MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI ÎNVĂȚĂMÎNTULUI

ILEANA BERLOGEA
SILVIA CUCU
EUGEN NICOARĂ

ISTORIA TEATRULUI UNIVERSAL

* *

Clasicism, Romantism, Realism

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ
BUCUREȘTI, 1982

Lucrarea a fost analizată și aprobată de colectivul catedrei de Estetica, istoria și metodologia teatrului și filmului, precum și de biroul executiv al Senatului Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale".

Redactor : DICU ARETIA
Tehnoredactor și machetare : RUSU VERGILIA
Coperta : ȘMALENIC DUMITRU

INTRODUCERE



Cel de al II-lea volum de *Istoria teatrului universal* continuă cercetarea dramaturgiei universale în relație directă cu arta scenică, studiindu-se interdependența dintre text și spectacol, influențele reciproce exercitate de scriitori asupra artei interpretative și de creatorii scenei, actori, regizori, pictori scenografi, asupra autorilor dramatici.

La baza cercetărilor stau principiile fundamentale ale deschiderii culturii românești către toate valorile culturii universale, necesitatea cunoașterii a tot ceea ce omenirea a creat pe plan material și spiritual, așa după cum arată Secretarul general al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu :

„Uniunea Tineretului Comunist, întregul tineret trebuie să pună în centrul activității însușirea temeinică a celor mai înaintate cuceriri ale științei, tehnicii, ale cunoașterii umane, să facă totul pentru ridicarea pregătirii profesionale și pentru lărgirea orizontului politic și cultural, deoarece numai astfel își va putea îndeplini în orice condiții sarcinile și misiunile încredințate. Rolul tinerilor de azi — viitorii constructori ai comunismului — este nu numai de a continua ceea ce s-a realizat, ci de a ridica pe noi culmi, de a da noi dimensiuni dezvoltării societății, de a cuceri noi și noi taine ale naturii, noi domenii ale cunoașterii umane și de a le pune în serviciul socialismului și comunismului" [1].

Consacrat istoriei teatrului din veacul al XVII-lea și pînă la cel de al II-lea război mondial, volumul precizează diferențele dintre curente, genuri și forme, evidențiind acele creații care, prin orientarea fondului de idei și măiestria artistică, prin larga lor difuziune și lunga durată a reputației și influenței lor, au ajuns să fie considerate ca un bun comun al tuturor popoarelor. Dintre toate artele teatrul fiind cel mai sensibil seismograf al mutațiilor petrecute pe planul conștiinței individuale și colective, analiza fenomenului teatral din perioadele mai sus menționate pune în lumină integrarea artei scenice în preocupările majore ale vieții sociale și politice, oglindind marile transformări care au avut loc pe plan economic, social și politic în lume.

[1] Nicolae Ceaușescu, *Cuvîntare la deschiderea Forumului Tineretului din 5 mai 1980*, în : Nicolae Ceaușescu, *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral-dezvoltate*, București, Editura politică, 1981, vol. 20, p. 36.

Prezentarea evoluției teatrului universal oferă cadrul necesar înțelegerii artei naționale, ale cărei valori interpretative și opere dramatice încă de la sfîrșitul secolului trecut s-au afirmat pe plan european.

Lucrarea de față nu face altceva decît să adauge cîteva noi considerații la o suită importantă de studii consacrate teatrului universal de către oamenii de cultură și specialiștii din țara noastră din trecut și de astăzi, care și-au adus de-a lungul timpului o importantă contribuție la elucidarea unor aspecte definitorii ale creației literar-dramatice și ale vieții teatrale din lume, îndeosebi pe linia raportării fenomenelor artistice la condițiile social-politice în care s-au afirmat și la punerea în lumină a funcțiilor cognitive, educative și estetice. Dintre semnatarii acestor studii, intrate la loc de cinste în exegeza teatrului universal, fac parte George Călinescu, Tudor Vianu, Alice Voinescu, Ion Zamfirescu, Mihnea Gheorghiu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Dan Grigorescu, Paul Alexandru Georgescu, Edgar Papu, Nicolae Balotă, Romul Munteanu, Mihai Izbășescu, după cum și numeroși autori ai unor lucrări cu caracter monografic.

Avînd în vedere faptul că teatrului românesc îi este consacrat un tratat special în trei volume, dintre care au apărut pînă acum două și al treilea este în curs de apariție, volumul de față nu-l include, pentru a nu da o proporție redusă, prin forța lucrurilor, unui atît de important domeniu din cultura noastră.

CLASICISMUL

„Nainte de a scrie, învață-te-a gîndi.
De-i limpede ideea sau nu-i destul de clară,
Așa va fi și versul ce-n urmă-i va s-apară.
Cînd prinzi un lucru bine, exprimă-l deslușit
Cuvîntul să-l îmbrace, răsare negreșit. (. . .)
E doar o sclavă rima și-i drept să se supună.
Cînd mintea se frămîntă o rimă bună-a prinde
Atunci ca s-o găsească ea lesne se deprinde ;
Sub jugul rațiunii se pleacă mlădioasă,
Și-n loc să-i strice,-o face bogată și frumoasă.
Însă, neluată-n seamă, devine foarte rea,
Și ca s-o prindă, sensul aleargă după ea.
Iubiți deci rațiunea și pentru-a voastre lire
Din ea luați frumosul, și-a artei strălucire".

Boileau, Arta poetică

TEATRUL EUROPEAN ÎN SECOLUL AL XVII-LEA

BAROCUL ȘI CLASICISMUL

BAROCUL

Jacob Burckhardt

În cunoscuta sa lucrare, *Cultura Renașterii în Italia,* scrisă în 1860, Jacob Burckhardt s-a oprit nu numai asupra momentelor de înflorire ale acestei perioade, ci și asupra sfîrșitului ei, constatînd îndurerat că la un moment dat umaniștii, cei care prin munca și spiritul lor iscoditor au creat arta și cultura Europei moderne, au fost dați uitării :

Montaigne Shakespeare Calderon de la Barca Agrippa d'Aubigné

„După ce mai multe generații strălucite de poeți-filologi au umplut — începînd cu secolul al XIV-lea — Italia întreagă cu cultura antichității, influențînd în mod radical cultura și educația, după ce au depus toate eforturile pentru a reproduce literatura antică, întreaga tagmă a umaniștilor căzu începînd cu secolul al XVI-lea într-un discredit general, manifestat pe față, și aceasta într-o vreme cînd doctrina și cunoștințele lor erau încă indispensabile" [1].

De un secol și mai bine s-au extins și s-au adîncit cercetările consacrate acestui început de istorie modernă, fiind descoperite și alte date definitorii decît cele formulate de Jacob Burckhardt, dar toți cei care s-au ocupat de Renaștere s-au oprit și asupra finalului acestei epoci, constatînd nu numai schimbările survenite, ci mai ales natura lor.

Sfîrșitul Renașterii, coincident, în linii mari în țările din apusul Europei, cu sfîrșitul secolului al XVI-lea, se definește, pe toate planurile, economic, social, politic, cultural, artistic, nu numai printr-o atitudine de negare față de multe dintre valorile afirmate inițial, ci mai ales printr-o mare derută. Avem de-a face în primul rînd cu o accentuată criză economică, considerată de cercetători și istorici drept una dintre cele mai puternice care au marcat viața europeană, dublată și de o serioasă criză spirituală, determinată atît de înăbușirea libertății de gîndire în Italia și Spania, unde domnește Contrareforma, cît și de radicalizarea și înăsprirea Reformei în țările germanice și în nordul Europei. Se răspîndește cartea și se destramă ignoranța, dar se înrădăcinează și convingerea că omul nu-și poate împlini idealurile, adîncindu-se totodată și mai mult decît în trecut diferențele dintre bogați și săraci, dintre cocioabe și palate. Odată cu dezvoltarea științelor exacte și apariția celor dintîi mașini care-l ajută pe om să-și depășească posibilitățile-i limitate, deruta se destramă încetul cu încetul, dar acest fenomen se petrece treptat și numai după trecerea unei perioade de frămîntări și căutări, de neîncredere și angoase. *„Que sais-je ?"* se întreabă neliniștit Montaigne; *„A fi sau a nu fi !"* exclamă Shakespeare prin celebrul monolog al lui Hamlet, *„Viața e vis"* spune categoric Calderon de la Barca. *„Estre"* și *„paroistre"* — „a fi" și „a părea" — devin conceptele cu care operează Agrippa d'Aubigné, precizînd că între cele două poziții s-a creat o prăpastie, scepticismul și retragerea în sine fiind recomandate ca soluții de rezistență și învingere a obstacolelor.

Operele de artă de la sfîrșitul veacului al XVI-lea și din prima jumătate a celui următor se îndepărtează de liniile simple, clare, echilibrate de la începutul Renașterii, definindu-se prin alambicarea formelor, sugestia permanentă a oscilațiilor și a mișcării și amestecul genurilor, ceea ce le atrage fie disprețul celor ce admiră antichitatea, fie laudele excesive ale celor care simt că acestea sînt cele mai potrivite mijloace pentru comunicarea instabilității interioare, a neliniștii, a căutărilor tulburi și a speranțelor incerte.

Arta acestei perioade a fost privită în chip contradictoriu, fiind rînd pe rînd negată sau din contră lăudată peste măsură. A fost negată de raționaliștii veacului al XVII-lea și elogiată de romantici, dar adevăratele ei valori au fost subliniate abia în secolul nostru, odată cu definirea barocului ca stil și curent artistic totodată.

[1] Jacob Burckhardt, *Decăderea umaniștilor în secolul al XVI-lea,* în vol. *Cultura Renașterii în Italia* (în rom. de N. Balotă și Gh. Clorogaru), București, E.P.L., 1969, vol. I, p. 323.

Originea termenului de baroc

Originea termenului de baroc și utilizarea lui constituie o preocupare pasionantă și numeroși cercetători contemporani i-au acordat o reală atenție [1]. Victor L. Tapié, cunoscut teoretician și autorul unei lucrări de autoritate în materie [2], ne indică faptul că izvorul îl găsim în cuvîntul portughez „barocco", utilizat pentru a indica o perlă de formă neregulată, iar echivalentul lui castilian „berrueco" a intrat în mod curent în limbajul bijutierilor în a doua treime a secolului al XVI-lea.

În Memoriile sale, publicate în 1711, Louis de Saint-Simon se folosește de acest termen pentru a sugera ideea de ciudățenie, stranietate. Referindu-se la dicționarele Academiei franceze, Victor L. Tapié susține că termenul apare în primele ediții cu referiri directe la forma perlelor, iar ulterior, în ediția din 1740, se admite și sensul lui figurat pentru „neregulat", „bizar", „inegal" [3]. René Wellek în *Conceptele criticii* [4] subliniază faptul că în *Dictionnaire historique de l'architecture*, lucrarea lui Quatremère de Quincy, apărută între 1795 — 1825, termenul este aplicat și cu privire la construcțiile ciudate, caracterizate prin exces și rafinare excesivă. Cuvîntul este apoi preluat de italieni și germani, care-l utilizează din ce în ce mai mult cu privire la artele plastice. În *De Cicerone*, Jacob Burckhardt vorbește despre un stil baroc afirmat în Italia după 1580, considerat însă inferior celui renascentist. În cunoscutul său studiu *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* [1], Heinrich Wölfflin demonstrează însă pentru prima dată că nu există nici o diferență de valoare între cele două mari momente artistice.

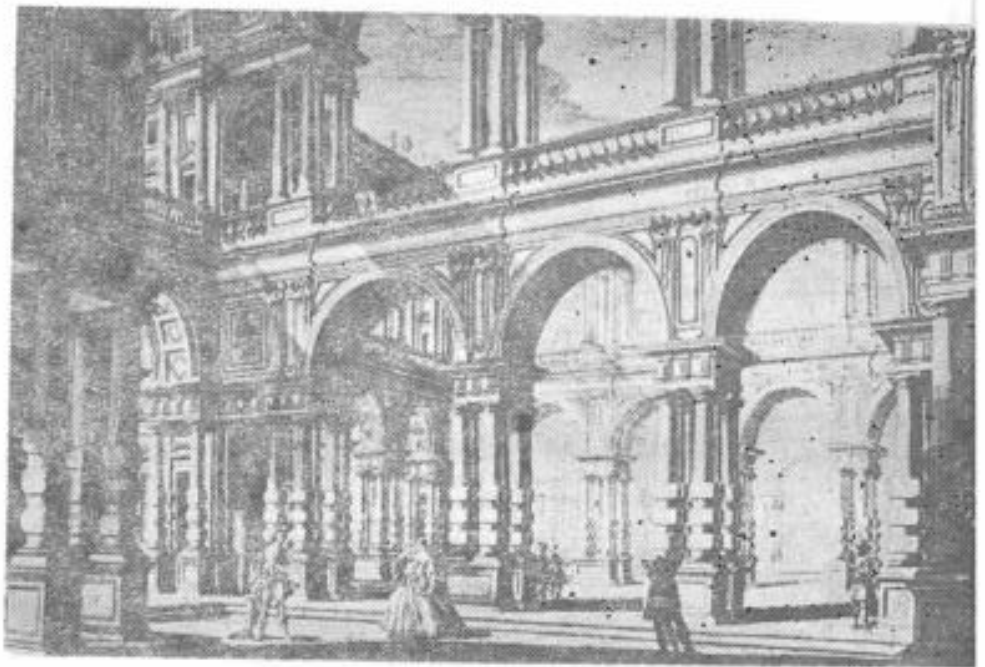
Victor L. Tapié

Heinrich Wölfflin

Renașterea și barocul. O cercetare asupra esenței și apariției stilului baroc în Italia.

Louis de Saint-Simon

SCENOGRAFIE BAROCĂ SEMNATĂ DE GIUSEPPE BIBIENA (Allardyce Nicoll, THE DEVELOPMENT OF THE THEATRE, Londra, George G. Harrap, 1965, fig. 165, p. 142).



[1] De originea termenului „baroc" se ocupă și Benedetto Croce în *Storia dell' età barocca in Italia*, publicată pentru prima dată la Bari în 1929. Cunoscutul cercetător și filosof italian descoperea termenul de baroc în scolastică, unde era folosit în sensul de silogism incorect *„argomento in barocco"*. Benedetto Croce arată în continuare că el a fost folosit de Gianfrancesco Ferrari în 1570, de Antonio Abbondante în 1627 și a fost aplicat concret la artele plastice de Francesco Milizia în 1797, în *Dizionario delle Belle Arti del Disegno.*

[2] Victor L. Tapié, *Le baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, tradusă în rom. de Alexandru Duțu, Editura științifică, București 1969, sub titlul Victor L. Tapié, *Barocul.*

[3] Victor L. Tapié, *op. cit.*, ed. cit., p. 12.

