmplat adesea — am zice chiar întotdeauna, dacă nu ne-am feri, pe drept cuvânt, să facem în mod prea mecanic legătura între situația istorică și creația artistică, dezvoltată însă, în cazul de față mai cu seamă prin evoluția spectacolului — perioada cea mai înfloritoare și fecundă a activității teatrale spaniole coincide cu perioada istorică cea mai prosperă și fericită.

După o activitate care, în timpul evului mediu, s-a desfășurat exclusiv în funcție de catolicism și din care ne-au rămas puține mărturii (doar un codice de *autos*<sup>1</sup> *viejos*), o dată cu răspîndirea culturii renașcentiste în Spania, reînvie și teatrul profan. Inspirația lui nu este încă complet eliberată de formulele medievale și, ca atare, de unele vederi legate de practica religioasă. Aceasta o ajută să se apere de exemplele clasice dominante și să nu fie total tributară lui Plaut și Terențiu, așa cum se întâmpla mai întotdeauna în Italia. Îmbinarea și contopirea elementelor îi favorizează originalitatea. Între timp, Peninsula Iberică este complet eliberată de ocupația arabă. Mai mult chiar, regatul se transformă în imperiu, devenind hegemonul Europei și inițiatorul expansiunii coloniale. Spania este cuprinsă de un mare avînt istoric, rămas cel mai vast și fecund dintre evenimentele sale. În aceeași perioadă, activitatea teatrală și cea literară cunosc o puternică și variată dezvoltare, care, după denumirea

---

<sup>1</sup> Compoziție dramatică în care intervin personaje biblice sau alegorice, de obicei într-un singur act

folosită de Lope de Vega, va lua numele de « siglo de oro » (secolul de aur). Această perioadă se întinde aproximativ de la mijlocul secolului al XVI-lea pînă la acela al secolului al XVII-lea. După cum era logic, în cursul ei producția dramatică este asociată cu o activitate teatrală profesionistă (cu precădere populară) și de curte (deci mai aristocratică). Spectacolul a generat crearea uneia dintre cele mai bogate și variate producții din cîte se cunosc. De la începutul secolului al XVI-lea pînă la mijlocul lui, lucrările inițiale au un caracter literar mai pronunțat, însă destul de specific. Reprezentațiile au loc aproape exclusiv la Curte. Abia mai tîrziu se vor deschide așa-numitele *corrales*, curți interioare unde, ridicînd o scenă în aer liber, cu scaune în incintă și locuri mai ales sub porticurile laterale, trupele se vor putea produce, provizoriu însă, căci soarta lor, ca și în Italia, este aceea de a fi nomade. Printre figurile caracteristice se întîlnesc *el gracioso* (servitorul inteligent) și *el bobo* (servitorul nătîng), care reproduc cu volubilitate și ironie pe primul și al doilea Zanni din *Commedia dell'Arte*.

Din punct de vedere istoric, opera care marchează începutul noii dezvoltări a teatrului spaniol este *La Tragicomedia de Calisto y Melibea* (numită mai tîrziu, în special în versiunile italiene, *La Celestina*), ale cărei șaisprezece acte din prima ediție (1499) se datoresc studentului Fernando de Rojas (cel puțin după cum rezultă dintr-un acrostih). În a doua (1501) și a treia formă (1502), corectorul Alonso de Proaza a lungit dialogurile și a adăugat cel puțin cinci acte. Stilul corectorului se dovedește în general mai puțin realist și mai emfatic decît cel original. Cît despre intențiile autorului, este vorba de un voluminos roman dialogat, care abia în acest secol a fost socotit ca indicat pentru adaptarea dramatică, printr-o reducere considerabilă (iar succesul teatral nu-i lipsește niciodată, datorită bogatului material de care dispune, în vreme ce succesul excepțional din epoca renescentistă fusese de natură strict literară).

*Celestina* este o puternică întruchipare reprezentativă a societății timpului; o mijlocitoare totodată generoasă și meschină, lacomă și superstițioasă, vicleană și candidă, care, cu sprijinul servitorilor, înlesnește legătura

de dragoste între doi tineri, dar nu poate împiedica nici pentru ea, nici pentru ei un sfârșit tragic. Viața ei se călăuzește după o serie de imbolduri necontrolate, în ciuda aparentului respect față de convenții. Ecourile literare sînt numeroase și variate, dar ponderea lor este contrabalansată în mod oportun de un realism care, prin bogăția sevei vitale, prin legătura lui cu legile avidității ce îl domină fățiș pe omul renescentist, poate aminti de realismul nuveliștilor italieni. Fresca e amplă și unitară. Fatalitatea este exprimată într-un limbaj ce trece de la cruzime brutală la lirism, fără căi de mijloc, printr-o înlănțuire a faptelor și a psihologiilor care nu îngăduie nici o scăpare din drumul ei. Se dezvăluie adevărata importanță a impulsurilor dominante ce pun stăpînire asupra individului, sub balastul ipocriziilor și în ciuda afișării unor sentimente curate. Îndrăgostiții sînt prezentați doar sub aspectul unei senzualități impetuoase. Cei doi servitori — Parmenio și Sempronio — și amantele lor — Elicia și Arensa — sînt dominați de o năvalnică nestăpînire, de o violență sumbră care denotă niște suflete răvășite.

Dat fiind genul său cu totul aparte, *La Celestina* n-a exercitat în epoca respectivă o influență efectivă asupra dezvoltării dramaturgiei. Adevărații inițiatori ai renașterii teatrale au fost spaniolii Juan del Encina, Lucas Fernández, Bartolomé de Torres Naharro și portughezul Gil Vicente, toți din aceeași perioadă de la sfârșitul secolului al XV-lea și începutul celui de al XVI-lea. Operele lor datează din primele decenii după 1500 și au aproape întotdeauna un caracter ocazional, legat de festivitățile de la curte.

Juan del Encina (născut în 1469 la Salamanca sau Encina, mort în 1529 la León) și-a făcut studiile la universitatea din Salamanca și compunea încă din 1492 egloge pentru a fi reprezentate la castelul Ducelui de Alba de Tormes. Cu toate că prin denumirea lor aminteau de Virgiliu, eglogele lui (în total vreo zece) aveau un conținut religios cu caracter de proslăvire. Celebrau Nașterea, Patimile, Învierea lui Cristos, punînd însă evocarea (ca și în *Miracle-Play* englez) în gura unor personaje umile, în genere păstori. Tot lui îi aparține și un pitoresc dialog între Carnaval

și Post, care, firește, debușează în comic și înfățișează amuzante indigestii cu mâncăruri și băuturi.

La începutul noului secol, Juan del Encina se mută la Roma, urmîndu-l pe Alexandru Borgia, papă spaniol, care-i oferă protecție și întreținere. A continuat să fie protejat și de papii următori, Iuliu al II-lea și Leon al X-lea. Atras de avantajele veșmîntului sacerdotal, devine preot în 1510.

În 1513 prezintă în palatul Cardinalului d'Arborea încă o eglogă, *Egloga de Placida y Victoriano*, în care predomină, de rîndul acesta, influențele culturii umaniste italiene. Acțiunea se petrece în mediu pastoral și se inspiră din tema clasică și apoi medievală, a celor doi îndrăgostiți nefericiți. Sinuciderea Placidei nu este urmată însă de aceea a lui Victoriano, căci zeița Venus nu numai că-l împiedică s-o facă dar îl convinge pe Mercur s-o învieze pe Placida.

Lucas Fernández (1472-1542) a fost un discipol al lui Juan del Encina și a predat la Universitatea din Salamanca. Se limitează tot la subiecte sacre, tratate cu un oarecare realism și folosind personaje imaginare. Dintre lucrările sale, cea care oferă mai mult interes este *Auto de la Pasión*.

O figură mai complexă, aventuroasă atît în viață cît și în creația artistică, este aceea a lui Bartolomé de Torres Naharro. Născut la Torre de Miguel Seamero în ultimele decenii ale secolului al XV-lea, a trăit apoi la Roma, la Curtea pontificală, protejat de papii Leon al X-lea și Clement al VII-lea și de cardinalul Bernardino de Carvajal.

Înainte de a se stabili la Roma, s-a înrolat în armată și în urma unui naufragiu a fost luat prizonier de arabi în Alger. Ca și Juan del Encina s-a făcut preot pentru a trăi în sfera Curții Vaticanului. A murit, probabil, la Roma curînd după 1530. Scriind la Roma, ca și Juan del Encina, a resimțit puternic influența culturii umaniste italiene. Și-a împărțit operele (de asemenea reprezentate ocazional) în comedii *a noticia* — adică «despre lucruri notate și văzute în realitate» — și comedii *a fantasía* — adică «despre lucruri fantastice sau imaginare care să semene a adevăr». Printre comedii *a noticia* se numără *La soldatesca*, unde patru soldați din armata papală, în-

cartiruiți în casa unui țăran, amăgesc o fată; *La Tinelaria*, în care rîndașii din bucătăria unui prelat se îmbată făcînd tărăboi. Dintre comediile a *fantasia*: *Himenea*, în cadru spaniol, cu respectivul «punct de onoare» și furtunoase peripeții de capă și spadă; *Aquilana*, inspirată dintr-o nuvelă de Bandello.

Teatrul lui Bartolomé de Torres Naharro este important mai ales în perspectiva istorică, drept verigă de legătură între comedia renescentistă italiană și cea spaniolă a «secolului de aur».

Portughezul Gil Vicente (care în operele lui alterna limba maternă cu castiliana) a izbutit, printr-o originală îmbinare a imaginației medievale cu spiritul renescentist, să obțină în cadrul miturilor creștine reprezentări ale lumii lui de o autenticitate și prospețime în afara oricăror convenții, și care constituie un fenomen aparte în teatrul vremii, un fenomen istoric.

S-a născut la Lisabona în 1465 și a murit la Evora, poate în 1539. A fost și interpret, regizor și compozitor muzical pentru piesele sale.

Compozițiile lui iau numele de *auto* cînd au un conținut categoric religios, deși cuprind reprezentări pronunțat realiste și actuale. Debutul său a avut loc la Curtea reginei Maria, cu prilejul nașterii infantelui Ioan, cu un monolog (al unui văcar): *Auto de visitaçao* (Auto al Bunevestiri). După cîteva luni, în același an 1502, tot pentru regina Maria, el prezenta *Auto pastoril castelhana* (Auto pastoral castilian), iar de Bobotează, în 1503, *Auto dos Reis Magos* (Auto al regilor Magi). Din această serie, în limba spaniolă, compoziția cea mai interesantă poate fi considerată *Auto da Sybila Casandra* (Auto al Sibilei Casandra), originală și sugestivă contopire de elemente biblice și mitologice. Solomon o cere de nevastă pe Casandra, care nu este de loc atrasă de această idee și mărturisește că ar vrea în schimb să-l nască pe Mesia. Acțiunea se deplasează profetic în viitor și apare ieslea cu copilul Isus, în timp ce răsună un imn în slava Fecioarei. Un realism sincer, îmbinat cu candoare poetică constituie originalitatea acestei compoziții, ca și a altora de același gen. Ele sînt adesea condimentate cu elemente satirice, dar mai mult umoristice decît sar-

castice. În seria de *Autos* se numără: *Auto da Alma* (Auto al sufletului, 1508), dialog între «suflet» și «păcat»; *Auto da fé* (Auto de credință, 1510); *Auto pastoril portuguez* (Auto pastoral portughez, 1523); *Breve summario da Historia de Deus* (Scurt rezumat al istoriei lui Dumnezeu, 1527), care conturează destinul uman; *Auto da Canania* (1534); *Auto da Mofina Mendes* (1534); firește, toate cu subiect religios. Alte compoziții au un caracter comic și profan. De inspirație populară plină de prospețime, ele urmăresc să redea obiceiurile timpului. Dintre cele mai vii sînt: *Comedia de Rubena* (1521), bilingvă, cu structură narativă; *Dom Duardos* (1524?), glumeață și idilică; *Amadis de Gaula* (1533), după celebrul roman cavaleresc; *Templo d'Apolo* (1623), epitalam ocazional. Compoziția cea mai reușită poate fi considerată *Comedia do viuvo* (Comedia văduvului, 1514), expunere veselă a intrigilor țesute de pretendenții la mîna fetelor protagonistului.

Opera cea mai valoroasă atît pe plan istoric cît și artistic este o trilogie cu iz dantesc, *Trilogia das barcas*, compusă din: *Auto da Barca do Inferno* (în portugheză, 1517); *Auto da Barca do Purgatorio* (în portugheză, 1518); *Auto da Barca da Gloria* (în castiliană, 1519). Ca și la Dante, reprezentarea vieții de apoi constituie un prilej pentru zugrăvirea unei ample fresce în care este înfățișată și judecată societatea timpului. Tirani, cămătari, simoniaci, codoși, delinvenți se perindă în actul întîi, zugrăviți în culori puternice. În cel de al doilea, păstori, țărani, neguțatori. În al treilea, prelați și monarhi. Satira e plină de vigoare, pe alocuri cu unele accente lirice. Spectacolul înfățișează o serie grandioasă de viziuni, și are totodată o originalitate vădită, nefiind supus nici unui tipar clasic și nici unei opreliști medievale. Teatrul lui Gil Vicente rămîne un exemplu unic și semnificativ (ca și *La Celestina*), rod al unei deosebite puteri de observație directă a vieții, liber în mod deliberat de schemele convenționale în imaginația teatrală. În această trecere de la antic la moern, i se va alătura, după o jumătate de veac, activitatea teatrală a lui Miguel Cervantes de Saavedra (1547-1616).

Întors în patrie după numeroase aventuri și tribulații, Cervantes a sperat că va putea obține o afirmare sigură și răsunătoare cu tragediile sale (a compus vreo zece). Orice scriitor simte mai curînd sau mai tîrziu tentația teatrului. Dar nu se lasă întotdeauna dominat de ea. În orice caz, încercările sale conțin multe scăpărări ale imaginației, care adesea redobîndesc, cu timpul, viață și culoare. Cervantes a fost pentru moment redus la tăcere de succesul impetuos al lui Lope de Vega, definit de el însuși drept « monstru al naturii ». Cu toate acestea, după aproape patru secole (tragedia despre care vorbim pare să fi fost compusă în 1585), trebuie să ne reîntoarcem la Cervantes pentru a găsi un ferment al imaginației mai puternic și mai înaripat, capabil să ne impresioneze, în *El cerco de Numancia* (Încercuirea Numanciei), produsul cel mai original al primului avînt creator, realizat în pragul maturității.

Spectacolul dovedește că forma teatrală îi stimula imaginația. În tragedia de la Numancia<sup>1</sup>, Cervantes a găsit o modalitate de a însufleți epic glasurile conștiinței colective, surprinse într-un conflict tragic, într-o tensiune extremă, care pune în lumină trăsăturile intime de eroism. Autorul viza în primul rînd valorile naționale, conștiința ce se deștepta în locuitorii Numanciei, ca spanioli, în fața opresiunii și cruzimii asediatorilor romani. Un patriotism declarat îi însuflețește cuvintele. Dar aceasta nu infirmă măreția și vigoarea reprezentării. Unele scene, în special acelea legate de episoade amoroase, alunecă spre o ingenuitate melodramatică și populară, fiind prea puțin convingătoare. Dar acestea, ca și personajele respective, sînt atît de lipsite de importanță, încît nu impietează asupra dramei colective, care pune în conflict pe asediații spanioli cu asediatorii romani. Cervantes și-a luat subiectul piesei din cronici, mai exact din *Cronica*

<sup>1</sup> Vechi oraș din Spania, la nord de Soria, a fost asediat de Scipio Africanul în 133 î.e.n., iar locuitorii au preferat să piară decît să se predea



*general de España*, răspîndită încă din 1541, care utilizează izvoare romane și, poate, grecești. Asediul a avut loc între 143 și 133 î.e.n. Intervenția lui Scipio, cu care începe tragedia, i-a hotărît soarta. După ce a pus să se construiască în jurul cetății un val care să împiedice orice legătură cu exteriorul, locuitorii au avut de luptat cu foametea. Ei au fost înfrinți mai mult prin foame decît de oștile romane, care, în realitate, nu i-au învins niciodată. Cervantes pune accentul pe eroismul locuitorilor din Numancia, fără a-i defăima însă prea mult pe romani. Dimpotrivă, chiar îl prezintă pe Scipio ca pe o figură nobilă, cu o elocvență bogată în porniri umane și spirituale, dar care nu poate să nu se supună legilor nemiloase ale războiului. Foamea care îi determină pe asediați să sacrifice mai întii femeile, apoi pe ei înșiși, într-un fel de sinucidere colectivă (în chipul acesta, după spusele lui Cervantes, Numancia și locuitorii ei sînt complet distruși, dar Spania trăiește) este redată printr-o tragică solidaritate, unică poate în istoria tragediei, ca densitate a imaginilor, ca elan și colorit al mișcărilor. Reprezentările alegorice ale *Războiului*, *Ciumei*, *Foametei*, a *Spaniei* însăși și a *fluviului Douro*, cu cei trei afluenți ai săi înfățișați sub chipul unor copii, au un avînt liric, sînt descrise și animate cu atîta incisivitate, încît dobîndesc o reală și totuși imaginară pondere scenică. Cînd romanii pătrund în Numancia pustie, găsesc doar un băiat rămas să simbolizeze și să întrunească suferințele tuturor, care se aruncă din vîrfurile unui turn, cu cheile cetății, ce îi fuseseră încredințate. Concluzia este trasă de *Faimă*:

«*Nici ale morții hrăpărețe gheare  
Nici toanele vremilor schimbătoare  
Nu m-or opri să slăvesc Numancia  
Brațul ne-nvins și statornicia.*»

Este evident că Cervantes n-a cunoscut sau n-a vrut să ia în seamă experiența teatrală clasică. Procedeele lui sînt influențate direct de teatrul religios medieval, constituie o transformare a lui în sens profan, care putea duce la nașterea unei tragedii legate de evenimentele proprii unui popor și nu înăbușită de venerația umanistă față de preceptele formale. Dar inspirația

lui Cervantes s-a dovedit a nu fi în pas cu timpul, întârziată și totodată anticipată prin legăturile sale cu un spirit național și cu forme libere de mimesis, mai degrabă decât cu formele culte sau cu ideologia catolică, pe atunci nu numai dominantă, ci exclusivă, și matrice a puterii spaniole, a expansiunii ei.

Informă cum este, în mod fericit am zice, *Încercuirea Numanciei* abundă în ample elanuri lirice, în zvîcniri pasionate, în accente subtil umoristice, avînd același stil și suflu care ni-l vor da pe *Don Quijote*. Fresca se menține vie și elocventă, brăzdată de o mulțime de amănunte și invenții care umplu scena. Așa este, de pildă, episodul lui Marandro care, pentru a fura un coș cu pîini, dă o raită prin tabăra romană, nimicind șiruri întregi de dușmani. Aduce în Numancia pîine pentru iubita lui care se stinge de inaniție, iar el moare în urma rănilor grele. Sau scena cu magul Marchino care învie un mort pentru a afla fără greș viitorul, iar acesta îi face tot felul de profeții. Nu lipsește nici intervenția diavolului. Scena se umple de miracole supranaturale, care devin umane și înduioșătoare, ca și în capodopera de mai târziu.

Dragostea nefericită a lui Cervantes pentru teatru n-a depus prea curînd armele. Seria de intermezzi (*entremeses*) publicată în 1615, și compusă probabil nu cu mulți ani înainte, oferă o încununare, sau chiar o transfigurare comică a lumii din *Nuvelele exemplare*, scăpărătoare prin punctele scenice nodale, prin resursele psihologice, prin înțelepciunea ironică. Cervantes atinge în ele o perfecțiune și o autenticitate a portretului, greu de regăsit astăzi la marii scriitori care au triumfat pe scena acelor timpuri: Lope și Calderón. În cele mai izbutite dintre aceste *entremeses*<sup>1</sup> — *El retablo de las maravillas* (Tabloul minunilor), *El juez de los divorcios* (Judecătorul divorțurilor), *La cueva de Salamanca* (Peștera din Salamanca), *El viejo celoso* (Bătrînul gelos), *El vizcaíno fingido* (Falsul biscaian), *El rufián viudo* (Codoșul văduv), *La elección de los alcaldes de Daganzo* (Alegerea alcazilor din Daganzo) — dinamismul observației și al intrigii scenice ajunge la o acuitate umoristică, mali-

<sup>1</sup> Piese comice într-un act

țioasă și totodată lipsită de răutate, care va rămîne, de asemenea, exemplară.

Inițiatorul activității de dramaturg profesionist în Spania este Lope de Rueda (născut la Sevilla în primii ani ai secolului al XVI-lea, mort la Cordoba în 1565). Aurar de meserie, își părăsește meșteșugul începînd din 1534 pentru a se face actor. Apoi conduce o trupă proprie, compunînd pentru ea comedii și *pasos* (piese într-un act), care-i formează repertoriul. Pentru prima oară în teatrul european, autorul iese din limitele exercițiului literar și ale diletantismului care, deși dăduse opere de artă, nu izbutea totuși să contribuie direct la viața cotidiană a unui teatru devenit profesionist. Pe această cale deschisă de Lope de Rueda se vor angaja marii scriitori ai «secolului de aur».

Comediile sale reiau în general formulele și teme ale comediei italiene erudite, cu puțin anterioară lor. *Eufemia*, *Armellina Medora*, *Los engaños* (Înșelații) și celelalte pornesc de la subiecte istorice sau arcaice, ori de la subiectele nuvelisticii italiene. Teatralitatea lor e neîndoielnică, dar elementele folosite (recunoașteri, travestiri, gemeni etc.) rămîn convenționale. În schimb, compozițiile numite *pasos* au o vădită amprentă realistă și se leagă foarte strîns de aspectele tipice ale vremii, folosind formule care par să continue umorul grosolan al farselor medievale. Zugrăvirea caracterelor și sfera restrînsă a acțiunii rămîn un scop în sine, într-un joc comic de o factură facilă, care obținea, desigur, cu destulă ușurință, asentimentul publicului.

În *Los criados* (Servitorii) este vorba de slujitori fricoși și prefăcuți. În *Cornudo y contento* (Încornorat și fericit) un medic, soț credul, se lasă dus de nas de viclesugurile nevestei care-și bate joc de el cu nerușinare, împreună cu tînărul verișor, studentul Jeronimo, amantul ei. În *La tierra de Jauja* (Țara Belșugului), două pușlamale vorbind în argou golănesc îl trag pe sfoară și-l jefuiesc pe naivul Mendrugo. În ceilalți *pasos*, tonul nu se schimbă în esență, tinzînd în primul rînd către divertisment. Librarul Juan de Timoneda (a murit bătrîn, în 1583) a fost susținătorul lui Lope de Rueda, publicînd o mare

parte din producția acestuia, care altfel s-ar fi pierdut. El însuși a compus comedii de inspirație clasică (aproape traduceri) sau imitate după comedia italiană, *autos sacramentales* și un număr mare de *pasos*. În activitatea lui literară și teatrală predomină reminiscențele culturale, ceea ce face din el un fel de popularizator. În *pasos* dă și el dovadă de fantezie și umor, fiind un precursor al temelor picarești. Cea mai tipică dintre aceste compoziții este *Gorigori* (termen onomatopeic, evocînd bocetul funebru), o glumă în care stăpînul unui balcon de unde se asistă la o corridă, face pe mortul pentru a scăpa de un oaspete nepoftit. Jocul scenic și replicile sînt destul de reușite și ingenioase, nu lipsite însă de oarecare vulgaritate. Bogata producție a lui Juan de la Cueva (1550—1610) se axează pe teme tragice sau romanești, atrăgînd publicul prin uzul și abuzul de tonuri melodramatice. I-a furnizat lui Lope de Vega tiparul pentru dramaturgia sa, care va fi însă însuflețită de un talent cu adevărat deosebit.

## LOPE DE VEGA

Felix Lope de Vega Carpio s-a născut la Madrid în 1562 și a beneficiat încă din copilărie de o formație culturală și de o precocitate cu totul neobișnuite. Se povestește că ar fi compus prima lui comedie — *El verdadero amante* (Iubitul adevărat) — pe cînd avea doar doisprezece ani, iar la șaisprezece ani, cea de a doua, *Los hechos de Garcilaso* (Faptele lui Garcilaso). Așa cum va face în tot cursul vieții, Lope îmbină încă de pe acum activitatea de poet liric cu aceea de autor dramatic. Va intra curînd în contact cu trupe de teatru și, asociîndu-se celei conduse de Jerónimo Velázquez, va deveni treptat autor profesionist, bucurîndu-se de favoarea crescîndă a publicului și obținînd un succes care nu-l va mai părăsi niciodată. Îndrăgostindu-se de Elena Osorio, fiica lui Jerónimo Velázquez și actrița principală a trupei, dragostea lui va fi împărtășită la început, deși Elena

era măritată. Când actrița îl părăsește însă pentru un protector bogat și influent, Lope încearcă să se răzbune în toate felurile, publicînd pamflete difamante. Reclamat de familia Velázquez pe care o ofensase, este condamnat la expulzarea din Madrid pe vreme de opt ani (din 1578 pînă în 1586). Viața lui va cunoaște pînă în ultimele zile și alte întîmplări furtunoase, mai ales în domeniul amoros. Se va înrola în « Invenible Armada » pentru scurta perioadă cît va dura expediția (1588)<sup>1</sup>. În 1590 este secretarul Ducelui de Alba la Alba de Tormes. Între timp se căsătorise și, rămînînd văduv, se recăsătorește, contractînd totodată și o legătură de dragoste de lungă durată. Rămas din nou văduv, are diverse legături sentimentale (după cum o dovedesc operele lui lirice și autobiografice). Se călugărește în timpul unei crize mistice, care se va mai repeta din cînd în cînd, fără a-și domoli însă elanurile amoroase. Ultima lui mare dragoste, Marta de Nevares Santoyo, își pierde vederea și înnebunește, punînd pe ultimii ani ai vieții lui Lope amprenta unei dureri adînci. După cum existența lui s-a lăsat purtată de frenezia pasiunilor și de infinitele sale resurse, tot astfel opera lui, numită încă de pe atunci « prodigioasă », posedă darurile naturii în toată amploarea și întregimea lor (după definiția lui Grillparzer).

Lope trăiește și creează de fapt în afara oricărei ideologii. Se inspiră din cultura clasică și renașcentistă fără a se lăsa vreodată dominat. Chiar dacă manifestă, în aparență, respect față de autoritățile de orice fel, fantezia lui nu se supune nici unei presiuni din afară, acționînd liber. În ciuda hotărîrilor luate, se lasă pradă temperamentului, pasiunilor și zbuciumului său. În *El vilano en su rincón* (Țăranul în colțișorul lui, circa 1616) ar părea că aspiră la viața senină de la țară, în contact cu natura, potrivit nostalgiilor renașcentiste (de la Lorenzo de' Medici înainte). După părerea lui Lope, țăranul și monarhul se întîlesc la extreme printr-o disponibilitate asemănătoare. Comedia, modestă ca imaginație, conturează

---

<sup>1</sup> Expediție a flotei spaniole trimisă de regele Filip al II-lea împotriva Angliei, care va pieri din pricina unei furtuni

idealurile lui Lope: un raport direct între rege, ca simbol al statului, și popor. Eroul lui, țăranul Juan, este ca un rege pe pământurile și printre oamenii lui, întrucât se bucură de acea autonomie completă a sentimentelor și voinței la care aspiră Lope. În *Dorotea*, scrisă mai mult pentru lectură decât pentru scenă, Lope va schița, nu fără șovăieli, experiențele vieții sale.

Apariția lui Lope de Vega în activitatea teatrală spaniolă din secolul al XVI-lea poate fi comparată cu aceea a lui Shakespeare, care-i este aproape contemporan, în teatrul englez. Societatea post-renascențistă și de la începuturile barocului găsește în teatru o formă tipică de exprimare, adecvată caracteristicilor sale. Această predilecție favorizează nașterea unor mari personalități creatoare. Deși legată de gustul Curților pentru a obține protecția lor, activitatea teatrală parvine prin intermediul trupelor nomade și în rîndul claselor populare. Și ceea ce este mai important, scriitorul se adaptează aspirațiilor celor mai răspîndite, fără a se consacra unei elite. Aceasta în orice caz pînă la *autos*-urile lui Calderón și la tragediile lui Racine, care caută să-și selecționeze publicul.

Urmînd exemplul comicilor italieni, care începuseră încă din 1530 (Muzio) să străbată peninsula, s-au ivit în Spania, în a doua jumătate a secolului, trupe profesioniste destul de rudimentare în ce privește aranjamentele scenografice și îngrijirea interpretării (a se nota că Lope de Vega însuși se laudă într-o compoziție a sa că a scris și a pus în scenă o comedie ocazională în numai patru zile). Cu deosebirea că în Italia preferințele mergeau către Plaut și Terențiu și către prelucrarea lor, pînă să se impună canavaua comediei de improvizație, în timp ce companiile spaniole au recurs foarte curînd la autori autohtoni, ca Lope de Rueda, Juan de Timoneda, Juan de la Cueva, instituind totodată și rolul de poet al trupei. Lope de Vega, care avea deja la activul lui diverse tentative teatrale, a ajuns să-și asume de foarte tînr această funcție și, de atunci, n-a mai vrut niciodată să renunțe la ea. După cît se mai poate verifica astăzi, la activul lui se numără șapte sute de comedii cărora

li se cunoaște titlul, dintre care patru sute s-au păstrat în întregime. Contemporanii săi îi atribuiau vreo patru mii de compoziții. Acest număr poate părea, eventual, excesiv, generalizînd o întregă producție. Este cert însă că Lope s-a bucurat de o extraordinară și neîntrecută ușurință de a compune. Trebuie să se mai țină cont și de faptul că operele sale poetice sînt suficiente ele singure pentru a-i justifica faima și că tot teatrul lui este scris în versuri, cu rimele de rigoare. Talentul lui Lope de Vega este covîrșitor. Calderón însuși nu s-a încumetat să se abată de la tiparul pe care-l crease el.

Lope de Vega nu își propune nici structuri fixe, nici scopuri și nici măcar o problematică. El închipuie și construiește pentru un teatru ca scop în sine, preocupat mai cu seamă să delecteze spectatorii, după cum declară în lucrarea sa *Arte nueva de hacer comedias* (Noua artă de a face comedii, 1609). Pentru urzeala pieselor sale recurge cu dezinvoltură la miturile clasice, ca și la nuvelistica străină (de pildă la Boccaccio și Bandello), la legende și cronici. În orice caz, transfigurează izvorul inițial în așa măsură, încît devine de nerecunoscut. Iar în aceste surse nu caută niciodată afirmații sau mărturii cu caracter ideologic. Nimic nu e mai străin de arta lui dramaturgică. Ascultîndu-i piesele, cu greu poți găsi în ele amprenta catolicismului, care a marcat civilizația «secolului de aur» (sub diversele sale aspecte). Este absentă, de asemenea, ideologia umanistă a Renașterii. Aceasta, în ciuda formației lui culturale din tinerețe și a împrejurărilor vieții, care l-au făcut să găsească în călugărie mai întîi un refugiu practic și apoi o seninătate lăuntrică. Fecunditatea lui îl punea la adăpost de formalismul («cultism») pe atunci dominant, făcîndu-l să reacționeze cu vehemență la influența dominantă a lui Góngora (căreia avea să i se supună în parte și Calderón). La Lope de Vega, capacitățile sînt stăpîne pe artă. Simplitatea și verosimilitatea situațiilor, deși cu unele concesii făcute lirismului atunci dominant, constituie adevăratul punct de sprijin al exprimării lui scenice. Lope se lasă purtat de bogăția impulsului creator, de știința structurii, atît în dezvoltarea situațiilor cu respectivele lovituri de teatru, cît și în construirea unor caractere întotdeauna dina-

mice și variate, într-un cadru, de obicei, neschimbat (și furnizat în esență de îndrăgostiți, cu contrapunctul lor, slujitorii, deseori uniți sau despărțiți și ei de iubire).

În comedia lui Lope, schimbările și conflictele amoroase sînt cele care servesc drept stimulent. Mai cu seamă cînd izvorul nu se face prea mult simțit, ca în *El anzuelo de Fenisa* (Momeala Fenisei), evident inspirată dintr-o nuvelă de Boccaccio, al cărei motor este aviditatea unei prostituate siciliene. Predominarea tematicii amoroase n-ar constitui o noutate, după cum nu e nou nici contrapunctul umoristic al iubirii dintre slujitori, care servește drept corectiv sentimentalismului înflăcărat al stăpînilor. Există însă un concept care tulbură formula obișnuită și-i dă o fizionomie nouă, făcînd-o să se apropie în mod realist de lumea spaniolă căreia Lope i se adresează și îi este exponent: conceptul onoarei, elaborat pentru prima oară în Spania pe baza unor legi riguroase în fond și formă, caracteristic pentru o societate în care raporturile sexuale se situează în centrul vieții, determinînd atît comportarea bărbaților cît și a femeilor. O femeie nu se poate lăsa dezonorată, dacă nu vrea să fie pusă la stîlpul infamiei, expulzată din relațiile sociale și din rîndul celor ce-și pot alcătui o familie. Infamia se extinde și asupra rudelor și neamului ei. Rușinea e fără remediu. Poetul se dovedește măcar o dată absolut solidar în acest sens cu opinia publică, adică cu spectatorul. Firește că eroinele lui Lope de Vega nu sînt niciodată întinate de această pacoste: dar trec prin mari primejdii din pricina curselor care li se întind și a bănuielilor sau încurcăturilor în care intră pe nevrute. Aceasta e singura lege valabilă pentru toate clasele sociale. Cînd primejdiile sînt determinate de diferența condițiilor sociale, sau de alte împrejurări independente de personaje (o făgăduială care nu se poate renege, faptul că unul din eroi este din alt oraș), conflictele devin dramatice și, uneori, tragice. Opera lui Lope de Vega se transformă în unele cazuri într-un joc comic, bazat pe ciocniri amoroase, rămînînd ca atare în limitele unei teatralități amuzante dar superficiale. Alteori, duce aceste conflicte la o tensiune mult mai gravă, legată de situații concrete ale epocii sale: atunci drama



capătă un interes autentic, rămîne actuală, dobîndește o impresionantă putere de evocare.

Din această a doua categorie fac parte dramele sociale ca *Fuenteovejuna* (Fîntîna turmelor), *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (Peribáñez și Comandorul de Ocaña), *El mejor alcalde el Rey* (Cel mai bun judecător este regele) și chiar *La estrella de Sevilla* (Steaua Seviliei), deși nu se mai referă la un conflict între popor și aristocrație (cu arbitrajul regelui), ci între rege și aristocrație (rezolvat prin tăria sufletească cu care reacționează Stella și soțul ei).

În *El Caballero de Olmedo* (Cavalerul din Olmedo) și în *Porfiar hasta morir* (Stăruință pînă la moarte) conflictele sînt de altă natură, dar au tot un sfîrșit tragic. Însuflețită de un lirism generos, cea dintîi înfățișează gelozia unui rival alimentată de peregrinările cavalerului norocos în dragoste care, de fiecare dată cînd vine de la Olmedo la Sevilla culege lauri, atît în arena dragostei cît și în aceea a coridelor. Cel înfrînt pe toate fronturile se răzbună urzind o ambuscadă și ucigîndu-și rivalul mișelește, spre jalea publicului. În *Stăruință pînă la moarte*, un poet se încapățînează să-și declare prin versuri dragostea pentru o doamnă de neam mare, cu toate că ea se mărită cu un om de seamă, prieten al lui. Versurile continuă să se reverse și, o dată cu ele, și dragostea. Toată Curtea, ba chiar și regele sînt la curent. Soțul, considerîndu-se lezat în onoarea lui, îl va străpunge cu lancea pe nechipzuitul poet, care fusese întemnițat pentru stăruitoarea lui imprudență și pentru a fi pus la adăpost de răzbu-nare. Lancea izbutește să treacă printre barele ferăstruicii lîngă care stătea poetul. De rîndul acesta, Lope frizează melodrama.

Nenumăratele lui comedii de capă și spadă și de situații au fost numite *de palacio* (de palat), întrucît acțiunea lor se desfășura în mediul nobiliar, dacă nu chiar la Curte. Ele sînt însuflețite de o strălucire spectaculară plină de fantezie și totodată de pregnante analize ale sufletului omenesc: pentru primul gen este tipică *La gran comedia de la noche de San Juan* (Marea comedie din noaptea de Sfîntul Ioan), pentru al doilea, *Las bizarias de Belisa* (Mofturile Belisei). În prima predominantă înlănțuirea întîmplărilor într-o noapte — con-

siderată pe atunci generatoare prin excelență de farse amoroase. În cea de a doua apare figura unei femei nestatornice și totodată înflăcărate, care este prinsă în vârtejul unui șir de întâlniri amoroase, la capătul cărora își află liniștea și împăcarea, făcînd o căsătorie fericită. Ciudățenia întâmplărilor amoroase furnizează subiectul în majoritatea comediilor ușoare, dintre care: *Amar sin saber a quien* (Să iubești fără să știi pe cine), *La boba para los otros y discreta para sí* (Pentru alții proastă, pentru ea deșteaptă) se mai pot asculta și astăzi cu plăcere, datorită prospețimii sentimentelor, a caracterelor, a mișcării scenice.

*El perro del hortelano* (Ciinele grădinarului) poate fi socotită, dintre comediile « de palat », drept cea mai elaborată psihologic, cea mai preocupată de o semnificație umană, fără a pierde însă din verva și strălucirea teatrală. Tînărul secretar al unei doamne din înalta societate, sărac și îndrăgostit, izbutește prin însușirile lui să-i cîștige mîna, învingînd aproape fără voie pe numeroșii și iluștrii concurenți. Lope rupe aici o lance în favoarea purității sentimentului, printr-un joc scînteietor de meandre psihologice, care duce la o întâlnire îndelung așteptată, la o adevărată lovitură de teatru, dacă ținem cont de spiritul de castă care însuflețea acea epocă. Sufletul feminin este analizat de poet cu o pricepere subtilă.

Fecunditatea lui Lope de Vega se explică tocmai prin capacitatea specifică penei sale de a realiza multe variații pe aceeași temă — care în marea majoritate a cazurilor rămîne onoarea și iubirea — cînd pe un ton, cînd pe altul. În plus, tema servește drept criteriu de comparație pentru raporturile sociale instaurate în cadrul monarhiei absolute care, în timpul lui Lope, era pe cale de a se impune definitiv în Spania. Deseori piesele lui atestă aspirația de a crea o înțelegere directă între reprezentanții puterii, adică dinastia care se afirma ca stat, și clasa lucrătoare, în dauna clasei aristocrate încă puternice, adică împotriva tiraniilor locale. În *Fîntîna turmelor*, un Comandor desemnat să conducă satul cu acest nume, dispune de el ca de o feudă. Uzurpă avutul țăranilor și aspiră la *ius primae noctis*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dreptul primei nopți (lat.)

Socotește de netolerat faptul ca o țărăncă să îl refuze. Dar populația nu-i suportă violențele. Locuitorii se unesc, se răzvrătesc împotriva lui și dînd năvală la conac, îl măcelăresc. Firește că acțiunea fusese hotărîtă cu multe probabilități de izbîndă. Se profită de faptul că Fernando Gómez nu vrea să se supună noilor regi ai Spaniei, prea-catolicii Ferdinand și Isabella. Mișcarea se face în numele lor. Regele vrea să-i judece însă pe judecători. Din nou satul apare strîns unit în asumarea unei răspunderi colective. În felul acesta, regele se vede nevoit să acorde iertarea.

Se conturează limpede ideea antimedievală și antifeydală care însuflețește pana lui Lope și însuflețea probabil spiritul spectatorilor. Apoi, importanța acordată mîndriei și dîrzeniei femeii. Dar ceea ce este cu adevărat nou și conferă dramei un fior de emoție autentică este solidaritatea de clasă care dă glas și vigoare țărănilor, tradusă aici în mișcare scenică. Zugrăvirea vasalilor și a regelui urmează formule prestabilite și sumare din punct de vedere psihologic (însăși tirania lui Fernando Gómez are ceva prea demonstrativ). Aceea a lumii țărănești însă — chiar dacă se înscrie pe o linie idilică și eroicomă — posedă o comunicativitate și o veracitate care pun în valoare sinceritatea spiritului. Dialogul și decupajul scenelor creează un dinamism surprinzător, dramaticul și comicul alternîndu-se cu dezinvoltură. Fără îndoială, aprecierea senină a mediului popular pe care o dă Lope prin intermediul obișnuitelor scheme ale răzbunării onoarei are o mare importanță istorică pentru a pune în lumină spiritul ascuns al epocii, ajungînd totodată prin mișcările de masă la posibilitățile de convingere incluse în teatrul civilizației europene și în rolul său de apărător al unei gîndiri înnoitoare și lipsite de prejudecăți. Nu numai atît: Lope se poate ridica și împotriva puterii nediscriminate a regelui (*Steaua Seviliei*). În *Cel mai bun judecător este regele*, regele este din nou idealizat ca spadă a dreptății, pentru a răzbuna onoarea unei țărănci batjocorite de un aristocrat. Dramele lui cele mai importante urmăresc dreptatea: și de fiecare dată, ea este obținută, fie și prin peripecii furtunoase. Drama devine tribunal. Dreptatea a înlocuit destinul.

147 Teatrul lui Lope de Vega este primul poate, după

cazul izolat al lui Ruzante, care să sesizeze necesitatea de a se apropia de viață și de a o reproduce fără ajutorul unei diafragme culturale, inspirându-se direct din experiența realității.

## TIRSO DE MOLINA

Pentru Tirso de Molina (călugărul Gabriel Téllez, născut la Madrid în 1584, mort la Soria în 1648) activitatea de autor de teatru a rămas în esență o paranteză în cadrul misiunii lui religioase, căreia i se dedica îndeplinind însărcinări de mare importanță pentru organizația Ordinului său. Ea a fost limitată și în timp. A început în 1606, după cum se deduce din operele sale tipărite și din miscelaneul de povestiri, poezii, comedii, cu referiri autobiografice, *Los Cigarrales de Toledo* (Grădinile din Toledo, 1631). S-a încheiat în 1638, când însărcinările nu i-au mai lăsat răgazul necesar pentru activitatea literară. Deși străină în esență de profesionismul care a caracterizat opera lui Lope și a lui Calderón, producția dramatică a lui Tirso de Molina numără două culmi ale realizării, și anume: *Don Juan* — concluzia severă la care ducea lumea lui Lope — și *El condenado por desconfiado* (Pedeapsă pentru necredință) anticipare categorică a concepțiilor lui Calderón, transpunând pentru prima oară o problemă religioasă pe planul dramei umane.

În restul operelor lui Tirso de Molina — relativ puțin numeroase — nu lipsesc nici comediile «de palat», plăcute prin desfășurarea intrigii și interesante prin psihologia personajelor. O amintim aici pe cea mai des reprezentată: *Don Gil de las calzas verdes* (Don Gil de Ciorap Verde). Pentru a-și recâștiga iubitul, Juana se travestește în bărbat, potrivit unei tradiții foarte răspândite în teatrul renascentist, ducându-și aventura la bun sfârșit. Finețea și subtilitatea trăsăturilor fac atrăgătoare această comedie, ca și altele din opera lui Tirso de Molina. Dar numai cele două drame pe care le-am menționat mai sus se deosebesc simțitor de reprezentările obișnuite, prin originalitatea și tensiunea

dramatică a subiectului, prin tipicitatea lumii și epocii prezentate. Tirso nu face concesii nici plăcerii nici succesului teatralității, ca Lope de Vega, și nici exigențelor sociale ale ordinii sau ale unei ideologii, cum făcea Calderón. Zbuciumul lui este sincer, legat de dezbateră lăuntrică a credinței creștine, eliberată de rîndul acesta de exigențele structurilor sociale, oglindire a unei apăsătoare stări psihologice. Condamnîndu-l pe Don Juan, Tirso condamnă pornirea către păcat și trădare, fatală în orice episod de iubire. Condamnă aparențele lui de ușurătate, pentru a revela egoismul ascuns care îl mîină, ariditatea lui sufletească, în ciuda pasiunilor sub care o înveșmîntează. În *Pedeapsă pentru necredință*, ni se înfățișează două vieți paralele. Aceea a sihastrului care, neavînd încredere în Dumnezeu și în posibilitatea lui de a-l salva pe om, sfîrșește prin a-și pierde credința și a se face tîlhar. Va muri fără să se împace cu Dumnezeu. Apoi, aceea a omului stăpînit de patimile trupești ale vieții, de setea de bani și de dragoste, de însăși violența lui, care nu uită totuși niciodată să creadă în iertarea divină, iar în clipa morții izbutește s-o obțină. Drama se bazează, așadar, pe o alternativă psihologică. Aceasta singură este suficientă pentru a crea o înaltă tensiune spirituală, datorită unei succesiuni de întîmplări romanești cu care se împletește, participînd efectiv la o tragedie lăuntrică. Acțiunea, care se petrece la Neapole și în împrejurimi (ca și începutul piesei *El burlador de Sevilla*), nu prezintă un caracter de veracitate, ci de pildă demonstrativă, ce urmează curba unei parabole cu o logică de fier, fiind totodată patetică. Sihastrul Paulo și impulsivul păcătos Enrico își îmbină destinele cînd se dedau la tîlhărie, pentru a și le despărți la sfîrșit, într-un crescendo de emoții, luînd atitudini deosebite față de pronia cerească. De altfel, afecțiunea duioasă pe care Enrico o păstrase față de tatăl său chiar și în momentele cele mai negre ale conștiinței sale, precum și mîndria de care Paulo nu izbutea să se lepede nici în sihăstria lui, ne făceau să presimțim desfășurarea neașteptată a evenimentelor. Stilul lui Tirso este sobru, nervos, viu. Elanurile sale lirice alunecă rar spre baroc. Dramatismul scenelor este puternic și de largă respirație. Imaginația lui, care recurge adesea la personaje și

apariții supranaturale, născocește acțiuni complexe și aventuroase, care țin publicul cu sufletul la gură, iar pasiunile umane joacă un rol dominant, de atracție și repulsie totodată, chiar dacă sînt legate de o permanentă confruntare cu o lege morală încălcată. *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (Batjocoritorul din Sevilla și oaspetele de piatră), publicată în 1630 ca operă a lui Lope de Vega, poate fi atribuită aproape cu certitudine, așa cum s-a făcut după aceea, lui Tirso de Molina, deoarece se înrudește cu celelalte opere și în special cu cea mai însemnată, despre care am vorbit, prin stil și trăsăturile imaginației dramatice. Evident, Tirso de Molina (sau altul în locul lui) a făcut o amplă lucrare de sinteză după un material deja existent. Figura desfrînatului pedepsit de răzbu-narea divină după conversația cu statuia victimei, mai apăruse și în *L'Infamador* (Defăimătorul) de Juan de la Cueva și în două piese ale lui Lope de Vega. *L'Ateista fulminato* (Ateul pedepsit), un scenariu al Commediei dell'Arte, se inspiră din aceleași concepte. Teme de felul acesta existau și în lirica și epica spaniolă a evului mediu. Tirso are marele merit de a fi fixat tipul și acțiunea într-o paradigmă care va rămîne eternă. În lumina elaborărilor ulterioare — care sînt nenumărate, orientîndu-se în cele mai variate direcții, de la cele raționaliste la cele mistice, de la cele ale unei căutări anxioase la cele de o ironică obiectivitate — personajul creat de Tirso de Molina ar putea să pară grosolan și simplist. Dacă ne gîndim însă la condi-țiile psihologice ale aristocrației spaniole de pe atunci, vom descoperi viguroasele trăsături realiste, la baza cărora stă, și de rîndul acesta, ideea de onoare și gra-vitatea jignirii ei, întrucît este identificată cu însăși demnitatea umană. Nu întîmplător, în Spania ea este legată de aspectul sexual.

Schema aventurilor lui Don Juan, așa cum a trasat-o Tirso, are atîta varietate și precizie în desfășurarea scenică, încît a fost adesea repetată fără modificări substanțiale. Ceea ce va fi înnobilit mai tîrziu, este modul în care Don Juan își obține victoriile. În alte lucrări ele apar ca rod al puterii lui de seducție. Aici, doar ca rod al înșelăciunii, favorizate de întunericul nopții, care îi îngăduie să se dea drept altul, sau favo-

rizat de credulitatea unei fete din popor, care cedează în urma unei făgăduieli de căsătorie. Prin întuneric, Isabel îl ia pe Don Juan drept ducele Octavio, iubitul ei. Doña Ana, fiica lui Don Gonzalo de Ulloa, comandor de Calatrava, era gata și ea să cadă într-o cursă asemănătoare, dacă n-ar fi intervenit tatăl ei pentru a o apăra, găsimdu-și astfel moartea. Pescărița Tisbea, sperînd că se va putea mărita cu el, îl introduce în odaia ei, iar aici cedează, speriată, violenței lui. Don Juan abuzează apoi de țăranca Aminta în noaptea nunții ei, înșelînd-o cu același fel de promisiuni. În toate acțiunile sale, înșelătorul acționează ca un om profund lipsit de credință. « *Intreaga lume este o greșală!* » exclamă el. Datorită acestei necredințe hotărîte, el își permite să invite statuia la ospăț și să accepte la rîndu-i o invitație. Așa se va prăbuși împreună cu mormîntul lui Don Gonzalo în flăcările justiției divine, spre groaza slujitorului său, Caterinone, contrapunctul său umoristic în repetatele lui farse. Mai mult decît o realizare artistică, *El burlador de Sevilla* trebuie considerată drept întemeierea desăvîrșită a unui mit fundamental în civilizația modernă. Caracterele, situațiile, psihologiile sînt schițate în mare, cîteodată sumar, dar cu un puternic dramatism de reprezentare. Un simț nealterat al naturii umane însuflețește amîndouă tragediile. Contrapunctul umoristic este nelipsit. Îngîmfarea și orgoliul duc la prăbușire pe cei doi eroi, Paulo și Don Juan, care nu vor să accepte o limită în fapte sau cunoaștere și sfidează orice necunoscută. « *Doamne, care-mi va fi sfîrșitul? Iată, plîng... Răspunde-mi, Doamne. Voi ajunge la fericirea cerească sau în iad?* » strigă Paulo și atunci i se înfățișează un diavol sub chip de înger, ademenindu-l pe o cale pe care, căutînd un liman pentru soarta lui, va sfîrși prin a se duce la pierzanie.

## CALDERÓN

Viața lui Pedro Calderón de la Barca, născut în 1600 la Madrid unde a și murit la vîrsta de optzeci de ani, se desfășoară într-o perioadă istorică

întunecată și frământată. Calderón făcea parte din mica nobilime, ale cărei aspirații nu puteau să nu se supună îndrumărilor Curții și ale monarhiei către exercitarea activității militare și aceea a sacerdotului. Calderón a studiat teologia, apoi s-a înrolat în mai multe rînduri în armată. Zguduirile mai violente din cursul vieții — răzbunarea familiei lui împotriva unei familii rivale — sînt și ele legate de ideea de onoare pe care se bazează (mult mai mult decît pe principiile creștine) existența morală a unui *hidalgo*. În alte privințe este un slujitor credincios al regelui, care îi încredințează pentru lungi perioade conducerea spectacolelor regale (*fiestas reales*). La cincizeci de ani, în plină vigoare de creație, după ce își pierde iubita, de la care îi rămîne un fiu, Calderón intră în rîndurile clerului. Nici în acest veșmînt nu va fi lipsit de favorurile lui Filip al IV-lea. Începînd de atunci, teatrul lui se dedică treptat Curții și serbărilor religioase pentru sărbătoarea Corpus Domini.

În viața lui există numeroase incidente iscate de mîndria și spiritul de independență. Caracterul său nu este lipsit de trăsături pătimase. Dar în timp ce la Lope de Vega acestea se manifestau năvalnic și exteriorizat, la Calderón rămîn introvertite, zbuciumate. Asupra lui Lope, cultura renascentistă are o influență determinantă. Asupra lui Calderón, austeră elaborare teologică a lui Molina și Suárez<sup>1</sup>. Deși s-a bucurat de un larg succes popular, arta lui Calderón se situează declarat pe un teren aristocratic, atît prin prețiozitatea stilului (baroc și apropiat de «cultism»<sup>2</sup>), cît și prin tematică, prin spiritul care însuflețește personajele sale și sentimentele lor. În comediile cu substrat religios, desfășurarea acțiunii are loc pe un plan esențialmente ideologic. În comediile «de palat» (*palaciegas*), de capă și spadă, de intrigă (*de enredo*), de gelozie (*de celos*), sentimentele, chiar dacă sînt exacerbate, au întotdeauna un colorit intelectual, care le rafinează sau le ascut. Calderón rămîne

<sup>1</sup> Francisco Suárez (1548—1617), teolog spaniol, care a încercat în scrierile lui să împace liberul arbitru cu preștiința divină

<sup>2</sup> Una din denumirile stilului baroc al poeziei spaniole din sec. al XVII-lea



cu totul fidel lumii în care s-a născut și a trăit, climatului ei spiritual, încercînd foarte rar o evadare (și în orice caz, după exemplul unor modele literare).

Structura dramei sale este destul de greoaie, populară am zice astăzi, datorită vigoarei și abundenței efectelor și contrastelor scenice. Exigențele scenografice sînt cu mult mai avansate decît la Lope; în teatrele de la Curte se putea recurge din plin la atracții de decor și tehnică scenografică, pe atunci în curs de descoperire, într-o magie barocă de sunete și lumini, de evocări fantastice.

Activitatea teatrală a lui Calderón nu este decît cu cîteva decenii mai tîrzie, totuși atmosfera în care se desfășoară a suferit transformări adînci. Monarhia spaniolă, deși își păstrează neștirbită dominația în lume, și-a pierdut elanul expansionist și preferă, în locul cuceririlor, consolidarea și păstrarea posesiunilor. Iată de ce se sprijină nu atît pe păturile populare și pe elementele cele mai energice și îndrăznețe ale aristocrației, cît pe puterea ecleziastică, a cărei ideologie de fier, consfințită de Contrareformă, oferă cele mai bune garanții pentru stabilitate, adică pentru opresiune. Preponderența intelectuală a elementului poetic și creator a lui Góngora și Quevedo este înlocuită cu elementul mistic al Sfintei Teresa de Ayala și al lui San Juan de la Cruz, și cu cel teologic, prin doctrinarul Molina. Lope de Vega își încheie opera de creație recurgînd la *autos sacramentales*. Calderón va atinge tocmai în *autos* culmile exprimării (dar ulterior și acestea vor fi considerate profane și aberante). Lope de Vega îmbracă veșmîntul ecleziastic din conveniență și fără a renunța la setea lui de viață. Calderón îl îmbracă cu o convingere conștientă și riguroasă, chiar dacă rămîne la Curte, adică în sfera unei puteri temporare întărite și sprijinite de eșafodajul teologic.

Calderón nu renunță la teatrul de divertisment propriu-zis. Multe din compozițiile lui reiau teme îndrăgite de Lope, aceea a iubirii și aceea a onoarei, dar fără a le înflori cu zîmbetul, lăsîndu-se purtat de lirism și de prețiozitatea pe atunci dominantă. Rareori izbutește să contrabalanseze ponderea pasională prin sprinteneala jocului scenic, dar intervenția slujitorilor,

care ar trebui să exercite această funcție, capătă tot mai mult un aspect convențional, obligat, și în cel mai bun caz, tehnic. Temeiul inspirației lui Calderón rămîne profund religios, legat de problema liberului arbitru, care frămînta mințile pe atunci, și reprezintă exprimarea dramatică a alternativelor sale, așa cum erau ele abordate și rezolvate în cadrul unei viziuni finaliste a divinității, oglindită pe plan uman în întîmplări din viață, adesea atroce. La Calderón tragedia dobîndește aspecte autentice, deoarece este suscitată de acest travaliu ideologic și legată de exemplificarea lui prin fapte, am zice, de cronică. *El mágico prodigioso* (Magul făcător de minuni, 1637), *La devoción de la Cruz* (Închinarea crucii, 1631—1633) au ca subiect legende situate între faptul divers și istorie, interpretate prin prisma predestinării și a harului, legi care domină soarta umană. În *La vida es sueño* (Viața este vis, 1631—1634), creația lui Calderón se ridică la înălțimea mitului, prin intermediul unei creații imaginare, nutrită însă de suferință și durere, de impulsuri și înțelepciune, în umanitatea reală și revelatoare a lui Segismundo.

Aceste *Autos sacramentales* constituie o culme a exprimării în raporturile dintre ideologia religioasă și teatru, care nu mai fusese atinsă de pe vremea lui Eschil. Imaginația teatrală se îmbină în ele, fără discordanțe, cu meditația și gîndirea creatoare (indiferent dacă aportul lui Calderón în această direcție este sau nu original). Dramele propriu-zise cu conținut religios sînt uneori inegale ca trăsături și structură, dar sînt însuflețite de o psihologie nemijlocită, de o putere de comunicare, datorită echilibrului permanent dintre individualitatea personajului și valoarea simbolică a perspectivei, a travaliului lăuntric. În inspirația lui Calderón apare contradicția dintre dorința de a confirma prin desfășurarea dramei un adevăr religios, și exigența de a captiva publicul prin vicisitudini amoroase de tip convențional. În contradicția dintre aceste două curente, cel de al doilea creează un fel de dezechilibru și de digresiune inutilă. Calderón nu-i simțea instinctiv chemarea —cu toate că viața lui personală a fost bogată în asemenea experiențe—nu-i simțea farmecul și, ca atare,

inserarea lui este superfluă. Tipică sub acest aspect este acțiunea din *Viața este vis* (comedie), din care s-ar putea elimina cu folos intriga rezultată dintr-o rivalitate amoroasă. Conflictul fundamental al piesei se creează între tată și fiu în cadrul unui raport semnificativ dintre predestinare și liber arbitru. Regelui Basilio al Poloniei i s-a prezis că Segismundo, fiul care i se va naște, îl va răsturna de pe tron prin violență, fiind înzestrat cu o fire perfidă și rebelă. Basilio îl închide pe Segismundo într-un turn, departe de orice contact cu lumea. Dar într-o zi hotărăște să-l pună la încercare. Segismundo, devenit prinț, este însetat să-și răscumpere privațiunile pe care le îndurase atîta amar de ani și săvîrșește fără nici un scrupul cele mai josnice fapte, inclusiv aceea de a încerca răsturnarea tatălui său. Basilio îl închide iarăși în turn. De rîndul acesta este eliberat printr-o răscoală. Din nou stăpîn pe sine, Segismundo învață să-și controleze și să-și înăbușe înclinațiile rele, a înțeles că «viața este un vis», că totul e trecător și că toate aparențele sînt deșarte. Insurecția condusă de el izbutește. Ajuns rege, Segismundo își iartă tatăl și pe vrăjmași; «*orice soartă umană trece ca un vis*»: vis îi fusese captivitatea, după cum vis fusese și neașteptata salvare pe care voise să i-o ofere tatăl lui, sfidînd destinul. Segismundo a izbutit să îndrepte prin liberul lui arbitru ceea ce-i fusese predestinat, datorită învățaturii pe care a acumulat-o și experiențelor trăite, trecînd de la întuneric la lumină și apoi din nou la întuneric. Pentru orice suflet omenesc există întotdeauna posibilitatea de a se mîntui. Alegoria este evidentă, zburciul lui Segismundo apare viguros și deschis către o largă perspectivă edificatoare.

Marea dramă, în ciuda unor scăderi în scenele de dragoste, se desfășoară printr-un șir de analize psihologice, în afara oricărei cazuistici a sentimentelor, fiind însuflețită totodată de o tulburare umană în fața nesigurăței destinului. Este interesant faptul că în caracterul lui Basilio se reflectă din plin și zburciul savantului, în termeni care vor fi ulterior aprofundați și valorificați în mod amplu și pe care Calderón însuși îi va relua în *Magul făcător de minuni*. Tulburarea provocată de cercetarea științifică începea să prindă

contur, situându-se că pol opus față de doctrina religioasă, aparent atât de solidă, străbătută însă de fisuri abia zărite, dar profunde. Într-adevăr, la sfârșitul primului act, Clotaldo va fi nevoit să exclame «... *Cerul să ne arate calea. Dar nu știu dacă va putea, căci în prăpastia aceasta tulbure, întregul cer este o prevestire și întreaga lume o minune*».

Segismundo este deplin conștient de ceea ce i se întâmplă, chiar dacă comportarea lui va ajunge să se limpezească doar cu timpul. Este poate primul personaj care își domină autorul, cu care autorul se identifică fără a-l putea contopi însă cu propria-i personalitate. Hamlet nu-i este cu mult anterior, dar reacțiile lui se opresc încă la simpla constatare, fără a putea interveni, sau încercînd să o facă fără succes. În schimb Segismundo poate să se detașeze de sine și să se observe, după ce transformarea lui vremelnică din năpăstuit în prinț îi va fi deschis ochii. Și poate, în sfârșit, să interpreteze furtunile lumii: «*Este adevărat. Să ne înfrînăm deci această fire sălbatică, această mînie, această mîndrie dacă ni se va mai întâmpla să visăm. Și așa vom face: căci lumea este atât de ciudată, încît a trăi înseamnă doar a visa; iar experiența mă învață că omul, cît trăiește, visează ceea ce este, pînă cînd se trezește. Regele visează că este rege, și în această părere trăiește, comandă, hotărăște și guvernează; iar onorurile pe care le primește vremelnic le scrie în vînt și, vai, moartea le prefăce în cenușă. Cine va mai voi oare să domnească, știind că va trebui cîndva să se trezească în somnul morții? Visează bogătașul, printre bogățiile lui, care-i pricinuiesc atîta supărare; visează săracul, care îndură mizeria și sărăcia; visează cel ce începe să se ridice, visează cel care năzuiește și se căznește, visează acela ce aduce jignire și pagubă, toți, așadar, pe lume visează că sînt ce sînt, chiar dacă nimeni nu își dă seama. Visez și eu că sînt obidit în temnița asta; și am visat să mă văd într-o stare mai fericită. Ce este viața? Un delir. Ce este viața? Părere, umbră, iluzie. Chiar cel mai mare bine nu e nimic; căci toată viața-i un vis; și vise sînt visele.*»

Basilio își reproșează că n-a îndrăznit să lupte pe față contra predestinării și va atribui slăbiciunii lui prăbușirea domniei. Segismundo va trebui să lupte

și după prima experiență negativă pentru a redobîndi simțul onoarei; și să se arate generos cu Rosaura, deși o dorește. Onoarea înseamnă deci pentru femeie integritatea morală și puritatea, apărate împotriva viclesugurilor și a aparențelor primejdioase. Pentru bărbat, ea înseamnă cunoașterea și respectarea propriilor îndatoriri. Chiar și în această dramă a lui Calderón, care se supune în cel mai înalt grad concepțiilor sale metafizice, onoarea joacă un rol determinant în hotărîrile omului și constituie termenul precis de referință în raporturile dintre individ și societate. Contrapunctul comic, constituit ca de obicei de către valet, nu vine de rîndul acesta din afară, ci se inserează cu naturalețe, prin grotescul și prin amărăciunile sale, în situațiile tragice. Pînă în ceasul morții, evitat îndelung din lașitate, și care stăpînește destinul uman, putînd să-l ia prin surprindere. Pedepsa dată de Segismundo luptătorului care-l ajutase la insurecție, tocmai pentru că se răzvrătise împotriva domniei tatălui său, nu constituie doar o referire la concepția pe atunci răspîndită despre puterea de drept divin, ci și un accent machiavelic cu totul contrastant față de concepția generală metafizică a dramei. Expedientul predestinării justifică, într-adevăr, orice revirement, după ce pofta de viață s-a transformat în păcat și are nevoie de o răscumpărare prin intermediul liberului arbitru. Calderón transpune în construcții metafizice, a căror proveniență este limpede, auto-controlul instituit de societate prin ierarhiile unei ordini instituite. Calderón însuși ne indică acest conținut de conveniență prin ideea de minimalizare a vieții, a vieții privită ca vis, luată din vechile religii. În felul acesta îi acceptă libertatea, orientarea lipsită de prejudecăți, căci prin acceptarea fatalistă a păcatului, o eliberează de structurile care codifică existența, amenințînd s-o înăbușe.

Celelalte două drame înrudite cu aceasta, *Magul făcător de minuni* și *Închinarea crucii* sînt legate în esență tot de tema raportului dintre predestinare și liberul arbitru, prin figura unui păcătos care se căiește (destul de tîrziu). *El príncipe constante* (Prințul statornic, 1629) are în schimb un sens oarecum hagiografic, întrucît exaltă figura unui principe pios,

«statornic» în credința lui pînă la moarte, cu prețul celor mai grele sacrificii, al unor suferințe nemaipomenite. Este un principe portughez, luat prizonier de către arabi într-o luptă și folosit de ei ca ostatec pentru a dobîndi un oraș sau pentru a evita un nou război. Arabii sînt înfățișați cu considerație, respectînd tradițiile lor culturale și ilustrînd noblețea sufletească a unora dintre ei, în contrast cu cinismul și cruzimea altora. În esență, drama se desfășoară în sufletul protagonistului: el nu poate și nu vrea să renunțe la credința care-i dirijează viața, chiar dacă intervin cu tărie cei mai diferiți factori pentru a-l convinge de contrariu. Aceasta implică, firește, o exaltare a valorilor spirituale ale credinței și, totodată, a principiului monarhic, care devine campionul și exemplul ei. Dar asemenea aspecte au o importanță minoră în cadrul dramei, care se conturează ca o dureroasă și delicată odisee, pe primul plan situîndu-se umilința și fidelitatea protagonistului, coerența caracterului său, atașamentul senin față de propria lui lume spirituală.

*Închinarea crucii*, care se inspiră dintr-o legendă de proveniență italiană, are în schimb o alură aventuroasă și romanescă, cu caracter popular. Ea înfățișează un nenorocit care, după ce devine, mai întii asasin și apoi tîlhar, trăiește cu obsesia crucii, în fața căreia se oprește întotdeauna tulburat. Mama lui a murit născîndu-l lîngă o cruce și de atunci i-a rămas întipărit pe piept acest semn. La capătul vieții, cînd este prins de soldații care urmează să-l pedepsească pentru nelegiuirile lui, el invocă din nou crucea. Sosește cu întîrziere un călugăr care-i datora viața și care-i făgăduise să-l dezlege de păcate cînd va cere îndurarea divină. Îi simțise chemarea. Găsește cadavrul îngropat. Îl dezgroapă, îl inviază, îl dezleagă de păcate, îl îngroapă la loc. Păcătosul este astfel mîntuit și salvat. Nu lipsesc nici recunoașterile, aventurile și tribulațiile amoroase (și în plus, între frate și soră), în sfîrșit, tot ce poate contribui la captivarea publicului, în ciuda sfîrșitului edificator, sau cu complicitatea acestuia. Dinamismul dramatic este asociat cu gustul pentru fantastic. Simplitatea și autenticitatea au adesea de suferit și chiar stilul este cam neglijent. Caracte-

rizarea țăranilor mizează pe comic. Un gentilom sărac constată cu amărăciune că «*sărăcia este un delict*». Cu aceeași amărăciune, Calderón pune un personaj să spună cît de nefastă este «*tirania legii onoarei*»; trăsături care dezvăluie gîndurile sale ascunse.

*Magul făcător de minuni* se inspiră tot dintr-o legendă, luată de rîndul acesta din faptele martirilor. Introducînd figura Diavolului, hotărîtoare în mersul evenimentelor, și punîndu-l să acționeze asupra conștiinței lui Justino, un student care, din dragoste pentru Justina i se vinde și devine un mag făcător de minuni, Calderón creează o serie de viziuni spectaculoase. El îmbină naturalul cu supranaturalul într-o formă barocă, asemănătoare cu aceea a grandioaselor scenografii italiene ale timpului. Justino nu izbuteste să obțină prin mijlocirea Diavolului decît imaginea Justinei, care se dovedește curînd a fi un schelet. Scîrbit de această înșelăciune, el îmbrățișează învățătura lui Cristos (ne aflăm în primele secole ale Imperiului roman). Pe calea aceasta o întîlnește în sfîrșit pe Justina, creștină și ea. Vor accepta împreună martiriul. Adevăratul *deus ex machina* este Diavolul, constrîns pînă la urmă să-și dea pe față uneltirile cu care o defăima pe Justina. În scenele dintre Cipriano și Diavol rezidă seva spirituală a dramei care — ca și la Goethe mai tîrziu, dar cu mijloace mai rudimentare — aspiră să înfățișeze posibilitățile aproape nemărginite ale omului sub aspectul demonic al intelectului, și descrie catastrofele către care duc facultățile umane cînd nu sînt controlate. În conflictul dramatic, Calderón se înalță spre orizonturi expresive de ton epic, atinge poate culmea gîndirii și a dramei, care sînt rodul concepțiilor sale și al zbuciumului lor ascuns. Piesa în sine, supusă constrîngerii demonstrative, are un ton inegal, stereotip la unele personaje (de pildă la Justina). Dar vigoarea ei lirică poate fi considerată, în scenele pe care le-am menționat, de o măreție și o intensitate fără egal în acea epocă. Sentimentul însuși de dragoste nutrit de Cipriano pentru Justina și stimulul al comportării sale, are o fervoare intelectuală, o sinceritate deznădăjduită, un avînt al fanteziei (în Cipriano glăsuiește Calderón), care îl eliberează de stavilele convențiilor. Dramele colective, avînd drept nucleu psihologic

tema dreptății sociale, atât de îndrăgite de Lope de Vega, sînt reluate de Calderón ocazional, dar cu o abordare viguroasă în *El alcalde de Zalamea* (Judecătorul din Zalamea), între 1640 și 1650, inspirată, chiar și ca titlu, de o comedie a lui Lope de Vega, supusă însă unei elaborări aprofundate.

Bogată este și producția lui de comedii, dintre care cele mai cunoscute sînt savuroasele și ingenioasele piese *de enredo*, *La dama duende* (Doamna nevăzută, 1629), *Gustos y desgustos no son más que imaginación* (Plăceri și neplăceri sînt doar închipuiri, poate 1656), *Antes que todo es mi dama* (Înainte de orice, doamna mea; poate 1662). Obișnuita intrigă amoroasă sfîrșită cu bine, care fusese exploatată din plin de Lope, capătă aici coloritul unei pasiuni înflăcărâte și sumbre, străbătută de un lirism care, deși baroc, păstrează o anumită puritate și un simț receptiv al naturii. Amestecul nu este întotdeauna izbutit. Umorul servitorilor, în special, este slab și forțat. Autorul nu știe să iasă din încurcătură, mai ales la deznodămîntul intrigii, care nu ajunge niciodată la exuberanța și libertatea ce izvorau din pana lui Lope de Vega. În dramele religioase minore, ca *La cisma de Inglaterra* (Schisma Angliei, între 1640 și 1650) el dovedește însă un vădit simț dramatic, de tip popular, înrunduindu-se cu teatrul elisabetan minor. În general, Calderón își poate trăi tema în mod mai mult sau mai puțin corespunzător, în neîncetata lui activitate de autor, dar rareori își ratează efectul asupra publicului. Nici chiar atunci cînd peste inspirație se suprapun conveniențele meseriei ori respectul față de credințele oficiale sau, pur și simplu, necesitățile scenice.

În *Judecătorul din Zalamea* se resimte în mod fericit modelul lui Lope, ajuns aici la maturitatea de expresie. Autorul manifestă o călduroasă simpatie umană față de țărănimea în numele căreia vorbește. Don Crespo, în calitate de judecător al satului, are curajul să-i facă dreptate ficei sale, condamînd la moarte pe un căpitan care i-a răpit onoarea prin înșelăciune. Zadarnic protestează comandantul trupelor, Don Lope, admiratorul și prietenul lui sincer, dar hotărît să-și apere subalternul. La momentul oportun, sosește regele care, nu numai că aprobă judecata lui Don Crespo și exe-



cutarea căpitanului, dar îl numește alcalde (judecător) pe viață. Drama are o desfășurare vie și naturală, limba-  
jul rămîne în limitele unui realism fidel. S-ar zice că  
aici Calderón a vrut și a izbutit să se ia la întrecere  
cu Lope, în genul care-i era cel mai apropiat marelui  
său precursor.

Piesele lui Calderón din genul *autos* duc la perfecțiune  
această formă care exista în teatrul spaniol încă din  
evul mediu. Ea fusese reluată de Lope de Vega, dar  
fără acel substrat plin de fantezie și totodată de gîndire  
rațională pe care i-l dă Calderón, exploatînd la maxi-  
mum resursele imaginative ale genului.

Bogatul florilegiu de *autos* datorate lui Calderón se  
inspiră din temele *Vechiului* și *Noului Testament*, în-  
cepînd cu *La cena del Rey Baltasar* (Ospățul regelui  
Baltazar<sup>1</sup>, 1634) și sfîrșind cu *La vida es sueño* (are  
același titlu ca și comedia, pentru că reia aceeași temă  
spirituală); sau din legende mitologice creștinizate, ca  
*El divino Orfeo*. Ilustrează principiile cele mai dificile  
și mai discutate ale doctrinei creștine. La Rusalii,  
(sărbătoarea Euharistiei — de unde numele de *auto  
sacramental*) actorii veneau în piețe, în care trase  
de boi. Așezate în semicerc, cu loitrele lăsate în jos,  
carele formau scene pe care se așezau și decoruri. La  
sfîrșit, imnurile religioase erau cîntate în cor de către  
spectatori.

Calderón creează personaje alegorice, uneori legen-  
dare, altele întruchipînd o idee, sau o categorie so-  
cială. Tratarea lor se încadrează în cele mai importante  
evenimente ale umanității, primate printr-o perspec-  
tivă finalistă.

În *Viața este vis*, asistăm la desfășurarea simbolică  
a Genezei. Divinitatea alcătuieste o treime prin cele  
trei personaje ale Puterii, Iubirii și Cunoașterii (Ta-  
tăl, Fiul și Sfîntul Duh). Omul este creat, apoi supus  
ispitei Prințului Tenebrelor. Întunericul și Harul și-l  
dispută. Omul poate hotărî în funcție de liberul lui  
arbitru. Se prevestește venirea Mîntuitorului. Con-  
ceptele prind trup și poartă imaginația spectatorului  
spre zone ale spiritului cu totul neobișnuite, mergînd  
de la fantezia prin care pot fi reprezentate, Apa, Pă-

mîntul, Focul, Aerul, pînă la austeritatea unei categorii atît de greu de definit, ca Liberul Arbitru. În *Marele teatru al lumii*, invenția este mai originală, dar mișcarea dramatică este legată de scopul educativ. Autorul reprezentației, adică Divinitatea, aduce la rampă diversele tipuri ale genului uman: Regele, Înțelepciunea, Frumusețea, Bogătaşul, Țăranul, Săracul, pe care un alt personaj, Lumea, le generează din sînul ei. Autorul încredințează fiecăruia rolul respectiv și fiecare se comportă în consecință, în timp ce răsună un glas care îndeamnă: «*să lucrați bine, pentru că Domnul este Dumnezeu*», găsind ecou în legea mîntuirii, care adaugă «*Iubește-ți aproapele ca pe tine însuși*». Limbajul este caracteristic și caracteristice sînt raționamentele răsădite pe ogorul Țăranului, care dobindește astfel o fizionomie tipică și reală («*pîinea și vinul să nu ne lipsească și carnea de miel de la Paști, și n-am să duc eu dorul frumuseții*»). Asupra altora apasă în special exigențele morale. La sfîrșitul încercării, vine încheierea socotelilor. Autorul divin a întins la ceasul morții masa Cuminecăturii. Doar Înțelepciunea și Săracul sînt primiți imediat. Ceilalți tebuie să aștepte, dar pînă la urmă, faptele lor bune vor cîntări mai mult decît păcatele; bogătaşul însă va fi condamnat iremediabil, din cauza egoismului său. În timp ce se intonează *Tantum ergo*<sup>1</sup>, Lumea încheie:

«*De vreme ce viața umană  
Este făcută doar din reprezentații  
Îngăduită să-mi fie cu iertarea deplină  
La cele de-acum și ce vor să mai vină*».

Calderón contopește viziunea amplă și solemnă cu un sentiment religios intim, realismul figurilor și orizonturilor cu intenție vădit teologică, într-o armonie legată de cunoașterea coerentă și solidă a orînduirii terestre. În *Viața este vis* lirismul reprezentării este mai spontan și mai pur, chiar dacă e folosit oarecum ca un solemn mijloc decorativ. Catolicismul, sau mai

<sup>1</sup> Începutul penultimei strofe din *Pange Lingua gloriosi*, imn compus de sf. Toma de Aquino, care se cîntă împreună cu ultima strofă de fiecare dată cînd se dă binecuvîntarea împărtaşaniei

bine zis, un anumit tip de catolicism ajuns la culmea puterii lui sociale, nu numai prin oprimare ci și prin convingere, găsește în aceste *autos* ale lui Calderón o încununare care-l exaltă, înfățișându-l sub un aspect transfigurat și ideal, adevăratul patos al destinului creației și al omului.

Într-o epocă și o țară atât de bogate în manifestări teatrale, nu puteau lipsi, alături de marile figuri, autorii minori, legați de soarta acestora și capabili să ajungă la creații destul de caracteristice. De pildă, a rămas vie comedia lui Juan Ruíz de Alarcón (1580-1639), *La verdad sospechosa* (Adevărul suspect, 1630), care are drept protagonist un mincinos învederat, el însuși primă victimă a nevoii lui imperioase de a născoci și a-i face pe alții să-l creadă, chiar fără vreun scop util sau de apărare care să-l justifice. Comedia a fost imitată de Corneille, dînd astfel un început într-un anumit sens, teatrului comic francez. Spirituală, ingenioasă și neprevăzută ca desfășurare, ea dovedește o fericită inventivitate în caracterul protagonistului. Din vasta producție a lui Agustín de Moreto (1618—1669) rămîne *Desdén con el desdén* (Dispreț la dispreț, 1654), care aduce ca variantă la obișnuitele conflicte amoroase, pe aceea a unor îndrăgostiți porniți să se învingă unul pe altul prin dispreț, iar pînă la urmă, după un șir de prefăcătorii și încurcături, cad unul în brațele celuilalt. La Alarcón, fundalul vesel și pitoresc era alcătuit de cadrul madrilen. Aici este oferit de serbările de la Curte, balurile, conversațiile și jocurile voioase ale unei societăți fără fisuri aparente.



**SPIRITUL SACRU  
AL SPECTACOLULUI JAPONEZ NÔ**

Elementul determinant al filozofiei japoneze, sau mai bine zis, al ideologiei care inspiră substratul religios în viața Japoniei, este constituit de raportul om-univers. Acesta nu se desfășoară în termenii tragici ai conflictului, ca în lumea clasică și nici în cei științifici ai epocii moderne. Omul și universul sînt legați într-o strînsă unitate garantată prin persoana Împăratului. În această figură zeificată, cele două elemente motrice ale vieții, omul și natura, apar într-o formă sublimată.

Datorită inexistenței unei clase vădit hegemonice (puterea de orice fel era concentrată în mâinile împăratului), lipsește elementul de ruptură, adică cel dramatic. La prelungirea acestei stări de fapt contribuie înclinația religioasă a poporului, mai ales în *shin-to*<sup>1</sup>, adică venerarea forțelor naturale, a morților, a strămoșilor. Tradusă în termenii creației literare, această concepție reprezintă substanța inițială a spectacolului *nô*, în care substratul șintoist este modificat de elemente rituale budiste și de concepte *zen*.

La acest element sacru se adaugă cel poetic, nu mai puțin important, și pe care-l întîlnim în orice *nô*, mai ales în secolul al XIV-lea, și cel narativ, care

---

<sup>1</sup> *shin-to* = calea zeilor, a spiritelor, este o doctrină care îmbină credințele animiste cu șamanismul, venerînd forțele naturii sub formă de zeități, și relicvele strămoșilor; ea a suferit influențe ale budismului, mai ales prin prezența sectei japoneze *zen*, care preconiza ascetismul și meditația

în secolul al X-lea a îmbrăcat o formă artistică în *monogatari*<sup>1</sup>.

Poezia japoneză reflectă condițiile spirituale și naturale ale acestui popor, fiind ca atare impresionistă, adică folosind mai mult sugerarea decât exprimarea limpede, iar dezvoltarea ideii este lăsată în seama imaginației publicului. Ea se preocupă să pătrundă esența intimă a lucrurilor. Artistului i se cere să reprezinte infinitul pe care-l sugerează lucrurile și nu lucrurile înseși. În poezie trăiește sufletul poporului japonez. Istoria și mitologia, idealul și acțiunea, visul și realitatea se contopesc într-o simbioză care atinge uneori limitele desăvârșirii, în timp ce lumea naturii și aceea a oamenilor se înalță la starea, firească pentru gândirea japoneză, a unei comuniuni intime. Spiritualitatea și religiozitatea joacă în literatură, ca și în muzică, un rol tot atât de hotărâtor, printr-un fel de romantism caracteristic poporului de la Soare-Răsare. Acest ansamblu de raporturi, greu de pătruns la primul contact, dar fascinant atât ca aparență, cât și ca esență, constituie acel *habitus*<sup>2</sup> original al literaturii japoneze, al teatrului care reprezintă o parte a ei foarte importantă, a așa-numitului *nô*, forma oficială de teatru adoptată ca exprimare de către Curte și aristocrație. Gestul, element care dobândește în ceremonia religioasă un caracter aluziv, de simbol, se transferă pe scenă cu întreaga lui semnificație. Din variațiile lui se nasc cadrul, desfășurarea, locul, timpul, acțiunea dramei. Masca devine, de asemenea, simbol, ca în tragedia greacă, dar cu o intensitate de expresie mai mare, pe care i-o conferă execuția artizanală desăvârșită și jocul de deplasări la care o supune actorul.

Cu patru secole înainte de nașterea teatrului japonez, se întîlnesc trăsături embrionare ale dramei în *monogatari*, povestire în textul căreia se inseră fragmente lirice, care constituie partea declamată. În aceste lungi povestiri, elementul poetic, recitativ, trădează tendința de a se dezvolta și a lua un caracter dialogal,

---

<sup>1</sup> Gen literar destul de eterogen, cuprinzînd anecdote, povestiri, uneori chiar romane, în general în proză, amestecată însă uneori cu versuri

<sup>2</sup> Stare de spirit

într-o atmosferă pasională încordată și cu oarecare contingențe realiste, lipsită însă de precizări naturaliste, în conformitate cu principiile spiritului nipon. Episoade războinice, descrieri de bătălii, alternează în narațiunea epică ce atinge aceleași tonuri eroice ca și în poemele ciclului carolingian, și în care trăsurile specifice ale sufletului și conștiinței japoneze apar puternic tipizate. Pe alt plan se situează dansul, element aproape vesel, măcar la originile lui, legate de o ciudată legendă a divinei Amaterasu<sup>1</sup>, sub formele arhaice importate din Indochina, *gigaku*, *bugaku*, *sangaku* și în acelea mai târzii de *ŋagura*, *dengaku* și *sarugaku*. Aceste dansuri-pantomime erau executate la sărbătorile șintoiste, pe scene ridicate în vecinătatea templelor. Elementele mimate, care sînt simbolice și deci repetate de fiecare dată cu hieratismul ritualului religios, se îmbină la un moment dat cu cele poetico-narative, dînd mai întii forme de dans cu recitare, apoi de dans și muzică cu dialog vorbit, născîndu-se astfel cea mai veche formă a teatrului japonez: *sarugaku-no-nô* sau *nô*. Actorii sînt înșiși preoții, deci (analogiile cu teatrul religios din occident sînt destul de evidente) un spectacol legat de slujba religioasă. Trebuie să se țină cont și de influența unor rituri profane tradiționale, care sînt legate de elementul religios prin faptul că păstrează aceeași natură într-o formă diferită. Este meritul lui Ernest Fenellosa de a fi remarcat acest aspect al problemei și de a fi menționat, fie și în treacăt, în lucrarea lui *Noh or Accomplishment* (Noh sau desăvîrșirea) ritul ceaiului și jocul « *de a asculta mireasma arsă* », care consta în a ghici mirodeniile arse, dînd miresmelor un nume frumos și semnificativ. Această îmbinare de tradiții diferite: poetică, muzicală, mimică, religioasă va da genului *nô* aspectul său complex, a cărui esență profundă este atît de greu de pătruns. Lectura unui *nô*, spune Ezra Pound, nu sugerează nici o idee, « *se citește cum ai asculta o muzică* ». Edificatoare ni s-a părut definiția dată de Umewaka Minoru, restaura-

<sup>1</sup> Zeița soarelui, cea mai importantă divinitate în religia japoneză, despre care legenda spune că s-ar fi născut din ochiul stîng al lui Izanagi, zeul creator al Japoniei



torul dramei antice japoneze, după revoluția din 1868 și sfârșitul dominației familiei Tokugawa<sup>1</sup>: «*Materia noastră primă este spiritul.*» Dacă se ține seama de această afirmație de principiu, va fi mai puțin dificil de pătruns natura tragediei japoneze și de a-i înțelege autenticele valori poetice. De altfel, Pound însuși recunoștea posibilitatea de a înțelege valoarea unui *nô* și independent de elementul scenic. În *nô* întîlnim acceptarea faptului împlinit, care nu poate fi răscumpărat. Această atitudine nu trebuie privită ca un simptom de slăbiciune. Ea este, dimpotrivă, dovada unei anumite concepții despre viață. În *nô* intensitatea poetică crește pe măsură ce personajele dobîndesc o valoare ideatică mai mare. Aristocrația și clerul exercitau în trecut, cu scopul de a-și întări poziția, o influență care imprima dramei aceeași desfășurare cu caracter sacru, ca și la începuturile ei. Aceasta însemna o consolidare a structurilor existente. Publicul care asista la *nô* provenea în special din rîndurile aristocrației, care-i putea înțelege sensurile aluzive. Modelul clasic al acestui *nô* s-a repetat de-a lungul secolelor, deoarece situația raporturilor sociale dăinuia fără transformări esențiale. Deși rămîne într-un cadru estetic și creator cu totul aparte și independent de influențe străine de orice fel, genul *nô* prezintă unele analogii cu *lauda* medievală în privința conținutului, și cu tragedia greacă în privința formei. În comparație cu *lauda*, tragedia clasică japoneză comportă un dramatism mai intens. Faptul însuși că în *nô* se desfășoară doar episodul final al unei întîmplări complicate, îi dă putința să înfățișeze o sinteză poetică. Într-un *nô* caracteristic, cum este *Aripile* (sec. XV), unde o divinitate cere să i se dea înapoi aripile furate din copacul de care le rezemase, analogiile cu drama religioasă sînt evidente. Evenimentul se desfășoară într-o narațiune continuă, în care elanul liric nu cunoaște contrastul tensiunii dramatice.

---

<sup>1</sup> Fărîmițarea feudală a Japoniei a fost lichidată în sec. al XII-lea prin instaurarea *shogunatului* (putere militar-feudală centralizată), iar ultima familie care a condus țara din 1603 pînă în 1867 — împăratul avînd doar rol de suveran nominal — a fost Tokugava, înlăturată prin revoluția burgheză din 1868

Poezia are o traiectorie liniară, lipsită de efectele consistente ale vreunei violențe, unda lirică nu prezintă clarobscururi nici chiar în contrastul dintre personaje, revărsându-se în forme expresive de largă respirație.

Repeziciunea cu care se petrece procesul final conferă o importanță excepțională elementului teatral. Cadențele ritmice ale recitării, sugestivitatea gesturilor actorilor, părțile cîntate și dansate, întregul ansamblu dobîndește acea strălucire poetică specifică teatrului japonez.

Spectacolul *nô* păstrează, în general, aproape întotdeauna acest aspect religios, care provine dintr-o tradiție înrădăcinată în însăși originea lumii literare japoneze. Aspect ce devine o trăsătură caracteristică atunci cînd diferite exigențe tind să deplaseze valoarea conținutului compoziției pe un alt plan. El se asociază ca element diferențial — în formele mai puțin aristocratice ale teatrului japonez care, în cazul unui *kabuki*, de pildă, se inspiră din experiența estetic-teatrală a lui *nô* — cu alte teme fundamentale ale tragediei: sentiment național, patriotism, respect și venerație față de religie, exaltarea vieții monastice, glorificarea divinității, nesiguranța și fragilitatea existenței, efemeritatea celor omenești. În timp ce aceste elemente impregnează unele compoziții, lipsind însă în altele, elementul sacru este prezent pretutindeni. Este prezent atît în *shu-gen* cît și în *shura*, în *onna-mono* ca și în *oni-mono* și în *nô* al îndatoririlor. Cînd drama pare să capete un ton diferit, intervine momentul în care această componentă exercită o influență determinantă, impunînd drepturile genului.

Elaborarea lentă a spectacolului are un prim avînt care o face să se depărteze de caracterul ei exclusiv religios, în opera lui Yarakı Kiyotsugu (1333—1384). Dar fiul său, Zeami Motokiyo (1363—1445) va fi acela care-i va da o formă definitivă, stabilind între 1420 și 1430 normele de compunere și reprezentare pentru *nô*. Cele douăsprezece cărți pregătite în acest scop au rămas secrete, pînă în 1909, fiind cunoscute doar de cercul restrîns al urmașilor săi. Pe baza acestor documente, René Sieffert, traducătorul francez al lucră-

rilor respective, dă pentru *nô* următoarea definiție: «lung poem cîntat și mimat, cu acompaniament orchestral, de obicei întrerupt de unul sau mai multe dansuri, care pot să nu aibă nici o legătură cu subiectul». Conținutul strict dramatic constituie într-adevăr doar fondul. În *nô* există un protagonist: *shite*, adică cel care acționează. El se deosebește prin costumul său mai somptuos. Este secundat de un *waki*, adesea un călugăr. Celelalte personaje eventuale au, în special, o funcție de ansamblu. Sieffert precizează că, de fapt, *waki* servește drept intermediar între *shite* (deseori sufletul unui defunct), rod al unei viziuni a lui, și public.

În *nô* există intercalate așa-numitele *kyogen*<sup>1</sup>, care destind încordarea atmosferei tragice. Repertoriul cuprinde astăzi 240 de bucăți, de jucat la vremea potrivită, după anotimpurile evocate. Compozițiile cele mai interesante se dovedesc a fi primele, unde este limpede trecerea de la elementul aproape ritual la acela aproape teatral (termenii noștri nu se prea potrivesc cu aceste manifestări specifice). În *Minobu*, de un autor necunoscut, și a cărui acțiune se petrece într-o epocă situată între 1192 și 1332, preotul budist Nichiren învață duhul unei femei cum să obțină mîntuirea veșnică. Este o expunere lirică a principiilor budiste (în interpretarea dată de o sectă). *Kai* (Pescarul cu cormoranul), din epoca lui Zeami Motokiyo, evocă cu oarecare dramatism apariția și soarta spiritului unui pescar, condamnat la Infern pentru că pescuise în ape interzise. Pescarul este salvat de un călugăr care aruncă în apele respective pietre pe care sînt săpate versete din *sûtra*, cuprinzînd o formulă sacră.

*Aoi No Uye* (Prințesa Nalba Trandafirie) de Zeami Motokiyo, se numără printre *oni-mono* (sau *nô* ale spiritelor) și prezintă legături incontestabile, (chiar dacă indirecte și inconștiente) cu teatrul religios din occident. Mai mult decît în *Hagoromo* (Veșmîntul de fulgi), lirismul pronunțat și arhaic se desfășoară într-o cadență narativă care face și mai evidente unele analogii cu

<sup>1</sup> Scurtă farsă, care se intercala între reprezentațiile *nô*, compusă în dialect, redînd subiecte din viața de toate zilele și jucată de actori fără mască

teatrul medieval european. Lipsește suflul dramatic, elementul emoțional nu este căutat în conflictul personajelor, ci în narațiune, în întâmplarea care se petrece și pe care publicul este chemat s-o pătrundă în taina ei. *Seiganji*, atribuit, în general, lui Zeami Motokiyo, ilustrează principiile « amidismului » (o sectă budistă foarte răspândită). *Seiganji* este numele unui templu. La sugestia spiritului lui Izumi Shikibu, o doamnă de la Curte, se va adopta aici o formulă sacră care deschide porțile paradisiului, mîntuindu-i pe credincioși. Și de rîndul acesta, menirea esențială a spectacolului este aceea de a propaga doctrina printr-o întâmplare liniară și cu caracter simbolic în transpunere lirică.

În *Shusse Kagekijo* (Învingătorul) de Zeami Motokiyo, caracterul dramatic răzbate prin abstracțiunea lirică. Un bătrîn războinic, ajuns într-o stare jalnică de mizerie, se ascunde de fiica lui. Dacă pătrundem adevărata semnificație a acestui sentiment de pudoare al omului distrus moralmente, nu ne mai gîndim la trăsături de umanitate și nu ne mai miră văzînd cum fiica pleacă fără regrete. Unele părți narrative sînt impregnate de epos dramatic. Ritmul versului, frînt la mijloc, conferă expresivității un viguros relief tragic.

În *Vizita la Ohara* (sec. XV), un *onna-mono* de Zeami Motokiyo, conținutul dramatic al povestirii în care prințesa Toku-ko istorisește sfîrșitul fiului ei, are accente de o deosebită vigoare scenică. În cele cîteva versuri care mai urmează, atmosfera rămîne în suspensie și piesa se încheie într-un climat de tensiune extremă. În *Visul* (probabil sec. XV, de un autor necunoscut), secvențele finale prezintă un dialog strîns între protagonist și ansamblu.

Compoziția *nô* nu este doar un fapt poetic ci și unul teatral, legat deci de anumite exigențe de ordin tehnic. Exigențe absolut esențiale în cazul de față, deoarece de ele se leagă aspectele determinante ale acestui gen poetic. Ne referim, cu alte cuvinte, la necesitățile expresive și la norme morale precise, legate între ele prin raporturi de cauză și efect, dar atît de deosebite unele de altele, încît par cu totul independente. Ele determină tehnica interpretării, cele cinci genuri clasice de *nô*, conexiunea filozofică dintre ele, care face

din reprezentarea unui *nô* o expunere complexă a experienței terestre a omului.

Elementul uman — actorul — agent principal al dramei, acționează simbolic, într-un cadru rarefiat, care pare să fi pierdut orice legătură cu realitatea; interpretarea este întru totul stilizată, actorii se mișcă cu o încetineală calculată, fără a desprinde picioarele de pe pământ, iar alunecarea tălpilor, amplificată prin procedee speciale, dobândește o sonoritate uimitoare. Costumele somptuoase, imobilitatea impresionantă a măștilor de lemn, de o fixitate și neutralitate care poate exprima orice, sentimentele înalte, atmosfera, gesturile, cuvintele, sunetul, respectul religios pentru demnitatea umană, îmbinate într-o armonie, stabilesc această concordantă unitate ireală, care constituie bogăția și valoarea realizate în limitele artei. Actorul respinge orice amănunt realist, se refugiază într-o lume poetică convențională, se bizuie pe reprezentări simbolice. În acest fel de religiozitate, dusă pînă la limita misticismului, se oglindește o lume extraordinară și unică, o lume plină de contradicții, dar bogată în sentimente complexe. Actorul repetă gesturile solemne ale preotului, ale bonzilor, printr-un reflex ancestral care accentuează trăsăturile rituale ale dramei. Bonzii fuseseră primii actori-preoți exercitați în practica religioasă și a caracterului sacru al acelor dansuri-pantomimă, care păstrau și în afara templului un caracter religios. Atitudinea actorului față de *nô* repetă caracteristicile raportului sacerdot—religie. Actorul se simte investit cu o misiune, apartenența la o spiță străveche mîngîiată de harul divin și marcată de eroism, constituie un titlu esențial de noblețe și nu există actor care să nu se poată mîndri cu o proveniență ilustră.