[4] René Wellek, *Conceptele criticii*, București. Ed. Univers, 1970, p. 73.

La sfîrşitul secolului trecut se constată, cert sub influenţa lui Wölfflin, dispariţia confuziilor în ceea ce priveşte aplicarea termenului de baroc în studiul artelor plastice, dar literatura, teatrul şi muzica încă nu cunosc analize din această perspectivă.

Adrian Marino

Sesizînd impreciziunile existente în utilizarea acestui termen în afara artelor plastice, Adrian Marino insistă în *Dicţionar de idei literare* [1] asupra faptului că istoria şi critica literară continuă să manifeste o atitudine de neîncredere în acest termen, existînd numeroase confuzii în utilizarea lui :

Gustav René Hocke

Manierismul în literatură

„Critica şi istoria tradiţională ezită sau evită să-l adopte. În schimb publicistica actuală, în special franceză, îi dă o întrebuinţare abuzivă şi haotică. Între aceste două extreme, conceptul de baroc îşi face drum cu dificultate, cu mari oscilaţii între sensurile adjectivale şi substantivale, negative şi pozitive, diacronice şi sincronice, istorice şi tipologice, stilistice şi estetice, nu uşor de clarificat şi de chemat la ordine" [2].

Michelangelo

Gian Lorenzo Bernini

Dar acelaşi cercetător ne atrage atenţia că în momentul în care dispar confuziile :

Rafael

„...ideea de baroc se dovedeşte deosebit de utilă şi chiar strict necesară, deoarece ea defineşte o categorie estetică fundamentală, cu particularităţi specifice, ireductibile" [3].

Caravaggio

Francesco Borromini

Mai mult decît în literatură, teatrul, ca spectacol, şi piesa de teatru, ca parte componentă a genului literar, s-au dovedit apropiate de artele plastice, deschise unei aplicări largi a metodelor de analiză utilizate în istoria artei, elementele specifice barocului putînd fi recunoscute cu uşurinţă. Scena, la fel ca arhitectura şi pictura, a fost locul unde artiştii plastici ai epocii baroce au creat decoruri purtînd toate caracteristicele stilului, încărcarea, mişcarea centrifugală permanentă, amestecul materialelor, realul în starea de a deveni ireal, clarobscurul, fuga de vid etc.

În momentul de faţă, trecerea de la Renaştere la baroc este considerată de cercetătorii contemporani, îndeosebi de Gustav René Hocke în cunoscutele lui lucrări *Die Welt als Labirinth* şi *Manierismus in der Literatur* [1], ca perioadă independentă, în care „manierismul" a ajuns la apogeu. Exemplul clasic al opoziţiei dintre stilul renascentist şi cel baroc este găsit de cei mai mulţi specialişti în catedrala Sfîntul Petru din Roma, mai bine spus în proiectul iniţial datorat lui Michelangelo, conform căruia a fost ridicată construcţia centrală şi colonada din faţă adăugată de Gian Lorenzo Bernini, proiectul fiind echilibrat şi măreţ, finisarea pusă sub semnul mişcărilor oblice, contorsionate şi alambicate.

Aceeaşi opoziţie o avem şi între picturile lui Rafael Sanzio şi ale lui Michelangelo Merisi, zis Caravaggio, primele clare, pline de armonie, ultimele exprimînd chinuitoarea luptă dintre umbre şi lumini, dintre speranţe şi neîmpliniri. Francesco Borromini este însă cel care materializează cel mai bine în operele lui spiritul baroc, liniile curbe, planurile în elipsă, concavul şi convexul, mişcarea fără finalitate şi stabilitate.

Andrea Palladio

Vicenzo Scamozzi

Balthazar Longhena

În afară de Bernini şi Borromini, descoperim printre arhitecţii epocii şi alţi străluciţi reprezentanţi, Andrea Palladio, Vicenzo Scamozzi, după cum şi Balthazar Longhena, cel care a ridicat la Veneţia biserica La Salute, palatele Pesaro şi Rezzonico şi scara interioară de la San Giorgio Maggiore.

„Schimbările cele mai radicale s-au produs însă în domeniul proporţiilor — spune Heinrich Wölfflin —. *Renaşterea clasică pornea de la o serie de raporturi generale, în*

[1] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1973, Barocul, p. 225—254.

[2] Adrian Marino, vol. cit., p. 225.

[3] *Ibidem.* Publicarea în limba română a unor lucrări fundamentale referitoare la literatura barocă, precum : Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1968, şi Al. Cioranescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1980, au ajutat la împămîntenirea conceptului aplicat la literatură şi la noi în ţară. La aceste lucrări trebuie să adăugăm şi contribuţiile cercetătorilor români, îndeosebi studiul lui George Călinescu, *Clasicism, Romantism, Baroc*, din vol. *Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1947, şi volumul *Clasicism şi baroc* de Romul Munteanu, Bucureşti, Ed. Univers, 1981.

[1] Ambele volume au fost traduse în limba română : Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973, şi Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, Bucureşti, Ed. Univers, 1977.

așa mod încît una și aceeași proporție se repeta într-o măsură mai mică sau mai mare, la toate genurile de proporții, planimetrice sau cubice. Acesta este unul din motivele pentru care totul „stă" atît de bine. Barocului îi repugnă o asemenea proporționalitate evidentă și încearcă să înfrîngă impresia că avem de-a face cu ceva „pe deplin terminat", printr-o armonizare mai concretă a părților. De altfel, proporțiile însele urmăresc să exprime tensiunea și lipsa de plenitudine, de saturare, iar nu echilibrul și calmul.

În opoziție cu goticul, Renașterea și-a reprezentat întotdeauna frumusețea ca pe-o formă „saturată". Nu e vorba de o saturare greoaie, obtuză, ci de acea relație între agitație și liniște care ne dă impresia unei permanențe. Barocul desființează această plenitudine. Proporțiile evoluează mai dinamic, suprafața și conținutul ei nu mai coincid, pe scurt, totul contribuie pentru a ne da impresia unei arte de pătimașă tensiune" [1].

Dacă Teatro Olimpico din Vicenza mai are încă ceva din staticul renascentist în dispoziția amfiteatrului și cadrul fix al scenei, decorurile în perspectivă fiind abia vizibile prin cele trei porți din fundal, odată cu teatrul Farnese din Parma, caracterizat prin reducerea cadrului fix, o singură deschidere largă la mijloc și schimbarea la vedere a decorului, spectacolul capătă forțe fascinante, atrăgînd pe cei mai buni plasticieni ai epocii, pînza și luminile îngăduindu-le concretizarea întregii lor neliniști interioare, după cum și prilejul de a-și arăta tehnicitatea desăvîrșită și cunoștințele în domeniul perspectivei.

Crearea teatrului liric, a operei, odată cu *Euridice* de Jaccopo Peri, în 1600, apariția lucrărilor muzicale ale lui Claudio Monteverdi, Antonio Cesti, Giovanni Battista Pergolesi, Alessandro și Francesco Scarlatti, organizarea spectacolelor de operă la palatele regale sau princiare, dar mai ales înființarea Teatrului de operă la Veneția pentru publicul obișnuit, în primele decenii ale veacului al XVII-lea, au dat prilejul unor creații scenografice dintre cele mai strălucite, facilitînd astfel într-o admirabilă sinteză, întîlnirea artei scenice cu cuceririle din domeniul plasticii și arhitecturii.

[1] Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei* (în rom. de Eleonora Costescu), București, Ed. Meridiane, 1968, p. 136.

Mișcarea permanentă visată de Bernini și Borromini s-a realizat în decorurile lui Bernardo Buontalenti, în scenografia chinuită, turmentată, măreață și impresionantă imaginată la 1620 de Alfonso Parigi pentru spectacolul *Il Solimano* de Prospero Bonarelli, ajungînd la apogeu odată cu decorurile lui Giuseppe Bibiena, cu perspectivele lui asimetrice, cu coloanele învolburate, luminile stranii și fundalurile infinite create pentru numeroase spectacole de operă în veacul al XVII-lea.

Alfonso Parigi

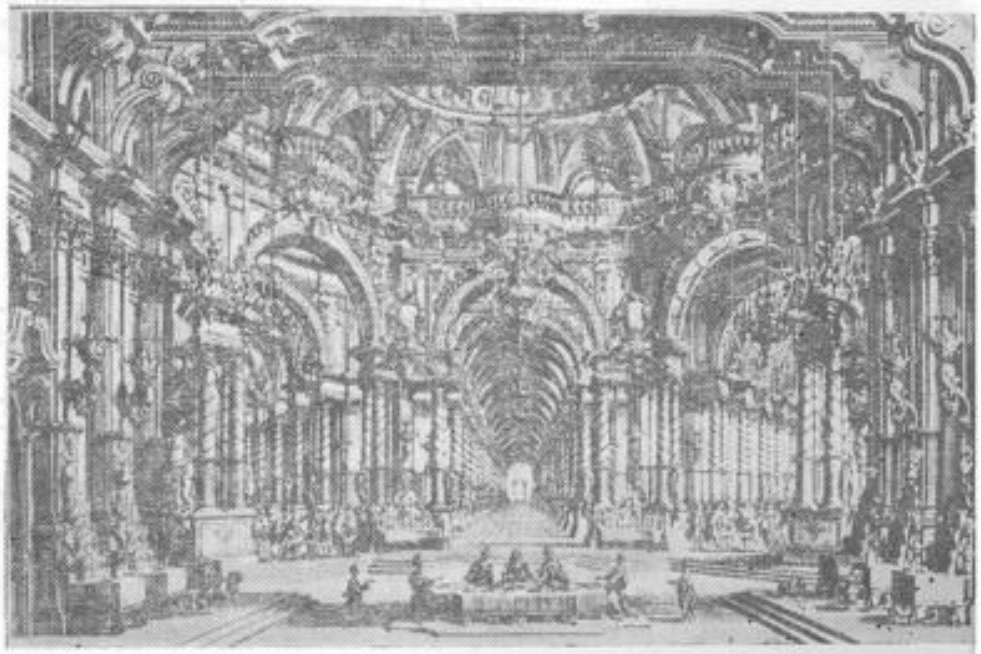
Prospero Bonarelli

Considerați pe bună dreptate ca adevărați făuritori de minuni, pictorii scenografi italieni sînt invitați în întreaga Europă. În Spania, după 1620, cînd teatrul pătrunde la curtea regală, este chemat din Italia Cosimo Lotti pentru organizarea spectacolelor. Despre arta lui a vorbit cu multă admirație și Lope de Vega, văzînd în 1629 montarea propriei sale piese, *Pădurea fără dragoste*.

Cosimo Lotti

Lope de Vega
Pădurea fără dragoste

ALTĂ CREAȚIE SCENOGRAFICĂ SEMNATĂ DE GIUSEPPE BIBIENA (Allardyce Nicoll, *THE DEVELOPMENT OF THE THEATRE*, 1965, fig. 167, p. 165).



„Cel dintîi lucru care a apărut pe scenă, după ridicarea cortinei — scrie marele dramaturg — a fost priveliștea mării, pînă la celălalt mal (iată ce poate face arta!); și pe acel mal erau corăbii care ne salutau cu salve de tun, iar în apă se vedeau peștii plutind printre valuri, deși suprafața ei era nemișcată și totul nu era decît efectul luminilor. Cu toate că erau peste 300 de lămpi, acestea erau complet ascunse, în așa fel încît lumina părea ireală... Fără să se audă nici un zgomot s-a schimbat pe urmă tabloul mării cu unul pastoral, marea făcînd loc unei pajiști (...) și frumusețea decorului a fost atît de mare, încît urechile s-au supus ochilor" [1].

Heinz Kindermann

Arta barocă coincide și cu un moment de culme în ceea ce privește tehnicitatea, profesionalitatea, măiestria și dexteritatea creatorilor, și lucrul acesta se vede din plin în tot ceea ce se realizează în această perioadă, dar pe prim plan nu erau demonstrațiile de abilitate, ci subordonarea acestora unui scop artistic, acela al comunicării ideilor de instabilitate, neliniște, fugă de gol, efemeritate și evanescență ca date fundamentale ale vieții. Ele sînt exprimate nu numai în punerea în scenă, ci mai ales în substanța piesèlor, teatrul devenind astfel corespondentul noii mentalități. Faptul că omul se simte înconjurat de nesiguranță, iar timpul este un dușman de neînvins și distrugător își găsește expresia cea mai sugestivă în ideea că lumea însăși este o scenă, viața o piesă de teatru, iar oamenii, bieți actori obligați să joace roluri care nu le convin :

„Lumea-ntreagă
E-o scenă și toți oamenii-s actori.
Răsar și pier, cu rîndul fiecare ;
Mai multe roluri joacă omu-n viață" [2].

Cum vă place

spune, Jacques din *Cum vă place* de Shakespeare, rezumînd nu numai o poziție izolată, ci concepția definitorie pentru această epocă.

Demn de reținut este și faptul că cercetătorii literari, însușindu-și concluziile din arta plastică în legătură cu datele fundamentale ale curentului baroc, au descoperit posibilitatea aplicării lor în primul rînd în dramaturgie și apoi în celelalte genuri.

Teatrul spaniol din „secolul de aur", teatrul elisabetan și cel din epoca Stuarților, chiar și *Commedia dell'Arte* sînt văzute ca exemple edificatoare ale artei baroce, dominate fiind atît de pesimismul și neliniștea proprii crizei umanismului, cît și de tendința de a fugi de greutăți, de nevoia delectărilor imediate și rafinate, de hedonismul definitoriu la rîndul lui pentru mentalitatea barocă.

În *Theatergeschichte Europas*, Heinz Kindermann introduce studiul teatrului elisabetan, spaniol și italian în curentul baroc, ca *„paradigmă a formelor de viață baroce"*, explicînd și faptul că teatrul a înflorit în Europa în veacul al XVII-lea, deoarece a fost genul care a răspuns din plin exigențelor, ajungînd la statutul de artă tocmai datorită posibilităților multiple oferite oamenilor din epocă de a-și comunica convingător, emoționant, concepțiile și frămîntările, precizînd că *„teatrul a devenit operă de artă, avînd toate condițiile create în epoca barocă"* [1].

În mod special se insistă asupra faptului că pe toți marii oameni ai timpului i-a obsedat ideea lumii ca teatru, a mișcării și perisabilității.