Umewaka Minoru anunță astfel reprezentarea unui *nô* în 1900: « *Strămoșul nostru se numea Umegu Hiogono Kami Tomotoki. Era al nouălea descendent al lui Tachibana no Moroye Sadaijin și a trăit în Umedzu Yamashiro, de unde și-a luat numele de familie. Mai tîrziu a locuit în Oshima, în provincia Tamba și a murit în al patrulea an al lui Ninwa. Descendentul lui Moroye, al douăzeci și doilea după Tomotoki, s-a numit Hiogono Kami Tomosato. A fost samurai în Tamba, cum*

fusese și tatăl său înainte de el. Al douăzeci și optulea descendent a fost Hiogo no Kami Kagehisa. Mama lui a visat că cerul îi trimitea o mască de nō: a rămas grea și l-a născut pe Kagehisa. Încă de copil Kagehisa a îndrăgit muzica și dansul și era foarte înzestrat de la natură pentru amândouă artele. Numele lui a ajuns pînă la Împăratul Gozuchi Mikado, care în luna ianuarie a anului 13 al lui Bunmei l-a chemat la palat și l-a pus să joace Aschohari. Kagehisa avea pe atunci șaisprezece ani. Împăratul l-a admirat, l-a decorat și i-a dăruit un cort purpuriu pe dinafară și alb pe dinăuntru, cu ideograma onorifică de waka, făcîndu-l să-și schimbe numele în acela de Umewaqa. Din porunca împăratului, Usoben Fugiwara no Shumai i-a trimis știrea și darurile lui Kagehisa. Scrisoarea împăratului, purtînd data de atunci, se mai află și acum la noi acasă, dar cortul a ars din păcate în marele incendiu din Yedo, la 4 martie din al treisprezecelea an al lui Bunqa.

Kagehisa a murit în al doilea an al lui Choroku și, după el, membrii familiei Umewaqa au devenit actori profesioniști de nō. Hironaga, al treizecilea descendent al lui Umewaqa Taiyu Rokuro, l-a slujit pe Oga Nobinaga și a primit o moșie de 700 de koku în Tamba. A murit în bătălia de la Nobunaga. Fiul lui, Taiyu Rokuro Ujimori, a fost chemat la palatul lui Tokugawa Iyeyasu, în al patrulea an al lui Keicho și a primit un teren de 100 de koku în apropierea casei lui din Tamba. A murit în al treilea an al lui Kwambun. După aceea, familia Umewaqa i-a slujit pe shogunii Tokugawa din generație în generație, pînă la restaurarea lui Meiji (1868). Acesta este rezumatul genealogiei neamului meu.

Astăzi este a patru sute cincizecea aniversare a lui Tomosato și, pentru a o sărbători împreună cu Kagehisa și Ujimori, dăm vreme de trei zile aceste reprezentații. Sperăm că vor veni cu toții să le vadă. Actorul principal este al patruzeci și cincilea din neamul său, Umewaqa Rokuro și este secondat de Umewaqa Manzaburo. Datat în a doua lună din al treizeci și treilea an al lui Meiji ».

Un nō nu-și împlinește niciodată izolat funcția spectaculară. Pentru a se conforma necesităților spirituale ale spectatorului japonez, trebuie să constituie un ciclu de cinci sau șase drame. Atunci reprezentația,

legată prin firul comun al religiozității și eticii nipone, prezintă în termeni al căror element esențial este întotdeauna simbolismul, o diagramă completă a vieții și căii umane. Această înșiruire de reprezentări nu este arbitrară, ci depinde de reguli foarte rigide cuprinse în *Kaden-sho*, cartea secretă a lui *nô*. *Ban-gumi* stabilește o anumită ordine a reprezentărilor. Owada afirmă că această înșiruire a fost întotdeauna respectată, cu toate că el însuși n-o poate confirma cu certitudine pe baze istorice. Etimologia termenului *Ban-gumi*, ne duce la origini, când cele două feluri de dansuri: *U-ho* coreean și *Sa-ho* chinez urmau unul după altul. Prin *Ban-no-mai* se stabilea ordinea execuției. Este lesne de crezut că acest *Ban-gumi* al lui *nô* era respectat. În *Ka-den-sho* se prevede o anumită succesiune care, cercetată cu atenție, nu este arbitrară, ci ascultă de o logică riguroasă, ca toate manifestările vieții japoneze. Spectacolul se deschide cu *shu-gen* sau *kami-mono*. Este un prolog de mulțumire, o invocație către zei; Japonia este țara zeităților, prezența divinității se află conform tradiției la originea însăși a țării și este firesc deci ca orice manifestare a spiritului și a gândirii să înceapă cu un apel la divinitate. Dar zeii au instaurat pacea, luptînd pentru a-i înfrînge pe demoni: iată deci că într-un *nô*, în acest al doilea moment al vieții, se inseră *shura* sau *shira-mono* (scene de război și de eroism). Urmează *Kazura* sau *onna-mono* (scene cu peruci). După război vine pacea și, o dată cu pacea, *yugen*, tainică acalmie, iar în timp de pace se desfășoară episoadele de dragoste. Este a treia mișcare a destinului uman, și în această încîntare supremă, apare femeia. Dar pacea și dragostea dispar curînd, păcatele și luptele oamenilor iau locul frumuseții din *yugen*. Pe scenă se ivesc spiritele: acesta e *oni-mono*, sau *seirei-mono*. În prezența unor figuri neobișnuite, misterioase, nepămîntene, publicul este îndrumat către meditație, gîndul se îndreaptă spre Buddha, spre *Mu-jin-kyo*, scriptură infinită și către o lume mai bună, în care existența spirituală este cucerirea supremă. Pentru ca aceste premise să se poată realiza, este necesară cunoașterea unor îndatoriri elementare: *jiu*, *gi*, *rei*, *chi*, *shin*, adică mila, dreptatea, noblețea, înțelepciunea și fidelitatea. Este așa-numitul *nô* al îndatoririlor sau

*kurui-mono*. Reprezentația poate să se încheie cu înto-  
narea unui fragment din corul Takasago, sau mai  
bine cu un nou *shu-gen*, prin care se invocă binecuvân-  
tarea asupra principiilor existente, a actorilor, a locului,  
și care are o semnificație simbolică foarte limpede:  
primăvara poate să treacă, dar cu timpul, revine.  
În felul acesta, reprezentația *nô* dobândește valoarea  
unei adevărate ceremonii religioase.



# TRAGEDIA CLASICĂ

## ÎNCEPUTURILE TRAGEDIEI ÎN FRANȚA

**D**ramaturgia lui Corneille și Racine — în care se realizează și se concentrează cel mai legitim mod de inserare a tradiției și formei tragediei clasice în civilizația modernă — se naște după o lungă și complexă gestație. Timp de aproape un secol se înregistrează o serie de tentative prea puțin fructuoase, a căror precursoră a fost, în 1553, tragedia *Abraham sacrificant*, de Théodore de Brèze, o tentativă de a reda în cadrul unităților aristotelice materia din *Biblie*, care inspirase timp de secole reprezentațiile religioase, atunci pe cale de dispariție (la Paris au fost interzise de Parlamentul parizian în 1548 pentru necuviința lor). Redeșteptarea tragediei se petrece deci cu aproape o jumătate de secol mai târziu față de mișcarea teatrală italiană. Cam cu tot atîta întîrziere se dezvoltase în Franța și cultura umanistă.

Etienne Jodelle (1532—1573), căruia i se datorește și prima comedie franceză de tip clasic, *Eugénie*, prezintă o versiune clasicizantă în *Cléopâtre captive* (Cleopatra captivă) cu cîteva luni înainte de *Abraham sacrificant* (care are totuși un caracter personal bine conturat).

În timp ce Jodelle se limitează la un exercițiu de tip retoric, Théodore de Brèze încearcă să renoveze forma clasică potrivit noului conținut și noului spirit, deschizînd drumul care va duce la Corneille și Racine.

Elementele care favorizează nașterea acelei perioade de înflorire a culturii și civilizației din timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea (pînă la legătura lui cu Madame

<sup>1</sup> « Marele secol », denumire dată epocii lui Ludovic al XIV-lea 178

de Maintenon și căderea într-un bigotism puritan), pot fi socotite în parte aceleași care au contribuit la Renașterea italiană, la perioada elisabetană, la *secolul de aur*. Se redescoperă lumea clasică, se determină hegemonia ei ideologică, avînd drept cadru respectarea religiei oficiale. În contradicția tacită dintre cele două ideologii, se întărește libertatea cercetării științifice. Trecerea lentă a puterii clasei aristocrate în mîinile burgheziei, adesea favorizată de către monarhi pentru a-și dobîndi o poziție de arbitri, se limitează deocamdată în special la lumea comercială și financiară. În sfîrșit, șocul reformei religioase, care în Italia provoacă o rigiditate înăbușitoare, trezește în alte părți o dialectică ce îngăduie o aprofundare și, mai cu seamă, înlătură acel caracter de tutelă socială al gîndirii religioase, care, în practică, făcuse din ea cel mai solid sprijin al ordinii instaurate. La originea oricărei mari epoci teatrale din civilizația vremii, găsim unul sau altul din acești importanți factori istorici. În Franța, sau mai exact la Paris, și în special în jurul Curții lui Ludovic al XIV-lea, le întîlnim într-un echilibru armonios, datorită raportului direct și activ care se instaura între instituția monarhiei și orientarea culturală.

Firește că interdependența dintre monarhie și cultură se realiza aproape întotdeauna printr-o subordonare a culturii. Foarte rar intervenea publicul, ca la Londra în timpul epocii shakespeariene, pentru a-i conferi o relativă independență și autonomie. Reflecția directă a acestei subordonări, legată și de condiții financiare (Curtea cheltuia sume importante pentru organizarea spectacolelor), n-a întîrziat să se arate la predecesorii direcți ai lui Corneille și Racine.

O consecință frapantă a fost dominația poeticilor clasice, a preceptelor lui Aristotel și Horațiu, privite nu pe planul oportunității și al posibilităților pentru care fuseseră elaborate de către autorii lor, ci ca norme ce izvorau din însuși principiul autorității și, în plus, interpretate cu o rigoare scolastică. Libertatea de creație a trebuit să se supună unor norme și măsuri rigide. Opinia publică și critică persista în a judeca operele după respectarea acestor criterii. Comedia lui Molière oglindea dispoziția publicului și, uneori, vede-

rile liberale ale suveranului. Tragedia lui Corneille și Racine oglindea în schimb evoluția psihologică a Curții, care se impunea și în afara ei. Pe Molière îl pasionează dezbaterea socială, pe Corneille și mai ales pe Racine (care reiau calea pastoralei italiene, larg răspândită în cultura franceză) sentimentul lăuntric, ca criteriu al vieții. Formalismul inerent oricărei Curți și oricărei puteri centralizate trebuia, prin forța lucrurilor, să se repercuteze asupra compozițiilor elaborate pe gustul ei, și a spectacolelor pregătite pentru serbările sale. Dar sub schema neo-clasicizantă, inspirată din antichitatea clasică sau dintr-un material legendar, ori din exaltarea zbuciumului creștin, se strecura pînă la urmă o sevă spirituală produsă de stări sufletești de care tragedia trebuia să se apropie, interpretîndu-le, pentru a căpăta viață. Reflecta imaginea unei lumi, aceea a clasei conducătoare franceze, cu neliniștile și evaziunile ei. Era din nou travestită în veșminte exotice, ale unor civilizații îndepărtate în timp și spațiu, care, prin caracterul lor aluziv, îngăduiau însă o evidentă sinceritate psihologică.

În cursul secolului al XVI-lea, tentativa lui Théodore de Brèze (calvinist fervent și notoriu) de a da o formă clasică sentimentului său religios autentic și înnoitor, ca și aceea a lui Jodelle, preocupat să recupereze posibilitățile teatrale ale tragediei sub egida lui Seneca, a fost urmată de o producție abundentă și mediocră, care culminează cu drama populară (deși cu subiect clasic) a lui Alexandre Hardy, destinată trupelor ambulante, deja numeroase, și publicului burghez care se aduna în teatrele recent construite sau amenajate în acest scop.

Robert Garnier (1545—1590) compune pînă în 1582 tragedii cu subiect clasic, voit limitate la o exercitare literară și retorică. Cu *Bradamante*, inspirată din întâmplările și personajele poemului lui Ariosto<sup>1</sup>, el obține favoarea publicului. *Les Juives* (Evreicele, 1583), reia o temă biblică, referindu-se la cucerirea Ierusalimului de către Babilonia (în plus cu trăsături din *Troienele* lui Euripide). Ca și Théodore de Brèze, dar cu mai multă rîvnă artistică, Robert Garnier tinde să înlo-

<sup>1</sup> *Orlando furioso*

cuiască mitul clasic cu implicațiile lui istorice și psihologice, cu sentimentul religios creștin, cu conflictele, debaterile și fatalitatea lui. În secolul următor, Corneille (în *Polyeucte*) și Racine (în *Esther*, *Athalie*) își vor asuma aceeași sarcină, fără a ajunge însă la rezultate definitive. Oricât ar fi fost de favorizați de faptul că exaltau religia de stat, și oricât ar fi de neîndoielnică buna lor credință, din operele lor nu răzbat nici conflicte, nici căutări din care să izvorască un autentic spirit tragic.

În realitate, exemplele clasice continuau să aibă mai multă priză asupra conștiințelor, și o influență mai hotărâtoare, prin exercitarea normală a profesiei literare. J. C. Scaliger în 1561 și Jean de la Taille în 1563, elaboraseră o expunere a poeziei aristotelice în materie de tragedie. Antoine de Montchrestien (1575?—1621), cu o viață aventuroasă, compune între 1596 și 1601 (data publicării lor) o serie de tragedii cu subiect clasic: *La Carthaginoise* (Cartagineza), *Les Lacènes* (Lacedemonienii); cu subiect biblic: *David et Aman*; și chiar de actualitate: *L'Écossaise* (Scoțiana, adică Maria Stuart, încă de pe atunci, ca și în Italia, subiect de tragedie și de exaltare a credinței catolice). Stilul lui posedă un anumit rafinament. Concluziile se supun scopurilor didactice și edificatoare ale unei morale stoice. În 1599, așa-numiții *Confrères de la Passion*<sup>1</sup> care, după interdicția din 1548 de a reprezenta mistere, oferiseră la «Hôtel de Bourgogne»<sup>2</sup> reprezentații profane ocazionale, cedează gestiunea teatrului trupei nomade a lui Valleran-Lacompte. În felul acesta ia naștere un teatru stabil și profesionist, pe care Ludovic al XIII-lea îl va recunoaște mai apoi în mod oficial, conferind trupei titlul de *Troupe Royale*. Ca urmare, se naște și autorul de profesie, în persoana lui Alexandre Hardy (1569?—1632): i se datoresc sute de piese, din care au rămas doar treizeci și patru. Hardy își propune în

<sup>1</sup> Cea mai celebră confrerie destinată reprezentării misterelor religioase

<sup>2</sup> Reședința pariziană a ducilor de Bourgogne, transformată în 1548 de către «Confreria Pasiunii» în sală de spectacol (primul teatru în sec. XVI), adăpostind în sec. XVII cele mai celebre trupe, preluat în 1680, pentru o sută de ani, de către Comedia italiană

primul rînd să elaboreze texte care să aibă succesul asigurat. Orice subiect i se pare util în acest scop: biblic, cavaleresc, clasic, pastoral. Orice gen, de la tragedie pînă la tragicomedie și melodramă. Hardy mizează pe elementul spectacular, pe teatralitate ca scop în sine, neglijînd normele clasice, sub presiunea unor exigențe imediate. Cazul lui însă n-avea să se repete. Cultura oficială începea să exercite o influență determinantă și asupra dezvoltării teatrului profesionist. Jean Mairet (1604—1686) obține încă de tînar aprobarea generală (primul lui succes cu pastorala *Sylvie* datează din 1626), tocmai datorită respectării normelor clasice și imitațiilor literare. Cu *Sophonisbe* (1634) el atinge culmea succesului. În ciuda ridicolului unor situații (restrînse, din respect pentru Aristotel, la durata unei zile) și în ciuda exprimării emfatice, succesul lui a fost larg și necontestat.

## CORNEILLE

Între timp, se stabilise la Paris o nouă trupă cu repertoriu tragic, condusă de actorul Mondory, care în sala numită «Jeu de paume» sau «du Marais»<sup>1</sup> își fixase un sediu stabil (unde a rămas pînă în 1673, cînd trupa se scindează, o parte trecînd la «Hôtel de Bourgogne» și o parte la «Palais Royal» cu Molière). La «Théâtre du Marais» este reprezentat în 1637 *Cidul*, de un autor care trăia la Rouen în calitate de magistrat: Pierre Corneille (1606—1684). O dată cu *Cidul*, teatrul francez dobîndește o fizionomie proprie, devenind conștient de menirea lui specifică. *Cidul*, precedat de unele experiențe anterioare ale lui Corneille — printre care, în materie de tragedie, și nereușita tentativă cu *Medeea* (1635), alături de vasta producție contemporană a lui Tristan l'Hermite, Benserade, La Calprenède, Rotrou — poate fi considerată o operă de artă desăvîrșită. Cum se întîmplă adesea în fenomenele teatrale, tocmai într-un moment

<sup>1</sup> Trupa se stabilește aici în 1634, amenajînd o fostă sală de joc, care va deveni cunoscutul «Théâtre du Marais», unul dintre primele teatre din Paris

sincer și de început întâlnim o concretizare a posibilităților expresive și interpretative care după aceea nu se vor mai putea repeta. Pierre Corneille aparține, prin educație și mentalitate, unei familii burgheze înstărite, ale cărei aspirații și idealuri se îndreptau, firește, către Curtea inaccesibilă. Debutul său a avut loc la douăzeci și trei de ani, cu un subiect sentimental care se petrece în mediul burghez: *Mélite*, ecou al primelor lui experiențe amoroase. Repercusiunile favorabile în lumea intelectuală pariziană n-au întârziat. Din 1635 datează o nouă comedie cu fond realist, *La Suivante* (Doamna de companie), din 1636 *L'illusion comique* (Iluzia comică), evocare fantezistă bazată pe magie, din 1632 *Clitandre ou l'innocence délivrée* (Clitandre sau inocența eliberată), o tragi-comedie de intrigă, din 1633 *La Galerie du Palais* (Galeria Palatului), avînd ca fundal realist Galeria Palatului de Justiție sau « La Galerie des Merciers », <sup>1</sup> iar din 1634 *La Place royale ou l'amour extravagant* (Piața regală sau dragostea extravagantă), unde apare un protagonist bizar, care se teme să se angajeze prea mult în dragoste și vrea cu orice preț să-și păstreze libertatea. Cu *Medeea*, Corneille aducea un omagiu lui Seneca și tragediei de tip clasic. Dar spiritul lui, după cum o dovedește seria de comedii precedente, era veșnic atras de libertatea imaginației, așa încît se apropia, măcar în treacăt, de dramaturgii elisabetani. Trăia în el o viziune liberă și înflăcărată a conflictelor dramatice, care-și va găsi teren pentru idealizările sale romantice în legenda Cidului, cunoscută prin drama *Mocedades del Cid* (Faptele de tinerețe ale Cidului, 1618) de Guillén de Castro, imitată în repetate rînduri de către autorii francezi care l-au precedat pe Corneille. El nu aduce modificări substanțiale personajelor și întâmplărilor luate de Guillén de Castro din epeile din *Romancero*, poem medieval închinat acestui erou. Și apoi, temîndu-se de criticile și observațiile de care nu fusese scutit la primele sale piese, el caută să respecte cît mai mult cu putință unitățile de timp, spațiu și acțiune, decretate pe atunci indis-

<sup>1</sup> Numită astfel pentru că în sec. XVII era ocupată de dughene de tot felul

pensabile pentru ca o operă să fie socotită vrednică de luat în seamă.

În ciuda limitelor inerente subiectului și formei, Corneille izbuteste să dea în *Cidul* său o acțiune plină de tensiune și suspensii. Cu toate că personajele sînt schematice ca psihologie, ele exercită o atracție, pentru că ni le înfățișează în zbulciumul lor lăuntric. Oferă o adevărată concepție despre viață, care va avea ecouri profunde în lumea spirituală franceză. Ea nu poate fi considerată ca fiindu-i proprie lui Corneille: dar abia cu *Cidul* prinde contururi precise și se răspîndește. Tragedia se desfășoară pe două planuri. Primul este acela al conflictelor de ordin moral, între dragoste și datorie, care s-ar putea traduce în conflictul dintre pasiune și onoare în sensul spaniol, dar aici este configurat potrivit unei logici și unei clarități de ordin etic, printr-o evidență a exprimării și a discernămîntului. Al doilea, este acela al hotărîrilor concrete, de toate zilele. Fiind vorba despre o lume de Curte, aceste hotărîri îi revin regelui, au consecințe de ordin general, dobîndind deci o nuanță politică.

Acțiunea și conflictele pe care tragedia le pune în lumină cu alternative permanente, se desfășoară cu o luciditate de teoremă. Don Rodrigo și Ximena se iubesc; dar, pentru moment, dragostea lor n-a îmbrăcat încă aparențe oficiale. Respectivii părinți, Don Diego și Don Gómez au o discuție cu privire la însărcinarea pe care regele i-o dăduse lui Don Diego de a se îngriji de educația infantelui. De la vorbe, se trece la fapte și Don Diego este palmuit de nestăpînitul tată al Ximenei. Aici, intră în joc *ipso facto*<sup>1</sup>, onoarea. Vîrsta nu-i îngăduie lui Don Diego să se bată în duel. În virtutea onoarei și a datoriei, sarcina îi revine deci lui Rodrigo, cu toate că Don Gómez este tatăl iubitei lui. Intervine și infanta, îndrăgostită de Rodrigo, la care trebuie să renunțe, el nefiind de sînge regal. Infanta încearcă să împiedice duelul. Dar inevitabilul se produce: Don Gómez este ucis de Rodrigo. Acum este rîndul Ximenei să-l răzbune. Va cere îndreptățita răzbunare de la rege, cu toate că inima îi este sfișiată între datorie și dragoste. Urmează o explicație penibilă și dureroasă între cei

<sup>1</sup> De la sine, prin faptul însuși (în lat.)



doi îndrăgostiți. Din fericire, un atac neprevăzut al maurilor îi dă prilejul lui Rodrigo să-și arate curajul neînfricat. Cidul, numit astfel de către arabi pentru vitejia lui<sup>1</sup>, îi respinge și ia prizonieri pe doi dintre conducătorii lor. Ca atare, regele nu-l mai poate pedepsi cu moartea sau exilul. Dar Ximena nu poate nici ea să renunțe la a-și răzbuna tatăl. Găsește în Don Sancho pe paladinul onoarei ei. Răspîndind falsa știre a morții lui Rodrigo, regele și Curtea află de marea dragoste a Ximenei pentru acesta și îi admiră cu atît mai mult neînduplecarea. Din fericire însă, Rodrigo îl învinge și pe Don Sancho (cărui Ximena îi promisese căsătoria dacă ieșea victorios). Se mulțumește doar să-l dezarmeze, crezînd că acesta este iubit de Ximena. După atîtea peripeții romanești, este firesc să se anunțe mult dorita căsătorie. Dar aceasta va putea să aibă loc numai cînd Cidul se va întoarce victorios dintr-o nouă acțiune războinică pe care i-o încredințează regele. În ciuda văditelor sale ingenuități și a rigoarei demonstrative atît a acțiunii, cît și a personajelor, *Cidul* trebuie socotit o operă fundamentală din punct de vedere artistic și istoric. O atestă siguranța simțului scenic al construcției și al personajelor și mai ales capacitatea autorului de a reda unele tendințe și aspirații ale spiritului național francez. În secolele următoare, va dăinui veșnic în Franța o vîină «cornelliană», adică simțul datoriei, al rigoarei, al consecvenței, al purității, așa cum le prezintă acești eroi (de remarcat, toți la fel de nobili și pozitivi). Determinarea acestui ideal n-a fost, desigur, străină de concepțiile Curții și, cu atît mai mult, de acelea ale monarhiei absolute, pe care Corneille le interpreta și le idealiza conștiințios (încă de la debutul său el fusese remarcat de Richelieu, primind de la el comenzi de comedii: dar tocmai datorită lui Richelieu, *Cidul* a fost condamnat de Academia franceză, întrucît nu respecta suficient regulile aristotelice). În istoria spectacolului de teatru, poate că n-a mai existat nici o epocă în care orientarea culturală să fie dată într-un mod atît de direct — și iluminat — de către o clasă politică. Corneille a apli-

<sup>1</sup> Adaptare spaniolă a cuvîntului arab *sid* (formă contrasă din *sayyd*) însemnînd senior, stăpîn

cat unei lumi, al cărei exponent se considera, *l'esprit de clarté*<sup>1</sup>; iar curînd după aceea, Racine avea să-i aplice *l'esprit de finesse*<sup>2</sup>.

«*Mai degrabă mi-aş lua viaţa, decît să mă înjosesc renegîndu-mi demnitatea*», avertizează încă de la-nceput, într-una din replici, infanta. Iar Don Rodrigo: «*Să salvăm măcar onoarea de vreme ce, oricum, sînt nevoit s-o pierd pe Ximena*». Altercaţiunile granzilor cu privire la onoare ajung adesea la probleme ridicole de orgoliu, dar nu îngăduie concesii. Răzbunarea onoarei este imperativul principal: atît pentru Ximena («*în sîngele acela vărsat în ţărîină, mi-am văzut scrisă datoria*») cît şi pentru Rodrigo («*Viaţa lui era pentru mine o ruşine: onoarea mi-a silit mîna la acest act*»). Discuţia lor este hotărîtoare în această privinţă:

«DON RODRIGO

*Ei bine, urmăritul, priveşte-l, e de faţă,  
A ta să fie slava de-al izgoni din viaţă!*

XIMENA

*O, ce sînt eu silită, Elviro, a vedea?  
Rodrig la mine-n casă! Rodrig în faţa mea?*

DON RODRIGO

*Ucide-mă, Ximenă, şi gustă fără jale  
Plăcerea morţii mele şi-a răzbunării tale.*

XIMENA

*Vai mie!*

DON RODRIGO

*O, ascultă!*

XIMENA

*Fugi, lasă-mă să mor!*

DON RODRIGO

*O clipă*

XIMENA

*Du-te!*

DON RODRIGO

*Numai o vorbă, te implor,  
Şi-apoi cu-această spadă viaţa tu mi-o stinge.*

XIMENA

*Cum, încruntată încă de-al tatălui meu sînge?*

<sup>1</sup> spiritul clarităţii (în fr. în orig.)

<sup>2</sup> spiritul fineţei (în fr. în orig.)

DON RODRIGO

*Ximenă!*

XIMENA

*Fugi cu arma ce, vai, în fața mea*

*Mă muștră pentru viața și fără de legea ta!*

DON RODRIGO

*Nu, mai curînd privind-o, mînia ta sporească,*

*Și ceasul morții mele să nu mai zăbovească!*

XIMENA

*Vopsită e de sînge de-al meu!*

DON RODRIGO

*Îți vine greu*

*Să o cufunzi, să-și piardă culoarea într-al meu?*

XIMENA

*Om crud care pe tată-l ucide fără milă*

*Prin spadă — prin vederea ei cruntă — pe copilă!*

*Înlătură-mi această unealtă de omor!*

*Vrei să te-ascult, Rodrigo, și tu mă faci să mor.*

DON RODRIGO

*Fac ce dorești, dar totuși nu părăsesc dorința*

*Ca însăși tu, Ximenă, să-mi împlinești sentința,*

*Căci oricît mi-ești de dragă, un laș nu pot să fiu,*

*Ca să reneg vreodată chemarea mea de fiu.*

*Pe tatăl meu căzuse o groaznică rușine*

*Ce mă privea-n aceeași măsură și pe mine.*

*Știi ce-nseamnă o palmă pentru un om cinstit.*

*Am căutat să aflu făptașul, l-am găsit,*

*Am răzbunat onoarea-mi și pe iubitul-mi tată*

*Și dac-ar fi nevoie, aș face-o înc-o dată.*

*Nu crede că iubirea-mi n-a dus o luptă grea*

*Cu tatăl meu și-n urmă, chiar împotriva mea.*

*O, judecă-i puterea, aflînd c-am fost în stare*

*Să mă-ndoiesc de poate să-ncapă răzbunare.*

*Silit să-ndur ocară, ori vai! disprețul tău,*

*Înviniuam de-o grabă prea mare brațul meu.*

*Mă dojeneam de-această pornire prea nebună,*

*Și farmecele tale erau să mă supună,*

*De nu-mi ziceam, Ximenă, că nu te-ar merita*

*Un om lipsit de-onoare, lipsit de stima ta!*

*Că ochii tăi iubirea și-ar fi schimbat-o-n ură*

*Văzînd mișel pe-acela ce vrednic îl știură:*

*Că ascultînd amorul, urmînd al său îndemn,*

*De-alegerea ta însăși m-aș fi făcut nedemn.*

*Ți-o spun din nou, ți-oi spune-o, deși printre suspine,  
Pînă la cel din urmă: da, te-am jignit pe tine;  
Da, te-am jignit amarnic, fiind silit s-o fac,  
Pe tine să te merit și-onoarea să mi-o-mpac.  
Mi-am împăcat onoarea și pe bătrînul tată;  
Vin să-te-mpac pe tine acuma, adorată.  
Am alergat aicea de mîna ta să mor;  
Ce-am fost dator făcut-am și fac ce sînt dator.  
Un tată scump te strigă din fundul negrei groape  
Și eu nu vreau victima cu nici un preț să-i scape:  
Jertfește-acestui sînge pe care l-a pierdut  
Acel ce se mîndrește cu ceea ce-a făcut!*

XIMENA

*Rodrig, ah, ai dreptate, cu toată vrăjmășia  
Nu pot blama pe-acela ce-și face datoria  
Și-n chinurile mele ce-asupra-ți se răsfrîng  
Eu nu te-acuz pe tine, pe mine mă deplîng;  
Știu ce se cheamă cinste și cum înflăcărează  
Asemenea insultă o inimă vitează,  
Tu n-ai făcut, firește, decît ce se cădea,  
Dar mi-arătași de-asemeni și datoria mea;  
Funesta-ți vitejie mi-arată prin avîntu-i  
Cum îți răzbuni un tată, și-onoarea cum ți-o mîntui.  
Aceeși rîvnă cată la rîndul meu să pun  
Onoarea să mi-o mîntui, pe tata să-l răzbun.  
Aceasta, vai, mă face să fiu nemîngîțiată!  
O altă mînă dacă m-ar fi lipsit de tată,  
Găseam, ah, în norocul dorit de-a te vedea  
Unica alinare ce-o mai puteam avea;  
Și-aș fi simțit un farmec în jalea mea cumplită  
Să-mi zvîrni aceste lacrimi cu mîna ta iubită,  
Ci caut a te pierde, cum l-am pierdut pe el,  
Această despărțire mă zbuciumă la fel.  
Cumplita datorie ce inima mi-o rupe  
Mă-mpinge la jertfirea vieții tale scumpe,  
Căci oricît țin la tine, Rodrig, nu aștepta  
Să simt o lașă milă față de crima ta.  
Și-oricît iubirea noastră ar vrea să mă reșie,  
Voi ști să dau dovadă de-aceeași bărbăție:  
Ca să fii demn de mine, tu n-ai dat îndărăt,  
La rîndul meu vreau demnă de tine să m-arăt.*

DON RODRIGO

*Nu pregeta atuncea să faci ce ești datoare*

*Spre-a împlini o jertfă atît de-nălțătoare!  
Mîndria ta îmi cere viața — vin'și-o ia!  
Osînda-mi va fi dulce și dulce moartea mea!  
S-aștepți pînă ce legea își va rosti sentința,  
E să-mi întîrzii moartea și fie biruința.  
Prea fericit muri-voi de brațul tău.*

XIMENA

*Taci, dacă-ți sînt dușmană, nu vreau să fiu călău.  
Eu să-ți ridic viața, e cu puțință oare?  
Dator ești să ți-o aperi, s-o cer eu sînt datoare.  
Dar între noi e altul judecător suprem  
Și eu am numai dreptul în fața-i să te chem.*

DON ROGRIGO

*Oricît iubirea noastră ar avea să te reție,  
Vei da și tu dovadă de-aceeași bărbăție.  
Căci răzbunînd un tată alt braț dacă-mprumuți,  
Ximena mea, mă crede, înseamnă să mă cruți.  
Cum brațul meu, el singur, mi-a răzbunat onoarea,  
Al tău să-și dobîndească la rîndu-i răzbunarea!*

XIMENA

*Rodrig, la ce mai stărui? Tu ajutor nu ceri  
Cînd te răzbuni, la nimeni și mie mi-l oferi!  
Sînt tot așa de mîndră și cred că se cuvine  
Ca slava răzbunării să n-o împart cu tine.  
Deci ajutor la rîndu-mi nici eu nu voi căta  
În deznădăjduirea sau în iubirea ta!*

DON RODRIGO

*Mîndrie neînfrîntă! Vai! Să nu pot obține  
Atîta mîngîiere încalte de la tine?!*  
*În numele iubirii și-al tatălui tău mort  
Nu mă lăsa blestemul acestei vieți să-l port!  
Mai vesel e Rodrigo de mîna ta să piară  
Decît urît de tine, trăind o viață-amară!*

XIMENA

*Nu te urăsc eu, lasă!*

DON RODRIGO

*Oh, trebuie!*

XIMENA

*Nu pot.*

DON RODRIGO

*Așa puțin îți pasă de lume și de tot  
Ce poate să scornească în umbră clevetirea  
Cînd va să-mi știe crima și că-mi păstrezi iubirea?*

*Silește-le să tacă și în pofida lor  
Salvează-ți bunul nume, făcându-mă să mor!*

XIMENA

*Lăsîndu-ți viața, vaza îmi va luci mai vie,  
Vreau ca și cel din urmă clevetitor să știe  
Că te ador și totuși pedeapsa ta o cer  
Și toți să-mi cînte imnuri de slavă pîn'la cer  
Și soarta să-mi deplîngă... Rodrig, acuma du-te,  
Să nu mai văd comoara de fericiri pierdute...*

*Ascunde-n umbra nopții plecarea ta de-aici.  
Onoarea mea-i pierdută cumva de te-or zări.  
Tot ce-ar putea birfeala să zică despre mine  
E că-n această casă eu te-am primit pe tine  
Și ca să fiu hulită nici tu nu o dorești.*

DON RODRIGO

*Aș vrea să mor!...*

XIMENA

*Vai, du-te!*

DON RODRIGO

*Atunci, ce hotărăști?*

XIMENA

*Deși cea mai frumoasă văpaie amenință  
Să-mi mistuie mînia, fac tot ce-mi stă-n putință  
Ca să răzbun pe tata, mîndria să mi-o-mpac  
Și singura-mi dorință e să nu pot s-o fac.*

DON RODRIGO

*O, vrajă a iubirii!*

XIMENA

*O, culme-a suferinții!*

DON RODRIGO

*Ce de dureri și lacrimi ne vor costa părinții!*

XIMENA

*O, te-așteptai, Rodrigo?...*

DON RODRIGO

*Ximenă-ai fi crezut?...*

XIMENA

*Așa curînd norocul să ni-l vedem pierdut!*

DON RODRIGO

*Și că așa de aproape de țărîm a fost să vie  
Nădejdea să ne-o sfarme o cruntă vijelie!*

XIMENA

*O, jale fără margini!*

DON RODRIGO  
*O, chin așa de mult!*

XIMENA

*Rodrig, de-acuma du-te, fugi... nu te mai ascult!*

DON RODRIGO

*Pîn'la sfîrșit cînd dreapta osîndă mi-oi primi-o  
Merg să-mi tîrăsc o viață nemernică... Adio!*

XIMENA

*De-o fi așa să fie, îți dau cuvîntul meu  
Că-n urma ta o clipă n-am să respir nici eu.  
Adio, dar ia seama să pleci pe nesimțite.  
(Rodrigo iese)*

ELVIRA

*Stăpînă, orice rele Preabunul ne trimite...*

XIMENA

*O, lasă-mă în pace cu sfatul tău nătîng...  
Mă duc să caut pacea și noaptea, ca să plîng»<sup>1</sup>*

Mai puternic decît personajele, simțim vie conștiința autorului, care se exprimă prin ambele părți aflate în conflict, elaborînd un codice moral, o practică riguroasă, care depășește fără a o exclude, pe cea creștină și furnizează o măsură și o normă de viață apropiată realității acelei lumi — o elită — pe care o oglindește și o oferă ca subiect de admirație clasei burgheze. Elocvența îmbrățișează marile idei ale dramei și se înflăcărează la sentimente. Așa, de pildă, Ximena: «*Voi ce redați puteri resentimentului meu, vълuri, doliu, veșminte lugubre impuse de prima lui izbîndă, sprijiniți-mi onoarea împotriva pasiunii: iar cînd iubirea mi-ar deveni prea puternică, amintiți-mi trista îndatorire, înfrunțați fără teamă o mînă învingătoare*».

Singurul caracter cu adevărat viu și uman este cel al Infantei, gata să sprijine iubirea celor doi nefericiți, dar gata și să profite de ruptura lor, sugerîndu-i Ximenei, cu oarecare orgoliu, «*lipsește-l de dragostea ta, dar lasă-ne viața lui*». Rodrigo este cel mai chinuit și trebuie să admită ca fatalitate: «*Nimic nu-mi este atît de scump ca onoarea... Preferînd... Ximenei*

<sup>1</sup> Trad. de Sf. O. Iosif, în vol. Corneille—Racine, *Teatru*, actul III, scena 4, Editura Tineretului, 1960 (Biblioteca Școlarului)

onoarea și pe Ximena, vieții». Ximena « roșește de rușine » pentru cuvintele de dragoste ce « i-au scăpat » și față de care este mai puternică « mândria ei neînduplecată ». Această construcție armonioasă și severă, în care onoarea dobîndește o caracterizare morală mult mai limpede (identificîndu-se cu datoria) decît la spanioli, unde tinde să se identifice cu respectul social și tabuurile sexuale, este dominată de preceptul de căpetenie « . . . Cînd un rege poruncește, trebuie să te supui ». Efectele și loviturile de teatru corespund desfășurării conceptelor, sfișierii personajelor între simbolul ideal și realitatea umană. Corneille nu va mai atinge niciodată un asemenea echilibru de exprimare, o asemenea desăvîrșire a realizării. Emfaza și calcularea efectelor scenice vor prevala în cele din urmă asupra elanurilor intime și ideale ale sufletului, pe care Corneille va ști uneori, pînă la urmă, să le zugrăvească pregnant. La comedie nu mai revine decît cu *Le menteur* (Mincinosul, 1643), elegantă imitație a piesei *La verdad sospechosa* (Adevărul suspect) a lui Juan Ruíz de Alarcón. Abordează în schimb istoria romană, extrăgînd din ea episoade și subiecte de tragedie, într-o serie de compoziții: *Horace* (1640), *Cinna* (1640), *Polyeucte martyr* (1641), care evocă, pe acest fundal, un martir creștin, *Mort de Pompée* (Moartea lui Pompei, 1642), *Nicomède* (1651), în sfîrșit, *Suréna, général des Parthes* (Surena, generalul parților, 1674), cînd atenția publicului se îndepărtase de opera lui. Mai dedică alte numeroase tragedii subiectelor mitologice, legendare sau istorice. Convențiile retorice și artificialitatea structurilor îi înăbușeau treptat vîna creatoare. Cu *Andromède* (1650) și *La Conquête de la Toison d'or* (1652), Corneille oferă un loc important intervenției cîntului și scenografiei baroce a lui Giacomo Torelli<sup>1</sup>, plină de perspective fanteziste, apropiindu-se astfel de melodramă. În *Horace*, exaltarea unui eroism inflexibil are uneori aspecte convingătoare și o măreție nu numai retorică, dar cel mai adesea, elocvența lui cade în gol, episodul legendar

<sup>1</sup> Scenograf italian (1604 ? — 1678) cu mare succes la Florența, Veneția și Curtea din Paris, cunoscut pentru fastul spectacolelor montate de el și pentru decorurile fantastice și inovațiile sale tehnice



al luptei dintre Horăți și Curiăți este fățiș înveșmîntată didactic în sentimente pilduitoare și laudabile. Se epuizează în gest. Eroismul războinicului roman cedează locul apoi în *Cinna*, artei guvernării, ambiguității politicii. Printr-o complicată dialectică oratorică, Corneille urmărește să ne înfățișeze drept necesară autoritatea absolută, temperată de dreptul la clemență, precum și puterea ei de a decide, justificînd-o prin recurgerea la compromis. De rîndul acesta, obiect al tiradelor în favoarea lui Ludovic al XIV-lea și a politicii sale, sînt August și Curtea lui, unde se află diverse personaje turbulente și înclinate spre comploturi. *Polyeucte*, un creștin care sfidează cu temeritate pe zei și pe păgîni, pentru a-și afirma cu orice preț credința, surprinde mai mult prin încăpăținare decît prin eroism. Mediul care îl înconjoară suferă de complexul de înrudire. Conflictele se nasc dintr-o morală fățiș burgheză și mărunță. Teatralitatea și dialogurile sînt pline de artificii.

La publicarea pieselor sale, Corneille a pus drept introducere un *Discours sur la tragédie* (Expunere despre tragedie), unde expune poetica sa, care urmărește s-o depășească pe cea aristotelică. În tragedie, autorul ar trebui să reprezinte un eveniment sau un personaj neobișnuit, capabil să reveleze conflicte lăuntrice sau exterioare de proporții mărețe, din care să izvorască trezirea unei conștiințe morale.

## RACINE

Jean Racine (1639—1699) duce în cu totul altă direcție spiritul tragediei franceze. În cele cîteva decenii care-l despart de Corneille se petrece o profundă evoluție istorică. Exaltarea eroismului, rezultat logic al unei epoci marcate de lupte și conflicte aprige, este urmată de anii cei mai glorioși ai domniei lui Ludovic al XIV-lea. Pacea și prosperitatea îngăduie cultivarea artelor, a literaturii și a spectacolului, ca sinteză a lor și ca manifestare ce suscită în public ecoul cel mai direct. Se naște gustul pentru romanțios și înclinația sentimentală, iar în sînul lor, introspecția

psihologică a romanelor doamnei de La Fayette, caracterele lui La Bruyère și maximele lui La Rochefoucauld. Elita adunată la Versailles și la Tuileries, la Curte și în anturajul diverselor centre ale puterii, creează o formă socială de viață care cultivă sentimentul amoros drept singura și autentică posibilitate de evaziune din obligațiile a căror apăsare trebuie, prin forța lucrurilor, să și-o asume fiecare. Exemplul îl dă regele însuși: treburile statului nu-l ocupă decât atîta cît este strict necesar, lăsînd cîmp liber treburilor inimii, în timp ce mintea i se desfată la spectacole, la care participă adesea în mod direct. Racine va fi poetul acestei lumi și al zbuциumelor ei. Personajele sale sînt devorate de pasiuni amoroase, dar, pe de altă parte, nu-și pot îngădui să neglijeze afacerile de stat, fie ele războinice sau treburi politice. Racine expune tulburările ascunse și plăcutele frămîntări ale clasei conducătoare, căreia el nu-i aparține, dar este satelitul ei, preocupat să o înțeleagă și s-o interpreteze în vicisitudinile ei lăuntrice, cînd îmbină responsabilitățile puterii cu imboldurile pasiunii. Personajele sale, fie ele istorice sau mitologice, au funcții politice de prim plan, iar acestea intervin în mod hotărîtor în zbuциumul lor, în căutarea fericirii și a dragostei. Racine folosește așadar un limbaj direct și adesea sincer pentru a da glas pasiunilor. Dar știe să-l înveșmînteze într-o aureolă aulică, așezîndu-și eroii (sau, mai bine zis, eroinele, căci lor le încredințează Racine mai cu dragă inimă menirea unui ecou tragic) pe pedestalul care se cuvine poziției lor eminente, funcției lor reprezentative.

Răzvrătirea adusă de Reforma religioasă fusese de mult îndepărtată. Cu toate acestea, după înfrîngerea ei urmase, ca de obicei, o asimilare a rigorii și elanurilor sale, o reexaminare severă a doctrinelor privitoare la predestinare și har. Trăvialul lent al mișcării de la Port-Royal<sup>1</sup> și al gîndirii lui Blaise Pascal, trezesc,

---

<sup>1</sup> Mînăstire lîngă Versailles, devenită din 1636 focarul jansenismului, unde s-au adunat diverși învățați care au format așa-numitele « Petites Ecoles », cu metode raționaliste și anti-iezuite. Racine a fost elevul lor și tot aici s-a retras Pascal în 1654. Mînăstirea a fost închisă din ordinul lui Ludovic al XIV-lea în 1709 și distrusă în 1712

prin opoziție, bigotismul doamnei de Maintenon, iar la Ludovic al XIV-lea, ca urmare, o atitudine ostilă față de manifestările artistice ca scop în sine și nu exclusiv edificatoare. Racine urmează întru totul această traiectorie. De la preocuparea amoroasă a eroilor săi, care culminează cu pasiunea nestăpînită și morbidă a Fedrei, ajunge în scurt timp la extrema opusă, la repudierea ei totală, la un moralism intransigent și fanatic. Nu este pentru prima oară cînd o psihologie disolută își găsește un răspuns nemijlocit într-o mortificare masochistă, cînd gustul pentru păcat sfîrșește prin a îmbrățișa o autoflagelare tot atît de morbidă.

Jean Racine a fost educat la Port-Royal de către teologi și umaniști ca Nicole, Lancelot, Hamon, Le Maître. Mișcarea era legată de învățătura lui Jansenius<sup>1</sup> și urmărea în esență să readucă catolicismul la rigoarea și puritatea care-i fuseseră impuse de textele sfinte, reluînd problemele sale centrale, temele pe care le discutase Sfîntul Augustin. Racine a dovedit foarte devreme înclinații literare cu totul străine de Port-Royal. Ajuns în plină maturitate a vîrstei, a resimțit efectul învățăturilor primite în adolescență și, probabil sub această influență, și-a schimbat complet cursul existenței și al creației.

La douăzeci de ani își face studiile la Paris și intră în cercurile literare, legînd diverse prietenii, printre care cu Boileau și La Fontaine. Educația umanistă și influența exercitată asupra lui de curentele literare și critice la modă, l-au făcut să nu se încumete niciodată să se îndepărteze, ca formă, de un clasicism riguros, chiar dacă spiritul tragediilor sale este cu totul nou, întrucît se orientează în primul rînd și exclusiv către vicisitudinile sentimentelor umane, mai întotdeauna sentimente de dragoste. La Racine, tragedia va trăi cu atît mai sincer cu cît autorul va izbuti să elibereze acțiunea, personajele, stilul, de amintirea lui Seneca și Euripide. Debutul lui nu va întîrzia.