Nu numai Shakespeare și Calderon de la Barca au susținut că viața nu este altceva decît un rol primit fără voie, ci și Francisco Gomez de Quevedo, autorul unor versuri ca :

„Nu uita că viața nu este decît o piesă de teatru,
Iar întreaga lume, doar o scenă.
Și scenele se schimbă unele după altele,
Iar noi nu sîntem altceva decît actori" [2].

Argumentele aduse de Heinz Kindermann în sprijinul tezelor sale sînt juste și convingătoare, dar, punînd totul sub semnul curentului baroc și a particularităților sale stilistice, nu mai pot fi sesizate cu exactitate marile cuceriri renascentiste. Ori Renașterea nu înseamnă numai un curent literar-artistic, ci o epocă de mari prefaceri în toate domeniile : eco-

[1] apud *Istoria Zapodnoevropeiskovo Teatra*, (sub redacția lui S. S. Mokulski), Moscova, Iskusstvo, 1956, vol. II, p. 385.

[2] Shakespeare, *Cum vă place* (în rom. de Virgil Teodorescu), din W. S. *Teatru*, București, E.L.U., 1964, p. 432.

[1] Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Barockzeit, Salzburg, Otto Müller, vol. III, 1959, p. 12.

[2] Trad. aut.

nomic, social, politic şi artistic. Mai mult decît atît, ca epocă Renaşterea nu coincide numai cu începutul veacului al XVI-lea, ci durează pînă la sfîrşitul lui, barocul fiind în fond corespondentul pe plan artistic al perioadei de criză din final.

Cu toate că există strînse legături de interdependenţă între transformările petrecute pe plan economic, social şi politic şi cele manifestate în domeniul gîndirii şi al artei, ele nu înseamnă oglindire imediată şi fidelă, ci linii sinusoidale, cu mişcări şi învolburări dintre cele mai complexe şi surprinzătoare. Abia au pornit să se înfiripe noile relaţii de producţie şi să se dezvolte manufacturile la începutul veacului al XVI-lea, şi în Europa au şi început să răsune cîntecele de bucurie şi dragostea de viaţă a lui Gargantua şi Pantagruel, eroii lui Rabelais, şi anticii au fost priviţi ca adevărate modele în toate domeniile.

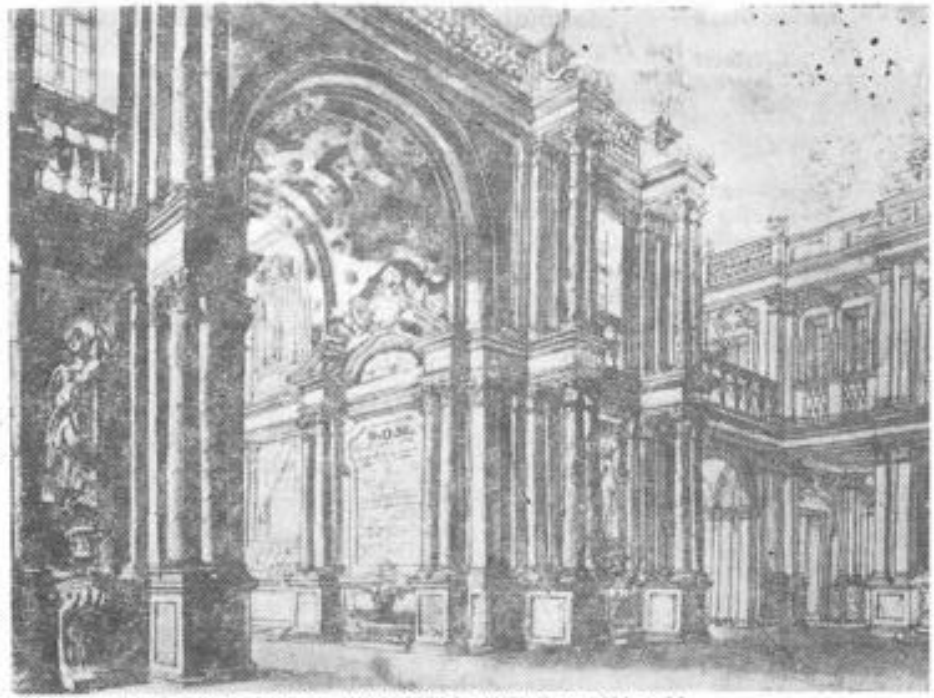
Trecerea de la economia feudală închisă la o producţie destinată schimbului nu s-a făcut însă fără lupte şi comoţii dintre cele mai puternice, la fel după cum nu s-au înfăptuit uşor nici concentrarea puterii politice şi scoaterea de pe arena politică a marilor feudali.

Însă, pentru a avea o imagine cît mai exactă asupra epocii trebuie să precizăm că în multe ţări, printre care Spania şi chiar Franţa, nobilii feudali şi biserica şi-au păstrat privilegiile, iar regii cheltuiau enorm, obligînd oamenii simpli să plătească impozite uriaşe. Contrareforma cu rigoarea şi piedicile puse în calea libertăţii de gîndire şi dezvoltării ştiinţelor în Spania şi Italia, Reforma religioasă austeră, radicală şi intransigentă, în ţările germanice şi Anglia s-au adăugat contradicţiilor menţionate mai sus, adîncind deruta spirituală, neîncrederea şi scepticismul. S-au făcut simţite ecourile acestei crize în toate domeniile creaţiei, dar mai ales în teatru, dramaturgia fiind prin excelenţă genul menit să exprime conflictele şi contradicţiile.

Autosacramentalele lui Calderon de la Barca sau lucrările în care pledează pentru păstrarea cu orice preţ a onoarei, precum *Medicul onoarei sale* sau *Pictorul dezonoarei sale,* exprimă din plin ideile Contrareformei, negarea dreptului omului de a decide singur, necesitatea supunerii în faţa unor reguli dinainte stabilite.

Piesele succesorilor lui Shakespeare, dramele răzbunării scrise de Francis Beaumont şi John Fletcher, de George Chapman şi John Ford, de Philip Massinger şi John Webster ne comunică acelaşi sentiment de nelinişte, de nesiguranţă şi izolare a individului, chiar şi atunci cînd forţele potrivnice sînt de natură socială sau psihologică. Bună parte din creaţia lui Shakespeare răspunde caracteristicilor baroce şi în numeroase scenarii ale trupelor de actori profesionişti din Italia se manifestă acelaşi mod de a vedea viaţa. Aceste opere sînt însă în aceeaşi măsură şi cele care poartă în ele marile cuceriri spirituale ale Renaşterii, eroii lor fiind şi expresia încrederii în om şi a luptei pentru dreptul la o nouă viaţă, eliberată de tirania religiei sau a prejudecăţilor.

Teatrul spaniol şi cel englez din secolul al XVI-lea şi primele decenii ale secolului al XVII-lea sînt baroce, dar şi renascentiste, îmbinînd şi combinînd în infinite ecuaţii tendinţele centrifugale şi centripetale, mobilitatea, fluiditatea, fuga, evanescenţa cu permanenţele, stabilitatea şi echilibrul.



EXEMPLU DE DECOR BAROC ASIMETRIC (Allardyce Nicoll, *THE DEVELOPMENT OF THE THEATRE*, 1965, fig. 170, p. 147).

John Ford
Philip Massinger
John Webster

Autosacramentale
Calderon de la Barca
Medicul onoarei sale
Pictorul dezonoarei sale

John Fletcher
George Chapman
Francis Beaumont

Lucian Blaga

Aristotel
Poetica

Mai puțin ortodox în ceea ce privește respectarea regulilor desprinse din *Poetica* lui Aristotel, mai bine spus a regulilor formale, cum sînt separarea genurilor și cele trei unități, dar mai aproape de esența concepției Stagiritului despre eroul tragic și vina tragică, teatrul englez reprezintă o sinteză a ideilor renascentiste, a tradițiilor populare și a neliniștilor baroce. La fel, și în teatrul spaniol, găsim reunite spiritul și concepțiile de viață populare, angoasele umaniștilor trăind intens contradicțiile Contrareformei, după cum și încercarea de a continua exemplul anticilor în ceea ce privește atenția acordată omului, măsurii și echilibrului.

Descoperindu-i pe antici, omul Renașterii a fost de la început impresionat de claritatea și simplitatea creațiilor lor și, negînd sau despărțindu-se de formele naive, dar și insuficient orînduite ale artei medievale și populare, a învățat regulile și s-a axat pe observația vieții, supunînd-o imaginilor exacte și structurilor echilibrate elaborate de greci și latini. Primele comedii italiene ale lui Ludovico Ariosto, Bernardo Dovizi, zis Bibbiena, și Niccolo Machiavelli arată limpede respectul față de modelul plautian în ceea ce privește categoriile de personaje și natura intrigii, avînd însă și suflul epocii noi în modul de a gîndi și simți al eroilor.

Gian Giorgio Trissino

Etienne Jodelle

George Călinescu

Cu și mai multă grijă pentru structurile celor vechi au fost autorii tragici Gian Giorgio Trissino în Italia și Etienne Jodelle în Franța, care s-au străduit să impună forma melopeică și retorică a lucrărilor lui Seneca, reducînd acțiunea la strictul necesar, transformînd totul în lamentații și confesiuni.

Comedia erorilor

Visul unei nopți de vară

A douăsprezecea noapte

Odată cu maturizarea noii arte însă creatorii s-au desprins de modele și personalitatea lor s-a afirmat în păstrarea și continuarea spiritului, dar nu a formelor. Pînă și Shakespeare, aproape clasicizant în *Comedia erorilor*, îmbogățind acțiunea plautiană doar cu observații și adăugiri referitoare la viața interioară a personajelor, la caracterele și sensibilitatea lor, părăsește cu îndrăzneală simplitatea și verosimilul primei sale comedii și trece la alambicata împletire a planurilor și a acțiunilor din *Visul unei nopți de vară* sau la jocul deghizărilor și iluziei-adevăr din *Cum vă place* și *A douăsprezecea noapte*.

Polemizînd cu Heinrich Wölfflin, în studiul *Concepte fundamentale în știința artei* inclus în *Trilogia culturii*, Lucian Blaga insistă asupra pericolului unor îngrădiri prea mari în domeniul creației, arătînd că adeseori diferențele sînt de suprafață, și nu de esență :

„Conceptele prin care Wölfflin determină un stil posedă ele între ele un numitor comun, care aproape le anulează diferențele. Toate conceptele clasicului (liniarul, planurile izolabile, forma închisă, multiplicitatea precisă, claritatea absolută) au la Wölfflin semnificații, care, cîntărite și analizate mai de aproape, apar numai ca moduri ale preciziei statice sau ale „clarității distincte" realizată pe rînd în material de o crescîndă complexitate. De asijderea, conceptele barocului (picturalul, adîncul dinamic, forma deschisă, unitatea imprecisă, claritatea relativă) sînt, în interpretarea ce le-o dă chiar Wölfflin, numai moduri de ale vagului dinamic, care se realizează fie asupra unui material mai simplu, fie asupra unui material mai complicat. Între conceptele prin care Wölfflin vrea să fixeze un stil există, cu alte cuvinte, numai o diferență de complexitate, dar nu de esență. Sub unghiul esenței, conceptele lui Wölfflin, destinate să redea semnalmentele unui stil, își corespund intens și masiv, ele formează o catenă de similitudini, mai mult decît familiare" [1].

În realitate, în baroc se regăsesc toate ideile renascentiste legate de atenția acordată omului, la care se adaugă pesimismul și neîncrederea, dar acestea din urmă apar și în operele clasice, tragediile lui Racine, zugrăvind, în fond, diverse ipostaze ale imposibilității omului de a-și stăpîni pasiunile. George Călinescu se oprește în mod deosebit asupra interferențelor :

„Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e clasic și romantic. Clasicismul elin e și clasic și romantic. Romantismul modern e și romantic și clasic, și nu e vorba de vreun amestec material de teme, influențe, tradiții, căci nu ne punem pe teren istoric, ci de impurități structurale.

Clasicism-Romantism sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă" [2].

[1] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, E.L.U., 1969, p. 345.

[2] George Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, ed. cit., p. 17.

Indiferent însă de aceste dificultăți legate de separarea genurilor și a particularităților stilistice, nu se poate să nu recunoaștem dominantele specifice unui curent într-o anumită perioadă, deosebite de cele anterioare sau cele ce urmează.

Caracteristicile barocului, așa cum au fost ele definite de cercetătorii lui, începînd cu Heinrich Wölfflin, terminînd cu Alexandru Ciorănescu sau Romul Munteanu, le descoperim din plin în arta și literatura europeană de la sfîrșitul veacului al XVI-lea și începutul celui următor, dispărînd la reprezentanții clasicismului francez, pentru a apărea din nou, în forme și modalități noi, dar cu o surprinzător de asemănătoare tendință de a exprima preaplinul sufletesc în romantism sau ulterior în expresionism.

Elementele definitorii ale noilor curente artistice vor fi diferite de cele anterioare, dar dincolo de deosebiri există și numeroase asemănări.

„Reapariția unui asemenea stil într-un alt context de gîndire și de creație nu s-a soldat niciodată cu preluarea tuturor trăsăturilor sale anterioare",

spune Romul Munteanu, arătînd că nu avem de-a face niciodată cu reveniri exacte, ci cu forme noi, în care se continuă pe un alt plan moștenirile :

„Un proces istoric de o mare complexitate, bazat pe un nou orizont de cunoaștere, duce la o sporire masivă și evidentă de sensuri, ca și la o îmbogățire și transformare sensibilă a modalităților de comunicare" [1].

Clasicismul veacului al XVII-lea se deosebește de cel renascentist chiar dacă și la unul și la celălalt găsim același respect față de antici și aceeași atentă lectură a *Poeticii* lui Aristotel.

Spre deosebire de clasicismul renascentist, definit mai ales prin încercarea de a crea o artă bazată pe observația vieții, după modelul anticilor, în clasicismul francez avem de-a face cu aplicarea conștientă și consecventă a unor norme raționaliste, noțiunea aristotelică de artă ca imitație a vieții fiind acum considerată ca un principiu fundamental al creației.

[1] Romul Munteanu, *Clasicism și Baroc*, ed. cit., p. 22—23.

CLASICISMUL

Dacă există explicații contradictorii în ceea ce privește originea termenului de baroc, cu atît mai multe sînt cele care se referă la clasicism, avînd în vedere în primul rînd originea cuvîntului și larga lui aplicabilitate.

Alexandru Ciorănescu
Romul Munteanu

Noțiunea de clasic a apărut încă în antichitate cu referiri precise la „cei dintîi", la cei care aparțineau din punct de vedere social, politic și economic primului nivel al ierarhiei.

Acest lucru îl găsim de pildă în împărțirea cetățenilor în 5 clase bine diferențiate existentă în *Constituția* lui Servius Tullius, cel de al șaselea rege legendar al Romei, „clasic" fiind cei din prima categorie. Cicero este cel care se folosește de aceeași împărțire, dar în sens figurat, atunci cînd vorbește despre personalitățile valoroase, așezînd la loc de frunte pe Democrit, considerat ca un om de prim ordin, de primă mărime.

În Renaștere, termenul de clasic se aplică anticilor, scriitorilor greci și latini și ulterior și autorilor importanți, opere „clasice" fiind denumite lucrările foarte bune.

Dacă adjectivul „clasic" se bucură în linii mari de un anumit consens, „scriitori clasici" fiind „scriitorii mari", „valoroși", nu același lucru se petrece cu substantivul „clasicism", mai labil și mai inexact în utilizările lui. O primă accepțiune a termenului o avem în legătură cu literatura antică. O a doua indică momentele majore ale artei și literaturii dominate de rațiune, norme, reguli, luciditate și constantă eliminare a tot ceea ce nu are legătură directă cu subiectul. Aici se înscriu clasicismul francez din veacul al XVII-lea și clasicismul din secolul luminilor cu prelungirile lui tîrzii în diferite țări europene.

Punînd pe prim plan ideea de ordine, muncă și control rațional al procesului de creație, negînd imaginația și fantasticul, adepții clasicismului sînt legați organic de modele, dar mai ales de respectul verosimilului, de observația naturii și adevărul vieții. Primii autori renascentiști, îndeosebi italienii entuziasmați de descoperirea anticilor, au în operele lor numeroase trăsături proprii clasicismului, dar acesta s-a constituit ca un curent artistic unitar numai în condițiile specifice din Franța secolului al XVII-lea,

în cadrul unui stat centralizat, cu ierarhii de valori bine stabilite, dar şi cu respectul raţiunii şi al unei arte cu funcţii educative certe.

Prin intermediul Academiei franceze înfiinţate de Richelieu s-a înfăptuit şi controlul creaţiei artistice de către puterea politică, dar acest control a fost văzut ca binevenit, urmărind să se realizeze o artă adevărată şi echilibrată.

Vicu Mindra

Clasicism şi romantism în dramaturgia românească

Ceea ce i-a ajutat pe artiştii acestei epoci să făurească opere valoroase nu a fost însă respectarea normelor, ci încrederea în raţiune, învingerea haosului interior pe măsură ce dezvoltarea ştiinţelor exacte şi începutul cunoaşterii materiei şi mişcării cu ajutorul matematicii au dat răspuns multiplelor întrebări anterioare.

Dorinţa de perfecţiune aplicată asupra conţinutului, epurat de detalii şi particularităţi, şi asupra formei, realizată cu o grijă deosebită pentru claritate şi simplitate, nu era altceva decît corespondentul în artă al pasiunii pentru matematică specifică epocii. Prioritatea raţiunii şi a gîndirii asupra imaginaţiei, a obiectivităţii asupra subiectivităţii au dus la o anumită dogmatizare şi la respectul exagerat faţă de antici, dar numai faţă de operele lor cu adevărat reuşite. Dorinţa de a-i ajunge pe autorii greci şi latini a determinat o tenace eliminare a tot ceea ce era inutil, dar a dus şi la ocolirea particularităţilor istorice, la o dominantă prea pronunţată a invariantelor.

Există în clasicism şi lucrări mediocre şi opere definite doar prin respectul modelelor, dar să nu uităm că cele mai importante realizări ale autorilor din veacul al XVII-lea din Franţa sînt caracterizate prin ordine, încredere în raţiune, fiind capodoperele lui Pierre Corneille, Jean Racine şi Jean Baptiste Poquelin, zis Molière, fabulele lui Jean de La Fontaine şi *Caracterele* lui Jean de La Bruyère. Clasicismul a devenit o frînă în veacul următor, dar înnoirile din secolul luminilor s-au definit prin curajul cu care au fost înfrînte îngrădirile, păstrîndu-se respectul pentru raţiune şi limpezime, pentru rolul de educator al artistului.

Pierre Corneille
Jean Racine
Molière
Jean de la Fontaine
Jean de la Bruyère
Caractere

În literatura română, influenţa clasicismului a fost puternică atît la începutul veacului al XIX-lea, cît şi mai tîrziu, ajutînd la adîncirea observaţiei vieţii şi a comportamentului uman, mai ales în comedie :

„Dominarea liniei clasice în comediografia secolului al XIX-lea este favorizată de posibilităţile pe care satira moralistă şi portretismul caracterologic le deschid mobilurilor educative ale luptei pentru progres naţional. Schemele clasice tolerau, chiar justificau artistic, elementele observaţiei realiste din primul plan al intrigii comice" [1],

arată Vicu Mindra în studiul său *Clasicism şi romantism în dramaturgia românească*, insistînd asupra prezenţei elementelor clasice pînă şi în creaţia lui I. L. Caragiale.

„Dintre mijloacele de expresie împrumutate de Caragiale din comedia clasică şi dezvoltate cu virtuozitate neobişnuită, poate cea mai de seamă rămîne arta monologului, cu valenţele ei caracterizante (...) Impresionantă devine varietatea abordării acestei modalităţi, de la tehnica discursurilor electorale destinate lui Farfuridi şi Caţavencu pînă la 1 aprilie, monodramă de o supremă concentraţie, în care clasicitatea construcţiei interioare eternizează semnificaţiile unei întîmplări cu o bogată coloratură de epocă" [2].

Instabilitatea barocă face loc stabilităţii şi siguranţei, fantasticul se transformă în posibil, imaginaţia este supusă observaţiei vieţii, verificării continue prin experienţe şi concluzii cu valoare generalizatoare. Aceste schimbări nu sînt simple şi nici uşoare, şi ele pot fi descifrate în eforturile lui Corneille de a-şi organiza un material epic bogat, tumultuos, în modul în care Molière îşi ascunde durerea sub zîmbet, transformînd însă baletele graţioase în ascuţită armă de demascare a moravurilor, sau în foarfecele lui Le Notre care creează în grădinile de la Versailles o geometrie perfectă, obligînd pînă şi natura să se supună voinţei omului.

Succesul clasicismului în Franţa s-a datorat în bună măsură şi faptului că barocul n-a fost niciodată puternic în această ţară şi liniile contorsionate n-au fost niciodată copleşitoare. În restul Europei, barocul a cedat pasul clasicismului mai greu, dominînd pînă şi în veacul luminilor, putînd fi sesizate uneori pînă şi în izbucnirile contorsionate şi violente ale subiectivismului romantic.

[1] Vicu Mindra, *Clasicism şi romantism în dramaturgia românească*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1973, p. 137.
[2] *Ibidem*, p. 195.

Raționalismul cartezian, fundamentul filozofic al clasicismului

Uneori clasicismul a fost privit cu neîncredere, fiind identificat cu un curent dogmatic, expresie a unei gîndiri limitate, lipsită de înaripare, a unor îngrădiri impuse din afară.

O asemenea opinie este departe de a ne da imaginea exactă a valorii acestui curent literar și artistic, a forței lui de supraviețuire, a influenței covîrșitoare exercitate asupra întregii vieți culturale și spirituale europene. Pentru a-l înțelege cu exactitate, este necesar să-l studiem atît în raport cu idealurile renascentiste, cu dorința creatorilor de la începutul erei moderne de a-i egala pe antici, cît și cu evoluția științelor exacte, cu cuceririle minții și inteligenței omenești, cu capacitatea omului de a elabora o concepție filozofică capabilă să dea explicații mulțumitoare cu privire la natura macrocosmosului și a microcosmosului.

Și această filozofie a fost raționalismul lui René Descartes, mai cuprinzător și mai exact în explicații, oferind mai ales o metodologie a cunoașterii mai eficace, decît sistemul propus de Francis Bacon în *Noul Organon*.

Cu toate că nu-i despart decît două decenii și jumătate (Bacon s-a născut în 1561 și Descartes în 1586), acești ani au fost hotărîtori pentru a schimba optica asupra a numeroase probleme ale existenței, fiind exact perioada în care William Harvey a descoperit circulația sîngelui (1619), Johannes Kepler a desăvîrșit ideile lui Mikolai Copernic despre rotirea pămîntului în jurul propriei sale axe și a elaborat teoriile sale asupra legilor de mișcare ale planetelor, arătînd că orbitele acestora sînt eliptice, avînd soarele într-unul dintre focare. Paralel cu aceste descoperiri în Franța, marii matematicieni ai veacului, François Viète și Pierre de Fermat au dezvoltat algebra și geometria analitică și diferențială. Descartes, la rîndul lui, a studiat fizica, matematica, astronomia și fiziologia, punînd la baza noii sale metode de gîndire formulată în *Discurs asupra metodei*, apărut în 1637, cunoașterea matematică. Descartes nu a fost numai filozof, ci și un eminent om de știință, introducînd și făcînd ordine în notația algebrică, simplificînd calculul algebric, aducînd toate cantitățile la începutul și originea lor — numărul și lungimea. Cea mai de seamă invenție în domeniul matematicii a lui Descartes a fost însă crearea geometriei analitice, fundamentată pe înțelegerea mărimii variabile, pregătind astfel calculul diferențial. În *Dioptrica* a formulat legea refracției luminii și pe cea a conservării materiei în domeniul mecanicii. La fel cu Bacon, Descartes a fost atras în filozofie de ideea făuririi unei metode de gîndire sigure, care să ajute la cunoașterea și stăpînirea naturii. Pornind de la experiența sa de om de știință, gînditorul francez a făcut apel la bunul simț, cerînd în numele acestuia ca omul să discute orice dogmă, să se îndoiască de autenticitatea ei, s-o supună verificării și s-o accepte numai după ce constată că este valabilă și adevărată.

Dioptrica

Negînd principiile de bază ale filozofiei scolastice, bazată pe ideea autorității aristotelice, Descartes a susținut că oamenii sînt egali, fiind înzestrați cu rațiune, și au capacitatea să afle adevărul singuri, apelînd numai la calitățile lor naturale :

René Descartes

„Bunul simț este lucrul cel mai bine împărțit din lume, căci fiecare se crede atît de înzestrat, încît chiar cei mai greu de satisfăcut în orice privință nu obișnuiesc să dorească mai mult decît au. Și nu e verosimil ca toți să se înșele, ci mai degrabă aceasta este o mărturie că puterea de a judeca bine și de a deosebi adevărul de fals — adică ceea ce se numește bunul simț sau rațiunea — este, în mod natural, egală la toți oamenii. Și astfel, diversitatea opiniilor noastre nu provine din faptul că unii sînt mai raționali decît alții, ci numai din faptul că noi ne conducem gîndurile pe diferite căi și nu considerăm aceleași lucruri. Căci nu este de ajuns să avem spiritul sănătos, principalul e să-l aplicăm bine" [1].

Francis Bacon
Noul Organon

William Harvey

Johannes Kepler

Mikolai Copernic

Francois Viète

Pierre de Fermat

Una dintre primele idei susținute în *Discurs asupra metodei* este aceea că adevărul poate fi cunoscut dacă este clar, respingîndu-se totodată faptul că opinia majorității poate decide în legătură cu ceea ce este just sau nejust :

„Obiceiul și exemplul ne conving mai mult decît oricare cunoștință sigură, iar numărul mare al celor care au aceeași părere nu este o dovadă valabilă pentru adevărurile mai anevoie de descoperit" [2].

Discurs asupra metodei

[1] Descartes, *Discurs asupra metodei*, din vol. *Descartes*, București, E.S.P.L.S., 1952, p. 50.
[2] Descartes, *op. cit.*, p. 50.

Pornind de la un principiu aparent simplu, dar eficace ca metodă de cercetare, acela al existenței certificate de îndoială și validate prin capacitatea gîndirii, „*Cuget deci exist*", Descartes elaborează patru legi considerate ca fundamentale pentru cunoaștere :

„Prima era de a nu primi niciodată vreun lucru drept adevărat dacă nu știu în mod evident că este adevărat, adică de a evita cu grijă precipitarea și prejudecata și de a nu cuprinde nimic mai mult în judecățile mele decît ceea ce s-ar prezenta spiritului meu atît de clar și de distinct, încît să nu am nici un prilej de a le pune la îndoială.

A doua, de a împărți fiecare din dificultățile pe care le-aș examina în atîtea părți în cîte s-ar putea și cîte ar fi nevoie pentru a le rezolva mai bine.

A treia, de a-mi conduce în ordine gîndurile, începînd cu obiectele cele mai simple și mai ușor de cunoscut, pentru a mă ridica, puțin cîte puțin, ca pe niște trepte, pînă la cunoașterea celor mai complexe și presupunînd că există ordine chiar între acele care nu se succed în mod natural unele după altele.

Și ultima, de a face peste tot enumerări atît de complete și revizuiri atît de generale, încît să fiu sigur că n-am omis nimic" [1].

Încrederea omului în el însuși s-a afirmat în Renaștere, dar fundamentarea științifică a certitudinilor o avem abia la Descartes. Vorbind despre capacitatea de a „gîndi", filozoful francez explică și cum funcționează gîndirea :

„Prin cuvîntul a gîndi înțeleg tot ce se petrece în noi în așa chip că ne dăm seama imediat de aceasta prin noi înșine : de aceea, nu numai a înțelege, a voi, a imagina, dar și a simți, este același lucru aici ca și a gîndi" [2].

Cu ajutorul rațiunii omul poate cunoaște și stăpîni nu numai natura înconjurătoare, universul exterior, ci și cel interior, simțămintele și pornirile afective. În *Pasiunile sufletului*, Descartes analizează și proveniența materială a sentimentelor, oprindu-se mai ales asupra capacității de a le controla :

Pasiunile sufletului

„Principalul efect al tuturor pasiunilor în oameni este că ele împing și dispun sufletul să voiască lucrurile pentru care ele pregătesc corpul, astfel că sentimentul fricii îl face să voiască a fugi, cel al îndrăznelii să voiască a lupta și tot așa și celelalte... Voința însă este atît de liberă prin natura ei, încît nu poate fi niciodată constrînsă" [3].