---

<sup>1</sup> Cornelius Jansen (1585—1638), teolog olandez, episcop de Ypres. În principala lui lucrare, *Augustinus*, el expunea dintr-un punct de vedere propriu doctrinele despre liberul arbitru, predestinare și har, pe care se va baza mișcarea jansenistă

În 1664 trupa lui Molière este cea care pune în scenă prima lui tragedie, *La Thébaïde*, inspirată din lupta ce s-a dus, potrivit mitului, în jurul Tebei, după alungarea lui Oedip. Reminiscentele clasice rămân predominante. Încă din această primă încercare se poate constata o remarcabilă abilitate a versului, un simț ascuțit al dinamismului scenic și, mai ales, înclinația către romanțios (Creon o iubește pe Antigona, Antigona se omoară). În 1665, a doua lui tragedie, *Alexandre*, îl impune publicului prin atracția pe care o suscită personajele sale. În 1667 *Andromaque* aduce un adevărat triumf. Subiectul era clasic, dar Racine nu ține seama de modelul euripidian, care de altfel nu era dintre cele mai reușite, avînd astfel libertate de mișcare în conturarea vicisitudinilor sufletești ale eroilor săi, încadrate într-o întîmplare sumbră. Oreste o iubește pe Hermiona, logodnica lui Pirus și îndrăgostită de acesta. Pirus o iubește pe Andromaca, luată sclavă la Troia. Pirus i-a salvat fiul și-i făgăduiește că-l va scăpa și de primejdiile care-l mai amenință încă, dacă ea va consimți să se mărite cu el. Dar Pirus ar trebui să se căsătorească cu Hermiona și nu cu Andromaca, în urma angajamentului pe care și l-a luat față de greci și de poporul lui. Oreste, pentru a o răzbuna pe Hermiona de afrontul suferit, îl ucide pe Pirus în timp ce acesta se pregătește pentru căsătoria cu Andromaca. Hermiona nu-i iartă faptul că i-a ucis iubitul. Se omoară într-un acces de disperare. Lui Oreste nu-i mai rămîne decît să fugă. Eroii sînt chinuți de șovăieli și incertitudini, de impulsuri neașteptate. Seva tragediei rezidă în suferința lor lăuntrică, în fatalitatea creată de pasiune, care le însoțește pașii. Racine posedă deplină maturitate a mijloacelor sale expresive, are capacitatea de a face să trăiască manifestarea desăvîșită a poeziei sale și a lumii lui tragice, El atinge coardele sentimentale ale spectatorului, care vibrează la unison cu suferințele umane ale personajelor, sfîșiate cînd de iubirea maternă, cînd de gelozia și ura născută din ea, cînd de umilirea și frustrarea elanurilor de dragoste. Eroii săi se depărtează de tipologia de stil clasic și corneillian. Începe o subtilă analiză a sentimentelor ce stau la baza jocului lor scenic. Natura acestor eroi — cu toate că se referă în realitate la membrii Curții

— aparține deja societății burgheze, printr-o sublimare a acesteia («*așa cum ar dori ea să fie*», aspirație către o stare superioară, unde sufletul se hrănește doar cu sentimente alese și înfrumusețate). «*Am simțit că ura-mi se topea — sau mai degrabă, am simțit că încă o iubeam*», spune Oreste; iar Pirus: «*Iată-mă-nvins, în butuci, mistuit / de remușcări, ars de un foc / mai crud decât cele ce-atunci am aprins, / și-atâtea dureri, atîta plîns și atîtea / patimi chinuitoare . . . Vai, cruzime / fost-am vreodată puternic ca tine? Dar, în sfîrșit, / ajunge cu-atîta chin . . .*» Pirus amenință să treacă de la iubire la ura cea mai înverșunată. Tragedia servește pentru a lumina personajele, și nu personajele servesc tragedia. Dragostea oferă criteriul și mobilul pentru a le defini: desfătare și evaziune fundamentală în civilizația lumii acesteia, din trecut și pînă în ziua de astăzi. Fiecare trăiește printr-un conflict lăuntric. Andromaca vrea să-și salveze fiul, dar să nu i se dăruiască lui Pirus; Pirus vrea să se căsătorească cu ea, dar nu-și poate încălca datoria. Oreste o iubește pe Hermiona, dar conștient de faptul că nu este iubit, se-ndoiește de dreptul lui de a acționa. Hermiona ar vrea să-l urască pe Pirus pentru afrontul pe care i l-a făcut, dar nu izbutește să-și înăbușe iubirea.

Pasiune, gelozie, orgoliu, remușcare, conveniențe practice agită sufletul acestor eroi, făcîndu-i înduioșător de apropiați. A se vedea monologul Hermionei:

«*Vai! ce-am făcut? Dar unde-s? Ce să mai fac? Pustie  
Mi-e inima! Mi-e groază! Ce chinuri mă sfîșie?  
Fără de țintă-ntr-una alerg și iscodesc  
Să știi dacă, acuma, urăsc sau mai iubesc!  
Plecînd, cu cîtă ură s-a dus, m-a izgonit!  
Pe chipu-i nici durere, nici milă n-am zărit  
Chiar prefăcute. Oare a fost el frămîntat?  
Gemut-a el o clipă? M-a plîns? S-a tulburat?  
Mut față de suspinu-mi, de jalea mea, străin,  
Părut-a că ia parte la groaznicul meu chin?  
Iar eu îl jelui încă și revărsîndu-și plînsul  
Tot inima-mi prea slabă se zbate pentru dînsul?  
Și tremurînd la gîndul primejdiei ce-i vine,  
În pragul răzbunării să simt că-l iert în mine?  
Nu; nu îi schimb pedeapsa ce ura-mi poruncește:*

*Să moară! Pentru mine azi nici nu mai trăiește.  
 E fericit și râde viclean de-a mea mînie,  
 Gîndind că nu-l pîndește de-acum nici o urgie  
 Și crede că opri-voi, fricoasă, nestăpînă,  
 Pumnalul ce-ntr-o mînă îl țin, cu altă mînă.  
 El mă socoate încă sfoasă și plecată  
 Dar va vedea că astăzi nu-s cea de altădată.  
 Triumfător în templu, el nici nu se gîndește  
 De i se cere moartea, sau viața-i se dorește.  
 Și-mi lasă șovăiala cu zbuciumu-i funest!  
 Nu, nu; acum mă sprijin pe brațul lui Orest.  
 Să moară, dar, fiindcă putea să se păzească.  
 Da: vreau, de el silită, ca moartea să-l lovească.  
 Vreau eu? De ce? eu însămi aceasta poruncesc?  
 Eu îi doresc să moară fiindcă îl iubesc?  
 Cum, n-am trecut atîtea ținuturi, mări, ca vîntul,  
 Decît să vin aicea să-i pregătesc mormîntul  
 Lui, ale cărui glorii iubirea-mi altădată  
 Și le spunea într-una atît de fermecată,  
 Lui, căruia în taină chiar eu m-am hărăzit  
 Nainte mult de fapta-i ce-acum m-a umilit?  
 Să-l pierd deci ucigîndu-l? Dar pînă să nu moară . . . »<sup>1</sup>*

Oreste, a cărui venire a declanșat tragedia, este cuprins de nebunie. Se abandonează cu totul unei *delectatio* a impulsurilor sentimentale proprii și ale altora. Legile se interiorizează iar sufletul cedează. Racine, ca și contemporanii săi, cultiva în primul rînd o inspirație personală, evitînd astfel — din fericire — tentația de a se defini. După dovada atît de grăitoare din *Andromaca*, el încearcă o comedie, *Les Plaideurs* (Împricinații, 1668), satiră bufă (preluată în mod fătîș după *Viespile* lui Aristofan) la adresa lumii administrative, a magistraților, a avocaților, a justiției. Acțiunea se bazează pe o serie de caractere de maniaci, în care este ușor de recunoscut amprenta lui Molière. Gluma are unele aspecte agreabile, dar nu dezvoltă intențiile și rămîne fără urmări. În 1669 prezintă *Britannicus*. Racine se lasă ispitit de delictele și monstruoziitatea lui Nero, așa cum ne-au

<sup>1</sup> Trad. de Petru Manoliu, în: Racine, *Teatru*, ESPLA, 1959 (Clasicii literaturii universale). *Andromaca*, actul V, scena 1

fost transmise de Suetoniu. Este evidentă intenția de a surprinde originea cauzelor care l-au adus pe Nero pe această cale, de la comportarea normală și chibzuită de care dăduse dovadă în prima perioadă a vieții sale publice. Dar analiza își ratează în esență scopul, iar personajul lui Nero rămîne rupt de un context psihologic verosimil. Lui Britannicus îi revine rolul obligat de erou nefericit, frumos și generos. Iunie, acela de eroină clarvăzătoare, care, simțindu-se pierdută, își sacrifică viața pentru dragoste. Coloritul romanțios este sporit de Agrippina, mama care aci își pierde nădejdea, aci speră să-și domine fiul, pînă cînd se vede înfrîntă, precum și de o serie de liberti care intervin în mod eficient în momentele hotărîtoare ale acțiunii, ca scelvii din comedia plautiană. Spre deosebire de celelalte tragedii, sentimentele sînt rareori analizate și personajele rareori puse într-o lumină obiectivă și revelatoare. S-ar zice că vîna cea mai autentică a lui Racine a fost înăbușită de lumea istorică și de figurile consacrate de legendă, pe care a urmărit să le evoce.

*Bérénice* (1670) nu poate fi considerată în mod riguros drept o tragedie. Nu se petrece nimic dramatic. Este vorba de o adevărată dramă sentimentală, intimă, care are particularitatea că se petrece în lumea unor personaje ilustre. Bérénice și Titus se iubesc profund. Dar Bérénice este o regină străină, iar Titus, după moartea lui Vespasian, devine împărat. Romanii nu admit ca un împărat să se căsătorească cu o străină, sau să conviețuiască cu ea. Titus vrea să ducă o viață ireproșabilă. Rațiunea de stat îl constrînge la o atitudine care o obligă pe Bérénice să-l părăsească. Piesa redă cu tonuri elegiace speranțele neîntemeiate și suferința îndelungată a Bérénice, pînă la dureroasa și supusa renunțare finală. Nu lipsește, firește, un martor: Antiochus, rege oriental și vasal al lui Titus. Spre nefericirea lui, Antiochus o iubește cu timiditate pe Bérénice. Această acțiune tipică ar putea de fapt să se petreacă la Curte, între Ludovic (noul Titus) și doi principii străini. Drept care, necesitatea politică face să i se sacrifice exigențele sentimentale.

Amărăciunile dragostei triumfă în fiecare din cei trei. Titus este cel mai slab, fiind și cel mai expus. Senti-

mentele rămîn duioase, feminine, sortite să fie înăbușite. În eroul lui Racine glăsuiește mereu renunțarea, fuga («*Dacă cerul, nemulțumit de a mi-o fi răpit, va voi să-mi hărăzească și durerea unei vieți lungi . . .*»). Antiochus, cel mai depărtat de faptul istoric, are un suflet generos. Bérénice servește drept contrapunct, prin temperamentul ei pasionat și orgolios, sortit totuși să se potolească în mod trist. Titus însă, rămîne incapabil de a reacționa («*. . . N-am să pot trăi fără tine, o simt; și îmi simt încă de pe acum inima departe de mine. Dar acum nu mai e cazul să trăiesc, ci trebuie să domnesc*»). Pe de altă parte — «*gloria inexorabilă mă urmărește*» — ambiția va fi încununată la Racine și contemporanii săi de o tristă dar inexorabilă victorie. Antiochus și Titus se întrec în sacrificii, amenințînd cu sinuciderea. Berenice îi întrerupe și îi potolește («*. . . nu văd altceva decît chipuriperate, nu văd altceva decît plîns, și nu-mi este dat vreodată să aud decît cuvinte de chin și orori și sînge gata să fie vărsat*»). Pentru a încheia cu o notă de patos extrem, «*. . . iubeam, Doamne, iubeam, voiam să fu iubită . . . Adio: toți trei slujim universului drept exemplu pentru cea mai dulce iubire și cea mai nefericită. . .*» Marilor personaje ale lumii și ale istoriei, măreția iubirii înfrînte.

*Bajazet* (1672) oferă un cîmp deschis resurselor de imaginație ale lui Racine, poate pentru că se petrece într-un cadru voit romanesc, printre exotismele și particularitățile mai neobișnuite ale Seraiului, palatul regal al Înaltei Porți Otomane. Sultanul este plecat la asediul Babilonului, iar imperiul se întinde de la Balcani pînă la Oceanul Indian în momentul cînd se urzește împotriva lui un complot tipic de palat. Sultanii dispuneau pe atunci de un harem, dar nu se arătau înclinați către o căsătorie stabilă. În plus, tindeau să se debaraseze cît mai curînd de frați sau rubedenii, adică de toți cei care ar fi putut să aspire la succesiune, recurgînd la comploturi sau revolte. Roxana stăpînește inima sultanului, dar nu izbutește să-l facă s-o ia de soție. Fatalmente se îndrăgostește de fratele lui mai tînăr, Baiazid, sortit morții. Acesta o iubea încă din copilărie pe Atalide. Roxana îl îndeamnă să scape de fratele său prin rebeliune. Mai precis, îi propune să aleagă: ori



căsătoria cu ea, ori moartea. Atalide, terorizată, încearcă să-l convingă pe Baiazid să cedeze, dar prefăcătorii lui nu durează mult: dragostea lor este descoperită, iar Roxana pune să fie asasinat. Sultanul, aflînd între două războaie de trădarea Roxanei, o pedepsește cu moartea. Bietei Atalide nu-i mai rămîne decît să se sinucidă, fiind cuprinsă și de remușcări, întrucît se simte răspunzătoare de moarte iubitului ei, fiindcă îl îndemnase la tratative cu Roxana. Cele trei morți pecetluiesc în chip strigător tragismul obiceiurilor și al împrejurărilor.

Climatul de intrigi, perfidii, cruzimi, caracteristic Seraiului corespunde unei înclinații ascunse a lui Racine, ca și caracterul pătimaș și crud al Roxanei, precursora femeii fatale. Desfășurarea agitată a tragediei este propulsată de o succesiune neîntreruptă de lovituri de teatru. Dar adevărata ei atracție rezidă în sentimentele desperate de dragoste, în cizelarea ei delicată, în flacăra lăuntrică de care e străbătută și care o apropie de sufletul spectatorului, de visurile unei imaginații seduse de pasiunile orientale tocmai pentru că sînt atît de îndepărtate și mitice.

*Mithridate* (1673) se datorește aproape în întregime imaginației autorului. Este adevărat că abundă referirile istorice la lupta dusă de Pompei pentru a-l supune pe Mitridate. Dar aceasta servește doar drept fundal și determină cursul evenimentelor. Caracterele celor patru personaje principale — Mitridate și fiii săi, Xifares și Pharnaces, îndrăgostiți amîndoi cu disperare de Monima, logodnica lui Mitridate — trăiesc însă într-un cadru strict românesc, după cum românesc este și finalul fericit, încununat de căsătoria lui Xifares, fiul cel bun, frumos și viteaz, cu iubita lui, Monima. Racine recurge la un singur amănunt istoric: pasiunea lui Mitridate pentru otrăvuri și, ca urmare, vestita lui acomodare cu acestea, care-l împiedică să se otrăvească la momentul oportun. Scena este dominată de Monima, figură ardentă, nespuse de pură și generoasă. O înconjură o atmosferă de lirism erotic intens și senzual, subliniată de crîncena gelozie

orientală a lui Mitridate. Și aici avem de-a face cu personaje suspuse, formate mai mult în mentalitatea și viața de Curte, decît în cea a bățăliilor. Între ele se naște o dramă sentimentală, de natură tendențios romantică. *Cocuage*<sup>1</sup>-ul lui Molière se transformă într-o situație triumphiulară, fără a ajunge însă la adulter, deoarece acțiunea se desfășoară în vederea unei căsătorii. Sentimentul Monimei pentru Xifares se dezvăluie în scena finală a actului al doilea, născînd o îmbinare romantică între iubire și nefericire. Nu sînt lipsite de interes, în special în această tragedie, disertațiile de ordin propriu-zis politic cu privire la campaniile militare și la respectivele planuri: de pildă proiectul descris de Mitridate, pentru a ataca Roma prin surprindere, coborînd din Alpi. Și aici se reflectă preocupările cotidiene ale regelui și ale Curții. Loviturile de teatru vin una după alta. Prima scenă din actul al patrulea, între Xifares și Monima atinge un patos sfișietor și plin de umanitate (« *un nefericit pe care soarta-l urmărește* »). Deznodămîntul, trebuind să se supună exigenței de a mulțumi publicul, cum se întîmplă adesea în teatrul de atunci, pare artificial. El se susține însă prin voința puternică și neclintită a Monimei.

În *Mithridate*, Racine dă dovadă de o puternică imaginație creatoare și reprezentativă, de o cercetare în profunzime a sentimentelor umane, pe care nu le mai regăsim în *Iphigénie* (1674), poate pentru că este paralizată de modelele euripidiene și înclinată către un patetism prea facil, cerut probabil de public. Singurul personaj convingător este acela complet nou al Erifilei, sclava îndrăgostită de Ahile, care va fi sortită sacrificării<sup>2</sup> în locul Ifigeniei, fiind

---

<sup>1</sup> Situație de încornorat (în fr. în orig.)

<sup>2</sup> Zeița Artemis, mîniată pe Agamemnon care ucisese o căprioară în pădurea ei, împiedică flota grecilor să pornească spre Troia, cerînd, pentru a aduce vînt prielnic, jertfirea Ifigeniei, fiica lui Agamemnon. Aceasta va fi înlocuită în ultimul moment prin Erifila, care fără să știe, se trăgea din același sînge. Versiunea obișnuită a mitului se încheie însă fie prin sacrificarea Ifigeniei, fie prin înlocuirea ei pe altar cu o juncă, deoarece Artemis, înduioșată, o răpește în ultima clipă pe Ifigenia care devine preoteasa ei

fica legitimă a Elenei și a lui Tezeu, deci din neamul tindarilor. Prin Erifila, mitul grec își găsește un deznodământ neașteptat: Ahile și Ifigenia se căsătoresc. Dragostea născândă a Erifilei, descrisă de ea însăși cu accente delicate și pudice, se îndreaptă cu dăruire către sacrificiu, în ciuda unei intrigi obligatorii și a teatralismului superficial al conflictelor. Pe alocuri, lirismul ajunge debordant, transformându-se în manierism. În aceeași perioadă ia naștere *Phèdre* (1674), cu care Racine își încheie, de fapt, la numai treizeci și cinci de ani, căutările și creația tragică. Printr-un personaj care-i aparține în întregime, el atinge culmea iubirii imposibil de realizat, a iubirii care este doar nenorocire, a iubirii care se transformă în autodistrugere, iubirea înăbușită și de neîmplinit pe care poetul, ca orice ființă umană, o poartă în sine.

Tentativa de a o prezenta pe Fedra într-un text modern fusese făcută de mai multe ori în Franța. Racine se inspiră direct din Seneca și Euripide, fără a aduce variații însemnate povestirii mitologice originare. După cum s-a remarcat de către mulți autori, ceea ce interesează în tragedie sînt stările sufletești ale Fedrei care, atrăgîndu-și dușmănia zeiței Venus, este condamnată de aceasta la o patimă nestăvilită pentru Hipolit (dar Racine, în loc să vadă în el un cast adept al Dianei, îl prezintă ca pe un îndrăgostit fidel și pătimaș al Aricie<sup>1</sup>). În realitate, asistăm la un lung monolog al Fedrei, căreia restul personajelor îi servesc doar drept cadru. Pasiunea Fedrei este atît de oarbă, încît frizează halucinația, nebunia: «*Nu mai este o flacără ascunsă în vine, ci Venus întreagă agățată de prada ei*». Pe lîngă aceasta, Racine se încumetă să abordeze o întîlnire directă între Fedra și Hipolit, în care Fedra nu ezită să-și mărturisească sentimentele («*această patimă nebună a mea se dezvăluie*»), în scena a cincea din actul II, în care se revarsă și se contopesc multiple porniri sufletești. Figura lui Tezeu slujește drept pivot

---

<sup>1</sup> Prințesă ateniană, persecutată de Tezeu, tatăl lui Hipolit, din pricina unor dușmăanii de familie

evoluției dramatice: mai întâi prin vestea falsă a morții sale, apoi prin întoarcerea lui, în sfârșit prin hotărârile pe care le ia. Paralel cu aceasta, se dezvoltă furtunile psihologice ale Fedrei. De la pasiune la gelozie, ale cărei flăcări încep s-o mistuie:

« Ce suferință neîncercată încă,

*Ce chinuri noi m-așteaptă, în jalea mea adâncă!*

*Nici teama, nici vrtejul altor frământări,*

*Nici patima fierbinte, nici grelele muștrări,*

*Nici umilința acelei respingeri jignitoare*

*N-au fost decât vestirea durerii viitoare.*

*Ei se iubesc! Ce vrajă vicleană m-a orbit?*

*De când sînt laolaltă? Și cum s-au întâlnit?*

*De-ascunsa lor iubire tu nu mi-ai dat de veste*

*Lăsîndu-mă-n ispita unei greșeli funeste.*

*Tu i-ai văzut, așa e? cum tainic se cătau...*

*Sub ce umbrar de frunze, în taină, își vorbeau?*

*Ei se-ndrăgeau în voie și fără-mpotrivire*

*Le ocrotea și cerul curata lor iubire!*

*Nu cunoșteau muștrarea cu groaznicu-i fior,*

*Era senină zarea în răsăritul lor!*

*Iar eu, rușinea lumii, acoperindu-mi vina,*

*Mă ascundeam în umbră, să nu zăresc lumina.*

*Un singur zeu, al morții, în mine era viu*

*Și-o singură dorință aveam, să nu mai fiu!*

*Mă adăpam cu lacrimi și mă hrăneam cu fiere,*

*N-aveam măcar răgazul să sufăr în tăcere*

*Și ne-ndrăznind eu însămi să plîng îndeajuns,*

*Gustam plăcerea-aceasta amară, pe ascuns,*

*Și prefăcînd sub zîmbet o față chinuită,*

*Înăbușeam în mine durerea tăinuită.»*

.....  
De la gelozie, la furia răzbunătoare, la conștiința (tipic creștină) a păcătoșeniei în care a căzut:

.....  
« Tezeu s-a-ntors, trăiește, iar eu iubesc, mereu!

*Pe cine? Spre ce suflet simțirea-mi năzuiește?*

*Ah, fiecare vorbă ce-o spun mă îngrozește.*

*În ce vrtej de crime m-a dus nerușinarea:*

*Respir deopotrivă incestul și trădarea.*

*Cu ură ucigașă grăbita mîină-a mea*

*În sînge fără vină, să se cufunde-ar vrea.*

*Mai pot trăi-n rușine, mai pot privi în față  
Lumina-acestui soare ce m-a adus la viață?*<sup>1</sup> »

.....

De rîndul acesta, zeii sînt evocați adesea de Fedra și de Tezeu. Dar Racine situează fatalitatea în însuși psihicul omenesc și în pornirea lui cea mai inconstantă și impetuoasă — dragostea — care la Fedra înseamnă o dezlănțuire a sentimentelor și a simțurilor.

Această atracție a individului către un cuplu care tulburase antichitatea clasică și dictase în evul mediu simboluri îndrăznețe, sau un realism crud, este înfățișată de Racine într-o reprezentare dincolo de care este greu de ajuns pe plan psihologic, deoarece constituie punctul ultim și suprem al unei pasionate cercetări milenare. Frumusețea și ardoarea pasiunii (mocnite în mărunta viață particulară a poetului) te transportă fără să le poți opune vreo rezistență. Racine însuși trebuie să se fi înspăimîntat de faptul că trecuse cu mult dincolo de intențiile lui, propunînd în mod involuntar o etică premergătoare celei a marchizului De Sade, sortită să răscolească pînă în adîncuri pe cei care rămăseseră ancorați în doctrina catolică, neputincioasă în fața unor astfel de zbuciume și urmărind doar să le înăbușe prin legămîntul căsniciei. De altfel, Racine obține un succes deplin, atît în ochii publicului, cît și ai regelui. Este numit membru al Academiei, consilier al regelui, istoriograful lui oficial. Se bucură și de onoruri și de beneficii. Renunțînd la legăturile cu diverse actrițe, se căsătorește, și se împacă cu exponenții religioși de la Port-Royal, ale căror critici contra artei îl duseseră la o revoltă vehementă cu cîțiva ani mai înainte. Devine un virtuos cap de familie și un prea fidel curtean la ordinele lui Ludovic al XIV-lea. Are conversații plăcute și familiare cu regele și amantele acestuia, foarte grijuliu să le fie mereu pe plac. Abia în 1689 își reia activitatea de autor tragic, cu *Esther* și după doi ani, cu *Athalie*,

<sup>1</sup> Traducere de Tudor Mănescu în: Racine, *Teatru*, ESPLA, 1959 (Clasicii literaturii universale)

compuse pentru a fi jucate de elevele de la Saint-Cyr<sup>1</sup>, la cererea doamnei de Maintenon. A mai scris și *Cantiques spirituels* (Cîntări spirituale, 1694), iar în ultimii ani, *Abregé de l'Histoire de Port-Royal* (Scurtă istorie a Port-Royalului) rămasă neterminată. Datorită acestei ultime lucrări, care circula în manuscris, se alege cu acuzația de a fi jansenist. Moare în 1699, cerînd să fie înmormîntat la Port-Royal. Cele două tragedii edificatoare au importanță mai mult pentru istoria personală a lui Racine, decît pentru calitățile lor artistice și teatrale. Piesa *Athalie* are ca protagonistă pe bătrîna și venerabila regină, rebelă față de voința dumnezeului ebraic, fiind un personaj impunător și bine construit. În ciuda finalului edificator, dragostea se transformă în ură între evrei și cei de altă nație<sup>2</sup>, cu manifestări și fapte de o cruzime fâțișă: indiciul unui temperament refulat. Sînt puse în lumină în special sadismul și setea de răzbunare, perfidia și trădarea, atît de o parte cît și de cealaltă. Singurul moment emotiv este înmuierea cerbiciei Ataliei, sentimentul matern nemărturisit pe care-l nutrește față de adolescentul ce ascunde sub chipul lui Elian, copil găsit, pe viitorul rege al Israelului. Tragedia n-a fost totuși jucată de eleve, deoarece teatrul în sine a fost socotit contrar moralei și religiei. Racine a trebuit să se resemneze<sup>3</sup>. Hotărîrea lui de a renunța să mai compună tragedii după *Fedra* pare inexplicabilă. Au contribuit, probabil, la ea cei mai diferiți factori. Trebuie să se țină seama că pe atunci se considera mai importantă o poziție socială ca aceea dobîndită de Racine, decît activitatea creatoare în sine. Scrupulele religioase

---

<sup>1</sup> Școală de fete fondată în 1685 lingă Versailles de către Ludovic al XIV-lea și doamna de Maintenon

<sup>2</sup> Episodul biblic se referă la lupta dintre dinastia lui Israel și aceea a lui Iuda. Atalia este o regină străină, căsătorită cu un rege iudeu, urmărind să distrugă seminția regală a lui David

<sup>3</sup> În *Dictionnaire des personages* (Laffont-Bompiani), Eliette Vasseur afirmă, dimpotrivă, făcînd prezentarea acestei piese, că rolul « a fost susținut pentru prima oară la 5 ianuarie 1691 de către o domnișoară de la Saint-Cyr, care a purtat drept costum uniforma ei de elevă, la care se adăugaseră cîteva perle și panglici. Așa a văzut-o Racine »

au înlăturat poate fără greutate rămășițele aspirațiilor către o tragedie atît de puternic ancorată în sentimente individuale, atît de departe de cele sfinte, deoarece diverse împrejurări atestă epuizarea vînei creatoare după opera de căpetenie. Se știe că autorul avea diferite proiecte, care n-au fost duse însă la îndeplinire.

Limbajul și construcțiile lui Racine ajung, prin rezultatele definitive ale perfecțiunii stilului, să pecetluiescă o civilizație care-și împlinește ciclul printr-un limpede echilibru exterior și interior. Eroii săi, lipsiți de puțința de a-și înfrînge piedicile, fermi și consecvenți în pasiunile lor, hotărîți să nu le renege, se resimt, ce e drept, de pe urma predestinării creștine, dar știu, de asemenea, să accepte deschis destinul care « îi urmărește ». Ei reprezintă un univers conturat limpede în termenii și constantele lui, care se îmbină cu o versificație melodioasă și naturală, unde elaborarea literară își găsește o împlinire definitivă, contopind arta și poezia, adevărul și forma, pe gustul unei elite puternice și influente.

Încă de la începutul secolului al XVIII-lea s-au făcut tentative de reluare a filonului tragic după modelul lui Corneille și Racine. Dar era evident că înflorirea nu se putea produce pe un alt teren: acela al reformei către care se îndreptau concomitent Diderot, Lessing, Goldoni, și care trebuia să ducă mai întîi la comedia lacrimogenă (*Comédie larmoyante*) și apoi la drama burgheză propriu-zisă (*comédie sérieuse*), fără întîmplări tragice, dar tot atît de importantă pentru conștiința spectatorului, întrucît prezenta fapte, ambianțe și personaje cotidiene și burgheze, expunînd sensul lor, conflictele și problemele lor. Nu este o întîmplare faptul că elitele grupate în jurul Curților se fărîmițau, iar noua clasă conducătoare de proveniență burgheză prin excelență formula exigențe inovatoare. Este ciudat cum o minte deschisă și luminată ca aceea a lui Voltaire (1694—1778) n-a înțeles că tragedia trecea printr-o criză, și a ținut să mai stăruie pe această cale, recurgînd la exotisme de efect facil în *Zaire* (1732), *Alzire* (1736), *Orphelin de Chine* (Orfanul

din China,<sup>1</sup> 1738), *Sémiramis* (1744), *Mahomet* (1741), sau la istorie, cu *Brutus* (1730), *La mort de César* (Moartea lui Cezar, 1736) și la cavalerism cu *Tancrède* (1760), în numele unei teatralități exuberante. Voltaire urmărea să renoveze tiparul clasic prin cele mai variate resurse de cadru și sugestii teatrale tipice. Era însă fatal să se producă o revoluție în structura sa lăuntrică, adaptându-se necesităților pe care le nutrea noul public, de a se vedea oglindit și a se judeca fără intermediul unor diafragme. Numai în *Mahomet* răsună unele accente legate de concepția lui politică și morală, invocând aluziv o libertate de gândire care să dărîme barierele ridicate de caste obișnuite să-și sprijine puterea pe ideologii dogmatice.

---

<sup>1</sup> În *Dictionnaire biographique des auteurs, și Dictionnaire des personnages* (Laffont-Bompiani), ca și în *Grand Larousse*, data acestei piese este 1755; de altfel, diferă și alte date indicate aici



## ÎNCEPUTURILE

În civilizația italiană, aspirația către tragedie a rămas vie ca năzuință ideală, nu întotdeauna satisfăcută, pînă în zilele noastre (a se vedea în această privință considerațiile teoretice ale lui T. S. Eliot și *Beatrice Cenci* de Alberto Moravia). Curente diferite și complexe converg în acest sens pentru că, spre deosebire de alte civilizații teatrale, în cea italiană tragedia se desparte devreme de cadrul religios, dobîndind o fizionomie proprie, autonomă față de ritual, recurgînd la mit doar ca funcție psihologică și realistă, pentru căutarea personajelor, eliberîndu-se de alegorie și legendă.

În evul mediu creștin elementele de reprezentare tragică abundă, dar nu se ajunge la manifestări încheiate. Un rol hotărîtor însă pentru evoluția viitoare, existentă în germene, îl va avea imitația clasică, mai cu seamă în ceea ce privește elaborarea formei, și gustul narativ izvorît din cronici și nuvelistică. Firește că diferiții creatori au fiecare o lume a lor care-i deosebește profund, de aceea nu este indicat să fie considerați în bloc în privința modului de exprimare artistică. Dar ei își îmbracă aceste trăsături particulare într-o formă dramatică prin care se leagă inevitabil de firul conducător al modelelor, intrînd astfel în orbita unor mișcări culturale, independent de situațiile istorice al căror produs sînt.

Tragedia profană s-a născut în Italia, pentru că aici a fost mai puternică și determinantă mișcarea umanistă încă din secolul al XIV-lea, de la marele exemplu renovator al lui Petrarca.

O temă de puternică actualitate a fost abordată de către Alberto Mussato: *Ecerinis* (1302) înfățișează faptele de vitejie ale lui Ezzelino da Romano<sup>1</sup>. Influența scriitorilor clasici asupra lui Mussato și a celorlalți scriitori care gravitează în jurul universităților padane denotă soliditatea bazelor umaniste ale unei culturi care recurge și din punctul de vedere al formei la izvoarele literare ale antichității, transferându-le pe planul principiilor de ordin social. În *Ecerinis*, influențată în special de tragedia lui Seneca, morala stoică se transformă, în conștiința autorului, într-un element de luptă împotriva oricărui fel de tiranie. Figura lui Ezzelino domină drama. Împotriva teroarei crește revolta ațîțată de un mod de guvernare care suscită indignare. Dar o înclinație strict literară, de-a dreptul retorică, sfîrșește prin a tăia avîntul acțiunii dramatice și al conflictului de anvergură istorică.

În secolele XIV și XV influența lui Seneca devine tot mai puternică, resimțindu-se la autorii tragici de limbă latină, începînd cu *Achilleide* (1390) a lui Loschi. Ne aflăm în faza unor încercări, mai mult sau mai puțin izbutite, legate însă în orice caz de o evoluție. Singurul episod deosebit este compunerea și reprezentarea, la scurt timp după respectivul eveniment, a unei *Historia baetica*<sup>2</sup> (1491), operă a lui Gherardi, inspirată de eliberarea Granadei de sub mauri de către regele Ferdinand catolicul. Este vorba de un adevărat tur de forță, sortit să rămînă fără urmare.

În secolul al XVI-lea, paralel cu marele avînt al comediei nu lipsesc nici încercările de tragedie, care nu se abat însă de la principiile umaniste. Respectul pe care-l inspirau exemplele clasice, dificultatea întreprinderii, zădărnicesc aceste strădanii din care putem înregistra doar o mai bună sau mai slabă realizare

---

<sup>1</sup> Vicar imperial și ginere al lui Frederic al II-lea (1194—1259), și-a cucerit o seniorie întinsă, cuprinzînd Verona, Padova, Vicenza, Brescia și Trentul. Din pricina cruzimii sale a fost excomunicat de Papă, care a pornit o cruciadă împotriva lui, încheiată cu înfrîngerea lui Ezzelino

<sup>2</sup> De la Baetis, denumirea latină a râului spaniol Guadalquivir, pe afluentul căruia este așezată Granada

a formeii, o mai mică sau mai mare capacitate de caracterizare a personajelor: minore în *Orazia* (1545) lui Aretino, mai pronunțate în *Sofonisba* (1515) lui Trissino.

Producția este destul de abundentă, dar nu prea variată ca ton și formă. Temele sînt cu precădere mitologice, dar există și unele biblice ca în *Marianna* (1565) lui Ludovico Dolce, sau vag medievale, ca în *Torrismondo* (1585) de Tasso. *Il libero arbitrio* (1538) de Francesco Negri și *Il soldato* (1550) de Angelo Leonico se îndepărtează hotărît de modelul senechian. Prima dintre ele este opera unui călugăr devenit protestant (adept al lui Zwingli); prin intermediul unor personaje cînd alegorice, cînd reale, este însuflețită de o mușcătoare *vis*<sup>1</sup> polemică anticatolică și anticlericală. Cea de a doua reprezintă un caz și mai neobișnuit de tragedie burgheză, inspirată dintr-un fapt divers, scrisă în versuri și acordînd o atenție mult mai mare subiectului și caracterelor (un militar îndrăgostit de nevasta unui prieten, respins de aceasta, o acuză de adulter, determinîndu-l pe bărbatul ei s-o omoare împreună cu presupusul amant), decît frumuseții și armoniei versului. Printre celelalte încercări, realismul acestei piese este pozitiv, personajele și acțiunea sînt destul de convingătoare și umane. Începe astfel un filon tragic popular, care nu va ajunge niciodată la o evoluție importantă, dar va continua să furnizeze realizări mai mărunte, prin mijloacele cele mai directe și simple pentru a «captiva» și a înduioșa.

În *Commedia dell'Arte* și în piesele lui Cicognini<sup>2</sup> reapar temele tragice și cu nuanță populară: ele se inspiră însă fățiș din autorii spanioli ai «secolului de aur».

De aici rezultă însă un teatralism frapant, condimentat cu umor și cu hecatombe sîngeroase, cufundat din plin în istorie și cicluri eroice, cu o neîndoielnică nuanță melodramatică. Spiritul nobil al lui Federico

<sup>1</sup> Fortă, putere, vehemență (în lat.)

<sup>2</sup> Giacinto Andrea Cicognini (1606—1660), dramaturg florentin, a scris după modelul spaniol *Viața este vis* și *Oaspetele de piatră*

della Valle (1565? — 1628) se dovedește înzestrat cu o concepție proprie (meditativ catolică), cu o rafinată capacitate de versificare, în tragediile: *Judith* (1627), *Esther* (1628), *Regina Scoției* (1628). Construcția dramatică a pieselor este însă inexpressivă pe scenă, chiar dacă prezența lor are o incontestabilă valoare istorică și chiar dacă personajele feminine sînt conturate cu o poetică incisivitate de trăsături. În secolul al XVIII-lea noua dorință de a aduce Italiei faima unei tragedii naționale se manifestă prin reluarea filonului clasic din secolul al XVI-lea, acordîndu-se în mod hotărît prioritate acțiunii față de psihologie, printr-o operă solid construită din punct de vedere teatral, pe bază mitologică: *Merope* (1713) a lui Scipione Maffei (1675—1755). Vittorio Alfieri își asumă conștient și cu tenacitate această sarcină.

## ALFIERI

Viața lui Vittorio Alfieri (1749—1803) denotă cu o limpezime cristalină caracterul specific al tragediilor sale. Exigența libertății — o libertate concepută în termeni strict individuali — se oglindește cu fidelitate în vasta lui producție tragică. Militar de profesie (dar pentru foarte scurt timp), Alfieri era foarte tînăr cînd și-a început seria de călătorii care îl vor duce prin cele mai importante capitale și curți europene, unde va intra în contact cu ideile cele mai vii și mai noi și cu personalitățile cele mai reprezentative și semnificative. În 1774, în timp ce ținea tovărășie unei doamne bolnave, a compus o tragedie, *Cleopatra*, care a fost jucată în anul următor, cu destul succes, împreună cu farsa *Poezii*. În momentul acela, vocația teatrală devine dominantă. Poetul s-a cufundat în studierea clasicilor, formîndu-și o solidă bază culturală. În 1787, cînd s-a mutat în Franța — revenind după cinci ani din pricina unor manifestări de intoleranță ale politicii franceze din acea perioadă — parcursese o mare parte din drumul său în lumea tragediei. În autobiografia lui, specifică etapele de

compunere a operelor, numindu-le respirații, concepere, redactare, versificare. După prima încercare cu *Cleopatra*, vîna creatoare a lui Alfieri se deschide spre teatru cu *Filippo*.

Inspirată de dramaticul episod ai cărui protagoniști au fost Filip al II-lea, regele Spaniei, și fiul său Carol, tragedia a fost compusă în 1775 și publicată după opt ani. În ea apare ideea dominantă a dramaturgiei alfieriene. Aspiratia la puterea absolută constrînge individul să comită tot felul de josnicii, chiar și unele cu totul gratuite. Suspiciunea față de cei care-i stau în preajmă, îl închide într-o izolare în care puterea lui nu mai are sens. Carol, acuzat pe nedrept de tatăl lui că ar atenta la viața sa și băgat în închisoare, află aici de moartea prietenului său Pérez, asasinat de un ucigaș plătit de rege. Pe lângă aceasta, Carol o iubește cu pasiune pe Isabella, a doua soție a lui Filip. Nemaiputînd îndura durerea pricinuită de moartea prietenului și mai ales de iubirea pătimașă care-l domină, se sinucide sub ochii tatălui și ai iubitei. Isabella îi urmează exemplul, în timp ce Filip, și mai înglodat în marasmul teroarei, se pregătește pentru noi delikte. Compoziția prezintă încă de pe acum viitoarele trăsături caracteristice ale tragediei alfieriene: concizie în exprimare, intensitatea pasiunilor, nota sumbră a psihologiilor, care devine adesea obsedantă.

Din același an datează *Polinice*, sugerată de *Tebaida* lui Stațiu și de *Thébaïde ou les Frères ennemis* de Racine. Tragedia reia tema dușmăniei dintre Eteocle și Polinice. Elementele principale ale mitului, formulate în concepția tragică greacă, sînt modificate de Alfieri în așa fel încît să le adapteze la noile exigențe teatrale, fiind în cele din urmă mai apropiate de un spirit melodramatic, decît de cel tragic.

*Antigona*, compusă în 1776 și publicată în 1783, continuă și încheie tragică peripeție a copiilor lui Oedip, urmînd încă versiunea lui Sofocle, dar punînd în centrul acțiunii victima, nu tiranul. Supraviețuind tragediei familiei sale, Antigona este închisă împreună cu Argia, văduva lui Polinice care, eliberată apoi, izbutește să-și regăsească fiul. Antigona se lasă înjunghiată de zbirii lui Creon. Ca noutate apare

Argia, personaje duios și înțelegător. Puritatea Antigonei este redată concis și liniar, cu un simț discret al emoției.

În 1776, interesul față de tragedia greacă l-a îndemnat pe poet să compună *Agamemnon* și *Oreste*, amîndouă pe linia tradiției clasice. Formula interpretativă a autorului se manifestă în psihologia Clitemnestrei și a lui Oreste, protagoniștii celor două tragedii. Alfieri îi orientează către un instinct sîngeros, către o fărădelege de la care nu se pot sustrage. Răzbunarea și vinovăția se îmbină, devenind terifiante prin stilul tipic al autorului, lapidar și percutant, pînă la un ton forțat și voluntarist.

În prima din aceste două tragedii totul contribuie la a o face pe Clitemnestra să-și asasineze soțul: întoarcerea lui Agamemnon, prezența insinuantă a lui Egist, care îi înarmează mîna ucigașă, amintirea morții Ifigeniei. Nimic n-o poate sustrage destinului, nici teama față de ipoteza delictului, nici amintirea vieții trăite alături de bărbatul pe care e gata să-l sacrifice, nici micul Oreste, nici Electra care încearcă să-i oprească mîna. În inima ei izbuteste să-și facă drum doar umbra Ifigeniei, iar această imagine o împinge la crimă.

Poetul își însușește argumentele lui Oreste în cealaltă tragedie unde, ca și în alte tragedii alfieriene, acțiunea sfîrșește prin a se suprapune declamației poetice. Eroul, pur și integru, este copleșit de misiunea pe care a trebuit să și-o asume.

În același an, Alfieri începea o tragedie în alt gen de inspirație, publicată mult după aceea, în 1789. *Don Garzia* reia legenda privitoare la fiul lui Cosimo I dei Medici, contaminată cu amănunte corespunzătoare gustului epocii. Climatul psihologic este aproape același ca și în *Filippo*, chiar dacă evenimentele și caracterul protagonistului sînt cu totul diferite. Și de rîndul acesta, tema centrală a tragediei este lupta dintre tiranie, întruchipată de Cosimo, și libertate, personificată de fiul său, Don Garzia.

*Virginia*, compusă în 1777 și publicată în 1783, urmează foarte îndeaproape povestirea lui Titus Livius. Are un vădit caracter politic în care polemica și oratoria joacă un rol important. Tema pune încă o dată față-n

față violența tiraniei și năzuința răzvrătită care însuflețește câteva din personajele principale. Sacrificiul la care este sortită eroina de către tatăl ei, pentru a nu cădea în mâinile tiranului, trezește poporul din lașitatea în care căzuse. Îl îndeamnă la răscoală și la redobândirea libertății pierdute.

În 1777, Alfieri compune tratatul *Della Tirannide* (Despre tiranie), pe care nu l-a putut publica decît după doisprezece ani. Inspirația lui este dominată de un suflu de libertate, care îl face să exprime în formă de poezie unele convingeri politice categorice. *Virginia* constituie în acest sens un model exemplar prin comportarea curajoasă a eroilor săi. *La congiura de'Pazzi* (Conjurația Pazzi), scrisă imediat după aceea, duce la un stadiu și mai radical ideologia lui politică, rudimentară, dar sinceră și instigatoare. Subiectul tragediei este unul dintre cele mai întunecate episoade din viața politică florentină, petrecut la sfîrșitul secolului al XV-lea<sup>1</sup>. Alfieri preia istorisirea evenimentului așa cum este prezentat de Machiavelli în *Istorie florentine*, detașîndu-se însă de ea și amestecînd cu libertate în povestire elemente imagine, care nu atenuază însă lipsa de naturalețe a ansamblului. *Maria Stuart*, singura tragedie despre care Alfieri a mărturisit că n-ar fi vrut să o fi scris, este, într-adevăr, o operă minoră. Poetul nu izbuteste să găsească accente sincere și nici să elibereze desfășurarea acțiunii de un climat vag psihologizant. Compusă în 1778, dar publicată abia în 1789, tragedia este în întregime axată pe conflictul dintre regina catolică și soțul ei, Henric. În jurul lor evoluează personaje mai interesante din punct de vedere poetic, ca Bothwell, ministrul reginei, care uzește și apoi înfăptuiește asasinarea lui Henric.

*Rosmunda*, compusă în 1779 și publicată după patru ani, are caracter istoric, chiar dacă ficțiunea joacă un rol preponderent. Subiectul este luat din cele relatate de Machiavelli despre acțiunile sîngeroase

---

<sup>1</sup> Familia nobililor florentini Pazzi era profund ostilă celei a Medicilor, care guvernau Florența, iar în conjurația urzită de către Iacopo Pazzi, cu sprijinul Vaticanului în 1478, a fost ucis Giuliano Medici și rănit Lorenzo Magnificul.

săvârșite de regina longobardă<sup>1</sup>. Atmosfera înclină spre melodramă. Figurile Rosmunde și Romildei dobîndesc proporții de mit, avînd o nuanță poetică. Situația complexă provoacă o ciocnire de pasiuni și se încheie prin asasinarea Romildei de către Rosmunda, sub ochii celor doi principii îndrăgostiți de nefericita prințesă. *Octavia* și *Timoleon*, ambele cu subiect clasic, atît ca izvoare istorice cît și ca tematică, au fost compuse în 1779 și publicate în 1784. Prima se inspiră din *Octavia*, greșit atribuită lui Seneca, deoarece manifesta influența teoriilor și poeticei filozofului. Cea de a doua preia, în schimb, una din viețile povestite de Plutarh, idealizînd-o. Un climat de tragedie greacă întîlnim în *Merope*, compusă și publicată între 1782 și 1783, pe baza tragediei cu același titlu a lui Scipione Maffei. Aceste trei piese nu reprezintă și nu aduc nimic nou în creația tragică a autorului. S-ar părea că Alfieri trece printr-o fază de oboseală a creației, înainte de a ajunge la opera lui cea mai însemnată: *Saul* (1782). Poezia tragică alfieriană reia în termeni de o puritate solemnă tema tratată în *Filippo* și mai apoi, nerealizată din punct de vedere estetic, în *Don Garzia*. În prima operă figura tiranului rămăsese limitată la cadrul unei deformări patologice, în care regele spaniol era înfățișat ca un nebun vizionar. În *Don Garzia* era redusă la nivelul intrigantului mărunț. În *Saul* ea atinge alte corzi psihologice. Mai trădează și aici limitele obsesiei, însă tocmai în momentele sale cele mai exacerbate, dobîndește o dimensiune în profunzime, unică și tipică pentru personajele tragediei alfieriene. Marele rege biblic devine o biată ființă bănuitoare, stăpînită doar de teama de a-și pierde puterea, adică sceptrul regal, de care este plin de mîndrie chiar în pofida voinței divine. Vede pretutindeni uneltiri împotriva dominației sale. Nu ezită să comită tot felul de excese pentru a și-o apăra. Dar dobîndește o anumită măreție cînd nu se teme să-l înfrunte pe Dumnezeu,

---

<sup>1</sup> Soția regelui Alboino, pe care-l ucide în complicitate cu amantul ei, pentru a se răzbuna de faptul că fusese constrînsă să bea la un banchet din țeastă tatălui său, Cunimondo, regele gepizilor, învins și ucis de Alboino



mîndrindu-se cu propria lui voință, împotriva căreia chiar și mîna divină se ridică zadarnic. În conflictul lăuntric care se naște între rațiune și voință se manifestă o latură esențialmente patetică. Rebel față de voința divină și obsedat de spiritele răului, Saul îl persecută pe David, fostul lui protejat și logodnic al fiicei sale preferate, Micol, constrîns acum

David se întoarce în tabăra evreilor pentru a veni în ajutorul poporului său, care se luptă cu filistenii, în vreme ce Saul, cuprins de remușcări, încearcă să se scuture de gelozia lui obsedantă, mărturisindu-i ministrului Abner zbuciumul său. David apare în cortul lui iar Saul, după ce l-a interogat, pare să-i recunoască nevinovăția. Dar pentru scurt timp. Foarte curînd cade din nou pradă bănuielilor și vedeniilor, în vreme ce David caută zadarnic să-l însenineze prin cîntece (iar aici, Alfieri atinge, în imnurile lui David, cel mai înalt și melodios lirism). Saul încearcă să-lucidă, apoi îi alungă pe toți din preajma lui, aruncîndu-se cu cruzime asupra celor pe care-i socotește trădători, în primul rînd Ahimelec, vinovat doar de a-l fi salvat cîndva pe David. Între timp, bătălia se întetește. Saul își caută zadarnic moartea în învîlmășeala luptei. Dintre copiii lui nu scapă decît Micol. Mulțumit că o vedea la adăpost și că nu și-a plecat voința în fața lui Dumnezeu, Saul se omoară, în vreme ce filistenii seamănă moarte în tabăra evreilor.