Referindu-se la voință, Descartes are însă prudența să arate că aceasta se întărește numai în măsura în care este cunoscut adevărul, precizînd că nu există om care să nu fie capabil să-și stăpînească pasiunile atunci cînd descoperă că ele au fost provocate de o ființă sau o cauză lipsită de valoare :

„Nu există suflet oricît de slab care să nu poată, dacă este bine condus, să dobîndească o putere absolută asupra pasiunilor sale" [3].

sau :

„Dar fiindcă aceste pasiuni nu ne pot împinge la nici o acțiune decît prin mijlocirea dorinței ce provoacă, trebuie să avem grijă să stăpînim tocmai această dorință, în aceasta constă principala utilitate a moralei" [3].

Raționalismul și-a găsit în Descartes cel mai aprins susținător, filozoful capabil să-i dea cea mai exactă definiție, dar să nu uităm că tendințele principale ale gîndirii lui, dorința de a ajunge la certitudini, de a stăpîni necunoscutul din afara noastră și din noi înșine a fost scopul principal al omului epocii moderne încă de la începutul Renașterii.

Incertitudinile, pesimismul, angoasele, întrebările chinuitoare ale lui Hamlet în legătură cu viața, pentru a nu mai vorbi despre scepticismul lui Montaigne, apărute odată cu criza umanismului, au fost înlăturate prin siguranța cu care Descartes a propus încrederea în rațiune, în alegerea liberă a drumului demn de urmat :

„Trebuie deci să respingem părerea vulgară că există în afară de noi o soartă care face ca lucrurile să se întîmple ori să nu se întîmple, după bunul său plac (...) Căci oricine a trăit în așa fel încît conștiința sa nu-l poate dojeni că n-a făcut întotdeauna toate lucrurile pe care le-a socotit a fi cele mai bune (ceea ce numesc eu aici a urma virtutea), el are din aceasta o mulțumire care are atîta putere de a-l

[1] Descartes, *op. cit.*, p. 61.
[2] *Ibidem*, p. 61.
[1] Descartes, *Pasiunile sufletului*, vol. cit., p. 189.
[2] *Ibidem*, p. 191.
[3] *Ibidem*, p. 197—198.

face fericit, încît cele mai violente acțiuni ale pasiunilor n-au niciodată destulă putere pentru a tulbura liniștea sufletului său" [1].

Aceleași idei le găsim și la alți autori ai veacului, atît la filozofi, cît și la scriitori, și nu întotdeauna ele indică influența directă a lui Descartes, ci și coincidențe, existența unei tendințe generale a epocii, eforturile unei generații întregi de a depăși criza, bucuria de a descoperi în științele exacte răspunsuri la multiplele întrebări ridicate de complexitatea vieții.

Îndreptarea autorilor către studiul naturii interioare, respectul față de verosimil și posibil, abandonarea fantasticului și a fanteziei dezlănțuite corespund din plin tendinței de descoperire și stăpînire a tot ceea ce poate fi descoperit și stăpînit de om, indiferent dacă este vorba despre lumea lăuntrică sau despre cea din afară.

Eroii lui Corneille, la fel cu cei creați de marele Racine, încearcă să-și controleze pasiunile, conducîndu-se după reguli și norme și, atunci cînd nu reușesc, nefiind în stare să vadă adevărul, sînt distruși de pornirile lor interioare.

Imposibilitatea sau incapacitatea eroilor de a ști ce este bine și ce este rău au devenit și subiectele comice ale lui Molière, pledoarie la fel de fierbinte pentru rațiune ca și filozofia lui Descartes.

Respectul față de unitățile aristotelice, punte de legătură între Renaștere și clasicism în Franța

La prima vedere barocul apare ca opus Renașterii, cu toate că el nu face decît să-i desăvîrșească cuceririle. Acest caracter dihotomic este mai puțin evident în Franța, clasicismul părînd a continua uneori direct arta renascentistă, fapt evident îndeosebi pe planul discuțiilor despre artă și în tendința dominantă a autorilor francezi de a-și clarifica conceptele, analizîndu-și lucid temele, mijloacele de realizare artistică.

În pasiunea pentru cunoașterea modelelor și mai cu seamă a teoriilor și conceptelor formulate de antici se descifrează și conștiința responsabilității creatorului noii epoci și nevoia de a se verifica pe sine cu ajutorul înaintașilor.

Primele poetici franceze aparțin perioadei de început a veacului al XVI-lea și le găsim în prefața unor ediții ale pieselor lui Terențiu publicate în 1504 și a tragediilor lui Seneca apărute în 1514. Răspîndirea lucrărilor lui *Erasmus de Rotterdam* a accentuat pasiunea pentru dezbaterile teoretice, întărită și de Lazare de Baif, unul dintre primii traducători ai pieselor grecești, care și-a completat tălmăcirile de la *Electra* și *Hecuba* făcute în 1537 și 1544 cu prefețe consacrate definirii tragicului și tragediei. *Le grand et vrai art de pleine Rhetorique* [1] de Pierre Fabri, publicată în 1521, și *L'art poétique* [2] a lui Gracien du Pont din 1539 se adaugă acelorași preocupări.

Aceste poetici conțin mai degrabă prezentări ale teoriilor antice, adesori insuficient asimilate, privite chiar prin prisma receptării lor medievale, spre deosebire de *L'Art poétique* [3] de Thomas Sebillet, scrisă în 1548, o lucrare cu adevărat modernă, conținînd judecăți de valoare importante și comparații între moralitatea medievală și tragedie, cu sublinierea superiorității celei din urmă. După un an, Joachim Du Bellay, teoreticianul Pleiadei, demonstrează, odată cu apariția celebrelor pagini din *Defense et illustration de la langue française* [4], și capacitatea teoreticienilor francezi de a-i completa pe antici.

Continuîndu-l pe Du Bellay, Etienne Jodelle subliniază importanța celor trei unități pentru tragedia în prefața piesei sale *Cléopatre captive* [5], încheind astfel opera de asimilare a teoriilor antice. Nimeni nu mai contestă acum autoritatea lui Aristotel și Horațiu, respectul față de modele împletindu-se și cu adaptarea lor la necesitățile spirituale ale epocii. Jacques Grévin, în *Bref Discours pour l'intelligence de ce théâtre* [6], publicat împreună

Terențiu

Seneca

Erasmus de Rotterdam

Lazare de Baif

Pierre Fabri

Marea și adevărata artă a retoricii

Gracien du Pont

Thomas Sébillet

Arta poetică

Apărarea și ilustrarea limbii franceze

Joachim Du Bellay

Jacques Grévin

Scurt discurs pentru înțelegerea acestui teatru

[1] Descartes, *op. cit.*, p. 198—199.

[1] *Marea și adevărata artă a Retoricii.*

[2] *Arta poetică.*

[3] *Arta poetică.*

[4] *Apărarea și ilustrarea limbii franceze.*

[5] *Cleopatra captivă.*

[6] *Scurt discurs pentru înțelegerea acestui teatru.*

Moartea lui Cezar

François Hédelin abate d'Aubignac

Jean de la Taille

cu tragedia *La mort de César* [1], în 1562, justifică înlocuirea corului prin simpli soldați, spunînd că fiecare popor are o *„altă cale de rezolvare a lucrurilor"* [2].

Cel mai important teoretician al veacului al XVI-lea a fost Jean de la Taille, apărătorul tragediei ca gen elevat, nobil, superior, menit să zugrăvească prăbușirea oamenilor mari, evitînd faptele obișnuite. El cere separarea categorică a genurilor, respectarea unităților de timp, loc și acțiune, arătînd spectatorilor numai frămîntările sufletești, evitîndu-se orice reprezentare a momentelor violente în fața publicului.

Nicolas Boileau-Despréux

Arta poetică

Reducerea acțiunilor scenice la acțiunile interioare, mai bine spus la frămîntările sufletești, este cerută în numele adevărului :

„Trebuie să se evite tot ceea ce nu poate fi jucat și reprezentat în chip decent ; fără asasinate sau alte forme ale morții, pentru că spectatorul va observa imediat înșelătoria" [3].

Jean de Mairet

Corneille

Cidul

Dezbaterile teoretice, căutarea unor norme și a unor reguli care să călăuzească pe creatori și să stea la baza operelor de artă nu cunosc întreruperi, luările de poziție din veacul al XVII-lea fiind în realitate continuări ale celor din perioada Renașterii, făcute însă cu mai multă îndrăzneală, siguranță și știință în mînuirea termenilor și cu un ton mai categoric în cerințele logice, raționale. De reținut și faptul că tot în numele adevărului de viață au existat și în Franța voci care s-au ridicat pentru a apăra poziții contrare, susținînd necesitatea acțiunilor la fel ca în teatrul elisabetan.

Jean de Schélandre

Tirul și Sidonul

Scriind o prefață pentru piesa *Tyr et Sidon* [4] de Jean de Schélandre, François Ogier a încercat justificarea unor poziții contrare, apărînd libertatea și fantezia dramaturgilor, dreptul lor de a amesteca genurile, pornind de la exemplul pieselor lui Alexandre Hardy, dar, glasul lui a fost copleșit de argumentele de fier ale lui Jean Chapelain și ale lui François Hédelin, abate d'Aubignac, apărătorii dogmelor aristotelice, tăcînd complet în fața creației lui Corneille, Racine și Molière, convingătoare ilustrație a necesității artei de a trece și prin furcile caudine ale unor norme severe pentru a ajunge la claritate și perfecțiune.

Alexandre Hardy

Jean Chapelain

Abateri de la aplicarea formală a regulilor găsim și în comediile lui Molière, dar ele nu contravin esenței acestora, tendința generală a secolului al XVII-lea fiind aceea a unei arte raționale, elaborată cu grijă și atenție, a unor opere menite să întruchipeze idealul de frumos al anticilor, singurii creatori considerați ca demni de a fi model și exemplu pentru urmași.

Teoreticianul de frunte al clasicismului este Nicolas Boileau-Despréaux, dar nu trebuie uitat că *L'art poétique* [1], lucrarea lui fundamentală și cartea de căpătîi a adepților acestui curent, a apărut în 1674, la un an după moartea lui Molière, cînd cele mai multe dintre operele lui Corneille intraseră deja în istorie, iar Racine se afla în culmea gloriei ca un autor plin de originalitate.

Fundamentarea teoretică a clasicismului se găsește în dezbaterile renascentiștilor, în prefețele lui Jean de Mairet, în acutele controverse din jurul *Cidului* lui Corneille purtate de membrii Academiei franceze între 1636 și 1638, în argumentele lui Chapelain și ale abatelui d'Aubignac.

Operele marilor autori clasici au contribuit la întărirea autorității *Artei poetice* a lui Boileau, dar să nu uităm că și cei mai cunoscuți dramaturgi ai veacului au intrat în focul polemicelor teoretice. În rîndul *poeticelor* din veacul Regelui Soare intră toate prefețele sau postfețele semnate de Corneille și Racine la piesele lor — pentru a nu mai vorbi despre *Critica Școlii nevestelor* și *Improvizația de la Versailles* de Molière, ilustru model și pentru polemicele teatrale viitoare.

Alăturînd lucrările teoretice amintite mai sus operelor filozofice ale lui Descartes, remarcăm preocuparea comună a marilor spirite ale epocii pentru ordine, claritate, observare a adevărului, cerînd o artă menită să oglindească rațiunea triumfătoare și omul capabil să-și stăpînească pasiunile și să se

[1] *Moartea lui Cezar.*

[2] apud Barret Clark, *European Theories of the Drama*, New York, Crown Publishers, 1959, p. 70.

[3] Barret Clark, *op. cit.*, p. 77.

[4] *Tirul și Sidonul.*

[1] *Arta poetică.*

construiască pe sine prin voință și autodepășire, în stare să devină ceea ce vrea să fie, și nu numai ceea ce poate fi întîmplător.

Pe prim plan se pune problema obiectivității, scriitorul fiind obligat să cunoască și să descrie ceea ce este în afara lui, ceea ce aparține experienței sociale, și nu personale.

„Obiectul reprezentării, la fel ca și în poezia narativă, este imitarea acțiunilor omenești — spune de pildă Jean Chapelain — *condiția necesară fiind aceea de a fi verosimil, tinzînd totodată către perfecțiune. Perfecțiunea unei opere de artă reiese din unirea judicioasă dintre verosimil și admirabil"* [1].

Termenul de verosimil revine cu o mare frecvență în toate lucrările veacului. Corneille își justifică intervențiile, atunci cînd schimbă anumite date sau fapte din izvoarele de inspirație, prin dorința de a fi cît mai adevărat, cît mai „verosimil". În afară de verosimilitate însă, autorul clasic și-a pus și problema împlinirii unui scop educativ, opera de artă fiind și un model de conduită, iar eroii, o demonstrație vie a capacității de autodepășire.

Explicînd reacția personajelor din *Cidul*, Corneille insistă în mod deosebit asupra faptului că ele trebuie să fie conduse de rațiune, sentimentele, indiferent de profunzimea și forța lor răvășitoare, supunîndu-se judecății și controlului.

Rodrigo își urmează datoria fără a-și micșora pasiunea ; Ximena face același lucru la rîndul ei, fără a renunța la planul ei din pricina durerii [2].

Un accent deosebit a pus Racine atît pe ideea verosimilului, cît și pe aceea a simplității și a educației estetice desăvîrșită tocmai prin esențializare și înlăturarea detaliilor inutile :

„Numai verosimilul emoționează în tragedie", spune marele scriitor, și în numele acestuia cere eliminarea oricărei aglomerații de amănunte. *„Ce verosimil poate fi acela cînd într-o zi se întîmplă atîtea lucruri cîte s-ar putea întîmpla abia în cîteva săptămîni ? Există și dintre aceia care cred că simplitatea înseamnă lipsă de imaginație. Ei nu se gîndesc că, dimpotrivă, imaginația înseamnă a face ceva din nimic, numărul mare de întîmplări fiind salvarea celor care nu au geniu și nici destulă forță pentru a-i cîștiga pe spectatorii lor timp de cinci acte printr-o acțiune simplă, susținută însă prin puterea pasiunii, frumusețea sentimentelor"* [3].

Sinteza principiilor teoretice care au dominat epoca, contribuind la cizelarea și finisarea artei clasice, la obținerea unei impresionante clarități a expresiei, a unui stil îngrijit, cu accentul pus pe esențe, pe tot ceea ce este general valabil, accentuîndu-se forța rațiunii, puterea judecății, o găsim fără îndoială în *Arta poetică* a lui Boileau. **Boileau** *Arta poetică*

Prin exactitatea și rigoarea cu care sînt formulate îndatoririle unui artist, această lucrare se situează printre cele mai exigente poetici. Caracterul ei normativ este destul de categoric și sever, dar izvorăște din convingerea fermă că arta trebuie să ajute la educarea etică și estetică a publicului, ținînd seama că orice operă trebuie mai întîi să placă pentru a fi acceptată, lecția în artă fiind învești mîntată în frumos.

„Legați întotdeauna utilul de frumos" [2], spune cunoscutul teoretician, precizînd că tot ceea ce realizează un artist trebuie să țină seama de cei cărora li se adresează : *Cidul*

„Dați lectorului numai ce-i face lui plăcere [3].
... Vrei să te placă lumea, să fii cît mai citit ?
Cînd scrii, ai grijă, tonul, să-l schimbi necontenit.
Un stil mereu același și pururi uniform
Zadarnic strălucește ; toți cititorii-adorm" [4].

Chiar dacă cele mai multe sfaturi au în vedere puritatea și eleganța stilului și o deosebită grijă pentru formă, pe Boileau îl preocupă în mod deo-

[1] Jean Chapelain, *Sommaire d'une Poétique dramatique*, apud Barret Clark, *op. cit.*, p. 127.
[2] Corneille, *Examen du Cid*, în vol. Corneille, *Théâtre*, Paris, Flammarion, f.a., vol. I, p. 117.
[1] Racine, *Prefață la Bérénice*, din vol. Racine, *Théâtre choisi*, Paris, Hachette, f.a., p. 361.
[2] Boileau, *Arta poetică* (în rom. de Ionel Marinescu), București, E.S.P.L.A., 1957, p. 79.
[3] *Ibidem*, p. 33.
[4] *Ibidem*, p. 31.

sebit natura morală a eroilor, forța lor exemplară și puterea de influențare etică și civică asupra spectatorilor :

„Alege-ți pe eroul ce-i de popor iubit,
Al cărui merit falnic e în virtuți măreț ;
Defectele-i să-i fie eroice, de preț ;
Vestit în fapte bune și vrednic de-admirare,
Ca Alexandru, Cezar, sau Ludovic cel Mare" [1].

Cele mai importante idei existente în această *poetică*, cele ce rămîn valabile în timp, se referă la însăși natura creației artistice, la locul și rolul talentului și muncii în realizarea frumosului :

„De zeci de ori poemul mereu să-l cizelezi ;
Dă-i lustru, șlefuiește-l, îndreaptă-l de nu merge ;
Arareori s-adaugi, dar mai adesea, șterge" [2].

Crede în reușita celui ce trudește, pentru că el crede în rațiune :

„Nainte de a scrie, învață-te-a gîndi.
De-i limpede ideea sau nu-i destul de clară,
Așa va fi și versul ce-n urmă-i va s-apară" [3].
(...)
„E doar o sclavă rima și-i drept să se supună
Cînd mintea se frămîntă o rimă bună-a prinde,
Atunci ca s-o găsească ea lesne se deprinde ;
Sub jugul rațiunii se pleacă mlădioasă,
— Și-n loc să-i strice, — o face bogată și frumoasă.
Însă, neluată-n seamă, devine foarte rea,
Și ca s-o prindă, sensul aleargă după ea.
Iubiți deci rațiunea și pentru-a voastre lire
Din ea luați frumosul, și a artei strălucire" [4].

La fel ca și Descartes, Boileau subliniază în *Arta poetică* „bunul simț", ajutor de neprețuit pentru omul veacului al XVII-lea, călăuzit de rațiune, promovînd măsura și ocolind conștient exagerările.

[1] Boileau, op. cit., p. 65.
[2] *Ibidem*, p. 36.
[3] *Ibidem*, p. 35.
[4] *Ibidem*, p. 29.

Punînd accentul pe realizarea desăvîrșită a formei, Boileau a formulat și judecăți prea severe, negînd genuri și modalități de expresie care nu se încadrau în optica lui. Depărtat de creația populară, fără să înțeleagă sau să accepte glumele sănătoase ale bufonilor, atmosfera burlescă a farselor, Boileau l-a condamnat pînă și pe Molière, atunci cînd marele comediograf a scris farse :

„În sacul lui ridicul unde Scapin s-a-nchis,
Nu recunosc poetul ce Mizantropu-a scris" [1].

Lăsînd la o parte însă limitele firești determinate de gustul și exigențele unei societăți aristocratice, *Arta poetică* a lui Boileau conține și alte principii importante, fundamentale pentru dezvoltarea esteticii moderne, contribuții esențiale la elucidarea sau precizarea categoriilor estetice de tragic, comic și frumos, ajutînd la determinarea unei poziții ferme și clare în legătură cu forța de transfigurare a artei, eliminînd confuziile dintre artă și viață, dintre frumosul și utilul din viață și din artă, demonstrînd că între ele nu există semn de egalitate, frumosul în artă însemnînd capacitatea de descoperire a semnificațiilor, valoarea de generalizare a unui fenomen, atitudinea artistului :

„Pe lume nu-i nici șarpe, nici monstru odios,
Ce, imitat de artă, să nu pară frumos :
O mînă de maestru penelul cînd își pune,
Dintr-o pocită formă îți face o minune" [2].

Recomandările lui Boileau nu se limitează numai la munca asiduă și la atotputernicia rațiunii, ci tind să întărească ideea că arta nu există în afara vieții, menirea ei fiind tocmai observarea și cunoașterea realității, cunoașterea oamenilor, a comportamentului lor, a trăsăturilor de caracter și a modificărilor determinate de împrejurări :

„Unicul vostru studiu natura deci să fie,
.....
Pe om dacă-l vezi bine și-adînc îl cercetezi,
Și-n inimile ascunse te străduiești să vezi
Cînd știi risipitorul cum e, sau un zgîrcit,

[1] Boileau, *op. cit.*, p. 71.
[2] *Ibidem*, p. 52.

Cîudatul, îngîmfatul, gelosul, cel cinstit,
Poți să-i arăți pe scenă făcîndu-i să trăiască ...
Natura e bogată-n ciudate creaturi,
Ea pune-n fiecare anume trăsături ;
Un semn, un gest o poate descoperi de-ndat :
Dar să-i pătrundă-adîncul nu orișicui e dat" [1].
(...)
„Păstrați-i fiecărui știutul caracter.
A țărilor moravuri și secoli studiază
(...)
Că omul după climă și firea-și modelează" [2].
(...)
„Modelul tău să fie, necontenit, natura" [3].

Rațiunea, măsura, bunul simț, munca asiduă, regulile riguroase promovate de veacul al XVII-lea, teoretizate cu atîta pasiune de Boileau, au ajutat pe artiștii să se concentreze asupra naturii umane, descoperind în adîncul sufletului, în dialectica gîndurilor, în apariția și drumul sentimentelor un material de inspirație mult mai bogat decît în asocierile libere dintre real și ireal, în zborul avîntat al fanteziei și în întîmplări neverosimile.

În numele adevărului de viață a cerut la începutul veacului François Ogier libertatea ca autorii să-și plaseze acțiunea după cum doresc, lăsînd timpul să se scurgă după voia lui. Apărînd același principiu, Boileau pretinde muncă, disciplină, atenție îndreptată către observarea vieții și surprinderea a tot ceea ce înseamnă reacție sufletească.

Oricît de exagerate par cerințele lui Boileau, mai bine spus cerințele epocii lui, ele au fost necesare, ajutînd la îndreptarea creației artistice pe drumul realismului, aducînd în poezie exactitate, claritate, dar mai ales autenticitate.

În realitate, între cele două poziții nu există diferențe decît din punct de vedere formal, avînd de-a face cu două modalități de înțelegere a artei ca imitație a vieții, prima urmărind și elementele exterioare, ultima doar redarea esențialului. Interesant de reținut este faptul că noțiunea de verosimil nu presupune zugrăvirea a ceea ce există sau a ceea ce a fost cu adevărat, ci și lucruri și fapte inventate, cu condiția însă să nu contravină realului. Vorbind despre tragedia *Cina*, Corneille precizează că ceea ce a cîștigat pe spectatori a fost tocmai modul în care a respectat posibilul : *„Nimic nu contrazice istoria cu toate că au fost multe lucruri adăugate"* [1].

Cina

Trecerea de la baroc la clasicism în teatrul francez

Hotărîrea luată de Parlamentul din Paris în 1548 de a interzice Confreriei Patimilor reprezentarea spectacolelor misteriale a dat o lovitură serioasă bogatei activități a artiștilor amatori din capitala Franței, dar nu le-a distrus entuziasmul și dragostea de teatru. Ei au continuat să joace moralități, ba chiar vechiul lor repertoriu misterial deghizat însă sub titlul de tragedii sau tragicomedii.

Dar pe firmamentul vieții culturale au început să se afirme noile tendințe, oamenii de cultură îndreptîndu-se din ce în ce mai mult către un teatru structurat după modele antice, pătruns de noile idei atît în conținut cît și ca formă. Autorii renascentiști Etienne Jodelle, Robert Garnier, Georges Buchanan, Antoine de Montchrétien scriu lucrări ce poartă pecetea noilor concepții despre teatru, respectînd teoriile aristotelice, iar actorii italieni, celebrii profesioniști ai artei spectacolului, interpreții *Commediei dell'Arte* veniți la Paris încă înainte de 1600, familiarizează publicul parizian cu măiestria actoricească și varietatea mijloacelor de expresie proprii profesionistului.

François Ogier

Etienne Jodelle

Robert Garnier

Georges Buchanan

Antoine de Montchrétien

Turneele trupelor de *Commedia dell'Arte* în Franța joacă un rol important în afirmarea teatrului modern din această țară, avînd în vedere că atît actorii cît și autorii dramatici au preluat anumite tehnici, găsind în tradiția populară, dar mai ales în formele elaborate de autorii culți, posibilitatea creării unei arte scenice originale.

Italienii, la rîndul lor, veniți la Paris au suferit influența mediului și a gustului societății franceze, rafinîndu-și în permanență mijloacele, tipurile de personaje și jocul.

[1] Boileau, *op. cit.*, p. 70.
[2] *Ibidem*, p. 58.
[3] *Ibidem*, p. 72.

[1] Corneille, *Théatre*, Paris, Flammarion, f.a., vol. I, p. 232.

Ganassa

Prima trupă italiană venită la Paris după 1570 a fost condusă de Alberto Naselli — cunoscut sub numele de Ganassa, un celebru interpret de *Commedia dell'Arte* care a cucerit de îndată admirația francezilor. În continuare sosesc Flaminio Scala,

Francesco Andreini

Francesco Andreini, un admirabil creator al Căpitanului Spavento, împreună cu frumoasa lui soție Isabella Andreini, actriță, poetă și cîntăreață,

Valleran Le Conte

Giovanbattista Andreini, iar la mijlocul veacului al

Scaramouche

XVII-lea Tiberio Fiorilli sau Scaramouche, după personajul pe care-l întruchipează.

În repertoriul trupelor de *Commedia dell'Arte* nu sînt numai spectacole de improvizații cu măștile tradiționale, ci și montări complexe și bogate, cu numeroase elemente muzicale, cu decoruri de mare rafinament, care constituie la rîndul lor un model pentru oamenii de teatru francezi.

În 1599, membrii Confreriei Patimilor, cu dreptul de a juca teatru căpătat prin decret regal cu aproape două veacuri în urmă, își dau seama că epoca lor a apus și închiriază sala de la Hotel de Bourgogne, al cărei drept de proprietate le aparținea, primului conducător al unei trupe de actori profesioniști francezi, lui Valleran Le Conte[1], un om între-

[1] Numele lui Valleran Le Conte are două transcrieri, prima este aceea de Le Comte și cea de a doua de Le Conte. Această diferență se păstrează și în dicționarele de specialitate, de exemplu în *The Oxford Companion to the Theatre*, Londra, Oxford University Press, 1957, pag. 819 numele este scris Le Comte, în timp ce în *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, vol. IX., 1962, p. 1403—1404, găsim: Le Conte. În acest volum s-a acceptat această din urmă transcriere.



SPECTACOL PREZENTAT DE CELEBRUL ACTOR POPULAR TABARIN (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, Milano, Garzanti, 1958, vol. II, planșa 79, p. 160).

prinzător, energic, cultivat, atent la gustul publicului şi la repertoriul variat şi colorat al italienilor şi la cel de peste Pirinei, aflat la începutul veacului în plină înflorire.

Timp de peste două decenii, publicul parizian a avut prilejul să vadă alături de italieni şi pe cei dintîi profesionişti ai scenei franceze, pe interpreţii tragicomediilor sentimentale ale lui Alexandre Hardy, un autor pe nedrept uitat, care a dat spectatorilor numeroase opere pline de fantezie, cu multe sentimente nobile şi alese. Bună parte din decorurile în care au jucat la început actorii trupei lui Valleran Le Conte au aparţinut Confreriei Patimilor, avînd drept elemente specifice scena juxtapusă, cu interioare şi exterioare alăturate, de cele mai multe ori o sală de palat într-o parte, un boschet, ba chiar grote, peşteri, stînci surpate în partea opusă. Într-o lucrare importantă a epocii, intitulată : *„Mémoire pour les Décorations des Piéces qui se représentent par les Comediens du Roy, entretenus de sa Majesté* [1], de Laurent Mahelot, se găsesc numeroase date în legătură cu montările din prima jumătate a veacului. În afară de descrieri există şi documente iconografice, printre care chiar şi schiţe de decor ale lui Laurent Mahelot pentru piesa *Pandoste,* pusă în scenă la începutul deceniului al doilea, reprezentînd în stînga marea şi templul din Delfi, în fundul scenei palatul din Epir, iar în dreapta o închisoare. Panourile pictate erau dominante, dar alături de ele se găseau şi elemente tridimensionale, deoarece ferestrele serveau pentru a fi date scrisori, iar podurile peste apă se ridicau sau coborau după nevoie. Citînd diversele exemple din *Mémoire pour les Décoration ...*, Allardyce Nicoll subliniază funcţionalitatea scenică a decorurilor :

„O «cameră» avea în ea «o masă, două tabureie, un birou»... iar perspectiva reprezenta : «un pasaj între două case»" [2].

[1] *Amintire în legătură cu decorurile pieselor reprezentate de actorii Regelui, subvenţionaţi de Majestatea Sa.*

[2] Allardyce Nicoll, *The Development of the Theatre*, Londra, George Harrap & Company, ed. a IV-a, 1967, p. 117.