În *Saul*, Alfieri ajunge la o vigoare dramatică deplină și la o reprezentare plastică a personajelor. Limbajul atinge tensiunea tragică fără a-și pierde, de rîndul acesta, spontaneitatea și verosimilitatea. Versul, în noua lui factură, redă cu docilitate gîndirea poetului. Are o rezonanță robustă și plină de pasiune, de acele pasiuni și conflicte de care sînt bîntuiți eroii săi (în funcție de protagonist și de nebunia lui), într-un impuls ce devine pivotul existenței.

Cu piesa *Agide*, interesul lui Alfieri revine la sfera lumii clasice. Compusă în 1784 și publicată cu cinci ani mai tîrziu, tragedia atestă de rîndul acesta o subordonare a temei politice față de conflictul personal în care se înfruntă Agide și Leonida. Psihologia se

substituie ideologiei. Individul pătat de vina de a fi atentat la libertate este combătut și învins, nu în numele ei, ci prin înlocuirea unei tiranii cu alta. După explozia poetică din *Saul*, Alfieri și-a îngăduit o pauză înainte de a-și încheia cu *Mirra* și cei doi *Brutus* marea lui perioadă de creație teatrală.

După spusele lui Mario Fubini, *Mirra* (1784) poate fi socotită drept ultimul exemplu desăvârșit al poeziei tragice alfieriene. Eliberat de rîndul acesta de impulsul ideologic, trăsătură cu adevărat obsedantă a poezicii sale, Alfieri se poate inspira în *Mirra* din natura lui sinceră de artist și din amplul poem al fanteziei constituit de *Metamorfozele* lui Ovidiu.

Îndrăgostită de tatăl ei, *Mirra* trăiește cu obsesia sentimentului vinovat și nu izbuteste să scape de ea nici apărîndu-se de această iubire prin căsătorie. Tristețea și tulburarea care apasă sufletul fetei sînt interpretate ca simptom al unei maladii anormale. *Mirra* speră să se vindece acceptînd să se mărite cu *Pereu*. Dar în timpul ceremoniei, ea se răzvrătește împotriva legămîntului, izbucnind împotriva mamei sale în invective la baza cărora stă gelozia. În fața tatălui, care-i cere socoteală pentru atitudinea ei, *Mirra* lasă să-i scape adevărul și nemaiîndurînd disperarea, se omoară, aruncîndu-se în spada lui. Structura liniară este centrată pe dezlănțuirea unui sentiment uriaș, oribil și totodată nevinovat, în care răzbate temperamentul autorului, rebel față de orice formă a vieții sociale. Eroina lui, *Mirra*, este de aceea convingătoare în durerea ei, faptură zguduită de furtuna care o tîrăște și care e totodată rațiunea ei de a fi. Ultimele trei tragedii, compuse între 1784 și 1787 pe baza tradițiilor istorice romane, oferă poetului nu numai materialul unor narațiuni cu evidente intenții politice, ci și al unei aprofundări psihologice legate de conflictul dintre sentiment și morală.

*Sofonisba* (1784) urmează povestirea lui Titus Livius, folosită de mulți autori tragici. Întîmplarea este transformată într-o nobilă întrecere a celor patru protagoniști, respectînd în mică măsură adevărul istoric și supunîndu-se în primul rînd celui poetic.

Sofonisba<sup>1</sup>, Syphax, Masinissa, Scipio, care și-au disputat dreptul la viață și libertate, folosindu-se de toate armele care le stăteau la-ndemână, sînt prezentați aici sub un aspect de magnanimitate, greu de crezut.

*Brutus prim* (1786—87) se inspiră de asemenea din Titus Livius. Tragedia tratează despre moartea Lucreției și revolta poporului roman, despre întemeierea republicii și conjurația în favoarea lui Tarquinius, despre prinderea conjuraților, printre care se află și fiul lui Brutus, și condamnarea lor, într-o atmosferă de mare spectacol teatral, oferit ca un imn revoluției. Cadrul este stilizat la maximum. Episoadele se succed într-un ritm febril, care nu îngăduie pauze sau șovăieli. Alfieri zugrăvește în viziuni grandioase desfășurarea acestui moment culminant al epocii romane. În numeroasele scene de ansamblu apar oameni din popor, soldați, senatori, pe o linie de exprimare care amintește de Shakespeare din *Coriolan* și din *Iulius Cezar*, dar *Brutus prim* nu izbuteste să ajungă la aceeași putere de analiză istorică și intenție critică. Tonul retoric al dialogurilor, chiar și în momentele de maximă intensitate, trădează pe alocuri prezența autorului. În ciuda acestor carențe, se poate considera că el și-a atins ținta de a dedica această compoziție vibrantă poporului din Roma, lui Brutus, lui Collatinus și tuturor celorlalți care l-au apărat. Apropiind numele străvechi al Romei de acela recent al lui George Washington, eroul revoluției americane, Vittorio Alfieri închină încă o dată libertății talentul său.

*Brutus secund* (1786—87) dedicată «viitorului popor italian», dramatizează episodul conjurației împotriva lui Cezar, subliniind menirea sa și momentul istoric de care poporul roman n-a știut să profite după moartea tiranului. În tragedia aceasta lipsește amploarea de

---

<sup>1</sup> Fiica generalului cartaginez Hasdrubal, a fost logodită cu prințul numid Masinissa, dar, din interese politice, a trebuit să se mărite cu rivalul său, regele Syphax. Acesta va fi înfrînt însă de Masinissa, care s-a căsătorit apoi cu frumoasa Sofonisba. Somat de Scipio să i-o predea, Masinissa i-a procurat otravă, iar ea s-a omorît pentru a scăpa de umilința captivității

ansamblu din *Brutus prim*. Figura rebelului este prezentată în termeni aproape psihologici, nesigur cum e, dacă să participe sau nu la conjurație, din pricina îndatoririi personale de recunoștință filială care îl leagă de dictator. Celelalte personaje nu au nici relief, nici culoare. Acțiunea lipsește aproape cu totul. Intenția programatică impietează asupra unității tragediei, care rămîne în esență un document.

Zece ani mai târziu, Vittorio Alfieri a vrut să experimenteze alte forme dramatice. A compus o melodramă slabă, *Alcesta secundă* (1796—98) după Euripide, și șase comedii cu caracter politic și alegoric, care atestă schimbarea lui de atitudine față de lume și societate. Dramatica experiență a invaziei franceze, încheiată în 1792 cu devastarea casei lui și fuga povestită în volumul autobiografic, condiționează ultimul climat creator al poetului care, abandonînd orice intenție ideologică, devine instrumentul unui moralism convențional, trădîndu-și impulsul libertar din tinerețe, pentru a ceda unui constituționalism conciliant.

Cele patru comedii: *L'Uno* (Unul), *I pochi* (Cei puțini), *I troppi* (Cei prea mulți), *L'antidoto* (Antidotul), compuse între 1789 și 1802, constituie așa-zisa *Tetralogie politică*. În ele se reflectă noua gîndire politică a lui Alfieri; atitudinea lui domolită de ani, de experiențele directe ale Revoluției franceze, din care a sfîrșit prin a nu mai vedea decît aspectele negative, și poate de o voință care începea să-i trădeze însuflețirea. În *Tetralogie*, concepută inițial ca o singură operă, lărgită ulterior ca intenții și extindere, Alfieri urmărește să facă o critică concisă a celor trei feluri de regimuri politice practicate în lume. După ce le arată cusururile, el vrea să propună un al patrulea, care să însumeze tot ce este bun în fiecare din ele. Comediile nu oferă nimic original, renunțînd chiar și la demnitatea și mîndria ce caracterizează reacțiile lui. Pe lîngă aceasta, orientarea programatică, alegoria obscură și greoaie, schematismul situațiilor creează o atmosferă rece și veleară.

Forma metaforică a celor trei comedii devine pur simbolism în *L'Antidoto*. Un mag evocă umbrELE lui Darius, Caius Gracchus și Demostene, protagoniștii comediilor precedente, și fiecare relevă neajunsurile

celor trei tipuri de regimuri sub care trăiseră. Magul se opune uneltirilor lui Pigliarello<sup>1</sup>. Îl împacă pe Pigliatutto (monarhul absolut) cu Pigliapopolo (nobilii) și Guastafeste (plebea). În felul acesta, regina va putea să nască o fetiță minunată, înzestrată de la natură cu cele mai frumoase daruri și aducătoare a adevăratei libertăți.

*La finestra* (Ferăstruica), compusă după 1799, probabil în 1801 sau 1802 și publicată postum, împreună cu *Il divorzio* (Divorțul) în 1804, pornește de la o idee de tip lucianesc, dacă nu originală, în orice caz destul de neobișnuită. Ea dezvăluie tristețea nemîngîiată cu care poetul a privit lumea în ultimii ani ai vieții. Dezolarea care l-a năpădit, atitudinea lui pesimistă față de specia umană, datorită ipocrizei în care sîntem constrînși să trăim. La porunca lui Jupiter, Mercur coboară în Infern. Aici trebuie să controleze activitatea judecătorilor, moleșiți de bătrînțe și înclinați spre clemență. Prin fața lui se perindă un lung șir de personaje cîndva renumite. Zeul deschide în pieptul fiecăruia o ferăstruică prin care urmărește să pătrundă adevărata natură a sufletului lor. Rezultatele sînt dezastruoase. Mahomed și Fatima dezvăluie trădările lor reciproce. Lunatina, simbol al ușurătății feminine, fuge ca să scape de cercetare. Confucius își revelează ipocrizia. Lui Mercur nu-i mai rămîne altceva de făcut decît să închidă ochii asupra adevăratei naturi umane, mărghinindu-se la aparențe. Nu lipsesc remarcile spirituale și ascuțite săgeți satirice.

În *Il divorzio*, viața cotidiană este surprinsă sub aspecte aparent neînsemnate, dar revelatoare din punct de vedere psihologic. Sub influența lui Parini<sup>2</sup> și, probabil, a lui Carlo Goldoni, Alfieri descrie mersul unei căsnicii în care cei doi soți și-au acordat reciproc libertate, o căsnicie care constituie deci în esență un

---

<sup>1</sup> Nume creat pe baza unui joc de cuvinte: pigliare = a lua; iar următoarele: Pigliatutto = ia tot; Pigliapopolo = ia de la popor; Guastafeste = cel care strică plăcerea celorlați

<sup>2</sup> Giuseppe Parini (1729—1799), preot, poet și profesor de literatură, a scris printre altele poemul *Il giorno* (Ziua), în care descrie desfășurarea celor patru părți ale zilei (Dimineața, După amiaza, Seara, Noaptea) satirizînd moravurile nobilimii în contrast cu viața poporului

divorț. Desfășurarea comediei este, pe alocuri, stîngace, dar se pot constata unele subtilități interesante cu privire la obiceiurile sociale practicate de aristocrația epocii.

Pasiunile alfieriene rămîn aproape întotdeauna abstracte. Publicul italian s-a lăsat rareori cucerit de ele și numai prin mijlocirea artei vreunui mare interpret. Adesea predomină artificii și, o dată cu el, expunerea ruptă de ansamblu, chiar dacă recurge la o teatralitate îndrăzneată. Caracterele sînt sumare și unilaterale, prestabilite potrivit unor scheme de circumstanță. Nu întîmplător în teatrele italiene Alfieri este neglijat și lăsat în uitare, în ciuda indiscutabililor săi lauri de poet tragic național. Îi lipsește darul comunicativ al italianului, tainica lui însușire, făcută din înțelegere afectuoasă, din durere stăpînită, dintr-o nemărginită sete de viață. Ca element național, opera lui oferă prea puțin. Temperamentul său rămîne închis într-un Piemonte aparte. Pentru spectatorii italieni, Alfieri apare ca un exemplu întunecat și halucinant de îndîrjire ca scop în sine, care a cunoscut doar din cînd în cînd bucuria creatoare a artei. Poate fi indicat ca subiect de studiu, pentru că reprezintă unica încercare coerentă de tragedie națională. Dar întruchipează totodată falimentul strădaniei de a da naștere în Italia unei forme tragice care să poată crea o simbioză între scenă și public.

# NOUA MORALĂ ÎN TEATRU

## MOLIÈRE

Mișcarea care, după redescoperirea lui Plaut, s-a dezvoltat în Italia în favoarea renașterii unui teatru profan, avusese două etape fundamentale: comedia de inspirație plautiană în limba vorbită și în dialect, și comedia de improvizație. Situația istorică a înăbușit apoi în Italia posibilitatea unor creații autonome. Refugierea în Franța a celor mai bune trupe ale comediei de improvizație coincide cu primele creații ale lui Molière. Atît unele cît și celelalte sînt bine primite și protejate la Curte, mai cu seamă de Ludovic al XIV-lea, pînă cînd regele cade sub influența doamnei de Maintenon și a facțiunii bigote. Companiile comediei de improvizație făceau de multe decenii turnee în Franța, favorizate de cele două Medicis<sup>1</sup> căsătorite cu Burboni, de italianismul dominant, de aprecierea publicului. Către mijlocul secolului al XVII-lea, din cauza înăspririi condițiilor de viață și libertate din Italia, turneele s-au preschimbât însă în exod definitiv, actorii adoptînd treptat exprimarea în franceză. La 30 iunie 1643, tînărul M o - l i è r e (pseudonim literar al lui Jean-Baptiste Poquelin, născut în 1622 la Paris), mulțumită unei moșteniri din partea mamei pe care i-o predă tatăl său, izbuteste să aibă minimul necesar pentru a înființa împreună cu Madeleine Béjart<sup>2</sup> și alți prieteni «L' Illustre Théâtre».

<sup>1</sup> Caterina de Medicis (1519—1589), soția lui Henric al II-lea, și Maria de Medicis (1573—1642), soția lui Henric al IV-lea

<sup>2</sup> Actriță, dintr-o familie de actori, iar sora ei, Armande, va deveni soția lui Molière



După un debut nefericit la Paris (din cauza căruia Molière a ajuns la închisoare pentru datorii, fiind eliberat doar mulțumită intervenției financiare a tatălui său), compania își reia activitatea în 1645, în provincie. Treisprezece ani de experiențe felurite și agitate și, în sfârșit, la 24 octombrie 1658, trupa se produce la Luvru, în fața regelui, cu piesa *Nicomède* de Corneille. Acum începe adevărata activitate creatoare a lui Molière, alături de aceea de director și prim actor comic al companiei sale. Ea va continua fără întrerupere pînă la moarte, care l-a surprins la 17 februarie 1673, în timpul celei de a patra reprezentații a piesei *Le Malade imaginaire* (Bolnavul închipuit), unde era protagonist și pe care ținuse s-o termine, deși îl lovise o boală grea.

Molière a desăvîrșit opera de cercetare și vivisecție a structurii sociale, începută de comicii italieni prin crearea Măștilor. A izbutit s-o ducă mai departe. A extras din ea cuvenitele consecințe și o morală limpede. A redat stările sufletești și vigoarea intelectuală a clasei burgheze, care în Franța ajunsese la o mare dezvoltare, mulțumită alianței încheiate cu monarhia absolută, pentru a înăbuși controlul oligarhiilor aristocratice. Ludovic al XIV-lea își luase deplina răspundere a acestei orientări; în consecință, favorizase dezvoltarea culturii respective, care dădea la Paris producțiile teatrale zise din *le grand-siècle* și mergea mîna-n mîna cu înflorirea științelor și a literelor.

Molière (pseudonim adoptat în teatru de Jean-Baptiste Poquelin) poate fi socotit în toate privințele un fiu tipic al burgheziei. Tatăl lui se bucura de o situație socială respectabilă și înstărită, mulțumită comerțului său cu tapițerii, pentru care obținuse încă din 1631 cinstea, lăsată moștenire de fratele său Nicolas, de a-l socoti pe rege clientul său. Educația și formația lui culturală, făcută într-un colegiu iezuit, erau de nivel foarte ridicat. Cu siguranță latina și italiana îi erau familiare (cea de a doua și prin spectacolele comicilor italieni), deci, Plaut și producția italiană din secolul al XVI-lea și din prima jumătate a celui de al XVII-lea. Același lucru se poate spune despre spaniolă, sau cel puțin, despre comediile cele

mai populare în Italia și în Franța, datorate scriitorilor din *siglo de oro*. Complexitatea acestor antecedente trebuia să conteze, prin forța lucrurilor, mult mai mult decât exemplele comediei franceze din acea perioadă, care relua în *Le menteur* (Mincinosul, 1641) de Corneille scheme și invenții spaniole, iar în piesele lui Jean Rotrou (1609—1650) și în *Le pédant joué* (Pedantul păcălit, 1646) de Cyrano de Bergerac, pe cele italienești și plautiene, cu o slabă originalitate, chiar dacă aveau momente și efecte fericite. De altfel, Molière modifică foarte rar temele clasice ale comediei în privința dezvoltării intrigii. Se inspiră destul de des și în mod direct din lucrări anterioare. Mai degrabă neglijează acțiunea, care, ca de obicei, constă din iubiri contrariate, terminându-se cu bine, decât să-și abată atenția de la aprofundarea caracterelor. Dar ceea ce se dovedește cu totul nou, uneori în mod fundamental, este spiritul. De pildă, bunul simț moral care îl susține și îl inspiră, străin însă de onoarea medievală și spaniolă (căreia nu ezită să-i aducă critici severe), ca și de morala scolastică. De asemenea, sensul de veracitate și de umanitate, pe care autorul îl redă personajelor, prezentându-le deliberat într-o atitudine obișnuită și prozaică, chiar când sînt mitice (ca în *Don Juan* sau în *Amphytrion*).

Silit să-și schimbe numele din cauza neîncrederii cu care era privită arta actoricească, persecutat de aristocrație și cler, datorită spiritului lor mai reacționar (nu din întâmplare i s-a refuzat ultima împărțanie și înmormîntarea într-un cimitir: aceasta era regula pentru actori), în strictă dependență de favoarea regelui, precum și de a publicului, Molière a trebuit să cedeze destul de des exigențelor acelor care îi făceau posibilă profesia de actor-autor. De aceea vasta lui operă se desfășoară în trei direcții concomitente. Prima caută să mulțumească, printr-o comicitate manifestă, orice fel de public și mizează cu hotărîre pe genul de farsă. A doua, care adeseori se învecinează cu prima, trece de la parodie la satiră, pe care o exercită fără piedici (deși în cazul lui *Tartuffe*, protestele l-au obligat la o încheiere conformistă). Din cea de a treia fac parte pastoralele, comediile-

balete pentru muzica lui Lully<sup>1</sup>, destinate aproape exclusiv Curtii, și în care Molière depune o sîrguință meșteșugărească, aceasta și pentru că talentul său nu izbutea să se manifeste prin lirismul necesar genului. Prezentîndu-se pentru prima oară la Curte cu trupa sa, Molière îl ruga pe rege «*cu multă plecăciune să îngăduie a-i prezenta unul dintre acele mici divertismente care-i aduseseră oarecare faimă și cu care înveștea provincia*»: era *Le docteur amoureux* (Doctorul îndrăgostit). Această farsă, în care Molière juca, probabil, el însuși rolul doctorului, a avut mai mult succes decît tragicomedia care constituia nucleul spectacolului; așadar, Molière și-a datorat norocul farsei.

În registrul lui La Grange găsim titlurile multor alte farse jucate întii în provincie și apoi la Paris de trupa lui Molière: nici una din ele nu s-a păstrat, deci nu se poate stabili care erau scrise de Molière însuși și care trebuiau atribuite altor autori sau unor scenarii mai vechi și de folosință generală.

Dintre cele care pot fi socotite opera lui Molière, unii menționează farsele *Le Docteur amoureux* (Doctorul îndrăgostit), *Les trois Docteurs rivaux*, (Cei trei doctori rivali), *Le Docteur pédant* (Doctorul pedant). În *Nouvelles Nouvelles* din 1663, De Visé<sup>2</sup> notează: «Molière a compus niște farse, care au ieșit ceva mai mult decît farse și care au fost prețuite în toate orașele mai mult decît cele ale altor comedieni». Severul și austerul Boileau, din principiu contra grosolăniei farsei și a unora din grosolăniile lui Molière, pe care le declara «demne de Tabarin»<sup>3</sup>, trebuie totuși să regrete «că s-a pierdut acea mică comedie *Doctorul îndrăgostit*» și să admită «că există întotdeauna ceva frapant și instructiv în aceste lucrări mărunte».

---

<sup>1</sup> Jean Baptiste Lully (sau Lulli), 1632—1687, fecund compozitor francez de origine italiană, considerat întemeietorul operii franceze al cărei monopol l-a obținut în 1671; a compus muzica pentru numeroși *intermezzi coregrafici*

<sup>2</sup> Jean Donneau de Visé (1638—1710), prozator și critic literar, a început prin a-l ataca vehement pe Molière, pentru a deveni apoi prietenul lui

<sup>3</sup> Jean Salomon, zis Tabarin, născut la Paris către 1584, șarlatan de bilci, socotit prototipul farsorilor din vremea lui

În 1731 îi cade în mână lui J.-B. Rousseau <sup>1</sup> un manuscris care conținea *La jalousie du Barbouillé* (Gelozia mîzgălitului) și *Le médecin volant* (Medicul zburător), dar J. B. Rousseau a socotit cele două farse nedemne de Molière, din cauza caracterului grosolan și sumar al stilului. Viollet-le-Duc, care a îngrijit cel dintîi în 1819 ediția completă a operelor lui Molière, a descoperit în Biblioteca Mazarină o broșură manuscrisă, conținînd cele două farse menționate, « d'une vieille écriture » <sup>2</sup>, cum se spune în prefața anonimă. La început, Viollet-le-Duc le-a atribuit lui Molière: dar apartenența rămîne și astăzi nesigură. Probabil că sînt prelucrări de scenarii ale unor comici dell'arte (pe care Molière i-a văzut la Paris, cînd Commedia dell'Arte triumfa la « Hôtel de Bourgogne », și pe urmă în peregrinările prin provincie) scrise în grabă și exclusiv pentru uzul trupei, fără mare osteneală, deoarece se lăsa multă libertate actorilor. Sau sînt transcrieri din memorie ale vreunui actor. Un argument foarte important în favoarea paternității lui Molière, îl constituie faptul că unele scene și replici din *La jalousie du Barbouillé* se găsesc aproape neschimbate în finalul piesei *George Dandin* și același lucru se întîmplă cu *Le médecin volant* în piesele *L'amour médecin* și *Le médecin malgré lui*. Aceasta dacă, după cum se admite în general, farsele au fost compuse efectiv înainte de 1658, adică de venirea lui Molière la Paris. În orice caz, așa cum sînt, pot fi socotite un document prețios al trecerii de la Commedia dell'Arte la marele teatru comic francez, o transmitere directă și evidentă de tradiții populare și atestă în mod categoric formarea personajului conceput de Molière prin Măștile comediei de improvizație. Temele, Măștile, comicăriile, travestițiile, situațiile din cele două farse abundă de obicei în scenariile cu improvizații.

*La Jalousie du Barbouillé* se inspiră, prin intermediul altor prelucrări, din nuvela a patra a zilei a șaptea din *Decameron*. Se cunosc titlurile multor farse avînd același subiect cu *Medicul zburător*: se cunoaște una,

<sup>1</sup> Jean-Baptiste Rousseau (1671—1741), poet liric francez

<sup>2</sup> Într-o scriere veche (în fr.)

compusă de Boursault<sup>1</sup>, și *Medicul zburător*, scenariu de Dominique.

Prima comedie care i se poate atribui cu certitudine este în versuri, datată 1655: *L'Etourdi* (Nechibzuitul). Izvoare directe, *L'Inavvertito* (Zăpăcitul) de Beltrame și o prelucrare a acesteia *L'Amant discret ou Le Maître estourdi* (1654) datorită lui Quinault.<sup>2</sup> Comedia nu urmărește decît amuzamentul ca scop în sine, bazat pe obișnuita iubire zădărnicită: în cazul de față, a lui Lelio pentru sclava Celia, pe care servitorul Mascarillo (interpretat de Molière) caută să o sprijine prin cele mai variate și surprinzătoare șiretenii, de fiecare dată ratate din cauza zăpăcelii tînărului, pînă cînd se descoperă că Celia nu e sclava, ci fiica stăpînului pe care îl slujea și se încheie cuvenita căsătorie. În această comedie trăiește întru totul spiritul comic al Commediei dell'Arte. Servitorul e neîntrecut de ingenios în combinațiile lui, iar îndrăgostitul, în prostiile lui. Alternarea istețimii cu nătîngia se repetă, adesea în mod mecanic, de-a lungul a cinci acte; și, ca orice repetare căreia nu i se prevede desfășurarea, este menită să suscite de fiecare dată ilaritatea. Firește, se recurge din plin la paradoxal și neverosimil. Intriga are funcționalitate teatrală. Giumbușlucurile și expresiile tari sînt și ele împrumutate în mare parte din Commedia dell'Arte. Servitorul domină cu totul situația; agerimea lui trebuie să învingă: este un punct de onoare.

Prima reprezentare a comediei *Le Dépit amoureux* (Dragoste cu toane) are loc la Béziers în 1656, iar la Paris în 1658. În esență, ea nu se depărtează de tiparul comic adoptat mai înainte, dar îl rafinează, îl face mai șlefuit și mai elegant. Izvorul ei poate fi socotită comedia lui Secchi, *L'Interesse* (1581), sau un scenariu al comicilor care derivă din ea. Este foarte vie și aici amintirea Commediei dell'Arte, cu glumele, ghidușii și tipurile ei. Molière ajunge la o formă expresivă îngrijită și armonioasă, dar ca de obicei,

---

<sup>1</sup> Edme Boursault (1638—1701), autor dramatic care a avut multe conflicte cu Molière

<sup>2</sup> Philippe Quinault (1635—1688), poet francez cunoscut mai mult prin libretele de operă scrise pentru Lully

mai mult scenică decît literară. La bază stă substituirea personajelor. Valerio crede că se culcă cu Lucilia, însă în locul ei s-a strecurat sora ei, care din pricina anumitor interese, a fost încă de mică dată drept băiat, așa că se numește Ascanio și umblă îmbrăcată băiețește. Echivocurile, firește, se țin lanț, pînă cînd lucrurile se limpezesc și comedia se încheie prin covenitele căsătorii între Valerio și Ascanio, Erasto și Lucilia, și o pereche de servitori, în care, conform obiceiului, Mascarillo strălucește prin istețime și inteligență, devenind un *deux-ex-machina* al întîmplării. Este o comedie tipică de intrigă, dar nu-i lipsesc săgețile satirice (îndreptate împotriva pedanților) de o savoare nouă.

Cu *Les Précieuses ridicules* (Prețioasele ridicole, 1659) Molière pornește pe o cale cu totul nouă și, într-un anumit sens, revoluționară: satirizarea unor maniere și persoane de strictă actualitate, abordată fără economie de lovituri și îndreptată către o țintă evidentă, astfel încît publicul s-o poată repera.

Pe atunci se formau la Paris saloane literare mondene, după un obicei și astăzi în vigoare. Aici aveau mare trecere romanele scrise după o formulă erotică și totodată exotică, într-un limbaj elaborat și pompos, gen în care excela Mademoiselle de Scudéry<sup>1</sup>. Molière imaginează că doi gentilomi sînt tratați cu dispreț de două «prețioase» care își înjghebaseră un asemenea salon în provincie, tinzînd cu tot dinadinsul să imite ilustrele modele pariziene. Cei doi îi instruiesc pe respectivii lor valeți, Mascarillo și Jodelet, dezghețați și mai ales la curent cu moda, și îi pun să se prezinte în salonul «prețioaselor», dîndu-se drept marchizi în trecere pe acolo, bine introduși în lumea pariziană și în manierele ei. Valeții fac întocmai și le încîntă pe cele două doamne cu ridicolul lor limbaj prețios și baroc, pînă cînd intervin cei doi gentilomi, care dezvăluie gluma lor crudă, făcîndu-le de rîs. Regele susținea pe față scopurile acestei satire, care n-a fost însă de loc pe placul victimelor. Saloanele de atunci erau puternice și argumentele lor s-au

<sup>1</sup> Madeleine Scudéry (1607—1701) a fost una din celebritățile societății «prețioase»

impus cu asprime (se pare că s-a produs și o interdicție temporară).

Lupta era dusă de Molière în numele « naturalului »<sup>1</sup> și s-a bucurat de marea apreciere a publicului. Molière își dădea seama că apropiindu-se de realitatea cotidiană a lumii lui, s-ar fi regăsit pe sine, cu gândurile care-l frământau și cu ideile lui despre viață: un singur act, și încă în proză, cu subiect cotidian, reprezenta totuși o afirmare foarte clară față de un anumit gust și față de gust în general, în favoarea simplității și a sincerității, preconizate ca norme de viață. Molière pune în valoare forța bunului simț și dă burgheziei conștiința propriei sale demnități, satirizând mania încă de pe atunci caracteristică pentru burghezi de a apărea drept anti-burghezi. Construcția teatrală se eliberează de convenționalism, rămânând totuși solidă, iar limbajul dramatic se pune în raport direct cu cel vorbit.

Încercarea nereușită cu *Don Garcie de Navarre ou le prince jaloux* (Don Garcia de Navarra sau prințul gelos, 1661) dovedește zădărnicia tentativelor lui Molière de a ieși din tiparul comic, care, de altfel, era cel mai potrivit cu umorul amar al frământării lui lăuntrice. O nouă piesă într-un act, cu o formă oarecum banală, strămută atenția asupra caracterului monomaniac pe care, începînd de atunci, avea să-l capete gelozia, fie prin umilința la care erau supuse cele mai tainice sentimente, fie prin afrontul suferit în public. *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (Sganarelle sau încornoratul închipuit, 1660) inaugurează seria comediilor inspirate din drama-cheie a instituției familiale pe care se întemeiază viața socială. Lungul șir de înșelăciuni imaginate, comise ori suferite, n-a luat sfîrșit nici pînă astăzi. Tema se dovedește tipică și dominantă de-a lungul secolelor, centrală în viața cotidiană a cuplului. Molière, care se căsătorise cu Armande Béjart, făcuse experiențe personale dure și umilitoare care trebuie să-l fi apăsât greu. În felul acesta se rupe tradiția schemei plautiene, a celei renescentiste și a comediei de improvizație, care aduce

<sup>1</sup> Idealul mărturisit de el însuși era acela de a « zugrăvi după natură », concepție de bază adoptată și de Goldoni în reforma lui

în scenă iubiri supuse conflictelor și echivocurilor, dar încheiate cu căsătorii potrivite. În comediile lui Molière găsim contopite cele două motive, dar ceea ce domină și contează din punct de vedere psihologic, este obsesia înșelăciunii. Farsa lui Sganarelle, încornoratul imaginar, se limitează la un echivoc clarificat, scoțind însă în evidență faptul că elementele realității sînt transformate și alterate de umbra bănuielii. *L'École des maris* (Școala bărbaților, 1661) pare un fel de schiță încă neșlefuită și sumară pentru *L'École des femmes* (Școala nevestelor, 1662), operă desăvîrșită și complexă, unde Molière își valorifică talentul comic pentru a elabora o știință despre oameni și despre viață. Situația este și aici tipic de Commedia dell'Arte: un bătrîn (Sganarelle și Arnolphe amintesc de Pantalone și Doctor), fiind tutorele unei fete tinere, are de gînd să se însoare cu ea. Pupila este curtată de un tînăr îndrăgostit, care pînă la urmă o cucește. Bătrînul rămîne umilit și înfrînt. În Commedia dell'Arte, bătrînii se arată, în general, ispitiți de averea pupilei sau măcar de tinerețea ei. Aici sînt însă fapte omenesti, iubind cu sinceritate și suferind de povara anilor, de teama «coarnelor». Și, firește, de fiecare dată sînt dați la o parte. *Școala nevestelor* interesează în special prin contrapunctul delicat și uneori patetic dintre Arnolphe și Agnès. Arnolphe și-a crescut pupila ca pe o floare virginală, ferită de privirea oricărei alte ființe, vrînd să și-o păstreze pentru sine și să fie sigur de supunerea și fidelitatea ei. Agnès, ingenuă prefăcută, vrea să scape de această soartă și e gata să se arunce în brațele unui soț tînăr și frumos. Eficacitatea umoristică a conflictului este accentuată și dusă pînă la culmea paradoxului prin împrejurarea care-l face pe Arnolphe să devină confidentul tînărului Horace (acesta ignorîndu-i calitatea lui de tutore), care ține mereu să-l informeze despre dragostea lui pentru Agnès, tot mai fericită și înfloritoare, în ciuda adversităților la care o supune capriciosul custode al fetei. Intriga nu mai contează. Contează raporturile psihologice și, în primul rînd, suferința și chinul lui Arnolphe, iubirea lui, pe care el o credea împărtășită și pe care o vede înșelată, gelozia lui turbată și neputincioasă.



Contează elanul patetic cu care Molière (prin gura lui Chrysalde, prieten al lui Arnolphe) caută să facă inofensivă fantoma coarnelor și s-o reducă la proporții mai restrânse, împotriva opiniei curente a societății, care prin ele descalifică un om și o iubire.

«CRISALD:

Ce curios îmi pare ca tu, specialist  
În astfel de probleme, să fii așa de trist,  
Suprema fericire pe-o carte să ți-o pui  
Și să gîndești că-n lume vre-o altă cinste nu-i.  
A fi hain, obraznic, viclean, murdar, calic,  
Desigur pentru tine nu-nseamnă mai nimic.  
Și după tine, dragă, chiar cel mai blestemat  
Tot om cinstit rămîne, cînd nu e-ncornorat.  
De cîte ți se-ntîmplă, nu ești răspunzător;  
Cînd suferi o trădare treci peste ea ușor,  
Căci orișice s-ar spune, tot răul nu constă  
Decît în importanța ce faptului se dă,  
Și singurul pericol de care te vei teme  
E — fără doar și poate — să nu cazi în extreme.  
Să nu imiți adică pe cei ce trîmbițează  
Succesele nevastei și, mîndri, îți citează  
Pe-adoratorii doamnei, făcînd elogiul lor,  
Servindu-i totdeauna în chip umilitor,  
Legînd prietenie cu ei, și petrecînd  
Cu-aceștia laolaltă oriunde și oricînd,  
Încît o lume-ntreagă se-ntreabă, pe dreptate,  
Cum pot avea asemeni purtări nerușinate.  
Dar dacă obiceiul acesta-i foarte prost,  
Și celălalt, desigur, nu are nici un rost;  
Disprețuind pe domnii de care îți vorbii,  
Nu-nseamnă că aș ține cu cei scandalagii:  
Cei care fără preget tot fulgeră și tună  
Atrag privirea obștii și parcă vor să spună  
Că țin cu dinadinsul să se lățească zvonul  
De coarnele faimoase ce le-a turnat craidonul.  
Dar într-aceste două extreme, evident  
Că e un drum pe care apucă cel prudent,  
Și dacă-l ții-nainte, nu ai de ce roși  
În cazul cînd vreodată nevasta ar greși.  
Mă vor combate unii, dar mie nu-mi apare  
Această perspectivă ca înfiorătoare.

ARNOLF

*De-ar auzi discursul și elocința ta,  
Întreaga confrerie te-ar binecuvînta,  
Și-ar alerga la tine-n goană, mari și mici,  
Dorind să se-nroleze sub steagul ce ridici.*

CRISALD

*Mă iei în rîs acuma ; să-ți fac o întrebare:  
Pe lume nu există un alt necaz mai mare,  
Nu crezi că sînt și alte nenorociri mai grele?  
Eu, dacă mi s-ar cere s-aleg din două rele,  
Aș prefera rușinea ce socotești funestă,  
Decît să am în casă nevastă prea onestă,  
Dar care să mă toace la fiecare pas,  
Cu marea ei virtute să-mi dea tot peste nas,  
Și sub cuvînt că este soție credincioasă,  
Ea să-și aroge dreptul de-a porunci în casă.  
Acultă-mă pe mine: în anumite cazuri  
Aceste biete coarne te scapă de necazuri.»<sup>1</sup>*

Arnolphe crede că se asigură împotriva înșelăciunii, menținîndu-și viața soției într-o stare de totală ignoranță, creîndu-i un complex de inferioritate morală și intelectuală, subjugîndu-i în mod egoist voința, prin tirania aplicată cu metodă la fiecare gest sau cuvînt al ei. Dar natura se revoltă și se răzbună înainte de a fi ajuns la căsătorie.

Deznodămîntul final este oarecum convențional, ca și intriga. Dar interesul spectatorului este atras de ceea ce îl apăsă pe Molière: conflictul dintre firea masculină și cea feminină, apărarea la care recurge aceasta față de egoismul și lăcomia care urmărește subjugarea ei. Înțelepciunea ipocrit rațională la care recurge Arnolphe, sigur de puterea lui (și care este comic sintetizată în decalogul impus de el viitoarei soții pentru a evita catastrofa coarnelor), suferă o înfrîngere spectaculoasă prin cursa pe care i-o pregătește Agnès, prin demascarea la care-l supune, prin involuntara cruzime cu care-l umilește și-l constrînge să ajungă la o implorare amară și zadarnică.

<sup>1</sup> Traducere de George F. Gesticone, în Molière, *Opere*, ESPLA, 1955 (Clasicii literaturii universale)

Printr-o intrigă din cele mai banale, Molière revoluționase esența însăși a comediei, bazînd-o pe raporturile dintre personaje, sprijinind-o pe o teză morală. Stilul său ajunsese la o ironie suplă și rafinată în cadrul tiparului comic tratat pînă atunci cu grosolanie în Franța și în Italia, și îl dusesse la atacarea directă a moravurilor sociale. Piesa punea într-o situație critică concepțiile de viață pe atunci dominante. Reacțiile conformismului n-au întîrziat să se producă, fie prin atitudinea trupelor și a autorilor rivali, pe care succesul comediei îi supăra vizibil, fie a janseniştilor și a prințului de Conti, fost protector al lui Molière, devenit cu timpul teolog. Molière a fost silit să-și lămurească intențiile prin două piese programatice în cîte un act, una pentru public, *Critique à L'École des femmes* (Critică la Școala nevestelor, 1662), alta pentru rege și Curte *L'Impromptu de Versailles* (Improvizația de la Versailles). Nici una din ele nu are valoare artistică. Menirea lor era strict funcțională: expunerea unei « arte poetice », justificarea, apărarea, autoaprecierea. Personajele lor dovedesc ridicolul acuzației de obscenitate. Declară pe față că părerea publicului din stal (burghezia) face cît părerea publicului din loji (aristocrația) și că aceea din stal a fost entuziasată. Se apără în mod spiritual de acuzația de prozaism. Fac aluzii sarcastice la acea parte din societatea Curții care rămîne opacă față de artă și vrea totuși s-o judece, scoțînd firește în evidență meritele celeilalte părți, favorabilă lui Molière. Se eliberează de apăsarea regulilor aristotelice. Se spune în text: « *Dar cînd zugrăviți oameni, ei trebuie redați după natură. Lumea vrea portrete asemănătoare, iar dacă cea din vremea voastră nu se recunoaște în ele, opera nu este reușită. La urma urmelor, pe scurt, în piesele serioase, ca să nu fii criticat, nu e nevoie decît de idei chibzuite și bine exprimate, dar lucrul nu este de ajuns pentru celelalte, în care trebuie să glumești ; și nu e ușor să faci lumea bine crescută să rîdă* ».

În comedia de improvizație este amuzantă atmosfera repetițiilor și tensiunea în așteptarea reprezentației. Regele e tîmîiat din belșug, iar curtenii iarăși atacați și parodiați. Se face chiar propunerea ca « marchizul »

să devină tipul comic prin excelență, un fel de Mască de genul celor italiene.

Din aceeași perioadă datează *Les Fâcheux* (Pisălogii, 1661), comedie ocazională care-și bate joc de sîcîitori și prezintă o sumă de tipuri și de cazuri pe baza unui pretext labil; la fel *La princesse d'Élide* (1664), pastorală alegorică de gen patetico-umoristic, compusă special pentru spectacolele și serbările de la Curte, cu balet și muzică.

La 29 ianuarie 1664 Molière prezintă la teatrul de la Luvru comedia-balet în trei acte *Le Mariage forcé* (Căsătorie silită). După trei luni, la Versailles, participă cu trupa lui la ciclul de serbări *Les Plaisirs de l'Île enchantée* și devine un *deus-ex-machina* al situației: se travestește în zeul Pan, adresează complimente reginei, reprezintă *Les Fâcheux* și *Le Mariage forcé*, unde joacă un rol însemnat muzica lui Lully și coregrafiile lui Beauchamps. La balet ia parte Curtea și însuși Ludovic al XIV-lea. Dansul celor patru galanți pentru soția lui Sganarelle este prezentat de saltimbanci de profesie, cînd tragici, cînd comici, cînd acrobați ca niște clovni; gentilomul gascon Tartas făcea « piramida » cu cinci oameni, trei jos, doi sub el. Din comedia-balet în trei acte s-a făcut o comedie într-un act cu un singur dans, unica păstrată și transmisă, semănînd cu prima versiune, dar fără agremente muzicale și coregrafice. În primul act al comediei-balet, Sganarelle adoarme și în somn îi apar Frumusețea, Gelozia, Necazurile, Bănuielile, care se poartă în mod alarmant. Intervin apoi patru *plaisants* sau *goguenards* (glumeți) care fac un dans hazliu. În actul al doilea un mag cîntă, demonii țopăie, țigănuși și țigăncușe răspund prin dansuri la întrebările lui Sganarelle. În actul al treilea, concert și dansuri spaniole, *charivari* condus de Lully în persoană. Între luarea de poziție și scandalul legate de *École des femmes* și noua îndrăzneală și noul scandal aduse de *Tartuffe*, *Le Mariage forcé* reprezintă o destindere, un capriciu spiritual (nu lipsit totuși de poante satirice, îndreptate de rîndul acesta împotriva ermetismului și pedanteriei universitare).

Bucurîndu-se de consensul deplin al regelui și al publicului, Molière poate să compună cu toată libertatea.

Acuzațiile că acționa împotriva moralei și a religiei îi aduseseră mai mult faimă decât greutate. Scrie acum cele mai bune opere, în care, folosindu-se tot de scheme anterioare, gândirea și arta sa pot să reprezinte o nouă lume morală.

Se succed la scurte intervale de timp *Le Tartuffe* (prima versiune în 1664, cu alt titlu, a doua, atenuată, definitivă și îngăduită, în 1669), *Don Juan ou le Festin de pierre* (Don Juan sau Ospățul de piatră, 1665), *Le Misanthrope* (1666).

*Tartuffe* a părut (și mai pare și astăzi) cea mai îndrăzneată. Predomină figura protagonistului. Restul poate fi socotit convențional, existînd numai în funcție de acesta. După scena principală din actul al treilea, interesul scade și stimulentele scenice se pierd. Prima versiune, jucată la Curte, avea trei acte și se poate presupune că dezvoltarea celor două acte următoare a apărut doar ca să poată obține aprobarea pentru reprezentațiile publice. Modificările substanțiale au fost aduse cu scopul de a îmblîzi vehemența satirei (considerată de unii ca fiind inspirată chiar de rege împotriva jansenistilor și a doctrinei lor riguroase). Personajul ipocritului nu este nou: poate că Molière a luat ideea din comedia cu același titlu a lui Aretino. Doi factori sînt însă cu totul noi și de o importanță hotărîtoare. Primul constă în modul de prezentare și anume, ca ipocritul să apară în veșmînt religios (deși laic, pentru a salva aparențele: dar pe atunci laicii bigoți se îmbrăcau ca preoții). Al doilea constă în faptul că ipocrizia se dezvăluie prin propunerea de adulter pe care Tartuffe o face soției bigotului în casa căruia locuia. Primul pune accentul în mod clar și fără putință de înșelare pe contradicția dintre ideologia arborată și practica de toate zilele, care se folosește de ea și o trădează. Al doilea factor creează o atmosferă morbidă, de suspensie senzuală, legată tocmai de importanța pe care o dobîndește ceea ce este considerat păcătos, interzis. Scenele culminante sînt cele în care Tartuffe întreprinde tentativele lui de seducere (« . . . și doar la noi deplin, cred, guști visul ideal — plăcere fără teamă, amor fără scandal »). Pînă cînd Elmira îi întinde o cursă și îl face să se pomenească cu bărbatul ei în brațe.

Smerenia și subtilitatea fac păcatul mai picant, oferă plăcerile fructului oprit. Obiectivele lui Molière se înscriu în mod manifest între limite precise.