Despre decorurile simultane, rămase încă multă vreme pe scena de la Hotel de Bourgogne, vorbeşte şi Gustave Lanson, citindu-l chiar pe Laurent Mahelot:

Gustave Lanson

„Împreună cu sala, actorii au închiriat de la Confrerie şi decorurile, înnoirea subiectelor putînd fi făcută fără să se schimbe tradiţiile scenice, iar Hardy nu şi-a montat **Didona** sau **Mariamne** *altfel decît au fost puse în scenă* **Viaţa sfintei Caterine** sau **Istoria lui Amadis.** Principiul montării era acela al decorului simultan... De exemplu, pentru una dintre piesele pierdute ale lui Hardy, decoratorul a notat următoarele :

Alexandre Hardy

«În mijlocul scenei se ridica un palat frumos, iar într-o parte se vede marea cu o corabie cu pînze, de unde se aruncă o femeie în apă, în timp ce în partea cealaltă era o cameră cu pat în mijloc, închisă sau deschisă cu ajutorul unei draperii» [1].

Amintire în legătură cu decorurile pieselor reprezentate de actorii Regelui, subvenţionaţi de Majestatea Sa

Decorul simultan a dispărut datorită eforturilor oamenilor de cultură şi ale scriitorilor de a separa genurile, ajungînd la formele pure ale tragicului şi comicului, impunînd nu numai rigoarea celor trei unităţi, dar şi eliminarea eterogenităţii din jocul actorilor şi scenografie.

Laurent Machelot

Această dispariţie s-a petrecut însă treptat, afirmîndu-se mai ales după 1645, cînd vine la Paris Giacomo Torelli, unul dintre cei mai cunoscuţi scenografi italieni care a impus decorul simetric şi fundalurile bazate pe legile perspectivei. Inovaţiile lui Torelli, cunoscut şi ca un adevărat magician al spectacolelor de mare montare, au fost continuate şi desăvîrşite de Gaspare Vigarani, din Modena, invitat la Paris de Mazarin în 1659.

Pandoste

Giacomo Torelli

Gaspare Vigarani

Preferinţele publicului pentru piesele lui Alexandre Hardy indică nu numai stadiul de început al teatrului, dominantele gustului popular, ci şi mentalitatea barocă a epocii, amestecul genurilor, alăturarea tragicului de comic, aventurile ieşite din comun din piesele lui corespunzînd tendinţelor de alambicare, existente în aceeaşi perioadă în teatrul spaniol sau în cel englez.

La fel cu toţi autorii epocii, şi Alexandre Hardy se consideră demn urmaş al teatrului gre-

[1] Gustav Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, ed. a XII-a, 1912, p. 418.

Didona sacrificîndu-se

Moartea lui Achile

Teagen și Hericleea

Cornelia

Alexandre Hardy

Moartea lui Daire

Timocle sau răzbunarea adevărată

Războiul evreilor



INTRAREA LA HOTEL DE BOURGOGNE (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planșa 93, p. 160).

co-latin, inspirîndu-se din operele celor vechi; tragicomedia și pastorala, genurile în care s-a distins în mod deosebit avîndu-și rădăcinile în antichitate, iar eroii lui, fie cei tragici, fie cei fericiți, purtînd nume antice. *Didon se sacrifiant* [1], *La Mort d'Achile* [2], *Théagène et Chariclée* [3] (inspirată după *Etiopicele* lui Heliodor), *Cornélie* sînt numai cîteva dintre lucrările acestui dramaturg care i-a încîntat pe spectatori cu întîmplări ieșite din comun și fapte eroice, cu sacrificii și iubiri pătimașe, deschizînd în realitate drumul clasicismului prin familiarizarea publicului cu un univers de idei și probleme contemporane, materializate în acțiuni și fapte proiectate în trecut numai ca mijloc de transfigurare artistică. *Didona sacrificîndu-se* a constituit mai puțin o sursă de cunoaștere a istoriei și mai mult o introducere a publicului în dezbaterea unor probleme personale, dragostea cu toate nuanțele ei devenind tema preferată în veacul al XVII-lea. Spre deosebire însă de Etienne Jodelle sau chiar și de alți autori renascentiști, Alexandre Hardy a scris pentru scenă, înlocuind corul și lamentațiile cu o acțiune vie, palpitantă, plină de *suspens*-uri, dînd astfel actorilor posibilitatea de a dezvălui luptele sufletești în cadrul unui conflict tensionat. În *Coriolan*, scrisă în 1607, Alexandre Hardy a pus accentul pe ciocnirea dintre erou și concetățenii lui, începîndu-și piesa cu imprecațiunile și blestemele rostite de locuitorii Romei împotriva generalului victorios, trezind neliniște în legătură cu hotărîrea lui de a pleca din cetate, dar și simpatie pentru acest om care piere nu numai din pricina lui însuși, ci și a celor din jur.

Un personaj istoric de care s-a ocupat în mod special a fost Alexandru cel Mare. Îl descoperim ca erou principal în trei piese: *La Mort de Daire* [4], *La Mort D'Alexandre* [5] și *Timoclé ou la juste vengeange* [6], definite prin patetism și accente retorice. Sensibil la situații ieșite din comun, la pasiuni răvășitoare, dornic să le arate consecințele, dramaturgul a căutat cu ardoare tot ceea ce a corespuns ideii lui despre extraordinar și eroic.

Din *Războiul evreilor* de Flavius Iosif a luat trista istorie a soției teatrarhului Herod ucisă din gelozie de propriul ei bărbat. Intitulată *Mariamne*, după

[1] *Didona sacrificîndu-se.*
[2] *Moartea lui Achile.*
[3] *Teagen și Hariclea.*
[4] *Moartea lui Daire.*
[5] *Moartea lui Alexandru.*
[6] *Timocle sau răzbunarea adevărată.*

numele eroinei principale, tragedia lui Alexandre Hardy dovedește o autentică cunoaștere a sufletului omenesc și abilă măiestrie în justificarea faptelor și a reacțiilor. Mariamne este îndepărtată de la curte din pricina uneltirilor mamei lui Herod, Cypris, și a surorii lui, Salomea, dar exilul ei într-un palat îndepărtat din Alexandria nu le mulțumește pe cele două femei, dornice să o distrugă. Alimentînd gelozia oarbă a lui Herod, ele îi spun regelui că Mariamne îl înșală cu Soeme, paznicul castelului. Indignată de acuzație, Mariamne refuză să se justifice, preferînd să moară după ce asistă neputincioasă la supliciul paznicului nevinovat. Cuprins de remușcări, tetrarhul înnebunește și se sinucide.

Un alt gen, cultivat de Alexandre Hardy a fost pastorala. Inspirat mai cu seamă de italieni, dramaturgul a populat scena franceză cu suspinele de dragoste ale păstorilor și păstorițelor, ale căror ecouri, fie și ironizate, dar reale, se aud pînă și în opera lui Molière.

Activitatea organizatorică și interpretativă a lui Valleran Le Conte a fost continuată de ucenicii lui, în primul rînd de Robert Guérim, care preia conducerea trupei — după plecarea maestrului său, jucînd în farse cu numele de Gros-Guillaume, iar în comedii cu cel de La Fleur[1]. Tot printre elevii lui Valleran Le Conte s-au numărat și Pierre de Messier, cel ce va deveni apoi cunoscutul interpret tragic Bellerose și Guillaume des Gilberts, celebrul Montdory, la rîndul lui conducător de trupă și mare actor. Sub direcția lui Robert Guérim, trupa de la Hotel de Bourgogne, numită astfel după sala în care joacă, sau La Troupe Royale — Trupa regală — cum își spun cu mîndrie odată cu cîștigarea unui serios prestigiu, se remarcă mai ales prin interpretarea farselor.

Formînd un adevărat trio comic, împreună cu Henri Legrand — zis Turlupin, înalt, subțire și cu părul roșu, și cu Hugues Guéru, alias Gaultier-Garguille, un excelent imitator al accentului gascon — Robert Guérim a creat tipuri și situații de neuitat.

[1] Toți actorii în această epocă au un pseudonim sub care joacă pe scenă. Pînă și Molière devenind actor și-a schimbat numele din acela de Jean Baptiste Poquelin în Molière.

Alături de tragicomediile lui Alexandre Hardy, lucrările vesele, compuse, se pare, chiar de interpreți, au prilejuit legătura cu viața cotidiană, cu obiceiuri și moravuri autentice, privite însă prin lupa hiperbolei satirice și a simplificărilor voite.

Contrastul dintre jocul grandilocvent, retoric din tragicomedii și cel burlesc din farse este specific variației existente în teatrul popular, dar și preferințelor antinomice ale barocului.

Lupta autorilor raționaliști s-a dus în egală măsură și împotriva lui Alexandre Hardy, dar și împotriva farselor, fără să le distrugă popularitatea. Arta marelui trio comic de la Hotel de Bourgogne a fost continuată în primul rînd de Julien Bedeau, zis Jodelet, un celebru interpret de la Théâtre de Marais, pentru care Paul Scarron a scris ci-

Jodelet

Robert Guérim zis Gros-Guillaume

FARSA LA HOTEL DE BOURGOGNE: TURLUPIN GAULTIER-GARGUILLE, GROS-GUILLAUME, O CURTEZANĂ ȘI CĂPITANUL (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planșa 41, p. 103).



Jodelet sau valetul-stăpîn

Cele trei Dorotee sau Jodelet duelist

Moştenitorul ridicol sau Farsa interesată

teva farse celebre ca : *Jodelet ou le valet — maitre* [1], *Les trois Dorothées ou Jodelet duelliste* [2] şi *L'Heritier ridicule ou la Farce interessée* [3].

Un alt continuator al genului a fost Bruscambille, sau cu numele său adevărat Jean Deslauriers, autor la rîndul lui ca şi înaintaşii săi a textelor jucate, dar acesta împreună Jodelet vor părăsi farsa, devenind interpreţii comediilor „serioase" ale lui Corneille şi Molière.

Bruscambille

Tabarin

Arta comicilor francezi a fost completată în prima perioadă a veacului al XVII-lea şi cu reprezentaţiile pline de haz şi fantezie ale lui Antoine Girard — zis Tabarin, instalat la Pont Neuf în 1618, menite iniţial să constituie un simplu element de atracţie pentru mărfurile negustorilor, devenite însă, datorită talentului şi inventivităţii lui, spectacole de tip popular, cu joc burlesc bazat pe improvizaţii şi o excelentă tehnică vocală şi fizică. Şi-a publicat scenariile în cîteva volumaşe apărute între 1622 şi 1632, sub titlul *Les subtilités Tabariniques* [4].

Jean Mairet

Subtilităţile lui Tabarin

Silvanira

Sofonisba

Tendinţele de evitare a exceselor, de rafinare a mijloacelor comice, de afirmare pe scenă a unor texte elevate, îngrijite, cu probleme majore, se vădesc în jurul anilor „30" în rîndul oamenilor de litere, dar mai ales în rîndul celor din teatru. Dacă la începutul veacului, ba chiar şi după două decenii, Parisul a avut o singură trupă profesionistă, organizată şi reorganizată de mai multe ori, după 1620 observăm o diversificare şi în acest domeniu apărînd mai multe teatre. Cel mai important însă, în afara celui de la Hotel de Bourgogne, va fi Théâtre de Marais, înfiinţat în 1629 de Montdory, tot un elev al lui Valleran Le Conte, după cum am văzut.

Montdory

Om cultivat, cu mult gust, Montdory şi-a propus de la început un program estetic definit prin rigoare, printr-o problematică importantă, prin eliminarea acţiunilor exterioare din tragedii şi renunţarea la burlesc şi bufonade în comedii, declarîndu-se de acord cu susţinătorii separării genurilor şi a celor trei unităţi.

[1] *Jodelet sau valetul-stăpîn.*
[2] *Cele trei Dorotee sau Jodelet duelist.*
[3] *Moştenitorul ridicol sau Farsa interesată.*
[4] *Subtilităţile lui Tabarin.*

Deschiderea lui Montdory faţă de un nou tip de dramaturgie se întîlneşte astfel cu preocupările autorilor dramatici, ducînd încetul cu încetul la impunerea unui nou gen de teatru.

După 1630, decorurile simultane de pe scena de la Hotel de Bourgogne, acţiunile adeseori exagerate, neverosimile, încep să pară desuete publicului elevat, oamenilor cultivaţi ai epocii, dornici să vadă o perfectă concordanţă între realitatea lăuntrică a pieselor şi imaginea lor exterioară. Trecerea de la decorul simultan, violent convenţional şi artificial, către decorul succesiv, impus odată cu teatrul romantic, s-a făcut prin cadrul scenografic unic, capabil să ofere iluzia adevărului, a verosimilului. Acelaşi lucru s-a petrecut şi în ceea ce priveşte unitatea de timp, eliminîndu-se arbitrariul vîrstelor, situaţiile extravagante din piesele lui Hardy, cînd erau suficiente cîteva clipe pentru ca eroii să îmbătrînească cu decenii.

Primul dramaturg clasic este considerat Jean Mairet. El a pledat pentru aplicarea regulilor aristotelice mai întîi în 1628, în prefaţa tragicomediei *Silvanire* [1], folosindu-se de ele din plin în tragedia *Sophonisbe* [2], publicată în 1631.

În continuare se afirmă Jean Chapelain, tezele cîştigînd teren mai ales odată cu intrarea în arenă a lui Richelieu, intransigentul prim-ministru şi adevăratul stăpîn al Franţei din acea vreme, preocupat prin toate mijloacele să întărească autoritatea regală.

Teatrul de Marais se afirmă acum ca o instituţie profesionistă capabilă să dea strălucire pieselor scrise în lumina noilor cerinţe, făcînd să dispară succesul şi popularitatea tragicomediilor lui Hardy. Montdory : are şi marea şansă de a descoperi de îndată şi autori care dau prin operele lor, îngrijite, cultivate, bine scrise, autoritate noii direcţii, printre ei numărîndu-se în primul rînd Corneille.

Cu siguranţă talentul lui Corneille ar fi învins şi s-ar fi impus în orice împrejurări, dar nu se poate să nu recunoaştem meritul lui Montdory, care, primind în 1629, la Rouen, pe cînd se afla în

[1] *Silvanira.*
[2] *Sofonisba.*

turneu, o piesă de la un tînăr avocat necunoscut, a ştiut să vadă că se află în faţa unui autentic talent, montînd de îndată lucrarea la teatrul său.