«CLEANTE

*Dar precum cred că-n lume viteji mai vrednici nu-s  
Ca dreptii ce duc crucea poruncilor de sus,  
Că nu-i mai nobil lucru, mai de luat aminte  
Decît credința sfântă, curată și fierbinte —  
Așa, nu văd să fie ceva mai slut, mai jos  
Ca mutra îndulcită, a unui fals pios,  
Ca pehlivanii ceia, ce-n bîlci merg de se închină  
Și cu sfruntare-ascunsă, nedreptățiți, întină  
Credința cea mai sfântă ce are-un muritor  
Jignind-o cu minciuna schimonosirii lor ;  
Vicleni, al căror suflet îndrăgostind arginții,  
Fac meșteșug și marfă din formele credinții,  
Și vor să-și târguiască și vază și măririi  
Prin joc smerit de gene, și sfinte dojeniri ;  
Șireți de-aceia care cu preacucernicie  
Bat drumul către ceruri de-ajung la bogăție ;  
De rugi li-i gura plină și . . . de cerșetorit,  
Ei stau frumos la curte, dar te trimit la schit ;  
Îmbină rîvna sfântă și cu năravuri rele ;  
Sînt cruzi, mint, se răzbună, fac cruce ca să-nșele.  
Și cînd vor să te piarză, ascund, sfruntat și laș  
Sub cauza divină păgînul gînd pizmaș ;  
Mai de temut cu-atîta, că-și într-armează-anume  
Urgia lor cu arme cinstite de o lume  
Și zelul lor, ce-n lefuri lumești se vrea plătit,  
Ar vrea să te ucidă cu un cuțit sfințit.  
Cam mulți sînt sfinții ăștia cu firea măsluită  
Dar pe cei dreپți la suflet îi simți dintr-o clipită. »<sup>1</sup>*

În realitate, Molière atacă un mod de viață pentru care ideologia religioasă (și cea politică) devine un instrument de dominație ce contrazice în chip flagrant această ideologie. Dubla conștiință este dezvăluită aici prin caracterul reprezentativ al tipului și de aceea atît de șocant pentru cei susceptibili. Insuficiențele intrigii, platitudinea deznodămîntului, inconsistența

<sup>1</sup> Traducere de A. Toma, în vol. Molière, *Opere*, ESPLA, 1955 (Clasicii literaturii universale)

personajelor (afară de fanatica doamnă Pernelle) sînt ușor de trecut cu vederea față de amploarea și obiectivitatea viziunii satirice.

Privit ca o întregire a lui *Tartuffe*, *Don Juan* dobîndește un aspect hotărît nimicitor. Izvoarele nu lipsesc nici de rîndul acesta. În mod direct sau indirect predomină *Înșelătorul din Sevilla* a lui Tirso de Molina. În privința personajelor și a intrigii, avem de-a face cu o simplă variație, care dezvoltă ori suprimă unele episoade și introduce altele (puține însă) cu totul noi. Deși recurge la o încadrare anterioară, *Don Juan* al lui Molière nu prea are legătură cu precedentii săi. În primul rînd pentru că acțiunea urmărește pretutindeni aspectele comice. În acest scop recurge tot timpul la ajutorul contrapunctului lui Sganarelle, cu lașitatea lui caraghioasă și un servilism grosolan dar simpatic, pentru a scoate în evidență importanța acțiunilor și ideilor pe care Molière i le atribuie treptat lui Don Juan (raportul amintește pe cel dintre Don Quijote și Sancho Panza).

În al doilea rînd, pentru că Molière nu se identifică cu nici unul dintre personaje, ci se folosește de ele pentru a ajunge treptat la constatări de o sinceritate evidentă și revoluționară. Marea lui inovație constă în faptul că introduce un erou, în sfîrșit sincer cu sine însuși, capabil să se înțeleagă pînă în adînc (și care de aceea merge mai departe decît conștiința lui Hamlet). Comedia a fost compusă în grabă (și în proză). S-ar zice că Molière a mizat pe un subiect inatacabil, datorită moralității parabolei lui, neglijînd apoi precauțiile în exprimarea și spiritul său, ba chiar subliniind fără jenă o comicitate — să nu pară absurd dacă o definim astfel — ideologică; un exemplu este celebra scenă în care Don Juan face mărturisirea fățișă a unui raționalism materialist, afirmînd că crede doar în faptul că «doi și cu doi fac patru». Caracterul de înșelător al femeilor, care acumulează cuceriri peste cuceriri, făgăduindu-le căsătoria și căsătorindu-se chiar, pentru a scăpa apoi de ele la primul prilej (înșelăciunea, materială la Tirso, devine spirituală la Molière), trece pe planul al doilea. Ceea ce contează este sfidarea pe care o aruncă cerului, hotărîtă, fără șovăiri, atee fără căințe sau remușcări. Cerul îl va pedepsi, tîrîndu-l în infern

prin mîna statuii Comandorului, dar aceasta nu-i poate anihila revolta. Victoria morală a libertinului — de multă vreme favoritul publicului pe scenă — dobîndește o semnificație ideologică precisă, intuită sau nu de Molière, distrugînd hegemonia catolică și prefigurînd drumurile pe care aveau să le străbată marii moraliști din secolul al XVIII-lea, Choderlos de Laclos și Marchizul de Sade. Intenționa oare Molière să înfiereze cinismul aristocraților? Ar fi arbitrar să formulăm ipoteze în legătură cu intențiile sale. Privite cu atenție, aproape toate personajele sînt fundamental ambigue, iar în aceasta stă puterea lor de convingere. Ambiguu este și Don Juan, ipocrit în mod conștient și nerușinat cu ceilalți, rece și fără milă în sinceritatea față de sine. Sganarelle își dezaprobă stăpînul, dar în fond îl admiră și îl invidiază. Femeile cedază ușor ademenirii — sub impulsul erotic, ca Elvira, sau din ambiție, ca Charlotte: dar știu foarte bine ce le așteaptă și au de gînd să reintre în normal cît mai curînd. Tații fac muștrări aspre și dau sfaturi morale, întrucît se simt loviți în speranțele lor interesate. Don Juan poate să-i joace pe toți fiindcă cunoaște slăbiciunile și josniciile tuturor. Cînd cerșetorul îi povestește cum își petrece zilele rugîndu-se cerului, Don Juan ripostează sarcastic: « *unui om care-și petrece ziua rugîndu-se cerului, n-ar trebui să-i meargă treburile atît de prost* ». Înțelepciunea lui spontană îl face să-și dea seama cine este cinstit, după cum îl face să socotească « *surprinzător faptul că un om care a trăit totdeauna într-o locuință modestă, își dorește una fastuoasă tocmai cînd nu mai are ce face cu ea* », aceasta în legătură cu monumentul funerar ridicat Comandorului. Sganarelle se revoltă doar atunci cînd, travestit în Don Juan, e pîndit de primejdia morții. Imploră: « *O ceruri! Îndurați-vă de mine ca nu cumva să mor fiind luat drept un altul!* »

Don Juan însă își duce pînă la capăt revolta strigînd după tatăl său: « *Nu pot suferi părinții care trăiesc cît copiii lor!* ». Memorabila ciocnire verbală dintre Don Juan și Sganarelle pune față-n față, într-o înfruntare directă, lașitatea pudică și cinismul fără mască, credințe și adevăruri:



«SGANAREL

*Vreau să cunosc cugetul dumitale întreg. Să fie adevărat că nu crezi de loc în Dumnezeu?*

DON JUAN

*Altceva nu găseai să mă întrebi?*

SGANAREL

*Cum s-ar zice, nu crezi. Dar în iad crezi?*

DON JUAN

*Așa și-așa . . .*

SGANAREL

*Olecuță, va să zică. Dar în dracu?*

DON JUAN

*În dracu, da.*

SGANAREL

*Tot olecuță. Dar în viața viitoare crezi?*

DON JUAN

*Ha-ha-ha, mă faci să râd.*

SGANAREL

*Multă caznă mi-ar trebui ca să te aduc pe calea cea dreaptă. Și-acum, mai spune-mi ceva: despre strigoi ce zici?*

DON JUAN

*Lua-te-ar ciuma de limbut! . . .*

SGANAREL

*Aici nu-ți mai dau voie să râzi, fiindcă eu cred în strigoi. Capul mi-l dau că strigoi sînt. Bine, dar fiecare om pe lume trebuie să creadă în ceva. Dumneata în ce crezi?*

DON JUAN

*În ce cred eu?*

SGANAREL

*Da.*

DON JUAN

*Cred că doi și cu doi fac patru și că patru și cu patru fac opt. Asta-i tot, Sganarel.*

SGANAREL

*Frumoasă credință și vrednică dovadă de cucernicie! Cum s-ar zice, credința dumitale e aritmetică? Ce să spui, ciudate trăsneli își mai vîră oamenii în cap și cu cît înveți mai mult, cu atît ești mai nătărău. În ce mă privește pe mine, stăpîne, eu n-am atîta carte ca dumneata, și nimeni nu se poate lăuda că m-a învățat ceva, dar cu judecata mea, cu chibzuința mea, văd lucrurile mai lămurit decît toate vrafurile de cărți și-mi dau seama că lumea asta, așa cum o vedem noi, n-a crescut într-o*

noapte, ca o ciupercă. *Te-aș întreba, cu voia dumitale, cine a făcut copacii ăștia, stîncile de colo, pămîntul pe care călcăm și cerul de deasupra noastră? Ori poate s-au făcut singure? Dumneata, dumneata care te găsești aici, te-ai făcut singur, sau a fost nevoie ca tatăl dumitale s-o lase grea pe mama dumitale, ca să vii pe lume? Cum poți să privești minunatele alcătuiți din care e întocmit trupul omenesc, fără să te întrebi, înmărmurit de uimire, cum de-a fost cu puțință să se nîmerească atît de bine? Vinele astea, oasele astea, bojocii ăștia, inima, rînza, și toate măruntaiele din noi, care...*

*Dar pre legea mea, răspunde ceva, taie-mi vorba... Nu mă pot lua la harță, dacă nu-mi tai vorba! Într-adins nu spui nimic, mă lași să trîncănesc în bătaie de joc...*

DON JUAN

*Aștept să-mi spui care e credința ta.*

SGANAREL

*Credința mea este că, orice părere ai avea dumneata, în om dăinuiește ceva dumnezeiesc, pe care toți învățații la un loc nu sînt în stare să-l lămurească. Nu e uimitor lucru să stau aici cu dumneata de vorbă, în vreme ce mintea mea cutreieră pe o mie de cărări în același timp și hotărăște ce vrea cu trupul meu, cu făptura mea? Uite-mă, bat din palme, ridic brațul în sus, plec capul în pămînt, dau din picioare, o pornesc la dreapta, la stînga, înainte, înapoi, mă răsucesc...*

*(Dar cum se răsucește, cade cu nasul de pămînt).*

DON JUAN

*Credința ta o să te facă să-ți rupi nasul.»<sup>1</sup>*

Don Juan știe și el să se folosească de religie la momentul oportun și știe să valorifice compromisurile practice, atunci cînd promite să se căiască, dar «*numai după vreo treizeci sau patruzeci de ani*». Îi va explica lui Sganarelle limitele și funcțiile ipocriziei, importanța și necesitatea ei socială. Iar Sganarelle nu va ști să-i răspundă decît cu silogisme întortocheate și absurde cu caracter scoalstic («*... bogățiile îi fac pe bogătași; bogătașii nu sînt săraci; săracii trăiesc în nevoi; nevoia nu cunoaște religia; cel ce n-are religie trăiește*

<sup>1</sup> Traducere de Al. Kirîțescu în vol. Molière, *Opere*, ESPLA, 1955 (Clasicii literaturii universale)

ca un animal și, prin urmare, o să ajungeți în casa diavolului »). Va trebui apoi să-i dea pe nevrute dreptate. Adevăratul suflet al lui Sganarelle, adevărata concluzie tragică, se trădează în strigătul lui cînd îl vede pe Don Juan scufundîndu-se după poftirea la masă a Comandorului: « *Simbria mea! Simbria mea!* », replică finală în prima ediție, dar nu și în ediția definitivă. Ceea ce urmează în ediția a doua, după acest strigăt, pare adăugat în ironie. Nu există nimic de prisos în această comedie, iar în punctele cruciale ale desfășurării, autorul recurge la scene dinamice și scînteietoare, ce amintesc prin desfășurarea și jocul lor comic de comedia de improvizație, care a abordat în mai multe rînduri acest subiect (de pildă, prînzul lui Sganarelle, sau viclenia lui Don Juan cu creditorul, sau conversația dintre Pierrot și Charlotte în legătură cu nobilii). Stilul este limpede, vioi, de o plasticitate și un spirit comic pline de farmec, rigoare și eleganță a unei libertăți intelectuale autentice, de o imaginație revelatoare care egalează gîndirea științifică a lui Descartes, aproape contemporan cu Molière. Comedia-balet *L'Amour médecin* (Amorul medic, 1665) a fost compusă și pusă în scenă, cum declară limpede autorul, în timpul record de cinci zile. Replicile nu sînt lipstie de spirit. Comicul, scop în sine, își atinge ținta. Începe să prindă consistență obsesia privitoare la medici, declarați de atunci ciocli ai omenirii. Nefiind constrîns la patos, Molière oferă compozitorului, adică lui Lully, o schiță cu caracter funcțional. În acea vreme scrisese *Le Misanthrope*, care avea să fie reprezentat doar în anul următor. *Don Juan* a fost interzis după cincisprezece spectacole și va fi reluat abia în 1841, iar publicarea lui e supusă mai multor cenzurări. O boală a contribuit la întîrzierea premierei (de aici, obsesia medicilor, pe care o vom mai regăsi în opera lui).

*Mizantropul* n-a trezit în public marele succes cu care se obișnuise Molière, dar încă de atunci a suscitât un larg ecou în lumea intelectuală. Dintre comediile lui, este probabil cea căreia i s-au închinat mai multe analize și studii. Tema nu este nouă, a fost amplu tratată în antichitatea clasică. Dar, de rîndul acesta, dezvoltarea ei poate fi socotită cu totul originală în

ceea ce privește odiseea psihologică a protagonistului. În comedie se creează și se ilustrează ún conflict dramatic de natură metafizică și în același timp morală, între Alceste și lumea lui. Mai mult decît peripețiile acestui conflict — în esență slabe — contează natura și evoluția lui. Alceste este îndrăgostit de Célimène, care, deși ușuratică și cochetă, arată că îi împărtășește sentimentul. Pe lângă aceasta, are un proces pentru niște chestiuni neprecizate și provoacă o discuție cu curteanul Oronte, care vrea să-l silească să-i aprecieze versurile. Va suferi de pe urma acestei discuții, deoarece Oronte se răzbună, bîrfindu-l peste tot și făcîndu-i curte Célimènei. Alceste pierde procesul. Dintr-un bilet al Célimènei, adus de o intrigantă, află că femeia visurilor lui nu îl apreciază mai mult decît pe alți curtezani. Alceste ar putea printr-un gest energetic să-l reducă la tăcere pe Oronte, să facă recurs la procesul în care dreptatea lui este evidentă, să se căsătorească cu Célimène. Dar nu vrea să se supună nici unei concesi, nici unui compromis. Nu poate îngădui, de pildă, ca Célimène să accepte căsătoria cu el, refuzînd însă să-l urmeze în pustietatea unei provincii unde vrea el să se retragă, departe de Paris și de Curte. La sfîrșit nu-i mai rămîne decît să tragă următoarea concluzie: «*Trădării, nedreptății, le-am îndurat supliciul — voi părăsi mocirla unde triumfă viciul — un loc, departe-n lume, sînt sigur, voi găsi — în care un om de onoare să poată viețui*».

Acțiunea este încadrată în lumea de la Curte, cu personajele ei tipice, care sînt prezentate de Molière ca niște oameni proști, ușuratici sau vulgari și mai cu seamă clevetitori. În episoadele ce reflectă prin amănunte din viața obișnuită desfășurarea relațiilor în cadrul Curții, accentuarea satirică dobîndește o alură comică. Sarcasmul este mînuit cu destulă agresivitate. De altfel, regelui îi făcea plăcere să vadă umilit mediul care îl înconjura. Demonstrativă în această privință este replica lui Alceste:

«.....

*N-am fost creat de ceruri — v-ați străduit în van —  
Ca să trăiesc la Curte. N-am suflet de curtean.  
Și nu am, din păcate, virtuți alese*

*De-a mă conduce-n viață doar după interese.  
 Să fii cinstit și sincer, asta-i talentul meu.  
 Să duc un om cu vorba, nu sînt în stare eu,  
 Și cine n-are darul gîndirea de-a-și ascunde,  
 În țara asta locul nu-și va afla niciunde.  
 Lipsit de-al Curții sprijin nu poți fi om de preț  
 Și nici să porți pe umeri un titlu mai măreț.  
 În schimb nu ai nevoie pierzînd la Curte rostul  
 Să te strecuri în viață făcînd mereu pe prostul.  
 Nu ești silit să suferi refuzuri, umiliri,  
 Nu ești silit ca versul cutărui să-l admiri,  
 Să tîmîiezi în lume o doamnă oarecare,  
 Să-nghiți pălăvrăgeala marchizului cutare.»<sup>1</sup>*

De mai multe secole Curtea devenise obiect de batjocură, pentru faptul că era o țintă sigură și fără o fizionomie precisă. Dar obiectul lui Molière este mai vast. Mediul de la Curte întruchipează lumea însăși și oamenii cu veșnica lor carență morală (Molière se identifică în mai multe rînduri cu protagonistul); în special, totala insuficiență a elitei, a clasei conducătoare. Alceste nu vrea să accepte oamenii așa cum sînt. Înțelege să-i considere numai așa cum ar trebui să fie («*Eu oameni vreau în juru-mi; și-aș vrea să licărească / în fiecare vorbă o inimă omenească. Deci ea să ne vorbească; și nici un simțămînt / să nu-și ascundă tîlcul sub prefăcut cuvînt*»).

Iov îi reproșează lui Iehova că îi răsplătește pe cei răi și îi pedepsește pe cei pioși. Alceste, mai realist, acuză societatea și rămîne surprins de fiecare dată că, în general, aparențele nu se potrivesc de loc cu opinia. Că tocmai aceia care sînt judecați mai aspru din punct de vedere moral, sînt mai respectați și mai încurajați. Orice compromis i se pare demn de dispreț. Totuși dragostea pentru Célimène îl orbește. Îl face să accepte o fire cu totul diferită de a lui; căci Célimène este supusă legilor lumii din care face parte, ba chiar gata să se folosească de ele pentru marea plăcere procurată vanității ei de diferiții curtezani, gata să se joace cu sentimentele lor, să le dea iluzii pentru ca ei să continue

<sup>1</sup> Traducere de Nina Cassian în vol. Molière, *Opere*, ESPLA 1955 (Clasicii literaturii universale)

să cadă în cursa în care, pînă la urmă, ea însăși rămîne prinsă. Alceste nu poate renunța la Célîmène și nădăjduiește mereu în iubirea lui, pe care în fundul sufletului o știe împărtășită, măcar prin acea emotivitate superficială, singura de care este în stare femeia de lume. Ciocnirea psihologică din actul al patrulea, revelă multe în această privință:

«ALCESTE (aparte)

*O, cerule, se pote un chin mai crud, mai greu  
Și-a existat vreun suflet mai torturat ca-al meu?  
Mă plîng de-a ei purtare; mînia mea e dreaptă,  
Deodată-nvinuirea-mpotriva mea se-ndreaptă,  
Stîrnită mi-e durerea cu amare bănuieli,  
O fală ea își face din multele-i greșeli.  
Dar inima mi-e lașă și încă e în stare  
Să sufere cătușa ce-o strînge și o doare,  
În loc făpturii-aceste să-i poată azvîrli  
Întreg disprețu-n față, precum s-ar cuveni.*

(cătore Celimena)

*Ah! viclenia voastră pricepe de minune  
Să-ntoarcă împotriva-mi știuta-mi slăbiciune,  
Ea poate să mă prindă-n năpraznicul amor  
Stîrnit de ochii voștri cu farmec trădător!  
Dar cel pușin respingeți această acuzare;  
Făcînd pe vinovata, voi știți că mult mă doare:  
Aș vrea să uit biletul, vă rog, cît mai curînd.  
Vă-ntînd o mînă, doamnă; voi fi atît de blînd;  
Siliți-vă să-mi pară că îmi purtați credință  
Și să vă cred din suflet eu îmi voi da silință.*

CELIMENA

*Ei bine, gelozia-ntr-atît v-a năucit,  
Încît mă-ntreb ce merit aveți să fiți iubit.  
Să mă prefac? De cine pot fi constrînsă oare  
Să mă cobor la jocuri atît de-njositoare?  
Și pentru ce motive de voi să mă feresc,  
Să nu vă spun în față pe altul de-l iubesc?  
Cum? Calda mea simțire nimic nu dovedește?  
De bănuiala voastră de loc nu mă ferește?  
Mai tare-i bănuiala decît simțirea mea?  
Și nu e o jignire s-o preferați pe ea?  
Doar știți ce ferecate-s a inimii firide,*

*Ce greu către lumina iubirii-o poți deschide.  
Părerii cam învechite o-mpiedică ades  
Să-mpărtășească ascunsul iubirii înțeles.  
Iubitul care-n fine, de-aceste piedici trece,  
Cum poate-n bănuială deodată să se-nece?  
Și nu e plin de vină, nesocotind mereu  
Tot ceea ce în luptă s-a câștigat cu greu?  
Da, îmi stârniți mânia cu bănuiele de-aceste;  
Nici să vă iau în seamă nu meritați, Alceste!  
Pesemne să sînt proastă și singură mă cert  
Că mai găsesc în suflet putere să vă iert;  
Ar trebui pe-un altul să-l prețuiesc îndată,  
Ca supărarea voastră să fie-ntemeiată.*

ALCESTE

*Ființă-nșelătoare! Atît de slab sînt eu!  
Cum știți cu vorbe bune să m-amăgiți mereu!  
Ei bine, văd că soarta din nou de voi mă leagă  
Și inima v-o dăruie, căci e a voastră-ntreagă,  
Să văd pînă la urmă de veți avea cumva  
Cruzimea fără seamăn de-a mă putea trăda.*

CELIMENA

*Iubirea voastră, — Alceste, nu e destul de mare.*

ALCESTE

*N-a existat pe lume mai multă-nflăcărare;  
Și, vrînd să strig în vînturi cît de adînc iubesc,  
Chiar răul sînt în stare ades să vi-l doresc.  
Da, aș dori să nu fiți atîta de frumoasă,  
S-aveți pe lume parte de-o soartă nemiloasă,  
Să fi făcut ursita să n-aveți adăpost,  
Nici rang și nici avere, o viață fără rost,  
Ca eu să fu acela ce-n jertfe-nflăcărare  
Să știe să alunge a sorții nedreptate,  
Și plin de fericire, în nesperata zi  
Să vă întind, pe viață, tot ce-ați putea dori.*

CELIMENA

*Îmi pare cam ciudată o astfel de urare!  
Să mă ferească cerul de- asemenea favoare...  
Dar iată că sosește Dubois foarte gătit.»<sup>1</sup>*

Parabola descrisă de raporturile de dragoste este scoasă în evidență cu cruzime. Iar Alceste, cînd vede că acceptarea iubirii lui de către Célimène prevede implicit supunerea la regulile societății, ale Parisului, ale Curții, nu ezită să renunțe la ea, cu riscul de a vegeta în singurătate.

Experiențele personale ale lui Molière conferă accente de sinceritate și vehemență protestelor lui Alceste. Revolta lui, ațîțată de fiecare încercare morală căreia i se supune în cursul experiențelor sale de salon, devine totală, hotărîtă, cu prețul de a părea grotescă, insuportabilă. Obsesia lui este fără leac, fiindcă Alceste este deplin conștient de ceea ce îl aduce în această stare. Strigătul său de indignare pune sub acuzare însăși natura omului, orice posibilitate de conviețuire socială. Din 1666 pînă în 1673, anul morții sale, Molière a desfășurat o vastă activitate, atît ca autor cît și ca prim actor comic și director de trupă. A compus cam o zecime din piesele sale, parte hotărît comice, parte în genul pastoral și muzical despre care s-a vorbit. În comediile de mai mare amploare reia temele obișnuite, de altfel fără a depăși de rîndul acesta punctul de plecare: așa este cazul pentru *Amphitryon* (1668), *George Dandin ou Le mari confondu* (George Dandin, sau Soțul păcălit, 1668), *L'Avare* (1668), care se inspiră direct din motive plautiene, sau dintr-o nuvelă de Boccaccio, tratată mai înainte în piesa într-un act *La Jalousie du Barbouillé*, atribuită primelor sale experiențe de autor. Sau *Les Femmes savantes* (Femeile savante, 1672) care dezvoltă mai amplu și cu intenții moralizatoare satira din *Les Précieuses ridicules*. *Le Bourgeois gentilhomme* (Burghezul gentilom, 1670) și *Le Malade imaginaire* (Bolnavul închipuit, 1672) mizează amîndouă pe ciudățeniile unui caracter — burghezul care maimuțărește pe aristocrați, sau bolnavul maniac cu bolile lui și deci înșelat de medici — situînd observarea și reflecția pe planul divertimentului coregrafic, deci atenuînd satira în favoarea unor fantezii scenice foarte colorate. Cîteva din aceste piese au un ritm teatral reușit. Nu lipsesc scenele spirituale și observațiile pătrunzătoare asupra moravurilor. Dar nu putem să nu constatăm: ne aflăm în fața unui declin. S-ar zice că de multe ori Molière nu-și mai răsfrînge cercetarea în sinea lui și în



oglanda lumii pe care o purta în sine, ci o îndreaptă către resursele spectacolului, folosite, fie pentru o comicitate care se epuizează în propriul ei joc, fie pentru bufoneria giumbușlucurilor și născocirilor teatrale, fie pentru apariții libere și închipuite, când exotice, când burlești, cu dansuri și cîntece (adesea furnizate de Lully, care nu se jena să-l domine pe Molière, mulțumită și favoarei crescînde a regelui). Pe lângă oboseala și teama de răspundere, o influență precisă trebuie să fi exercitat asupra lui și gusturile Regelui Soare. Cu timpul, Ludovic al XIV-lea înclina în artă spre un vag conservatorism. Dorințele lui căpătau tot mai multă pondere față de cele ale publicului. Se iveau capricii trecătoare (unele terne îi erau precis indicate lui Molière și, bineînțeles, dorința devenea lege), sau tendința către fastuos și decorativ. Înainte și după operele lui capitale, e limpede că personalitatea Regelui Soare a avut o influență hotărîtoare asupra dezvoltării pe care Molière a putut sau nu să o dea artei sale. Spectacolele de la Curte constituiau o resursă morală și financiară esențială pentru bilanțul companiei.

Satira și critica lumii de la Curte s-au stins treptat. Dacă înainte, tipicul bun simț molieresc prezenta structuri morale noi și îndrăznețe, acum îl vedem alunecînd spre poziții conformiste. Fie cînd tinde, în *George Dandin* sau în *Le Bourgeois gentilhomme*, să restabilească o ierarhie între aristocrați și burghezi, fie propunînd iarăși în *Les Femmes savantes*, o funcție subordonată a femeii, care să nu se depărteze de mediul familial. Parodiînd pe drept cuvînt în *Le Malade imaginaire* caracterul scolastic al științei medicale de atunci, el ajunge să discrediteze toate științele naturii. Pînă și prin curba acestei parabole, Molière îl urmează pe rege. Cu toate acestea, găsim pe alocuri elanuri autentice, datorate firii sale de burghez raționalist și neconformist. În ultima lui operă, bufoneria situațiilor merge atît de departe încît dă naștere unui clarobscur tragic în discuția dintre Argante și medicii adevărați sau prefăcuți. Ideea lui fixă devine grotescă și dureroasă. Bolnav de mai multă vreme, Molière se simțea în mod fatal victima nesiguranțelor medicinei, a incapacității și absurdității ei (refrenul medicilor-balerini în timp

ce examinează un «candidatus», repetă triumfal remediul oferit de aceasta pentru orice boală «*Clisterium donare, — Postea salassare — și apoi purgare*»).

În *Le Médecin malgré lui* (Doctor fără voie, 1666), scrisă la câteva luni după *Mizantropul*, încep să se vadă semnele evoluției la care ne-am referit. Cu oricâtă finețe ar face-o, intențiile lui nu urmăresc decît caracterul de farsă, în funcție de abilitatea și talentul cu care trebuie interpretată. Unele scene pot fi declarate proverbiale pentru comicul lor direct, care, deși foarte evident, nu este lipsit de farmec. Molière se inspiră și aici din diferite izvoare ușor de stabilit, printre care, unele scenarii ale comediei de improvizație. Pentru prima oară vedem oameni de rînd aduși pe primul plan chiar în mediul de Curte: iar aceasta derivă, indirect, din exemplul italianesc (de la Pulci la Giulio Cesare Croce). Elaborarea caracterelor și a limbajului ajunge la o elegantă subtilitate ironică.

*La Pastorale comique* (1666) a rămas la stadiul de schiță. *Le Sicilien ou l'Amour peintre* (Sicilianul sau amorul zugrav, 1667), comedie-balet într-un act, este doar o glumă scurtă, care îmbină exotismul cu expediente comice facile și oferă în primul rînd pretexte de pantomimă.

*Amphitryon* ar putea sugera o identificare spirituală și măgulitoare a lui Jupiter, atît de amator de aventuri amoroase, cu Ludovic al XIV-lea. Dar referirile se împletesc cu tonuri satirice, căci spectacolul n-a fost pregătit pentru Curte, ci pentru spectatorii burghezi de la «Palais-Royal», unde Molière își dădea reprezentațiile publice. Molière nu se depărtează mult de Plaut și de unele imitații din Renaștere (și una de Rotrou, compusă în 1636). Farsa se transformă însă în comedie spumoasă și este nuanțată de un ușor lirism. La Molière, servitorii ocupă un loc mai important; în special subreta, preschimbată din bătrînă într-o tînără picantă, războindu-se cu Sosie-Mercur. *George Dandin* a fost jucat cu prilejul serbărilor numite *Grand Divertissement royal*, desfășurate în iulie 1668 la Versailles, pentru a celebra pacea de la Aix-la-Chapelle. Piesa constituia doar o parte a spectacolului și era agrementată cu dansuri și cîntece, pe muzică de Lully. La fel ca în nuvela lui Boccaccio (VII, 4) și în *La*

*Jalouise du Barbouillé*, vedem un bărbat batjocorit de nevastă care, pe lângă că îl înșală fără rușine, mai pune și să fie pedepsit cu o ciomăgeală, pentru că a îndrăznit să se îndoiască de fidelitatea ei. Desfășurarea comică nu-l împiedică pe Molière să pună accentul pe deosebirea de origine socială (Dandin burghez, soția aristocrată) și pe inconvenientele care decurg din asemenea mezalinațe. Nu ezită să stîrnească ilaritatea pe socoteala încornoratului și s-o lase pe soția infidelă nepedepsită. Dar izbutește să trezească o oarecare înduioșare față de bietul soț îndurerat. George Dandin e foarte conștient de tot ce i se întîmplă, dar n-are încotro. Savoarea comică a comediei rezidă în acest conflict, ca și în caracterul direct și dezinvolt al limbajului vorbit (de data aceasta în proză). Șirul de comentarii aparte ale lui Dandin constituie o analiză limpede a nefericirii sale, după cum reiese din celebra exclamație: « *Tu l'as voulu, George Dandin!* » Încornoratul devine rebel, chiar dacă pe urmă va fi înfrînt. *Avarul* are principalul punct de sprijin în caracterul lui Harpagon, dincolo de o intrigă cu totul convențională. Plăcerea avariției se transformă la Harpagon în chin și viciu ascuns, explodînd în monologul disperat cu care jelește dispariția comorii lui:

« Harpagon (intră urlînd din grădină) — *Hoții! Hoții! Puneți mîna pe hoț. Ucigașii! Prindeți-i pe ucigași! Unde ești, Dumnezeuule drept? M-au nimicit! M-au omorît! Mi-au smuls beregata, mi-au furat bănișorii! Cine poate fi? Încotro s-a dus? Unde o fi acum? În ce gaură se ascunde? Cum să fac să pun mîna pe el? Încotro să alerg, sau mai bine să stau pe loc? E alături? E aici? Care ești ăla? Oprește! Dă-mi banii, tîlharule! (Se prinde singur de braț) Eu eram! Mi s-au rătăcit mințile, nu mai știu unde sînt, cine sînt, nici ce fac! Vai! bănișorii mei, bănișorii mei, prietenii mei drăgălași, cum ați pierit! Și de cînd am rămas fără voi, nu mai găsesc sprijin, nici mîngîiere, nici bucurie pe lume! S-a sfrîșit cu mine, nu mai am nici un rost în viață! Fără voi nu mai pot trăi. Gata, m-am dus, mor, am murit și m-a îngropat. Nu se ivește nimeni să mă învioreze, aducîndu-mi înapoi banii, sau spunîndu-mi măcar cine i-a furat? Haide, aștept! Tăceți va să zică? Oricare ar fi hoțul, a pîndit cu mare iscusință ceasul! — tocmai*

cînd stam de vorbă cu nemernicul de fiu-meu! Mă duc!  
Mă duc să caut poliția. La cazne! La cazne toată lumea:  
servitoare, slugi, fică-mea, fiu-meu și, la urmă, eu! Ei, dar  
ce v-ați adunat atîția la un loc? Pe care arunc ochii, mă  
trăznește bănuiala că fiecare din voi e hoțul care m-a  
furat! De cine vorbiți, între voi? De tîlharul care m-a  
prădat? Cine mișcă acolo sus? Nu cumva e hoțul meu?  
Vă rog în genunchi, dacă știți cumva care este, unde-l  
pot găsi, dați-mi de știre! Ori poate e ascuns printre voi?  
Ce vă uitați așa la mine și rîdeți? Va să zică și voi  
sînteți părtași la furt? Repede, repede, poliția, străjile,  
judecătorii, temnicerii, spînzurațiile și călăii! Spîn-  
zurați-mi-i pe cine nimeriți! Iar dacă nu se găsesc băni-  
șorii, spînzurați-mă și pe mine!»<sup>1</sup>

Molière se inspiră din *Aulularia* și derivate ale acesteia.  
Dar trăsăturile protagonistului sînt mult mai sumbre  
decît la Plaut. Condamnarea morală este cumpănită  
de fatalitatea care face din om sclavul valorii banului  
și, într-un anumit sens, victima sa. Proza dă și aici  
claritate și naturalețe dialogului. *Monsieur de Pour-  
ceaugnac* (Domnul de Pourceaugnac, 1669), comedie-  
balet, se limitează la genul buf și recurge din belșug  
la motive din *Commedia dell'Arte*. Logodnicul necio-  
plit și bogat care vine de la țară pentru a se căsători  
cu o fată ce i-a fost făgăduită, se vede respins cu o  
sumedenie de glume diabolice de iubitul fetei și aco-  
liții lui: temă extrem de frecventă în teatrul din  
secolele XVII și XVIII. Protagonistul se numea Arlec-  
chino sau Pulcinella, după obiceiul trupei respective.  
Glumele erau mai mult sau mai puțin de același gen  
și se bazau pe teama omului de la țară față de viața  
orășenească. Molière reia tema satirică a științei medi-  
cale («plăcerea de a muri cu metodă îl va osîndi să  
fie vindecăt de mine»), care totuși nu are încă izul  
apocaliptic de mai tîrziu. Se folosește cu iscusință  
de expedientele comicilor italieni, mizînd ca și ei pe  
dialect. Victima glumei este regiunea Limousin, de  
unde provine nefericitul protagonist. Din anul urmă-  
tor datează o compoziție mai bogată decît de obicei

<sup>1</sup> Traducere de Al. Kirițescu în vol. Molière, *Opere*, ESPLA, 1955 (Clasicii literaturii universale)

în exotism negreșit pastoral, (acțiunea se petrece în vechea Grecie), în comicitate și divertismente coregrafice, *Les Amants magnifiques* (Îndrăgostiții magnifici), creată pentru spectacolele de la Curte. Inspirația nu ocupă un loc important în această lucrare, care face parte tot dintr-un *Divertissement royal*, compusă la cererea regelui și oglindind gustul său pentru spectaculos și pentru răfuielile amoroase.

*Le Bourgeois gentilhomme* acordă de asemenea un loc important spectacolului cu dansuri și cîntece cu caracter glumeț (tot pe muzica lui Lully). Exerciță o satiră blajină la adresa burghezului îmbogățit care vrea să învețe bunele maniere. Satira rămîne la stadiul de parodie. Comedia a fost compusă și jucată pentru plăcerea regelui. Dar de rîndul acesta împrejurarea nu impietează asupra inspirației lui Molière, iar exigențele spectaculare se armonizează fără efort cu prezentarea caracterului comic. Sînt mai mult pantomime decît dansuri și scopul lor este hotărît burlesc, cu acel amestec de elemente acrobatică și muzicale care fuseseră caracteristice pentru unii din comicii dell'arte. O mulțime de caractere foarte vii formează un cadru pentru acela al lui Monsieur Jourdain, toate realiste și spirituale. Folosindu-se de manierele tipicului *bon-homme*, Molière face o cronică umoristică a obiceiurilor și modelor epocii, ridiculizîndu-le cu finețe.

*Psyché* (1671), tragedie-balet, compusă tot la cererea regelui, rămîne mai legată decît oricare alta de caracterul ocazional și este sigur că Molière a avut în această împrejurare diferiți colaboratori, printre care par să se poată număra Corneille și Quinault. Scenarizează fără elemente noi mitul lui Amor și Psyché, așa cum fusese transmis de Apuleius în povestirile din *Măgarul de aur* și reluat de La Fontaine într-un roman al său. Unele personaje frizează grotescul. Acela al lui Psyché nu e lipsit de o anumită delicatețe sentimentală. Din același an datează *Les Fourberies de Scapin* (Vicleniile lui Scapin, 1671), hotărît și voit comică. Molière pare să ducă la perfecțiune mecanismul comediei elaborat de la Menandru încoace. Intriga este clasică: dragostea celor tineri, zădărnicită de tați bătrîni și îndărătnici, cărora în scurtă vreme le vin de hac servitorii. Scapin, servitorul viclean, riscă, conform unui

tipic de asemenea clasic, să încaseze ciomăgeli pentru îndrăzneala lui, în loc să primească o răsplată pentru istețimea sa eficace. Comedia de improvizație bătea de un secol aceste cărări cu multă agilitate. Molière fixează pe hîrtie mișcările și ingeniozitățile, cu un stil și o inventivitate care rămîn exemplare pe planul expedientului comic. Scena cu sacul (Scapin îl vîră într-un sac pe bătrînul Argante și îl ciomăgește prefăcîndu-se că alții fac isprava, pînă cînd este descoperit de victimă) duce la perfecțiune acest tip de teatralitate, cu savoarea și puterea arhetipului reînnoit prin bogatele resurse ale tertipului comic devenit aici chiar simbol al acțiunii. Folosirea unui dublu aparteu în contrapunct, eleganta candoare a dialogului, jocul geometric al conflictelor și al soluționărilor prin lovitura de teatru, plasticitatea unor replici (ca aceea de încheiere a lui Scapin, care se prefăcea bolnav la ospățul de nuntă: «*Și pe mine așezați-mă în capul mesei pînă ce vine moartea să mă ia*») alcătuiesc un tablou viu și variat. Resortul lui ascuns constă în istețimea servitorului, atît de rafinat, încît te face să-i prevezi evoluția definitivă în burghez hegemon: *Figaro* și *La serva padrona*<sup>1</sup> (Servitoarea stăpînă).

*La comtesse d'Escarbagnas* (Contesa de Escarbagnas, 1671) este un *lever de rideau*<sup>2</sup> fără pretenții. *Les Femmes savantes* (Femeile savante, 1672) reia, așa cum s-a spus, tema intelectualelor cu pretenții. De data aceasta, bunul simț al lui Molière, o vreme imbold moral inovator și sincer, adoptă pornirile mai retrograde ale clasei sale, negînd femeii dreptul la personalitate. Comedia a fost compusă fără grabă, fără presiunea unor exigențe ocazionale, în versuri, după un plan elaborat cu îngrijire. Tocmai de aceea Molière reflectă aici limitele concepțiilor și posibilităților sale. Ridicolul personaj al lui Trisotin, spirituala scenă din actul al treilea (parodie exagerată a unei științe super-

---

<sup>1</sup> Cea mai celebră comedie a lui Jacopo Angelo Nelli (scrisă în 1731), autor legat prin creația sa de *Commedia dell'Arte*. În această piesă, slujnica Pasquina izbuteste să devină stăpînă în casa bătrînului Arnolfo

<sup>2</sup> Ridicarea cortinei, spectacol

ficiale) nu sînt suficiente pentru a compensa banalitatea construcției, caracterul greoi și ieftin al glumelor. Clitandru, purtător de cuvînt al autorului, recurge la remarci aproape filistine, care, pentru a discredita hiperbolele, ajung să consacre banalul. De rîndul acesta autorul și-a dat toată silința. Dar și la Molière ea nu corespunde întotdeauna cu reușita invenției, iar în cazul de față dă loc prespunerii că, în ciuda experiențelor sale umane, conștiința lui rămîne restrînsă ca fantezie și libertate. În orice caz, instinctul teatral îi îngăduie și acum să depășească limitele inerente condiției sale istorice.

Ultima sa piesă, *Le Malade imaginaire* (Bolnavul închipuit) poate din cauza presentimentului morții, sau a suferințelor produse de boală și a zădărnicii eforturilor de a o vindeca, oferă accente sincere, expune situații tari de farsă și de satiră, devenind dramatică. Intermezzi pastorali se transformă treptat în pantomime și parodii. Aluziile la rege, fățiș adulatoare, lasă loc unor viziuni grotești de medici înarmați cu clistire și lanțete pentru lăsări de sînge. Premiul triumfului scenic îi revine subreței Toinette care îl domină și îl joacă pe degete pe bătrînul Argante, avar dar totodată ahtiat după medici, victimă a exploatării lor. Ca de obicei, scopul final este ca Angelica să se mărite așa cum îi convine ei și nu bătrînului, care e gata să-i dea drept soț un tînăr doctoraș ridicol, doar ca să aibă un medic în familie și să nu trebuie să-i plătească vizitele. Pentru a înlătura toate obstacolele, Toinette recurge la expedientul clasic și concludent de a simula moartea stăpînului, ca să surprindă reacțiile sincere, atît la soție, prefăcută în marea ei dragoste, cît și la fiică (din prima căsătorie), cu adevărat îndurerată. Dar ceea ce impresionează mai mult decît deznodămîntul — previzibil și de data aceasta — mai mult decît unele intermedii deosebit de reușite și spirituale, sînt izbucnirile, pentru prima oară neraționale, ale lui Molière. Îndreptate împotriva formalismului scolasticii, împotriva științei și, după cum spune Beralde, purtătorul lui de cuvînt, împotriva absurdei pretenții a omului de a-i vindeca pe oameni mai bine decît poate s-o facă natura, ele ajung cu o adîncă disperare la baza însăși a existenței.

Scena a șasea din actul al treilea, atingînd limita comicității, devine în mod sumbru dizolvantă:

« DOMNUL PURGON

*Frumoase lucruri mi-a fost dat să aflu intrînd pe ușă: rețetele mele sînt luate aici în bătaie de joc, iar medicamentul pe care-l prescisesem a fost refuzat.*

ARGAN

*Domnule, nu este . . .*

D. PURGON

*E o îndrăzneală nemaipomenită, o ciudată răzvrătire a unui bolnav împotriva medicului său!*

TOINETTE

*E îngrozitor.*

D. PURGON

*Un clistir din a cărui pregătire îmi făcusem o adevărată plăcere . . .*

ARGAN

*Nu eu . . .*

D. PURGON

*Conceput și alcătuit după toate regulile artei . . .*

TOINETTE

*E vinovat.*

D. PURGON

*Și care trebuia să aibă în măruntaie un efect excepțional.*

ARGAN

*Fratele meu . . .*

D. PURGON

*Să fie respins cu dispreț!*

ARGAN

*(arătîndu-l pe Beralde) — El este . . .*

D. PURGON

*Uluitor!*

TOINETTE

*Adevărat.*

D. PURGON

*Un atentat îngrozitor împotriva medicinei!*

ARGAN

*(arătîndu-l pe Beralde) — El este cauza . . .*

D. PURGON

*O crimă de lezmedicină, care nu se poate pedepsi îndeajuns.*



TOINETTE

*Aveți dreptate.*

D. PURGON

*Vă declar că rup legăturile cu dumneavoastră.*

ARGAN

*Fratele meu...*

D. PURGON

*Că nu mai vreau să mă-nrudesc cu dumneavoastră.*

TOINETTE

*Bine faceți.*

D. PURGON

*Și că, pentru a termina orice legătură cu dumneavoastră, iată ce fac cu donația făgăduită nepotului meu în vederea căsătoriei (Rupe actul și aruncă bucățile cu furie).*

ARGAN

*Fratele meu e pricina nenorocirilor...*

D. PURGON

*Să fie disprețuit un clistir de-al meu!*

ARGAN

*Să-l aducă! Îl voi face.*

D. PURGON

*V-aș fi vindecat, în scurtă vreme.*

TOINETTE

*Nu o merită.*

D. PURGON

*Aveam de gând să vă curăț organismul și să evacuez în întregime tot ce e rău în el.*

ARGAN

*Ah! frățioare!*

D. PURGON

*Nu mai aveam nevoie decât de douăsprezece purgative pentru a goli sacul în întregime.*

TOINETTE

*Nu merită să vă ocupați de dumnealui.*

D. PURGON

*Dar întrucît n-ați voit să vă însănătoșiți cu ajutorul meu..*

ARGAN

*Nu e vina mea!*

D. PURGON

*Întrucît ați refuzat să dați ascultarea cuvenită medicului...*

TOINETTE

257 *Asta cere răzbunare.*

D. PURGON

*Fiindcă n-ați ținut seamă de leacurile pe care vi le prescrisesem . . .*

ARGAN

*Da'de unde! Nici vorbă.*

D. PURGON

*Vă declar că vă las pradă relei dumneavoastră constituții, deranjului intestinal, sîngelui dumneavoastră stricat, acrelii fierii și constipației.*

TOINETTE

*Minunat!*

ARGAN

*Dumnezeule!*

D. PURGON

*Și vreau ca în mai puțin de patru zile să ajungeți incurabil.*

ARGAN

*Fie-vă milă!*

D. PURGON

*Să dați în bradisepsie.*

ARGAN

*Domnule Purgon!*

D. PURGON

*Din bradisepsie în disepsie.*

ARGAN

*Domnule Purgon!*

D. PURGON

*Din disepsie în apepsie.*

ARGAN

*Domnule Purgon!*

D. PURGON

*Din apepsie în lianterie.*

ARGAN

*Domnule Purgon!*

D. PURGON

*Din lianterie în dizenterie.*

ARGAN

*Domnule Purgon!*

D. PURGON

*Din dizenterie în hidropizie.*

ARGAN

*Domnule Purgon!*

## D. PURGON

*Și din hidropizie, în moartea la care te va fi dus nebunia dumitale!* »<sup>1</sup>

Experiența personală a lui Molière, chinuit de boli și de medici, de înșelăciunea oamenilor (și mai cu seamă a femeii iubite) și de natură, îl face să depășească atît pretextul teatral, cît și luciditatea judecării și mîngîierile metafizice (fundamental ignorate) și în-săși intenția parodistică și satirică. Atinge astfel, prin culorile vii ale comediei, rațiunile ultime ale vieții. De data aceasta și invenția — ciocnirile dintre victima amatoare de boli și de remedii, și medicii porniți să-i exploateze prin teroare slăbiciunile — îi aparține cu desăvîrșire. Stilul este simplu și direct, deși recurge adesea la limbajul macaronic și la enunțul unor false silogisme.

Molière a constituit baza de plecare a acelui *work in progress*<sup>2</sup> care a fost comedia, de atunci și pînă astăzi, pentru burghezia franceză. A pus temelia realizării unor puncte de sprijin într-o concepție concretă de viață, mediatoare între aristocrație și clasele populare, aptă deci să absoarbă seva amîndurora. În explorările făcute de Molière, putem găsi acei germeni de analiză psihologică pe care îi vom vedea aprofundați și rafinați în comediile galante ale lui Marivaux, precum și anticipări clare ale acelor frămîntări sociale în curs, pe care Lesage și Beaumarchais le vor surprinde în devenire istorică (și care vor fi reluate de comedia rusă din secolul al XIX-lea). În plus, constatarea valabilității în sine a jocului dinamicii teatrale va avea continuatori fideli în Labiche și Feydeau. Sensul dureros al ridicolului se oglindește în figurile lui Courteline și, dus pînă la ultimele consecințe, în umorul dureros cu care în Italia, întîi Pirandello, apoi Eduardo de Filippo, vor transforma procedeele ușurate ale vodevilului. Am ținut să scoatem în evidență aceste evoluții, deoarece semnificația comediei lui Molière stă în primul rînd în valoarea sa de investigație morală deschisă spre viitor, în sînul dezvoltării istorice.

<sup>1</sup> Traducere de Tudor Bogdan și Ștefan Crudu, în vol. Molière, *Opere*, ESPLA, 1955 (Clasicii literaturii universale)

259 <sup>2</sup> Operă în plină dezvoltare (în engleză)

Exemplul lui Molière a avut încă de la apariție o serie de consecințe și de adepți, printre care prezintă oarecare interes Dancourt cu *Les Bourgeois à la mode* (Burghezii la modă, 1692), Regnard cu *Le Légataire universel* (Legatarul universal, 1708), Dufresny cu *La Coquette du village* (Fișneața satului, 1715), înzestrați cu abile calități teatrale. Comediile lor de moravuri nu se depărtează de schemele și limitele convenției. Noutatea autentică se ivește o dată cu creația lui Pierre de Marivaux (1688—1763), poligraf și om de teatru extrem de fecund, exponent direct al timpului său, capabil totuși să-i redea în mod detașat spiritul. Marivaux elaborează acel umor special și acea finețe deosebită a sentimentelor care va fi numită chiar *marivodaj* și care iau naștere într-o conversație tipică de salon, cu intriga și surprizele ei.

Marivaux a desfășurat cele mai felurite activități: fondator al unui ziar — «Le Spectateur français» — colaborator asiduu la diverse altele, romancier (*La Vie de Marianne*, *Le Paysan parvenu*). Dar a fost renumit mai cu seamă ca autor favorit de către «Nouveau Théâtre Italien». Compania fusese reconstituită din inițiativa lui Riccoboni, în 1714, la cincisprezece ani după alungarea Măștilor, care îndrăzniseră să parodieze prin aluzii ipocrizia doamnei de Maintenon. În noua trupă s-au afirmat foarte curînd Mario și Silvia Balletti și arlechinul Thomassin, pe care-l găsim în multe din lucrările sale. Perioada creatoare a lui Marivaux a început în 1720 cu piesa într-un act *Arlequin poli par l'amour* (Arlechin șlefuit prin dragoste) și a durat, cu diverse oscilații, douăzeci de ani. Va urma apoi o perioadă de activitate redusă. A fost ales la «Académie Française» în 1743, cînd se socotea vlăguit și depășit. *Arlequin poli par l'amour* marchează nu din întîmplare începutul unei tipice relansări a sentimentelor. Vechiul joc al Commediei dell'Arte capătă o nouă viață printr-o reconsiderare a pornirilor de dragoste primate ca rafinement al sensibilității. La începutul piesei, Arlechin este stîngaci și necioplit. Dar dragostea pe care i-o inspiră zînei trezește sufletul ce zăcea sub învelișul

aspru, îl scoate la iveală și îl înnobilează, suscită în el iubirea. Acesta va fi tiparul adoptat și respectat cu fidelitate de Marivaux, corespunzând unei lumi care își găsea o rațiune de viață în cercetarea naturii unor asemenea manifestări. Tema începe să fie obsedantă și se apropie astfel de observațiile după natură ale lui Choderlos de Laclos și de deducțiile pline de fantezie ale Marchizului de Sade.

O altă trăsătură fundamentală în comedia lui Marivaux — și care ar părea contrastantă cu aparenta sa vorbărie glumeață — este raportul de clasă, prezent și determinant încă din comedia lui Plaut, care aici devine pivotul intrigii, mulțumită procedurii travestirii prin care raporturile se schimbă, dar în același timp se precizează. Prinții se travestesc în servitori, servitorii în prinți, se nasc echivocuri amuzante, iar sentimentul iubirii pune bazele viitoarei *égalité, fraternité, liberté*. Travestirea și falsa trecere dintr-o clasă în alta, pînă atunci simplu procedeu comic, devine acum laitmotiv. În orice caz conflictele sînt întotdeauna moderate și ușor de rezolvat, iar caracterele plăcute, lumea și natura capabile de o ordine morală care să le reglementeze. Domnește acel optimism de tip leibnitzian, împotriva căruia își îndrepta sarcasmele *Candide* al lui Voltaire.

Noul stil al comediei de improvizație — elaborat și subtil — așa cum s-a format sub influența teoriilor și a practicii lui Riccoboni, a avut o importanță considerabilă în orientările sale. Alături de acesta, în comediile lui apare utopismul mișcării iluministe, într-o fază încă teoretică, departe de incidentele revoluționare care vor urma, înclinată în schimb spre nostalgia unei vieți în mijlocul naturii. În *La double inconstance* (Dubla nestatornicie, 1723) prințul se îndrăgostește de Sylvia, logodnica lui Arlechino. Aduși la Curte, Sylvia și Arlechino, doi tineri de la țară, în pofida exaltatelor jurăminte de dragoste dintre ei, aleargă după cu totul alte năluci. Prințul și Flaminia, o doamnă isteată de la Curte, care s-a îndrăgostit de Arlechino, lăsînd să li se maturizeze reacțiile, izbutesc să-i despartă fără să recurgă la violențe. Prințul se va însura cu Sylvia, Flaminia se va iubi cu necioplitul, mîncăciosul, simpaticul Arlechino. Prințul nu

se mai folosește de *ius primae noctis*, e silit să recunoască egalitatea claselor și să-și ia iubita de nevastă. Dar pînă la urmă, în mod patern, tot izbutește să fie mai tare decît bietul flăcău. Nu din întîmplare monarhiile deveneau din absolutiste, luminate și paterne: și ar fi trebuit sau ar fi vrut să devină constituționale sub presiunea noilor clase. Concepțiile mai mult sau mai puțin subînțelese ale lui Marivaux trec totuși pe planul al doilea, mai cu seamă pentru spectator, față de mobilitățile pe care se bazează jocul său teatral: schimbările și ambiguitățile iubirii, zbuciumul ei permanent, aspectul agitat al metamorfozelor sale. Asistăm în aceste comedii la o continuă modificare a atitudinilor psihologice axate, cum e și firesc, pe atracția amoroasă.

Marivaux își încadrează comediiile într-o viziune complexă și limpede, dar, dincolo de această nevoie burgheză de ordine și echilibru, este importantă cunoașterea sufletelor: în *La Surprise de l'Amour* (Surpriza dragostei, 1722), *Le Triomphe de l'Amour* (Triumful dragostei, 1732), *L'heureux Stratagème* (Stratagema fericită, 1733), *La Méprise* (Eroarea, 1734), *Les fausses Confidences* (Falsele confidențe, 1737), *L'Épreuve* (Încercarea, 1740) Marivaux oferă variații elegante pe tema legăturilor amoroase. Desăvîrșirea acestor sondaje se întîlnește poate în *Le Jeu de l'amour et du hasard* (Jocul dragostei și al întîmplării, 1730). Jocul mai păstrează încă amprenta pur italiană. Finețea reprezentării, tensiunea ei lăuntrică, așa cum erau redată de arta neîntrecută a actorilor, sînt așternute pe hîrtie de Marivaux într-o conturare precisă și limpede. Se preschimbă din formă scenică în formă literară, și tocmai de aceea ajung să fermenteze și să se adîncească în textura lor interioară. Comedia dragostei devine vie, grăitoare în sufletele adolescente și mai cu seamă în schimbarea sensibilă și agitată de stări sufletești la care o supune soarta pe fermecătoarea Sylvia. Calea este cu totul alta decît cea molierescă: acolo, structura și categoriile psihice se construiau după modelul Măștilor; aici se merge pe urmele unor nuanțe insesizabile, iar intriga tradițională nu mai este decît un pretext care să îngăduie revelația lor treptată. Nu este greu să presimți în candoarea și teama Sylviei, ghidate totuși

de subtila șiretenie feminină și de sentimentul acut al plăcerii, viitoarea înclinație a vârstei mature către o *liaison dangereuse*, către împlinirea unui destin.

## LESAGE

În viața agitată și variată a lui *Alain-René Lesage* (1668—1747), teatrul a constituit o tentație permanentă. L-a abordat prin formele cele mai variate: întâi prin popularizarea creațiilor din *siglo de oro*, apoi făcînd prin *théâtre de la Foire* începutul unui gen care a devenit ilustru — vodevilul — și recurgînd la comicul de intrigă în *Crispin rival de son maître* (Crispin, rivalul stăpînului său, 1707). Ajuns la maturitate, a compus o parabolă hazlie, care încununa pentru prima oară un cuplu de servitori porniți fără scrupule să ajungă prin fraude la bogăție (singura și adevărata sursă de privilegii la începutul secolului al XVIII-lea). *Turcaret* prezintă, ca și la Molière, evoluția unui personaj, financiarul Turcaret, cu vicisitudinile pe care i le aduc exigențele caracterului său. Dar în timp ce la Molière caracterul este oarecum înnăscut, la Lesage se dovedește un rezultat tipic al timpurilor, strîns legat de circumstanțele epocii. Societatea mercantilă se afirma cu tărie și înfrîngea ultimele rămășițe ale celei feudale. Jocul intereselor sale nu era, firește, dintre cele mai curate. Moraliștii și pamfletarii își îndreptau săgețile împotriva ei. Lesage le-a ținut isonul, personificînd-o în figura lui Turcaret și creînd în jurul acestuia un cerc întreg de paraziti: de la mica și marea nobilime care se află în pragul ruinei și încearcă să participe la afacerile marii finanțe, pînă la servitorii care, trăind în marginea ei, caută pe orice cale să pătrundă și să răzbată în centru. Afacerile se încurcă și Turcaret este arestat pentru datorii. Dar ceea ce îl distruge este revelarea publică a originii lui plebee, pe care o ascunsese cu grijă. Sora și soția sa fac parte din păturile cele mai de jos și lucrul e cît se poate de evident. Sosirea lor neașteptată acasă la amanta lui Turcaret, o *coquette* care îl păstrează numai pentru

numeroasele profituri, constituie o adevărată catastrofă. Servitorul Frontin și prietena lui, Lisette, pe care Frontin o aranjase în casa prietenei lui Turcaret, sînt singurii care vor profita de conjunctură, eliberîndu-se și parvenind la strălucirea burgheziei financiare. Tema e clară, concluzia și mai clară. Mecanismul comediei pare uneori schematic, dar funcționează de minune printr-un angrenaj în care nu mai este loc pentru sentimente bune. Asprimea și falsitatea rapoarturilor apar limpezi și fără văluri în vîrtejul intereselor și al dorințelor, fără putință de echivoc, întrucît sînt implicite în structura economică a societății. O asemenea sinceritate, servită de un limbaj direct, rapid, simplu, avea să fie, bineînțeles, serios combătută.

Compusă în 1707, comedia n-a ajuns pe scenă decît după doi ani, la «Comédie Française», mulțumită protecției lui Monsieur, fiul lui Ludovic al XIV-lea. După cîteva reluări, reprezentațiile au fost suspendate. Pînă cînd ostilitatea financiarilor, care-și vedeau în ea portretele, a fost definitiv dată uitării. Începuse secolul luminilor: libertatea de exprimare se afirma cu tot mai multă vigoare. În *Turcaret*, Lesage dădea impresia clară că a surprins o societate pe panta unei evidente sfîșieri morale, pe care, de altă parte, și-o luase drept bază. Pe tiparul clasic al comediei, el așternuse o zugrăvire de caractere și de întîmplări care acum înlătura orice urmă de convenționalism și se adapta, fără intermediul unor diafragme, la mersul vieții cotidiene, la incidentele ei tragicomice. Teatrul francez își va aminti multă vreme de această lecție de aderență la firele efective și ascunse care susțin clasele conducătoare.

## COMEDIA SERIOASĂ

În evoluția proprie a elitelor franceze din a doua parte a secolului al XVIII-lea, activitatea teatrală a dobîndit un rol de frunte, nu numai sub aspect artistic, dar și în privința formării și amplificării acelor



saloane unde se nășteau tendințe și orientări hotărîte să promoveze o reînnoire artistică și mai cu seamă culturală. Scena devine o piatră de încercare. Așa se explică faptul că fenomenul teatral preocupa mintea unor filozofi ca Denis Diderot și Jean-Jacques Rousseau, provocînd o luare de poziție teoretică a primului în *Le Paradoxe du comédien* (Paradoxul actorului, 1753), și *Lettre sur les spectacles* (Scrisoare despre spectacole, 1768) a celui de al doilea, în legătură cu ideile lor reformatoare. Jean-Jacques Rousseau reia aparent polemica teologilor, acuzînd reprezentațiile de imoralitate și de influențe corupătoare. În realitate, el susține o redresare morală care să privească îndeplinirea unor sarcini pedagogice specifice în cadrul unei societăți redată stării din natură. După părerea lui, spectacolul ar trebui să devină un instrument de reformă, prin recrearea pe care o aduce. Diderot teoretizează necesitatea unui *teatru serios*, la fel de departe de artificiile comediei, cît și de ale tragediei, capabil să aducă pe scenă și să lămurească în chip folositor problemele morale ce se ivesc în sînul noii societăți burgheze, preconizînd deci orientările acesteia. În *Le Paradoxe du comédien*, Denis Diderot dezvăluie artificiul actorului, îl confruntă cu posibilitatea unei sincerități, relevă fuziunea artei și a poeziei cuprinsă în interpretare scoțînd în evidență antiteza lor, recurgerea la artificiul scenic, prin exemple care au rămas celebre (cei doi comici dell'arte care emoționează publicul recitînd cu voce tare un captivant duet de dragoste, în vreme ce pe șoptite se ocărăsc). Constatările lui Diderot țintesc și ele, bineînțeles, la o reformă a experienței teatrale, revalorificînd sinceritatea și verosimilitatea, așa cum ar fi trebuit, de altfel, să le pretindă *la comédie sérieuse*. Diderot oferă numeroase aplicări ale noului gen, care va avea un rol atît de mare în dezvoltările ulterioare, deși la început tinde să se confunde cu cel lacrimogen și patetic (închinat în general nefericirilor și adversităților suferite de o fată, victimă a destinului și a oamenilor). Dintre aceste piese notăm *Le Fils naturel* (Fiul natural, 1757), *Le Père de famille* (Tată de familie, 1758) și *Est-il bon ou méchant?* (O fi bun sau rău? 1781) care expun teze morale evidente și în esență

aride, atît din cauza uscăciunii limbajului, cît și a schematismului personajelor și al categoriilor pe care acestea le reprezintă în cadrul familial care va rămîne tipic pentru comedia și drama burgheză. Ascuțimea critică și filozofică a lui Diderot nu izbutește să dea pe scenă reprezentări concrete din punct de vedere uman. Printr-un ciudat capriciu al soartei, Diderot a reapărut la rampă și a fost revelat abia în 1962, prin adaptarea teatrală a celebrului său dialog *Le Neveu de Rameau* (Nepotul lui Rameau, postum), în care își expune în chipul cel mai viu și convingător spiritul de analiză a moravurilor.

Din fericire, scena nu i-a preocupat doar pe filozofi (printre alții i-a înfruntat riscurile și marchizul de Sade, reprezentîndu-și lucrările — palide și inofensive! — chiar și în închisoare, cu tovarășii de detențiune). În momentele lor libere s-au ocupat de ea oamenii de lume, financierii, aventurierii: Cagliostro, Casanova și, cu rezultate neașteptate și zgomotoase, Beaumarchais, care întrunea cu brio cele trei calificative de mai sus.

## BEAUMARCHAIS

Pierre Auguste Caron (1732—1799) și-a adăugat numele de *Beaumarchais* datorită căsătoriei contractate în 1759 cu o văduvă bogată, care moștenește o proprietate numită astfel. Peripețiile vieții lui au fost extrem de agitate, în strictă dependență de mersul furtunos al întreprinderilor sale economice. A avut parte de închisoare, de exil, de mizerie, de bogăție, de glorie, de persecuție, trecînd prin toate cu acel amestec de spirit plin de fantezie și de realism sagace, de generozitate sufletească și de calcule meschine, care poate fi socotit caracteristic pentru figurile ce au colindat Europa în acea epocă. Nu se poate afirma, desigur, că teatrul ar fi fost pentru el ocupația cea mai importantă din viață. Cel mult, una din plăcerile lui cele mai tenace: dar și în această privință a cunoscut succese și eșecuri, fie din cauza capacității

sale creatoare, fie din cauza aprecierilor oscilante ale publicului. Dintre numeroasele lui comedii, numai două, legate prin aceleași personaje, au devenit populare: *Le Barbier de Séville* (Bărbierul din Sevilla, 1775) și *Le Mariage de Figaro* (Nunta lui Figaro, reprezentată în 1784, la șase ani după ce a fost compusă). Cea dintâi s-a lovit însă chiar de la apariție de neînțelegerea categorică a publicului, iar a doua, de interdicția persistentă a cenzurii, care n-a putut fi clintită decît printr-o largă mișcare a opiniei publice împotriva acestei măsuri. Au ieșit la suprafață dintr-un ansamblu de opere foarte curînd uitate, interesante doar pentru faptul că oglindeau intenții și experiențe ale autorului. Beaumarchais era un susținător convins al *dramei serioase* și i-a argumentat necesitatea prin scrisori deschise și pamflete (recurgea bucuros la pamflet și se servea din plin de el în diferitele și numeroasele procese judiciare în care a fost implicat). *Eugénie* (1767) se sprijină pe povestea lacrimogenă a unei fete seduse și părăsite de perfidul Clavijo (subiectul va fi reluat de Goethe în tragedia *Clavigo*). *Les deux Amis* (Cei doi prieteni, 1770) aduce pe scenă lumea afacerilor din care făcea și el parte, dar, cu toată verosimilitatea situațiilor, Beaumarchais nu izbutește să ofere o imagine convingătoare. După cele două opere capitale a urmat un pretext pentru muzică, coregrafii și scenografii cu caracter oriental și de basm, *Tarare* (1787) și în 1792 *La Mère coupable* (Mama vinovată), a treia verigă din seria lui Figaro, dar de data aceasta patetică și romanțioasă, cu îndemnuri morale. Ceea ce surprinde în primele două comedii ale lui Figaro, convenționale și ca personaje și ca situații, este faptul că din intrigi atît de răsuflate, cu un stil vioi dar lipsit de finețe, Beaumarchais a putut scoate o materie teatrală atît de strălucită și de vie; în așa măsură, încît nu numai că a constituit o etapă fundamentală în istoria formelor teatrale, dar a și inspirat două capodopere muzicale, aceea a lui Rossini și aceea a lui Mozart, care i-au rămas în mod substanțial fideli, și a făcut să se presimtă marile mișcări ale Revoluției franceze.

Trăsăturile generale ale intrigii urmează, fără nici un fel de abatere, arhetipurile clasice, stabilite de

Plaut și Menandru. Iar situarea ei în Spania — din comoditate, pentru a evita rigorile cenzurii — se leagă de abilitățile lui Corneille și Molière, fără să recurgă la obișnuitele atracții ale parfumului exotic. Tînăra și grațioasa Rosina este acaparată de un tutore bătrîn și plicticos care ar vrea să se însoare cu ea. Are, firește, un tînăr pretendent care o place și îi place: contele Almaviva. Mulțumită viclesugurilor și istețimii fostului său valet, Figaro, care cu această ocazie reintră în slujba lui Almaviva, tutorele este tras pe sfoară și îndrăgostiții își realizează visul de dragoste. Au trecut trei ani. Înflăcăratul conte Almaviva s-a cam plictisit de Rosina. Gîndurile îi fug după foarte tînăra și nurlia ei cameristă, Suzana, care însă îl iubește pe Figaro și vrea să se mărite cu el (un soț prinde totdeauna bine!). Contele nu ține să împiedice căsătoria: dimpotrivă! Ar vrea însă să profite de vechiul și fatalul *ius primae noctis*. În cursul unei singure zile, pe care Beaumarchais o numește în titlu cu drept cuvînt «nebună» (primul titlu a fost *la folle journée*), Rosina, Suzana și Figaro fac tot ce pot pentru a-l împiedica pe conte să-și exercite dreptul ori să împiedice căsătoria. Nenumăratele lor eforturi, la care participă și pajul Cherubino, curtezan nu tocmai indiferent contesei, nașa lui, își ating în sfîrșit scopul. Este înfrînt nu numai contele, ci un întreg sistem social care se sprijină pe nediscutatul principiu de autoritate acordat oligarhiilor. Figaro, și prin el Beaumarchais, sînt deplin conștienți de lupta lor, după cum apare limpede din celebrul monolog:

«(Figaro, singur, se plimbă în întuneric și vorbește cu amărăciune): *Femeie! Femeie! creatură slabă și amăgitoare!... Orice ființă în astă lume e călăuzită de instinct; al tău este oare acela de a înșela? După ce m-a refuzat cu încăpățînire de cîte ori i-am cerut să fie a mea, să primească să fie a lui! Și asta în clipa în care îmi dădea cuvîntul, chiar în timpul ceremoniei... Iar el rîdea citînd, fățarnicul! Și eu ca un nătărău!... Nu, domnule conte, n-o vei avea, n-o vei avea. Pentru că ești mare boier, te crezi și cine știe ce deștept? Noblețe, avere, rang, posturi, toate te fac să fii atît de înfumurat. Dar aș vrea să știu cum de le-ai dobîndit, prin ce însușiri sau strădanii? Ți-ai dat osteneala să vii pe lume,*

și altceva nimic. Încolo ești un om ca toți ceilalți; pe cînd eu, zău așa! pierdut în mulțimea anonimă, a trebuit, ca să trăiesc numai, să desfășor mai multă știință și mai multă iscusință decît a fost nevoie, timp de o sută de ani, pentru a governa întreaga Spanie; și vrei să te măsoari cu mine?... Parcă vine cineva... ea trebuie să fie... Nu-i nimeni. E un întuneric, să-ți bagi degetele în ochi, nu alta! Și iată-mă îndeplinind caraghioasa îndeletnicire de soț, deși nu sînt decît jumătate! (Se așază pe o bancă.) Ciudată a mai fost și soarta asta a mea! Fiu al nu știu cui, furat de tîlhari, crescut în obiceiurile lor, într-o bună zi mă apucă lehamitea și mă hotărăsc să-mi croiesc un drum cîstit, dar sînt respins de pretutindeni! Învăț chimia, farmacia, chirurgia, și cu toate intervențiile unui gentilom cu vază, abia de pot obține un biet loc de veterinar! Sătul de a mai chinui animalele bolnave, și pentru a alege o meserie opusă, mă apuc cu trup și suflet de teatru; mai bine îmi puneam lațul de gît! Ticluiesc o comedie de obiceiuri din Serai. Ca autor spaniol, îmi închipuiam că pot să-l atac pe Mahomed, fără scrupule. De îndată un trimis... de nu știu unde, se plînge că în versurile mele am jignit Sublima Poartă, Persia, o parte din peninsula Indiei, tot Egiptul, regatele din Barca, Tripoli, Tunis, Algeria și Marocul: și iată-mi piesa arsă pentru a fi pe placul prinților mahomedani, dintre care nici unul, cred, nu știe să citească, dar care ne strivesc sub călcîi și ne aruncă în obraz fel de fel de ocări. Cei ce nu pot umili spiritul, se răzbună lovindu-l. Mi se duseră ochii în fundul capului și simțeam că mi se apropie sfîrșitul. Parcă îl și vedeam pe portărel apărînd cu pana lui înșiptă în perucă. Tremuram și totodată îmi făceam curaj. Pe neașteptate, se iscă o discuție asupra originii bogățiilor, și, cum nu e nevoie ca lucrurile să fie ale tale ca să le poți pricepe rostul, neavînd nici un ban, mă apuc și scriu despre valoarea banului și a beneficiului net; nu trece mult și văd, din fundul trăsorii în care mă aflu, coborînd spre mine puntea unei cetăți la poarta căreia mi-am lăsat speranța și libertatea. (Se ridică.) Ce n-aș da să-mi încapă pe mîini unul din potenții ăștia de douăzeci și patru de ore, care nu fac în jurul lor decît rău — și încă cu ce ușurință! După ce i s-ar risipi fumurile, mi l-aș lua frumușel

și i-aș spune. . . că prostiile tipărite sînt luate în seamă numai acolo unde nu-s lăsate să circule; că fără libertatea de a critica, nici o laudă nu-și are valoare, și că numai nevolnicii se tem de penele otrăvite. (Se așază din nou.) Sătui de a hrăni un obscur deținut, într-o bună zi mi-au dat drumul și, cum trebuie să mănînci, chiar cînd nu mai ești la răcoare, îmi ascut din nou pana și încep să mă interesez pretutindeni cum mai merg lucrurile. Aflu că în timpul cît am stat retras din motive economice, a luat fință la Madrid un sistem de vînzare liberă a produselor; libertate ce se aplică și presei, cu condiția să nu vorbească nici de autorități, nici de cult, nici de politică, nici de morală, nici de cei la putere, nici de cei influenți, nici de Operă, nici de alte spectacole, nici de nimeni care să însemne cît de cît ceva. . . cu această condiție poți tipări în voie tot ce vrei, sub controlul a doi sau trei cenzori. Ca să profit de această dulce libertate, anunț apariția unei reviste periodice și, crezînd că nu calc pe urmele nimănui, o intitulez « Ziarul nefolositor ». Vai, doamne! O mie de pîrliți de gazetari îmi sar în cap. Mi se suprimă revista, și iată-mă din nou fără situație! Să mă apuce nebunia! Îmi vorbește unul de o slujbă, dar nu izbutesc să o capăt: se caută un calculator, dar pînă la urmă o obține un dansator. Nu-mi mai rămîne decît să fur. M-am făcut crupier; atunci să fi văzut trai îmbelșugat. Oamenii, așa-ziși cumsecade, îmi deschideau politicos ușa, păstrînd pentru ei trei sferturi din cîștig. Aș fi putut să cîștig o avere; începeam chiar să înțeleg că, pentru asta, îndemînarea face mai mult decît știința. Dar cum în jurul meu toți pungășeau, cerîndu-mi mie să fiu cinstit, era din nou să mă duc la fund. Mă hotărîsem chiar să-mi pun capăt vieții, cînd un zeu binefăcător m-a readus la prima mea meserie. Mi-am luat din nou trusa și cureaua și, lăsînd proștilor fumurile cu care se hrănesc, am lepădat în mijlocul drumului rușinea, prea grea pentru un călător, și am pornit-o din loc în loc, bărbierind oamenii și trăind, în sfîrșit, fără grijă. Un gentilom cu vază trece prin Sevilla: mă recunoaște, îl însor: și drept răsplată că și-a dobîndit soția datorită mie, vrea să mi-o fure pe a mea! Frămîntări, încurcături. . . sînt gata-gata să cad în prăpastie; în clipa cînd eram să mă căsă-

toresc cu propria-mi mamă, părinții îmi sosesc unul după altul. (Se ridică înfierbîntîndu-se.) Cîtă vorbă! Cîtă tevatură! El e! ba tu ești! ba eu sînt! ba noi sîntem! ba nu sîntem noi! Dar atunci cine? (Cade din nou pe bancă). Ciudată înlănțuire de fapte! Cum de mi s-au întîmplat toate astea? Și de ce tocmai astea și nu altele? Cine mi le-a ursit oare? Nevoit să bat drumurile, pe care am pășit fără să știu, așa cum le voi părăsi fără să vreau, le-am presărat pe cît am putut cu florile veseliei mele; spun veselia mea, fără a ști dacă e a mea mai mult decît restul, tot așa cum nu știu nici măcar cine este acest eu, de care vorbesc: o înmănușare întîmplătoare de părți necunoscute; o fință slabă și tîmpită; un mic animal nebunatic; un tînăr pătimaș, însetat de viață și de ale ei plăceri și făcînd totul pentru a trăi: stăpîn aci, servitor colo, după voia soartei; ambițios din mîndrie, harnic de nevoie, și leneș... din plăcere; orator după împrejurări, poet de bună voie, muzicant din întîmplare și îndrăgostit din nebunie, din înflăcărarea tinereții... Am văzut tot, am făcut de toate, am trecut prin toate. Apoi iluzia s-a spulberat și, dezamăgirea... Dezamăgirea... Suzon, Suzon, Suzon! cît mă chinuiești!... Aud pași... vine cineva. Iată clipa deznodămîntului. (Se retrage în planul întii, în dreapta scenei.)»<sup>1</sup>

Figaro și Beaumarchais nu puteau să-și dea seama însă unde avea să ducă drumul lor (nici de închisoarea care-l aștepta pe Beaumarchais, chiar dacă pentru scurtă vreme) nici de consecințele pe care aveau să le suscite.

Faptul că Beaumarchais a izbutit să obțină un rezultat atît de revoluționar — care nu se va mai produce pînă la un asemenea punct în creația teatrală decît poate cu *Revizorul* lui Gogol — prin mijloace obișnuite și o psihologie destul de sumară, se poate explica numai prin calitățile spiritului său. Acestea s-au manifestat pe două căi: dînd intrigii învechite o alură și un ritm care imprimă jocului comic o vioiciune excepțională și toate resursele divertimentului; și punînd în gura personajelor, în special a lui Figaro, care îl reprezintă pe autor mai bine decît oricare altul, reflecții ce îmbină

contrastul comic cu expunerea unor diagnoze precise. Prin intermediul unor elemente care pot părea marginale, el ascute facultățile acestui joc într-o măsură surprinzătoare.

În *Le Barbier de Séville ou La précaution inutile* (precauția inutilă ar fi aceea a tutorei Rosinei) vedem evidențiindu-se în special primul element, cel comic. Oricum, alegerea făcută de autor în favoarea inteligenței și a mentalității lui Figaro, adică a «stării a treia», era atât de vădită, încât reacțiile n-au întârziat să se manifeste cu violență. Intenția critică față de aristocrație devine limpede în *Le Mariage de Figaro* și prin butade. (Contele — *Ai o reputație foarte proastă — Figaro — Și totuși sînt mai bun decît ea! Există oare mulți nobili care să poată spune asta?*) Dar nu e numai aceasta. Scena din actul al cincilea, unde se petrec pe sub castani o serie de încurcături burlești, reprezintă maximum de rafinament și totodată de veselie care se poate obține pe scenă într-un joc cu erorile și încurcăturile personajelor.

Beaumarchais are grijă să nu facă din Figaro un erou. Îl zugrăvește ca pe un om al timpului său, destul de sincer cu sine și căruia Suzana îi poate spune: «*Arginți, sforării, în astea ești mare meșter*». De aici atracția pe care o exercită asupra spectatorilor. Cherubino este învăluit într-o ironie languroasă și îngăduitoare, Bartholo și Marceline, Basile și pajul servesc drept cor comic, care oscilează între prostie și viclenie. În substrat se simt aluziile la Curtea franceză (Figaro — . . . «*eram făcut să fiu curtean. — Suzana — Se zice că e o meserie foarte grea. — Figaro — Să primești, să iei, să ceri: iată-i secretul în trei cuvinte*»). Contele este redat după natură cu impertinentul egoism al clasei și al sexului său. Vrea cu orice preț s-o aibă pe Suzana, dar nu poate îngădui nici măcar gîndul că contesa l-ar trăda. A suprimat pe moșiile lui acel *ius primae noctis* ca fiind barbar, dar ar vrea totuși să profite de el. Știe că nu face bine, dar aceasta nu-i schimbă gîndurile; de aceea Figaro poate să-i știrbească autoritatea prin curse abile. O bună parte din deznodămintele către care tinde încurcătura neprevăzută, sînt furnizate de fazele scenice ale procesului intentat lui Figaro pentru că nu și-a respectat



o făgăduială de căsătorie. Beaumarchais recurge la experiențele lui personale cu un gust caricatural foarte fin. Încă o dată, orice pretext vechi devine o noutate în teatru, chiar și în obișnuita polemică împotriva celor bogați pe care o reia Figaro, făcînd-o mult mai usturătoare (« *Cînd eram sărac, mă disprețuiam. Dacă am arătat că am oarecare spirit, s-au năpusit cu ura* »). Apărarea femeii, orientarea iluministă către o revenire la viața din natură, epigraful limpede, « *de hatîrul glumei bune, faceți loc rațiunii* », alura liberă împrumutată din vodevil (micile strofe puse pe muzică au apărut cu un secol mai înainte în « *paradele* » din *théâtre de la Foire*), îndrăzneala de pamflet, foarte vie la Beaumarchais, contribuie toate la o strălucitoare și irezistibilă desfășurare teatrală. Atît forma cît și conținutul se prezintă în veșmînt provocator. Recurgerea la motive tematice tradiționale, sfîrșește prin a ajunge nu o reluare comodă, așa cum se întîmpla la Beaumarchais, care era lipsit de imaginație dramatică în sensul invenției, ci un epilog logic al ideilor fundamentale elaborate într-o lume unde ierarhia și privilegiile de clasă erau dintotdeauna declarate lege. Încheierea lui coboară cortina asupra unei întregi civilizații. Firește, ierarhia și privilegiile au mai existat și după aceea, dar egalitatea este admisă cu scopul de apărare a principiilor. Beaumarchais adună curentele de opinie, le catalizează, le exprimă, le dezvăluie consecințele logice. Prin aceasta pune spectacolul în contact direct cu realitatea cotidiană, după învățătura lui Aristofan (care a fost totdeauna lăsat la o parte, din cauza complexității poziției sale). Temperamentul lui Beaumarchais, capabil să se integreze în epoca sa și să biruie cu tenacitate obstacolele pe care aceasta i le punea, oferă un exemplu care aruncă spectacolul în vîltoarea luptei de idei. Personajul lui Figaro este primul care, trecînd peste rampă, vorbește foarte clar minții publicului.

În urmările exemplului lui Molière este cuprinsă și opera comediografului danez Ludwig Holberg (1684—1754). Posibilitățile lui creatoare se dezvoltă mulțumită inițiativei actorului francez René Magum de Montaigne, căruia i se dotorește înființarea primului teatru stabil danez, la Copenhaga.

Holberg își exercită observațiile de natură satirică și totodată socială asupra burgheziei daneze, prezentând o serie de caractere: *Tinichigiul politician* (1722), *Intrigantul* (1723), *Jeppede la munte* (1723) și scene comice cu măști.

Exemplul său depășește cadrul literaturii daneze, deoarece comediile lui au fost o punte de legătură între cultura franceză și cea scandinavă și rusă încă în formare.

## LESSING

**T**eatrul lui Gotthold Ephraim Lessing (1729—1781) este strâns legat de teoriile și exemplele lui Diderot și de curentul așa-numitei *comédie sérieuse*. Răsună în el ecoul ideologiei iluministe, al curentului de gândire care duce la Leibniz și al teismului. Activitatea lui se desfășoară în cadrul marilor evoluții care se petrec în sînul națiunii germane, elaborîndu-și o conștiință vigilentă.

După experiențele de tinerețe: *Der junge Gelehrte* (Tinărul învățat), pusă în scenă de Carolina Neuber în 1748, *Der Freigeist* (Liber cugetătorul, 1749), *Die Juden* (Evreii, 1749) și o tragedie într-un act, *Philotes* (1759), de inspirație sofocleană, Lessing a întreprins redactarea unui *Faust* (1759), rămas în stadiu de fragment. În prologul care se desfășoară într-o biserică, trei diavoli dau socoteală lui Belzebut despre isprăvile lor. Primul vorbește despre Faust, arătîndu-și intenția de a-i dobîndi sufletul. În camera lui de lucru, Faust începe să-l cheme și îl cunoaște sub numele de Aristotel. Dar diavolul nu rezistă mult timp sub aparențele omenesti și se topește curînd. Aici se încheie fragmentul. Este prezentă tradiția populară, dar se remarcă intenția autorului de a face din ea o dramă burgheză cu caracter realist.

*Miss Sarah Sampson* a fost reprezentată pentru prima oară la Frankfurt în 1755, cu succes remarcabil, care s-a repetat și cînd drama a fost tradusă și jucată în Franța. Sarah Sampson, sedusă de Mellefont, își părăsește tatăl, fugind cu amantul ei. Cei doi trăiesc într-un modest han de provincie. Așteptînd să intre în posesia

unei moșteniri, Mellefont se reîntâlnește cu prima lui iubită, care vine la el însoțită de Arabella, rodul dragostei lor. Mellefont este hotărît să înceapă o viață nouă, renegându-și ușurătatea de altădată. Dar amanta îi spune lui Sarah întregul adevăr și, profitînd de leșinul ei, o otrăvește, tocmai în momentul în care tatăl lui Sarah își dăduse consimțămîntul pentru căsătoria ei cu Mellefont, trecînd peste neseriozitatea din trecut a acestuia. Mellefont, disperat, se omoară lîngă trupul neînsuflețit al lui Sarah. Bătrînul Sampson, după ce îi îngroapă pe cei doi tineri, pornește în căutarea Arabellei, care-i fusese încredințată *in extremis* de către fiica lui. Melodrama lacrimogenă a epocii dobîndește un fundal de morală și critică a moravurilor, destul de ilustrativ pentru noua tendință.

Pe de o parte, Lessing se apropie de realitatea cotidiană a stratificărilor sociale născînde în țara lui, încercînd o analiză pătrunzătoare a moravurilor lor: *Minna von Barnhelm* (1767) și *Emilia Galotti* (1772). Pe de altă parte, el ajunge la simbolismul didactic — împrumutat de la teatrul iezuiților și de la Gryphius<sup>1</sup> — care va juca un rol atît de important în dezvoltarea ulterioară a dramaturgiei germane, de la Schiller pînă la Brecht.

În *Minna von Barnhelm* Lessing tratează o problemă arzătoare — aceea a foștilor ofițeri, într-o epocă de îndelungate războaie istovitoare — preconizînd unitatea națiunii germane. Piesa, deși este încorsetată în limitele tradiționale ale comediei, are o indiscutabilă importanță istorică. Printre germenii noi pe care-i conține, figurează reconsiderarea inițiativei feminine, care va furniza mai tîrziu subiecte romantice prin excelență. Lessing pune pe unul dintre personajele sale să exclame că « *natura a făcut femeia prea slabă. În orice altă privință, ea este mai bună decît bărbatul* ». În drama *Emilia Galotti* a cărei temă nu este nouă (nevinovăția unei fete violată de un senior) aduce o

---

<sup>1</sup> Andreas Gryphius (1616—1664), cel mai mare poet german din sec. al XVII-lea, de inspirație religioasă; a scris și drame burgheze: *Cardenio* și *Celinde*, *Peter Squenz* și savuroase comedii satirice și de moravuri, ca *Horribilicribrifax* (imitată după *Miles Gloriosus*), *Absurda comica* etc.

profundă inovație în teatrul german, prin actualitatea cadrului — o mică Curte coruptă (italiană în formă, dar germană în conținut) — prin rigoarea morală a subiectului, ce urmărește condamnarea absolutismului și prin evidenta trecere de la comedie la « dramă », termen intermediar între comedie și tragedie, care se va dovedi interpreta cea mai legitimă a noii civilizații teatrale și va fi reluată de Hebbel, iar apoi de Ibsen.

*Nathan der Weise* (Nathan înțeleptul) a fost compusă între noiembrie 1778 și martie 1779. Piesa n-a putut fi reprezentată însă decît patru ani mai tîrziu la Berlin, cu modificări importante impuse de circumstanțe. Statele catolice n-au îngăduit niciodată reprezentarea dramei, probabil pentru că era un ecou al polemicii îndîrjite cu protestanții, la care participase și Lessing. Ideea toleranței religioase care a inspirat compoziția, constituia un element cu totul străin și rău venit pentru concepția catolică.

Acțiunea se petrece la Ierusalim în timpul celei de a treia cruciade. Evreul Nathan, numit de popor « înțeleptul », crește ca fiică adoptivă pe o tînră de care se îndrăgostește un cavaler templier grațiat de Saladin. Nathan caută să se lămurească asupra originii tînrului creștin. Descoperă că cei doi erau frațe și soră, despărțiți încă din copilărie în urma unui șir de vicisitudini. Așadar, mult susținutele deosebiri de rasă erau lipsite de temeii. În fața acestei constatări, Saladin și Nathan se ridică deasupra prăpastiei pe care o săpase între ei religia. Cele două personaje sînt luate dintr-o nuvelă din Decameron (unde Nathan se numește Melchisedec), ca și ideea înțelegerii reciproce, a relativității și validității oricărei credințe, după cum o dovedește faimoasa poveste a celor trei inele. Lessing prezintă aici un exemplu tipic de *comédie sérieuse*, în care contează în primul rînd aspectul ideologic, demonstrația unității și universalității gîndirii și deci a omului, în pofida raselor, a religiilor, limbilor și naționalităților care-l deosebesc, dar numai în aparență, căci la origine se poate stabili întotdeauna o legătură. Noutatea revoluționară a acestei teze și vasta ei semnificație istorică nu este însoțită însă de o structură teatrală eliberată de convențiile anterioare, fapt care îi

diminuează vigoarea scenică. Dialogul este simplu și concret, servind în mod direct tema propusă.

Culegerea *Hamburgische Dramaturgie* (Dramaturgia hamburgheză) a lui Gotthold Ephraim Lessing cuprinde recenziile sale teatrale, apărute mai întâi la intervale regulate, apoi neregulate, de la 1 mai 1767 pînă la Paști 1769; recenzii care ar putea fi intitulate mai degrabă cronici dramatice, deoarece se referă numai la spectacolele de la National-Theater din Hamburg, unde Lessing era angajat ca *dramaturg*, adică avînd misiunea de a se îngriji de repertoriu. Pe măsură ce la acest teatru se prezentau noi spectacole, Lessing le făcea o vastă, atentă și pătrunzătoare analiză. Pe marginea acestor însemnări de cronică teatrală — firește că răzbat prețioase observații pregnante și în cronică propriu-zisă — Lessing abordează în mod aprofundat probleme de estetică teatrală, cel mai adesea în polemică cu scriitorii timpului. El urmărește să înlăture primejdiile unor proaste imitații după francezi, invazia epigonilor (printre care îl numără, pe drept cuvînt, și pe Voltaire); cu alte cuvinte, principalele obstacole care împiedicau pe atunci în teatrul german elaborările artistice originale; chiar și teatrul al cărui repertoriu trebuia să-l îngrijească și să-l aleagă el, nu putea oferi publicului hamburghez drame naționale în sensul cel mai bun al cuvîntului. Lessing era primul care formula limpede această exigență a vieții spirituale din țara lui, prin scrierile pe care le întregea cu exemple luminoase oferite de piesele sale (la *National-Theater* s-a jucat, printre altele, *Miss Sarah Sampson*).

Pentru motivele pe care le-am arătat, opera lui Lessing are o mare importanță istorică și ne oferă cheia înțelegerii amplei dezvoltări pe care a luat-o, aproape pe neașteptate, mișcarea teatrală germană în următoarea jumătate de secol. Prin aceste observații ale sale, unori pline de umor, alteori de un autentic conținut speculativ, Lessing suscită un nou curent de opinie, ca în *Laocoon*,<sup>1</sup> pe aceeași poziție cu Wieland și Her-

<sup>1</sup> *Laocoon, sau despre limitele picturii și ale poeziei* (1766), lucrare teoretică în care autorul combate redarea plată a naturii, militînd pentru o literatură riguroasă, care să oglindească viu realitatea

der; într-o comunitate de intenții — deși cu perspective diferite — cu reforma goldoniană.

## GOLDONI

Inspirația lui Carlo Goldoni (1707—1793), după cum o atestă *Memoriile* sale, izvorăște din contactul direct cu viața teatrală a epocii. Aceasta i-a luminat adolescența, cu primele tentative făcute în preajma trupei lui Bonafede Vitali. Când Antonio Sacchi (interpret al Măștii lui Truffaldino) l-a invitat în 1747 să scrie, el a renunțat la profesarea avocaturii. În 1748, Medebach l-a angajat la Veneția pentru compania lui. Pînă în 1753 a lucrat pentru Teatrul « Sant'Angelo ». Din 1753 pînă în 1762 pentru « San Luca ». Amărăciunile și deziluziile activității teatrale l-au făcut să părăsească Veneția în 1762, plecînd la Paris, unde a fost angajat la Curte ca preceptor al principilor, dar a continuat să lucreze pentru comici, compunînd scenarii și unele piese noi, atît în italiană și cît în franceză. A murit curînd după izbucnirea Revoluției franceze.

*«... Cele două cărți asupra cărora am cugetat cel mai mult și de care nicicînd nu mă voi căi că m-am slujit, au fost Lumea și Teatrul. Prima din ele îmi înfățișează numeroase și felurite caractere de oameni, mi le zugrăvește atît de firesc, încît par făcute anume spre a-mi aduce din belșug subiecte pentru Comedii plăcute și instructive: îmi înfățișează semnele, puterea, efectele tuturor pasiunilor omenești; îmi furnizează întîmplări ciudate; îmi aduce la cunoștință moravurile zilei; îmi arată păcatele și cusururile cele mai obișnuite ale veacului nostru și ale neamului nostru, cărora li se cuvine oprobriul sau batjocura Înțelepților; îmi dezvăluie totodată la vreo persoană virtuoasă mijloacele prin care Virtutea se opune acestor corupții, drept care eu culeg din această carte, tot răsfoind-o sau cugetînd asupra ei, în orice împrejurare sau îndeletnicire a vieții m-aș afla, tot ce este absolut trebuincios să cunoască cel care vrea să exercite cu oarecare merit această profesiune*

a mea. Cea de a doua carte, adică Teatrul, mă învață în timp ce o răsfoiesc, în ce culori trebuie înfățișate pe scenă caracterele, pasiunile, evenimentele care stau scrise în cartea Lumii; cum să le învălui pentru a le scoate mai mult în lumină și care sînt nuanțele ce le fac mai plăcute privirilor delicate ale spectatorului. În sfîrșit, învăț din Teatru să deosebesc ceea ce este mai potrivit pentru a atinge sufletul, a stîrni uimirea sau rîsul, sau gîdilitura plăcută inimii, care se naște mai cu seamă cînd găsești în comedia pe care o ascuți, zugrăvite după natură și puse cu îndemînare la locul ce li se cuvine, cusururile și ridicolul întîlnite la cei cu care te vezi mereu, în așa fel însă, încît să nu lovești prea tare, aducînd jignire.» Iată, în prefața lui Goldoni la ediția Bettinelli (1750), prima culegere a comediilor sale, o desăvîrșită sinteză a poeziei lui pe care o reîntîlnim în repetate rînduri, aprofundată, justificată, dialectizată, în alte prefețe, în *Memorii*, în manifestul măiestrit dramatizat în piesa *Teatro Comico*. Îți vine să te întrebi dacă și de rîndul acesta poetica nu va intra în conflict cu realitatea poetică propriu-zisă, adică în ce fel s-au realizat intențiile poetice, cu alte cuvinte, dacă esența artei sale nu i-a scăpat din mîna autorului, după cum se întîmplă în cea mai mare parte a cazurilor, neputîndu-se îmbina în mod firesc la același om, viziunea poetică cu o viziune critică și interpretativă a acesteia, conștiința creatoare cu conștiința istorică. Sînt renumite în această privință greșelile comise de autori în aprecierea și judecarea propriei lor opere, a cărei adevărată semnificație, menită să rămînă ca atare în istorie, le scapă.

Ei bine, la Goldoni se întîmplă un fapt surprinzător: intențiile care stau la baza operei sale devin factorul ei pozitiv. Goldoni se dovedește cel mai bun critic și interpret al lui însuși. De cîte ori nu s-a întîmplat ca reformatorii să nu găsească ascultare, să nu știe să pună concret în aplicare propriile lor idei, iar strădaniile lor să fie apoi asimilate și realizate de alții? Foarte rar cel care lansează manifestul știe să și profite apoi de criza pe care a declanșat-o. Dar și în cazul acestei reguli Goldoni constituie o excepție: întreaga lui operă se dovedește a fi o punere exemplară în aplicare a principiilor prevăzute în reforma lui. El



zice și face: « *marea artă a poetului comic este aceea de a se apropia întru totul de Natură și de a nu se îndepărta niciodată de ea* ». Nu numai atît, dar chiar dacă între timp se produc momente de regres, datorate unor împrejurări concrete mai puternice decît inspirația, el rămîne pururi convins de gîndirea și poetica pe care o elaborase încă din adolescență, încă de cînd începuse să acorde o atenție meditativă artei teatrale. Dar și lucrul acesta se întîmplă rar. Dacă îi scrutezi cu atenție operele, neînțelegerile și polemica ce se iscă în orice clipă, chiar și astăzi, în jurul raporturilor sale cu *Commedia dell'Arte*, se destramă treptat. Replicile puse de el în gura unor personaje din *Il Teatro Comico*, cu privire la supraviețuirea Măștilor în teatrul lui, sînt grăitoare în această privință. Echilibrul și măsura cu care procedează Goldoni în acest domeniu, șiretenia, am putea zice, cu care știe să ajungă la public și caută să-l captiveze prin orice mijloc, simțul practic care nu-l părăsește niciodată și care apare drept unul dintre cele mai necesare elemente ale spectacolului, constituie factorii pozitivi ai acestei consecvențe neîntrerupte și tenace, ai acestei unit ti în cea mai largă varietate, oferită de opera lui, vastă frescă a unei lumi și a unei epoci, cum au izbutit să zugrăvească doar în cazuri excepționale teatrul și literatura. (În teatru, singurul exemplu în afară de el este Lope de Vega; iar atît la Lope de Vega cît și la Goldoni limitele impuse de amploarea intențiilor sînt evidente, împiedic nd o aprofundare a materialului, în favoarea dramatizării lui și a contactului său cu publicul.)

Reforma luptă așadar împotriva obiceiului improvizației, pentru a da « *... comedii adevărate și nu scene adunate laolaltă fără r nduial  și fără regulă* », pentru că acum, după cum spune Placida în *Il Teatro Comico*, « *Lumea s-a săturat să vadă mereu aceleași lucruri și să audă mereu aceleași cuvinte, iar spectatorii știu ce-o să zică Arlecchino înainte de a căsca el gura* ». După care, Tonino se căznește să arate justificările actorilor, dar o face atît de neconvingător, inc t d  apă la moară adversarului: « *Comediile de caracter ne-au dat peste cap meseria. Un biet comediant, care și-a făcut ucenicia potrivit artei (adică potrivit convențiilor*

Măști) și care s-a învățat să vorbească improvizat, fie bine, fie prost, cum se nimerește, văzîndu-se nevoit să învețe și să spună ceva hotărît dinainte, dacă are un renume, trebuie să cugete, să se ostenească, învățînd chiar să tremure de fiecare dată cînd joacă o comedie, de teama că n-o s-o știe îndeajuns, sau că n-o să redea caracterul așa cum se cuvine». După cîteva scene, urmează lămuriri amănunțite cu privire la folosirea «genericelor», a compilațiilor din care Măștile își luau materialul pentru replici, și a căror întrebuintare elimina deci orice urmă de prospețime și originalitate. «... Cu o comedie bună de caractere se va cîștiga cît și cu Oaspetele de piatră cu Bernardo del Carpio, cu Arlecchino Mag și altele asemenea, iar comicii care lucrează pentru încasări nu se gîndesc decît la cîștigul lor, dar este de plîns soarta Teatrelor din Italia, condamnate încă la imposibil sau la surprinzător. Sînt prea neconvingătoare aplauzele publicului, care se mulțumește adesea cu o tiradă frumoasă sau cu o metamorfoză izbutită. Ascultați bine ce se vorbește prin cercuri, prin piețe, prin prăvălii și mințile bune care știu ce e bun nu se păcălesc singure pentru a urma plăcerea vulgului». Iar în altă parte, va explica și mai bine această idee, urmărind un spectacol al trupei lui Bonafede Vitali: «... publicul rîdea, dar unii care ședeau mai aproape de mine și rîdeau mai dihai decît ceilalți, le ziceau între timp comedianților: „Șarlatani“. Rîdeau și le ziceau „Șarlatani“. M-am gîndit atunci la vechiul meu plan și mi-am zis în sinea mea: Oh, dacă aș putea să ajung pînă acolo încît să-i fac pe spectatori să rîdă, fără să mai zică „Șarlatani!“... De mai bine de un veac Teatrul Comic din Italia devenise un josnic subiect de dispreț pentru națiunile străine. Pe scenele publice nu se mai vedeau decît Arlecchinate desucheate, giugiuleli prostești și scandaloase și glume răutăcioase; povești prost născocite și desfășurate și mai prost, fără manieră, fără ordine care, în loc să îndrepte viciul, așa cum este primul și cel mai nobil scop al comediei, îl ațîțau, stîrnind rîsul plebei ignorante, al tineretului desfrînat și al oamenilor celor mai neciopliți, trezind în schimb plictiseala și mînia persoanelor educate și cuviincioase»... și... «m-am convins că sufletul omului se lasă mai ușor cîștigat de ce e simplu și natural decît de ce este fantastic»;

recunoscînd totuși că . . . « *eu nu sînt dușman al Comedii-lor a soggetto,<sup>1</sup> ci al acelor Comici care nu au destulă pricepere pentru a le juca* » ; « . . . *Comediile de improvizație reprezentate sînt un lucru minunat și de toată lauda, care face să se recunoască spiritul prompt al actorilor noștri* ».

Legătura dintre Commedia dell'Arte și Goldoni se stabilește direct și în continuitate, chiar dacă prin contrast. În primul rînd, Goldoni reia firul conducător care-i dusesese pe primii comici, inventatori ai Măștilor, la părăsirea scheme'or comediei erudite, pentru a se inspira — datorită libertății improvizației canalizate în tipurile fixe elaborate de ei — din realitatea actuală, cotidiană pe care o vedeau în jurul lor. După un interval de două secole, Goldoni reia același proces inovator și, după cum trupa « Gelosi » aducea pe scenă hamalii bergamaști, negustorul venețian, învățatul bolognez și așa mai departe, tot astfel Goldoni construiește o tipologie socială pe baza stratificărilor din Veneția lui. În al doilea rînd, Goldoni ne-a transmis în jumătate din opera sa și mai ales în *Slugă la doi stăpîni*, esența artei improvizației, transformată de imaginația lui creatoare într-o mărturie imbatabilă: adică, după cum Masca, prin interpretare, crea un tip bine reliefat, tot astfel Goldoni creează prin elaborarea dramatică natura și însușirile accentuate scenic ale tipului respectiv. În al treilea rînd, mai mult decît de la Molière, Goldoni învață din jocul improvizat angrenajul structurii dramatice, căruia el îi va oferi o cu totul altă urzeală decît aceea uzată a genericelor și a glumelor triviale.

În ce măsură s-a inspirat Goldoni direct din jocul actorilor care improvizau, din comicările și replicile lor? Luînd fiecare comedie în parte, n-ar fi greu de stabilit filiația directă. Dar ceea ce contează în primul rînd este procedeul, a cărui cheie este următoarea: cînd comicii nu recurgeau la generic, (iar lucrul acesta se întîmpla tot mai rar: Goldoni însuși mărturisește că, în tinerețe, a îmbogățit genericul unei trupe, anume a lui Bonafede Vitali), și improvizau cu adevărat, nu puteau să nu se inspire din observațiile și experiențele

lor cotidiene, surprinzînd aspectele cele mai relevante; Goldoni procedează la fel, dînd o formă limbii vorbite de popor, reproducînd tipuri și întîmplări *up to date*, care se aflau pe buzele tuturor. Această sursă alimentează o sevă care își ia tocmai de la Măști savoarea cea mai viguroasă, găsindu-și în ele baza invenției; dar constituie totodată și o perfecționare a procedului, desăvîrșirea unei evoluții, la capătul căreia se află maturizarea istorică a Italiei și a claselor sale, atestată prin noile forme stilistice ale dialogului și prin raporturile și schimburile dintre elementele vieții sociale transpuse în comedie. Personajele goldoniene vor prinde din nou viață imediat după realizarea unității Italiei, unde se oscilează între limbă și dialect, într-o evoluție încă neîncheiată.

Pentru a-și reprezenta primele comedii, *L'uomo di mondo* (Omul de lume, 1738), *Il prodigo* (Risipitorul, 1741), *La bancarotta o sia il mercante fallito* (Bancruta sau negustorul falit, 1741), Goldoni căzuse la un compromis cu trupa. Se admitea pentru rolul principal, pentru caracterul care dădea titlul piesei, un rol scris, pe care protagonistul îl accepta bucuros, gîndindu-se, pe drept cuvînt, că va obține un evident avantaj scenic. Personajele secundare însă, adică cele neevidențiate de competența rolului, puteau să improvizeze după voie, pe baza canavalei existente. De altfel, Goldoni nu se preocupa prea mult de originalitatea lor. « *Circula de mult pe scenele din Italia, printre comediile proaste a soggetto o comedie execrabilă, intitulată: Pantalone mercante fallito (Pantalone negustor falit) . . . Subiectul mi s-a părut vrednic de luat în seamă și am socotit că, tratîndu-l mai cu cap, ar putea deveni amuzant și totodată util, punînd în lumină urîta purtarea celor care se lasă pradă destrăbălărilor, pierzîndu-și astfel însușirile și creditul; și viclesugurile impostorilor, ce aduc un mare prejudiciu respectabilei tagme a Neguțătorilor, care sînt profitul și mîndria națiunilor. Pentru a obține toate acestea, am văzut că nu trebuia să fac din protagonist un prostănac, căci în acest caz i s-ar cuveni mai degrabă mila decît mustrarea, ci unul din aceia care se ruinează singuri, trădîndu-și propria familie, și asociații și prietenii, prin viclesug și purtare vinovată ».*

În sfârșit, în 1745 și-a putut vedea reprezentată piesa *La donna di garbo* (O femeie cumsecade) scrisă pe de-a întregul pentru actrița Baccherini, transformînd rolul și tipul ei de subretă în « caracter » (avea mereu înaintea ochilor exemplul lui Molière, care era ținta lui ideală). Cu doi ani mai târziu, elaborase tot pentru o Mască, aceea a lui Truffaldino Sacchi, pe baza canavalelor existente, *Il servitore di due padroni* (Slugă la doi stăpîni), care rămîne mărturia cea mai directă și fidelă a procedeeelor, a temelor și mai ales a spiritului ce caracterizau Commedia dell'Arte. Printr-o ironie a soartei (dar nu chiar atît cît s-ar părea) ea a fost redactată tocmai de către cel care avea să teoretizeze și să pună în practică (cu o consecvență neclintită) nu atît sfârșitul, cît transformarea în sens activ de valorificare a acelei forme teatrale, care oferise societății europene propria-i reprezentare comică, în sensul uzual al termenului.

Cînd Carlo Goldoni revine la Veneția reluîndu-și funcția, mai convenabilă pentru el, de autor plătit de teatre, satisfăcîndu-le cererea neîncetată de piese, noul său repertoriu se naște într-o formă desăvîrșită cu *La vedova scaltra* (Văduva isteată, 1748). După doi ani, va expune în *Il Teatro Comico* (Teatrul Comic), printr-o spirituală acțiune de comedie, întreaga definiție teoretică a reformei sale (1750).

Prin *Văduva isteată*, Goldoni își însușește formele comediei de brio printr-un joc teatral considerat ca scop în sine. De aici, el trece la perspectivele axate pe virtute, de care îl vedem preocupat, cu accente patetice, în *La putta onorata* (Fata cinstită) și *La buona moglie* (Soția cea bună) apoi la o serie numeroasă de piese, în care doar ticăloșia — funestul Lelio din *Soția cea bună* — și atentatele la virginitate din *Fata cinstită* constituie salvarea universului său (grozav de anost). La rîndul lui, Goldoni se salvează inspirîndu-se din lumea populară pe care o studiază. Plictiseala și disoluția își află poemul în *La Trilogia della villeggiatura* (Trilogia vilegiaturii), după cum a demonstrat-o limpede Giorgio Strehler prin regia lui din 1955.

*Fata cinstită* mai poate fi socotită încă un scenariu de Commedia dell'Arte, cu bătrîni îndrăgostiți și tineri ținuți în șah, dar învingători pînă la urmă, chiar dacă

acțiunea urmărește să exalte virtutea. *Soția cea bună*, în schimb, care este continuarea subiectului, prezentându-ne evoluția ulterioară a personajelor, este în primul rînd un roman lacrimogen, încadrîndu-se în așa numita *comédie sérieuse*, cu mult mai multă îndreptățire decît operele lui Diderot. Intermediul violent și brutal al gondolierilor ne transportă ca o intuiție fulgerătoare, mult mai departe, către grotescul amar al viziunii, către un naturalism fără jumătăți de măsură. Între 1748 și 1749, datele la care au fost compuse cele două piese, Goldoni realizează deci saltul cel mare, plănuț de mult, dar pe care condițiile obiective ale teatrului italian îl împiedicau să-l înfăptuiască.

Autorul își propune să satisfacă publicul de atunci printr-o prefăcută cumsecădenie, profesînd un moralism puternic îmbibat de conveniențe sociale, în care corectitudinea slujește în primul rînd ordinei, iar onestitatea este de folos în cadrul nobilelor reguli ale luptei pentru succes și îmbogățire, cînd fiecare soldat poartă în raniță, cum zicea Napoleon, viitorul baston de mareșal. În asemenea împrejurări, nu este de mirare dacă *tedium vitae*<sup>1</sup> se strecoară pretutindeni printre bunele maniere dobîndite.

La baza unei astfel de poziții stă necesitatea lui Goldoni de a-și diferenția hotărît atitudinea într-o anumită direcție, față de cea absolut gratuită și dezinvoltă, adoptată de Măști prin tradiția seculară. Goldoni face un pas hotărît înainte, asimilînd și transformînd totodată trăsăturile caracteristice ale marelui fenomen care îl precedase. Trecînd prin numeroase experiențe, (printre care compoziții în versuri «marteliane»<sup>2</sup>) și reveniri neprevăzute la poziții din trecut, va ajunge la vasta frescă de ansamblu a mediului (fie un centru de viață ca în *Il campiello* [Piațeta], fie o pătură socială în *Le Massere* și așa mai departe), care se situează în centrul reprezentației, antrenînd după sine caracterele izolate. Pînă cînd va compune, pentru carnavalul din 1764

<sup>1</sup> Plictisul vieții (în lat.)

<sup>2</sup> Vers de patrușprezece silabe creat de scriitorul bolognez Pier Jacopo Martelli (1665—1727), și de care își va bate joc mai apoi Carlo Gozzi în cadrul polemicii contra lui Goldoni

*Una delle ultime sere di carnevale* (Una din ultimele seri ale carnavalului), care va fi un rămas bun definitiv adresat Veneției. La Paris, cu excepția succesului obținut cu *Le bourru bienfaisant* (Binefăcătorul posac) va trebui din nou să lucreze, cu neplăcere, pentru comicii dell'Arte, ultimii din ajunul revoluției.

În unele din etapele sale fundamentale, inspirația găsește o cale unitară și desăvârșită. Prin parabola aventurii amoroase a Mirandolinei, în *La locandiera* (Hangița, 1753) triumfă bunul simț popular, concomitent cu maturizarea personalității feminine, care va sfârși prin a deveni dominantă. Intriga are aici o desfășurare tipică de comedie cu Măști, iar personajele sînt puternic caracterizate, dar reale și individuale (nemaifiind reprezentanții unui ansamblu). Limbajul ar vrea să se adapteze celui vorbit, de toate zilele, dar izbutește numai în parte, căci stăruie unele impedimente care denotă, fie slaba răspîndire a vorbirii în italiană<sup>1</sup> ca exprimare matură a evoluției psihologice, fie piedicile ridicate de înseși raporturile sociale, legate cel mai adesea de respectarea politeței convenționale. Colombina s-a transformat în «hangiță»; căsătoria reprezintă acum dobîndirea unei poziții și un liman.

Căutarea limbajului este efectuată de Goldoni pe baze cu totul anticonvenționale, chiar dacă nu izbutește întotdeauna să-și atingă scopul. Îi vine ușor să redea în integritatea lui stilistică esențială limbajul dialectal al claselor populare și mic-burgeze din Veneția sau provincia venetă. Dar se simte mai stînjenit în fața limbajului vorbit de alte clase, italiana lor încă neșlefuită, pe care el urmărește să o prezinte, depășind orice precedent literar (rar întîlnit, de altfel, în domeniul artei dramatice). El abordează acest limbaj, bazîndu-se în special pe formulele dialogului, lăsînd să li se citească gîndurile printre rînduri. Dar, dacă pe de o parte îi lipsește puritatea și limpezimea exprimării de tip toscan (după cum i s-a reproșat întotdeauna), pe de altă parte, formalismul raporturilor sociale,

---

<sup>1</sup> Se vorbea în special în dialectul fiecărei regiuni, care se deosebea uneori mult de italiana comună. Dialectul era vorbit mai ales de oamenii din popor

redat de el, riscă adesea să alunece în afectare și schematicism. Cu toate acestea, tentativa lui este de mare importanță și se situează pe același plan cu cele ulterioare întreprinse de Manzoni și Verga. În ce privește dialectul, exprimarea lui vorbită este directă și bine aleasă, cu un iz realist eficace și savuros, cu o neobișnuită putere de evocare a mediului, sesizat în specificul său.

*La trilogia della villeggiatura* (Trilogia vilegiaturii) și *Il Ventaglio* (Evantaiul, 1763) oferă măsura cea mai înaltă a realizării stilistice goldoniene în privința exprimării în limba italiană, care aici tinde să se elibereze de orice stavilă, devenind vie, dezinvoltă, fără subînțelesuri. Comedia se detașează totodată vădit de intriga convențională și de axarea pe un caracter principal, pentru a reda, în schimb, cu fidelitate caracteristicile unei lumi și ale unui eveniment social, la care indivizii participă în virtutea și uneori sub imperiul unui destin ce le este propriu și a fizionomiei lor psihologice specifice. Aspectele conviețuirii sociale sînt sesizate cu neprevăzutul și problemele lor cotidiene, dînd un relief nou și deosebit forme semnificative a faptului divers, precum și vicisitudinilor obiceiurilor sociale. Substratul etic evocat aici doar pe departe (nedobîndind o importanță dominantă ca în multe alte comedii, de pildă *Il geloso avaro* — Gelosul zgîrcit — 1752), tinde să devină mai degrabă o reflectare a legilor sociale, o afirmare a unor necesități pe care se bazează evoluția istorică. Numeroasele combinații de personaje și evenimente (care în *Evantaiul* dobîndesc un desăvîrșit contur artistic) deși menținute și canalizate într-o armonioasă formă teatrală, tind să redevină cît mai bine viața cu veșnicele, dar atît de importantele ei repetări, să reproducă fluenta continuă și extrem de schimbătoare a « lumii noi ».

*I rusteghi* (Bădăranii, 1759) urmează un filon creator cu totul specific operei în dialect a lui Goldoni, ale cărei trăsături rămîn net deosebite de producția în italiană, nu numai sub aspect stilistic, ci și sub acela pur teatral, ca și în reflexiile etice, care aici devin mai sincere, mergînd în profunzime și dînd vieții un sens autentic. Caracteristica acestei comice și totuși înduioșătoare palinodii a burghezului venețian, constă în relevarea



calităților și cusurilor felului său de viață, pe care el vrea să le tempereze printr-o afectuoasă înțelegere umană, printr-o concordanță și temperanță civilizată. Dar tonul autorului nu este de *Lehrstück*<sup>1</sup>, ci mai degrabă de inedită și savuroasă relevare a interioarelor burgheze, surprinse în năravurile lor ascunse, într-o serie de figuri care, deși trebuie să compună o frescă, sînt fiecare împlinite și bine reliefate, de o mare vioiciune psihologică, în acest amestec de laturi negative și laturi generoase.

În *Bădăranii*, fresca de ansamblu este cea mai organică și mai funcțională dintre toate tentativele izbutite și originale, făcute de Goldoni în această direcție pur realistă și teatrală. Aici fresca nu mai este un scop în sine. Izbuteste nu numai să dezvăluie secretul unei lumi, ci să-i determine chiar imboldurile și roadele morale.

În *Le baruffe chiozzotte* (Gîlcevile din Chioggia, 1762), Goldoni realizează o izbutită și fericită exprimare în care se îmbină sinceritatea intenției cu autenticitatea caracterelor, unde mediul și indivizii se contopesc într-un tablou plin de viață. Numeroasele calități (răspîndite de-a lungul vastei sale opere în așa fel încît fiecare piesă a lui pare slabă într-o privință fără a se dovedi însă niciodată cu totul inutilă) sînt aici întrunite și valorificate într-o voieșie plăcută și fidelă scopului (așa încît o vom regăsi după mai bine de un secol în proza lui Comisso<sup>2</sup>). Viața claselor de jos pare să fascineze și să antreneze instrumentul pe care-l reprezintă teatrul — continuînd marea tradiție care merge de la Ruzzante pînă la Viviani<sup>3</sup> — iar comedia își găsește în această mulțime exuberantă cele mai izbutite posibilități de reprezentare.

La Carlo Goldoni faptul care surprinde și captivează este reprezentarea unei lumi încă vii. Trebuie, de altfel, să privești prin perspectiva istorică pentru a-ți da seama cît erau de înaintate și edificatoare

<sup>1</sup> Piesă didactică (în germ.)

<sup>2</sup> Giovanni Comisso (născut în 1895) din Treviso, scriitor și ziarist, ale cărui opere sînt dominate de bucuria vieții ce se traduce printr-un stil plin de vervă

<sup>3</sup> Raffaele Viviani (1888—1950), actor și autor al teatrului dialectal napolitan

pentru acea epocă vederile lui Goldoni și ținta finală a amuzamentelor sale comice, chiar dacă astăzi nu-și mai păstrează « mordantul » de altădată. Reforma adusă de el în comedie și-a realizat menirea prin faptul însuși că a permis să se zugrăvească viața și realitatea, adică « natura », al cărei adept se consideră Goldoni. Această concepție postulează în primul rînd sinceritatea portretului (pe care însă el nu uită niciodată să-l încadreze în arta reprezentării scenice), evidența lucrurilor, a faptelor, a persoanelor. În faza lui cea mai liberă, Goldoni înregistrează « natura », nu o judecă. Judecata lui tinde mai degrabă să se bazeze pe oportunitatea comportării, decît pe rigoarea lăuntrică a conștiinței.

Un interes deosebit prezintă unele laturi pînă acum puțin cunoscute ale producției goldoniene, în care analiza socială capătă un relief special și se înrudește prin considerațiile sale, cu unele teme tipic iluministe. *La guerra* (Războiul, 1760), *Il feudatario* (Moșierul, 1752), *L'amante militare* (Iubitul militar, 1751), *La bottega del caffè* (Cafeneaua, 1759), *Il bugiardo* (Mincinosul, 1753) nu se bazează pe resurse teatrale desăvîrșite, sau pe o vitalitate scenică deplină. Dar zugrăvesc medii sociale deosebit de semnificative, cu accente care oscilează între amărăciune și glumă, cu un realism bogat în amănunte inedite. Ele depășesc în mod hotărît limitele și lumea contemporană. În aceste piese se ascund germeii cei mai interesanți ai conștiinței lui Goldoni, luminată uneori de o pătrunzătoare înțelegere a momentului istoric și orientîndu-se către noi concepte de etică socială.

Pe măsură ce-și identifică posibilitățile și facultățile artei sale, Carlo Goldoni se face exponentul direct al procesului istoric din preajma lui, mai mult obiectivîndu-l decît participînd la el, în timp ce militează activ pentru reforma necesară a teatrului italian, dusă de el la victorie prin operele și activitatea lui teatrală. Ideea care îi călăuzea în permanență pașii era crearea personajului și, ca urmare, abolirea tipului, deci a Măștii. Analiza uneori aprofundată a psihologiilor deosebite, a comportărilor revelatoare, caracterul moliereesc pe care se axa întregul procedeu teatral, se transpune aici într-o personalitate, ale cărei trăsături

îmbinându-se cu acelea ale altor personalități, duc la intriga scenică, la portretul colectiv al unei lumi. Goldoni caută concomitent o nouă structură a expunerii dramatice, deși se conformează tradiționalului deznodământ al încurcăturilor, cel mai adesea de natură matrimonială. La el conflictele nu ajung niciodată pînă la extreme și grotesc, ci se deapănă de-a lungul celor trei acte pe o linie de dezvoltare continuă și fără surprize, urmînd deseori cele mai variate itinerarii, care se vor întîlni în cele din urmă pentru a se îmbina în arhitectura finală.

Cu totul nouă este atitudinea lui Goldoni față de realitatea pe care urmărește să o redea. Pînă atunci ea fusese observată, am zice, în mod alegoric, semnificativ; transferînd-o adesea într-un cadru istoric, dar examinînd-o în orice caz în funcție de ceea ce putea transmite spectatorilor drama, prin ceea ce era tipic, spectacular în exprimarea ei: un bolnav închipt, ca și un Figaro ce submina privilegiile aristocratice pînă la distrugere. Goldoni lasă în schimb să vorbească în numele său realitatea epocii, mulțumindu-se să o încadreze în oglindirea scenică. Faptul duce nu la revelarea unor învățăminte, ci a moralei personajelor sale, pe care el o reflecta fără să o determine, mulțumindu-se cel mult s-o canalizeze către acea toleranță îngăduitoare și către acele maniere civilizate care îi sînt proprii, exercitînd o rectificare a exceselor, subliniind virtuțile familiale tipice epocii mercantile și lumii venețiene, care au fost una dintre manifestările ei cele mai desăvîșite.

Bazele ideologice sînt condiționate, așadar, de situația concretă a vieții sociale. Comedia goldoniană le redă cu fidelitate, fără ca autorul să urmărească o modificare a lor potrivit unei viziuni proprii; orientîndu-le însă către acele procedee istorice pe care Goldoni, datorită intuiției lui de observator, le sesiza cu ușurință în procesul însuși al claselor, în dezvoltarea structurilor economice. Cu alte cuvinte, concepțiile lui slujeau cu fidelitate mersul și necesitățile momentului istoric. Opera monumentală a lui Giuseppe Ortolani, cu dubla ei ediție critică, oferă posibilitatea de a cerceta fiecare pas al lui Goldoni cu toate datele istorice respective, cu toate implicațiile stilistice, conceptual

sau de viață cotidiană. Prezența lui s-a menținut fără întrerupere pe scene (datorită uneori mai mult fidelității actorilor decît a publicului), de-a lungul inevitabilei evoluții a interpretărilor și criteriilor scenice, chiar dacă gustul oscilează cînd spre un grup, cînd spre altul din compozițiile sale. Actorii, și regi-zorii, de la Duse și Novelli pînă la Zago, Giachetti, Simoni, iar astăzi Baseggio, Lodovici, Visconti, Strehler, realizează și ei prin arta interpretării sau a conducerii artistice, o muncă de descoperire și comentariu întru totul comparabilă cu aceea a cercetătorilor literari. Au apărut, de asemenea, într-o continuitate neîntreruptă, noi exegeze ale operei goldoniene, unele urmărind aspecte specifice, lingvistice sau istorice, sau pur teatrale, iar altele urmărind să arunce o largă privire de ansamblu asupra vastei și complexei producții. În această din urmă categorie ar trebui socotite drept cele mai legitime tentative monografia lui Edmondo Rho, cu titlul *La missione teatrale di Carlo Goldoni* și monografia lui Manlio Dazzi, *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*.

## GOZZI

Vreme de zece ani Carlo Gozzi a desfășurat o polemică violentă împotriva lui Goldoni și în favoarea Commediei dell'Arte. Pentru a-i contracara succesul, Gozzi a recurs la nuvelistica din lumea basmului, voind să demonstreze că pînă și «poveștile» puteau avea succes și vrînd să redeștepte prin ele menirea Măștilor. În realitate, făcînd abstracție de termenii agresivi și injurioși ai conflictului lor, Goldoni a reluat din plin elementul realist, iar Carlo Gozzi pe cel fantezist, prezente ambele încă din scenariile secolului al XVI-lea.

Lumea de basm este de regulă scenarizată în versuri albe endecasilabice, iar libertatea de a improviza este rezervată doar Măștilor (Truffaldino, Tartaglia, Pantalone), întrucît ele acționează în marginea subiectului propriu-zis, avînd în esență funcția de comentariu

ironic. Intriga aventuroasă, patosul românesc al personajelor se situează hotărît pe primul plan, avînd un fel de convingere pătrunsă de seriozitate și urmărind să trezească emoții profunde, suspensia evenimentelor fantastice. Versurile lui Gozzi se înrudesesc cu acelea ale autorilor italieni de tragedii la modă din acel secol, și ni se par mult mai insipide decît proza lui, care, în *Memorie inutili*<sup>1</sup> (privitoare la perioada de mijloc a existenței sale; Gozzi a trăit între 1720 și 1806) este impregnată de un acut spirit de evocare umoristico-nostalgic.

Structura operelor lui se conformează exigențelor trupei « Sacchi », de care Gozzi a fost legat prin raporturile sale de prietenie cu Truffaldino Sacchi și prin dragostea lui chinuită, al cărei obiect era actrița principală, Toedora Ricci. De la prima feerie, *L'amore delle tre melarancie* (Dragostea celor trei portocale, 1761) pînă la ultima, *Zeim re dei Genii* (Zeim, regele duhurilor, 1765) nu se poate înregistra o reală evoluție a stilului și conținutului. Uneori predomină divertismentul ca scop în sine, alteori intenția alegoricosatirică. Elementul bufonesc se impune foarte rar față de cel feeric și patetic. În majoritatea cazurilor rămîne un simplu ornament. Atracția principală și adevărata noutate a basmului scenic a fost constituită tocmai de elementele din lumea fanteziei. În *Turandot* (1762) și în *L'Augellin Belverde* (1765) ele ajung la un lirism evocator, la o dialectică glumeață, care duc reprezentarea la o dezinvoltură plină de prospețime, pînă atunci îngrădită, la încîntătoarea libertate a sentimentelor și a visului. În *Il corvo* (Corbul) se spune la sfîrșitul acțiunii: «*acum să începă rîsul și să se alunge orice gravitate lugubră și tragică. Să se ia de la capăt nunta, cu napi porcești, șoareci năpîrliți și pisici jupuite și dacă de mai mult nu sîntem vrednici, măcar copiii cu mînuțele lor să ne dea vreun semn de mulțumire*».

Materialul este furnizat de *O mie și una de nopți*, de *Povestea poveștilor* a napolitanului Basile. Nostalgia

---

<sup>1</sup> Titlul exact este *Memorii inutile publicate din umilință*, lucrarea fiind o amplă autobiografie privind întreaga viață a lui Gozzi și nu numai perioada centrală, cum se spune aici

sentimentală a luat chipul basmului. Lumea Curților, cavalerismul și fastul trecutului s-au transformat în figuri de cărți de joc, într-o misterioasă construcție de *puzzle*, în simbolurile unei glume libere. Substanța și sentimentele dramei sînt redată cu ajutorul unor caractere convenționale, compensate de o incontestabilă vigoare a fanteziei, care le dă un plastic relief teatral. Alegoriile ce conțin aluzii la actualitate își pierd cu ușurință importanța.

În îmbinarea de teme din *Fiabe* (Feerii) — a avut o contribuție esențială teatrul spaniol, din care Gozzi a făcut traduceri și adaptări — se poate determina aportul strict modern, nu numai prin contopirea anumitor forme de exprimare și prin înclinația lui către fantastic, ci și printr-un sentiment întunecat al vieții și concluziilor ei, căruia intenția alegoric-satirică îi servește doar drept pretext.

Morocănosul și pățimașul conte venețian nu bănuia desigur că deschide porțile romantismului. Subiectul naiv romanțios pe care își construiește opera și care pentru el constituia doar un instrument de luptă și de răzbunare împotriva noutăților, dezvăluie noi orizonturi posibilităților scenice, dezvoltînd viziunile fanteziste în voia cărora se lăsase uneori *Commedia dell'Arte* în numeroasele sale căi. Friedrich Schlegel, Schiller Tieck, Hoffmann și Goethe însuși au recurs direct sau indirect la Gozzi ca izvor de inspirație.

KABUKI

Fiecare societate exprimă în teatru exigențele care sintetizează orientările și concepțiile sale tipice despre viață, coagulînd în exprimarea dramatică ceea ce este mai bun în conținutul ei cultural. În Japonia, *nô* a fost forma literară apropiată aristocrației; clasele sociale mai puțin înstărite și-au creat un tip de dramă, numit *Kabuki*, provenit din popularizarea unor *nô*.

Este evident că atunci cînd se vorbește despre conținutul și evoluția populară în literatura și teatrul japonez, valoarea acestor clasificări trebuie privită cu circumspecția datorată unui tip de societate care prezintă toate caracteristicile apte să o sustragă de la o catalogare făcută după canoanele culturii occidentale. Numai o cunoaștere aprofundată a lumii japoneze poate îngădui sesizarea semnificației, formei și esenței dramei japoneze. Cele spuse cu privire la conținutul realist-metafizic al filozofiei cînd s-a vorbit despre *nô*, sînt valabile și pentru *Kabuki*, cu rezerva unei deplasări a sferei de interes, care în cazul de față devine mai amplă și privește un public mai larg. Să nu se creadă însă că lucrurile se schimbă radical în esență; calificarea de « popular » folosită pentru a clasifica un gen, nu are în nici un caz aceleași dimensiuni pe care le implică, de pildă, dramaturgia occidentală. Este vorba doar de un element de diferențiere, folosit pentru a deosebi o compoziție de alta, dar a cărui eficacitate se limitează la o accepție lingvistică, ce nu coincide, desigur, cu materia dramatică și cu formele de exprimare. Este un fenomen care nu se schimbă cu trecerea timpului,



ba s-ar putea zice chiar că trăsăturile etice ajung cu trecerea anilor la o canonizare și mai rigidă și că drama păstrează în formele ei mai puțin spontane acel aspect închis, greoi, de ceremonie religioasă, pe care lectura unor texte din secolul al șaptesprezecelea nu pare să-l releve. Se observă, în orice caz, o mai mare libertate de construcție decît în *nô* și, în special, prezența unor elemente muzicale și coregrafice. Din contaminarea acestora cu partea dramatică propriu-zisă se naște modul tipic de exprimare al dramaturgiei, pe care vom continua să-l numim, din comoditate, popular, și anume, *Kabuki*.

Spectacolul *nô* corespundea într-un tot mentalității, moralei, esteticii categoriei sociale hegemonice și reprezenta anumite domenii spirituale și cerințe ale unui mediu care concepea lumea numai în formele aristocratice ale castei sacerdotale și militare. *Kabuki* a reprezentat la nivelul popular o categorie aproape similară. De aceea, trăsăturile care s-au evidențiat în mod firesc au fost conținutul profan și adesea vulgar, dansul, muzica, adică toate ingredientele care aparțin cerințelor simple și primitive ale gustului popular.

Potrivit celor mai acreditate ipoteze, *Kabuki* s-a născut în 1603 pe malurile fluviului Kamogawa, din dansurile preotesei șintoiste O Kuni. Aceste dansuri, alternate cu poezii și cîntece care aveau o legătură logică între ele, au fost primul tip de spectacol popular din Japonia despre care există vreo informație. Fosta preoteasă a înființat o trupă în toată regula, în care o bizară inversiune de roluri între bărbați și femei stabilea în forme destul de marcate termenii ficțiunii scenice. În ce măsură s-au repercutat aceste excese asupra moralei actorilor, care acum nu mai erau preoți și nici nu proveneau din influența castă militară, ci erau niște indivizi în afara regulilor, supuși disprețului conformiștilor, o arată un decret guvernamental din 1608 care excludea sexul feminin din viața teatrală, și un altul ulterior, poate din 1652, care interzicea de-a dreptul acest gen de spectacol. Cînd formula a fost din nou lansată după un an, cu consimțămîntul autorităților, *Kabuki* a rămas rezervat bărbaților, măcar în privința interpretării și astfel s-a născut

*wakashu-Kabuki*, sau teatrul efebilor, care s-a transmis pînă în vremurile noastre cu aceleași caracteristici. Ne aflăm în epoca Tokugawa, iar genul marchează o remarcabilă înflorire după criza de decădere și un interval de pauză produs în urma morții lui Ō Kuni și a lui Nagoya Sanzaburo, un alt mare actor și colaborator al fondatoarei.

Momentul crucial în evoluția genului este reprezentat de întîlnirea cu teatrul de marionete, sau mai bine zis cu forma care reprezenta oarecum o depășire a acestuia: *jōruri*, numit astfel pentru că relatează poveștile despre Jōruri, iubita legendară a eroului național Yoshitsune. Tradiția marionetelor, foarte veche și importată din China, a dus la crearea unor realizări de mare efect și eficacitate. N-aveau nimic comun cu obișnuitele reprezentații occidentale de acest gen; marionetele, uneori de proporții gigantice, dobîndeau o intensă configurație simbolică, stabilind o comunicație directă cu spiritul intim și imaginativ al spectatorului japonez. Tensiunea emotivă și senzațiile pe care le suscitau aceste păpuși uriașe erau, probabil, de o natură cu totul neobișnuită, dacă pe tiparul acelor mișcări frînte, colțuroase, umoristice, în sensul cel mai complet al cuvîntului, actorii japonezi ai timpului și-au construit formulele lor de exprimare. Actorul-om imita hieratismul tragic al marionetei, cu rezultate de un deosebit relief scenic, favorizat de jocul ireal al vocilor și mișcărilor, care transporta direct pe un plan de liberă fantezie. Prin asimilarea părții muzicale din *jōruri* și prin înlocuirea păpușilor cu actori adevărați, *Kabuki* s-a îndreptat către o cristalizare formală definitivă.

Se zice că, în comparație cu aristocraticul *nō*, *Kabuki* manifestă o anumită tendință populară și o căutare de efecte realiste, lucru care poate corespunde în parte adevărului, dar numai dacă avem tot timpul prezentă în minte natura poporului japonez și predilecția lui pentru acele aspecte ale artei în care conținutul cu caracter realist este menținut permanent în ceața abia străvezie a visului. Nu găsim nimic care să se apropie de drama occidentală, chiar dacă acest *Kabuki* constituie expresia dramatică japoneză cel mai ușor de asemuit cu tradiția europeană; se poate

stabili eventual o anumită analogie între opera noastră și amalgamul de părți puse pe muzică și cîntate din *jôuri* și cele dramatice din *Kabuki*. Elementul esențial este constituit tot de recitare, care găsește un sprijin eficace în recurgerea la elemente scenografice, de un caracter cu adevărat realist, și la o tehnică scenică destul de avansată, în care figurează chiar și scena turnantă. Interpretarea este întotdeauna încredințată părții coregrafice, simbolismului gestului și atitudinilor. Se ajunge pînă la a se atribui o valoare simbolică unui clipit, unei mișcări a buzelor, sau chiar a falan-gelor, atunci cînd aceste atitudini urmăresc să accentueze anumite elemente emoționale, senzații tipice, sau chiar caracteristici sociale. Dar în majoritatea cazurilor este vorba doar de momente, de scurte captivări ale spiritului, care nu urmăresc să se articuleze într-o reprezentație organică în sensul obișnuit al cuvîntului.

Influențele exercitate de condiția spirituală cu totul deosebită a populațiilor japoneze nu sînt lipsite de importanță pentru nașterea și dezvoltarea dramei. Însăși concepția despre real a gîndirii nipone depășește orice experiență de tradiție occidentală, situîndu-se pe un plan care nu este în nici un caz metafizic, deoarece elementul natural este prezent în permanență, dar proiectat într-un sistem în care elementele sale vitale sînt puternic sublimat. De aceea, cînd vorbim de realism în literatura și teatrul japonez, trebuie să privim acest element în termeni transfigurați și să situăm la acest nivel personajele, limbajul, ritualul, desprinse de orice aparență banală sau pur și simplu cotidiană, ele fiind părți ale unei exprimări estetice, în directă dependență de sufletul popular căruia i se subordonează. În *Kabuki* elementele de conținut aparțin unor situații și condiții autentice ale societății, mai cu seamă atunci cînd tema iubirii venale servește drept pivot acțiunii. Dar este o pură iluzie a pretinde ca drama să se desfășoare în forme și limite cunoscute și specifice nouă. În zadar am căuta pasiunile violente și subite care se produc sub ochii spectatorului, ori conflictul de sentimente, sau chiar desfășurarea unei iubiri potrivit formulelor obișnuite ale dramei occidentale. Acțiunea se menține

la nivelul unei anumite nobleți aristocratice, care dacă nu atinge limitele estetice și morale din *nô*, rămîne totuși componenta unei desfășurări istorice, culturale și sociale cu totul deosebite.

Aceste trăsături sînt evidente în *Tsuma to Koharu* (Cartierul plăcerilor, secolul XVII) de Chikamatsu Monzaemon, în care povestea îndrăgostiților împinși la sinucidere de imposibilitatea unei iubiri și a unei uniri definitive, este redată în termeni sugestivi elevați și cu un realism pătruns de o autentică poezie. Climatul este hotărît acela de clareobscur, iar personajele, pline de veridicitate pe planul dimensiunilor umane, par prea puțin verosimile în ce privește plasticitatea dramatică și abuzează de un limbaj în care factura literară contrastează puternic cu realismul situațiilor și al personajelor. Ingenuă ca acțiune, complexă ca emoțivitate și lirism, cealaltă piesă a lui Chikamatsu, *Kokusenya Kassen* (Luptele lui Kokusenya, secolul XVII) zugrăvește figura unui pirat vestit, spaima mărilor japoneze. Subiectul istoric ar trebui să confere operei o semnificație din care să se poată extrage o morală sau măcar o învățătură. Dar înclinația către titanism, un anumit caracter baroc al exprimării și reprezentării, de o eficacitate îndoielnică, psihologia cam sumară și aluziile la elemente istorice, filozofice și religioase ale Japoniei, fac din această piesă un fel de roman voluminos, cum este, de altfel, o bună parte din producția lui Chikamatsu. Una din trăsăturile esențiale ale dramei japoneze constă tocmai în narațiunea prolixă, care se exprimă prin prezența Corului, conceput ca un element determinant al acțiunii, liant al întâmplărilor, comentator riguros și prezentator implacabil. Uneori, aceste intervenții se reduc la durata și descrierea directă din didascaliiile moderne, dar, în majoritatea cazurilor îndeplinesc funcția de coordonare narativă. În compozițiile lui Chikamatsu, prezența Corului este de-a dreptul masivă.

În secolul al XIX-lea, tradiția genului *Kabuki* este nu numai vie ci, așa cum am spus înainte, ea a ajuns la canoane mai austere, rituale și ușor suprarealiste, în care părțile coregrafice și muzicale au o funcție de prim plan și dobîndesc o importanță preponderentă. Într-o dramă a lui Joko Segawa III (sînt generații

de actori-autori), care-și ia titlul de la un cartier de prostituție din capitală, *Genyadana* (secolul XIX), aceste trăsături sînt cît se poate de evidente. Subiectul pornește de la o dramă populară japoneză în care se istorisesc pășaniile unui tînăr de familie bună, devenit tîlhar, și ale unei frumoase gheșe, iubita acestuia. Construcția dramatică este aparent realistă, nuanțată de un expresionism interpretativ dus pînă la limitele extreme și codificat în didascaliiile ce însoțesc lucrarea; dar esența piesei, așa cum se conturează în scurtele intervale acordate compoziției, trădează o înclinație naturală spre abstracția simbolică, ajungînd în final să frizeze limitele supranaturalului. Se știe că această piesă a fost reprezentată pentru prima oară în 1853. *Kanjincho* (secolul XIX) de Namiki Gohei III, este tot ce a dat mai bun teatrul japonez în materie de *Kabuki*. A fost reprezentat pentru prima oară în 1840 de Ichikawa Ebizo, mai cunoscut sub numele de Danjurô VII, iar în 1887 în fața împăratului. Faptul a stîrnit probabil multă vîlvă, deoarece, pînă atunci, împărații asistau exclusiv la reprezentații de *nô*. Drama, inspirată din figurile cele mai romantice ale evului mediu japonez, redă un episod foarte original din viața eroului Yoshitsune și a fidelului său prieten și slujitor, călugărul Benkei. Compoziția se apropie mai mult decît altele de semnificația și valoarea operelor lui Chikamatsu, atît în ce privește configurația exterioară a dramei, cît și sub aspectul naturii mai intime a evenimentelor și personajelor. Pe Namiki Gohei nu-l interesează zbuciumul psihologic al figurilor umane, ci înșiruirea evenimentelor care urmează să ducă la un rezultat indicat încă de la început prin închipuirea grandioasă a personajelor; îl interesează, de asemenea, anumite atitudini rituale și religioase care integrează opera în cele mai stricte canoane ale tradiției nipone.

Tentativele mai recente ale dramaturgiei japoneze n-au dat uitării experiența genului *Kabuki*, nu numai ca element care să influențeze formulele noi, ci și ca o reînnoire a modelelor tradiționale. În aceste manifestări se resimt, firește, destul de mult noile experiențe filo-occidentale, care contribuie la reconstituirea unui gen străvechi pe baza unor reguli noi. În majoritatea

cazurilor, amintirea repertoriului clasic se păstrează în aparențele exterioare ale dramei, care dobîndește însă în esență o maturizare mai modernă. În *Joshitomo* de Torahiko Kori, exponent al școlii neo-romantice din secolul nostru, trăsăturile moderne contaminate încă de o atmosferă clasică, păstrează un ton destul de sugestiv. Caracterul istoric și eroic al piesei, respectarea formelor rituale, se împletesc cu un conținut mai bogat pe planul emotivității și cu o intensitate dramatică greu de întilnit în operele precedente din secolul al XVII-lea și chiar dintr-al XIX-lea. Legea care reglementează acțiunea este cea tradițională — scriitorii școlii neo-romantice voiau să repună în vigoare valorile tradiționale ale dramaturgiei și culturii japoneze — atmosfera dominantă este legată încă de repertoriul clasic, dar conflictul dintre protagoniști, chiar dacă se reduce la un simplu schimb de sentimente, reprezintă în orice caz ceva nou și, mai mult chiar, se îndepărtează de tradiție, tinzînd să dobîndească semnificații dramatice în sens modern, occidental. Universul din *Kyôgen* este strîns legat de acela din *nô*, nu pentru că ar avea înrudiri de ordin estetic sau creator, ci pentru că genul *Kyogen* reprezintă o continuare, un complement pe linie satirică al tragediei. Este vorba de o acțiune foarte simplă prin felul liniar în care se desfășoară, avînd un deznodămînt rapid. Din aceste caracteristici elementare își extrage adevărata lui esență și chiar existența lui. Compoziția sa liberă, vioaie, plină de fantezie, ar putea fi considerată un fel de *atellană* orientală. Unica ei menire este aceea de a atenua atmosfera rarefiată și tragică din *nô* și de a da libertate — rămînînd însă în climatul tipic nipon al unei exprimări subtile — bazelor înseși ale comicului, așa cum se manifestă ele în firea poporului japonez.

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



«Cu reprezentațiile religioase din secolul al XV-lea ia naștere scena, o platformă lungă, denumită talamo, împărțită în atâtea secțiuni câte erau necesare pentru respectivul spectacol, rezolvând cu multă libertate poetică probleme scenografice, altfel greu sau imposibil de soluționat. Astăzi, când suntem obișnuiți cu numeroasele schimbări de decor și, mai recent, cu soluții prin esență aluzive și simbolice, aceste prime indicii atât de complexe și totodată elementare ca soluționare tehnică, dobândesc valoare de arhetip...»