Alături de piesele lui Mairet, ale lui Jean Rotrou, Georges de Scudéry, Pierre du Ryer şi Tristan L'Hermite, mult mai simple ca acţiune decît cele scrise de Alexandre Hardy, avînd în centrul atenţiei mai degrabă frămîntările sufleteşti ale eroilor decît întîmplările exterioare, *Mélite* — lucrarea de debut a lui Corneille — a contribuit la afirmarea noii direcţii. Cu toate acestea, au plătit tribut tendinţei de a îngrămădi extraordinarul, neobişnuitul, epatantul, abracadabrantul uneori, proprii teatrului baroc popular, toţi autorii acestei perioade de trecere. Rotrou, de pildă, în *L'Heureuse Constance* [1], jucată în 1631, aglomerează deghizările şi scrisorile false peste scrisorile reale pînă la refuz, terminîndu-şi pînă la urmă piesa cu căsătoria dintre regele Ungariei şi regina Neapolului, iar Corneille, în unele dintre comedii, întrece adeseori în fantezie pe predecesorii lui, inclusiv pe spanioli, prin încurcăturile şi peripeţiile inventate.

La Mort de César [2] de Scudéry şi *Le Cid* [3] de Corneille marchează sfîrşitul acestei perioade de căutări şi şovăiri, după cum şi triumful unui teatru concentrat asupra frămîntărilor lăuntrice, din care au dispărut atît elementele exterioare şi aventurile neverosimile, cît şi monoloagele plictisitoare existente pînă atunci în tragedii.

Aprinsele dezbateri ale Academiei Franceze în jurul operei lui Corneille şi finalizarea lor în 1638, prin publicarea concluziilor-manifest, *Les Sentiments de l'Académie francaise sur la tragi-comédie du Cid* [4], au consfinţit noile poziţii, punînd pe prim plan respectul adevărului, obligaţia scriitorilor de a studia natura, de a se obiectiva, eliminînd atitudinile subiective exagerate şi tendinţele de falsificare sau modificare a realităţii :

[1] *Fidelitatea fericită.*
[2] *Moartea lui Cezar.*
[3] *Cidul.*
[4] *Părerile Academiei franceze în legătură cu tragicomedia Cidul.*

BRUSCAMBILLE (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, p. 162).



Jean Rotrou

Georges de Scudéry

Pierre du Ryer

Tristan l'Hermite

Melita

Fidelitatea fericită

Moartea lui Cezar

Cidul

„Natura şi adevărul au dat lucrurilor o anumită valoare care nu poate fi schimbată prin întîmplare sau simple opinii ; prin încercarea de a le judeca după ceea ce par, şi nu după ceea ce sînt" [1].

Jean Chapelain

Părerile Academiei franceze în legătură cu tragicomedia Cidul

În aceste concluzii redactate de Jean Chapelain, dar inspirate de Richelieu, se simte din plin dorinţa cunoscutului om de stat de a subordona arta, scopurilor moralizatoare, dar şi spiritul raţionalist al epocii, nevoia de adevăr verificat prin experienţă, de exactitate şi precizie, supunînd totul controlului lucid al minţii avide de cunoaştere şi certitudini, în fond, afirmarea unei societăţi care a depăşit şi stadiul copilăriei medievale, dar şi pe acela al crizelor şi angoaselor prea rafinate.

Fără să părăsească complet formele comicului popular, şi o dovadă găsim la Molière în viclenia

[1] apud Barret Clark, *European Theories of the Drama*, ed. cit., p. 125.

lui Scapin şi gafele lui Sganarelle, rîsul despărţit de lacrimi se ridică la nivelul celei mai serioase arme de educaţie morală, ajutînd la descoperirea slăbiciunilor omeneşti şi la biciuirea defectelor.

Agezila Atila

Separarea genurilor şi respectul faţă de regulile aristotelice au ajutat în deceniul al patrulea la transformarea scenei franceze în cel mai important loc de dezbatere a marilor probleme ale veacului, unde cuvîntul ales, rafinat sau aspru, sfredelitor, devenit un admirabil mijloc de analiză şi autoanaliză intelectuală, etică, socială, politică, sugestivă şi exactă, şi-a îndeplinit din plin rolul său de mijloc de comunicare a celor mai mari adevăruri legate de om şi de destinul său.

Gustave Lanson

Multă vreme s-a considerat că prioritatea cuvîntului a distrus spectacolul şi forţa lui de vizualizare în veacul al XVII-lea, dar o cunoaştere serioasă a epocii demonstrează contrariul, arta scenică dezvoltîndu-se în epocă pe toţi parametrii, scenografie, artă interpretativă, muzică şi balet.

Vorbind despre perenitatea şi influenţa teatrului clasic francez, este firesc însă să punem pe prim plan operele cele mai valoroase, şi acestea se datoresc literaturii dramatice şi se găsesc în realizările lui Corneille, Racine şi Molière.

CORNEILLE

Harald Voss

Apreciat şi recunoscut în timpul vieţii, jucat fără încetare din veacul al XVII-lea şi pînă astăzi, Corneille a fost privit de comentatori în mod contradictoriu, creaţia lui fiind considerată o culme a eroismului şi stăpînirii de sine de către admirator, sau respinsă în totalitatea ei, aşa cum s-a întîmplat în critica germană din perioada *Sturm* und *Drang*-ului sau din epoca romantică. Legat mai ales de *Cidul, operă* de tinereţe, plină de impetuozitate, pasiune şi forţă lăuntrică, cu eroi definiţi prin forţa de a-şi învinge pasiunile în faţa datoriei, prin eforturi supraomeneşti de a face să tacă sentimentele atunci cînd sună goarna obligaţiilor familiale sau civice, Corneille a fost analizat adesea ca un poet al cărui glas s-a stins în ultima parte a vieţii sau a dat opere mediocre. N-au fost străini de această imagine nici satiricul Boileau, care a lansat în 1667, după *Agésilas* şi *Attila*, maliţioasa epigramă :

„Après Agésilas, hélas,
Après Attila, holà" [1].

dar nici contemporanii lui, care au renunţat în ultima parte a veacului la propunerile grave ale bătrînului Corneille, preocupat mai puţin de problemele iubirii şi mai mult de cele ale raporturilor dintre oamenii care deţin puterea şi cei obligaţi să se supună, preferînd în locul lui pe Racine, marele cunoscător al sufletului feminin.

Gustave Lanson sesizează cu exactitate faptul că în opera lui Corneille avem de-a face cu dezbateri de natură politică :

„De aceea i-au reuşit atît de bine magistraţii, oamenii de stat, teoreticienii guvernării, ai cuceririlor sau ai revoltelor. De aceea a lucrat de preferinţă cu istoria romană, cea mai politică dintre toate istoriile. Această preferinţă este de altfel comună întregii lui generaţii, o generaţie de patrioţi, de martori curioşi şi actori voluntari ai faptelor politice" [2].

Dacă în comediile lui a inventat în cea mai mare parte subiectele, în tragedii nu şi-a îngăduit această libertate, considerînd că dezbaterea problemelor politice şi etice este mai adevărată atunci cînd este legată de personalităţi istorice. Nu a fost însă interesat de reconstituiri sau redări exacte, ci de materializarea unor gînduri şi a unor idei în forme concrete, sensibile, credibile.

Oprindu-se asupra acestui aspect, cercetătorul german Harald Voss[3] insistă în mod special asupra faptului că şi în tragedii găsim un univers inventat, o mare capacitate de transformare a lumii reale într-o lume teatrală, idei abstracte devenite însă drame datorită întruchipării lor în personaje, ce

[1] *După Agezila, vai*
După Atila opreşte !

[2] Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, p. 433—434.

[3] În lucrarea *Corneille oder das Werden einer menschlichen Ordnung* (Corneile sau devenirea unei ordine umane), Bonn, R. Schwartzbold Witterschlick, 1967.

luptă să ajungă la condiția eroică, consistența și durabilitatea lor fiind determinate de consecvența cu care-și urmăresc scopul.

Pentru Corneille tragedia este prin excelență genul dezbaterilor grave, serioase, legate de drumul parcurs de omenire de la o stare de dezordine și anarhie la ordine și armonie, punînd în lumină mai mult ca orice capacitatea omului de a se stăpîni pe el însuși.

Cu toate că s-a inspirat din izvoare literare, spaniole în *Cidul* și *Don Sancho de Aragon*, sau antice în *Oedip* și *Medeea*, cel mai adesea a apelat la istorie.

Găsim astfel evenimente și fapte din istoria romană în *Horace* [1], *Cinna* [2], *Pompée* [3] *Othon* [4], *Suréna* [5], *Nicomède* [6], *Tite et Bérenice* [7], din istoria imperiilor orientale în *Rodogune, princesse des Partes* [8] și din trecutul Bizanțului în *Heraclius* [9] și în *Pulchérie* [10], transformate de autor în ecuații conflictuale menite să arate că ordinea și armonia nu pot fi obținute decît prin rațiune, stăpînire, control, înnăbușire a dorințelor nestăpînite.

Nu lipsesc din lucrările lui Corneille situațiile ieșite din comun, intrigile, comploturile, încercările de asasinat, dușmăniile, uneltirile, dar pînă la urmă totul se liniștește, fie prin moartea eroilor incapabili să se stăpînească, fie prin triumful rațiunii și potolirea patimilor.

În piesele lui nevinovații pier destul de rar, moartea lor fiind incompatibilă cu ideea de justiție susținută de Corneille. Uneori sînt ajutați de hazard și coincidențe fericite, dar de cele mai multe ori reușita se datorează faptului că știu să fie stăpîni pe ei înșiși, să treacă cu tărie prin încercări. Există și sacrificii liber consimțite, asumate în mod conștient,

[1] *Horațiu.* Vom păstra în traducere transcrierea românească a acestui nume, la fel și cu celelalte nume de eroi.
[2] *Cina.*
[3] *Pompei.*
[4] *Oton.*
[5] *Surena.*
[6] *Nicomed.*
[7] *Titus și Berenice.*
[8] *Rodogune, prințesa Parților.*
[9] *Heraclius.*
[10] *Pulcheria.*



Cidul
Don Sancho de Aragon
Oedip

Medeea

Horațiu
Cina
Nicomed
Surena

Rodogune, prințesa Parților

Titus și Berenice
Heraclius
Pulcheria

CORNEILLE (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planșa nr. 66, p. 160).

în urma unei severe stabiliri a ierarhiei de valori, așa cum se întîmplă cu Polyeucte, cel ce nu poate ceda și nu acceptă să renunțe la crezul lui, dar și în acest caz avem de-a face cu o reușită a eroului, și nu cu dezastrul tragic tradițional.

S-a spus adeseori că eroii lui Corneille sînt unilaterali, simplificați, lipsiți de adevăr psihologic. O asemenea judecată se bazează pe cerințe ce nu corespund însă universului său de idei, marele dramaturg fiind prin excelență creatorul unor personaje care acționează în funcție de voința și principiile lor călăuzitoare. Indiferent dacă avem de-a face cu ființe nobile sau cu mari orgolioși și ambițioși, eroii lui sînt în primul rînd exponenții unor principii de conduită avînd capacitatea să le apere și să le explice, să le expună, să le argumenteze, faptele lor fiind înainte de orice un mod de a le demonstra eficiența.

Guillen de Castro
Faptele de tinereţe ale Cidului

Eroul cornelian, model de autodepăşire

Cu toate că marele dramaturg francez a modificat substanţial izvoarele de inspiraţie, renunţînd la numeroase detalii sau la elemente de coloratură, oprindu-se asupra situaţiilor conflictuale pure, eliminînd datele legate de specificul istoric sau naţional, căutînd numai ceea ce era general valabil, indiferent de timp sau spaţiu, eroii vorbind şi comportîndu-se la fel, fie că sînt contemporani cu Cezar şi Octavian August, fie că sînt împăraţi bizantini, cele mai serioase reuşite le-a obţinut atunci cînd a găsit un subiect potrivit cu intenţiile lui iniţiale şi cu ideea pe care a dorit s-o susţină.

Corneille a urmărit să arate în primul rînd puterea voinţei şi capacitatea de stăpînire a omului, de aceea a căutat situaţii bazate pe acţiunea şi intervenţia deliberată a eroului.

A transformat adeseori izvoarele de inspiraţie, dar nu numai pentru a le pune de acord cu regulile aristotelice de timp şi loc, ci pentru a putea dezbate convingător şi mobilizator conflictul dintre pasiune şi datorie, arătînd capacitatea omului de a se forma pe sine după un înalt ideal civic şi etic. Nu întotdeauna aceste modificări au fost reuşite, avînd în vedere şi faptul că uneori materialul de viaţă sau modelul aveau alte încărcături de semnificaţii decît cele dorite, schimbările operate ducînd la minimalizare sau chiar denaturare. Mitul lui Oedip sau mitul Medeii cu alte sensuri decît cele cu care le-a înzestrat dramaturgul francez nu l-au ajutat să-şi susţină pe deplin tezele. Lupta omului cu destinul, cu forţele necunoscute, atotputernice, suferinţa ca mijloc de răscumpărare a greşelilor, cauzele neexplicate ale nenorocirilor omeneşti îi sînt străine scriitorului raţionalist. Nu s-a apropiat nici de frămîntarea sfîşietoare a Medeei, de imposibilitatea ei de a alege între dragostea de mamă şi dorinţa năpraznică de a se răzbuna pe Iason, văzînd în mitul nefericitei femei, venită pe meleagurile Greciei din ţinuturi îndepărtate, şi al celui care a condus pe Argonauţi mai curînd lupta a două animale de pradă decît o mare dramă omenească.

Terenul pe care se simte cel mai bine Corneille este şi acela al faptelor adevărate şi al conflictelor născute în lupta pentru putere din istoria imperiilor helenistic, roman şi bizantin.

Cu excepţia lui Rodrigo din *Cidul*, personaj istoric, dar luat de Corneille din piesa *Faptele de tinereţe ale Cidului* de Guillen de Castro, lucrare plină de suflul romantic al legendelor medievale, eroii reprezentativi pentru concepţia de viaţă corneliană, pentru încrederea lui în capacitatea omului de a fi propriul său stăpîn sînt în tragediile *Horaţiu, Pompei, Cina* şi se numesc Horaţiu, legendarul apărător al Romei, Cezar, cuceritorul Galiei şi al Egiptului, şi Octavian August, cel ce a dat strălucire unei epoci de referinţă nu numai pentru antichitate, ci şi pentru întreaga istorie europeană.

Is-a reproşat uneori lui Corneille faptul că nu a cunoscut sufletul feminin, eroinele lui avînd aceleaşi trăsături de caracter ca şi bărbaţii. Nu avem însă de a face cu o ignorare a psihologiei feminine, ci cu personaje create după un model unic, demonstrînd poate mai convingător decît în cazul eroilor, avînd în vedere datele psihice şi sociale ale femeii, că omul înzestrat cu voinţă poate trece peste orice piedici. Emilia, duşmana declarată a lui Octavian August, capabilă să conducă revolte şi comploturi împotriva împăratului din tragedia *Cina;* Cornelia, soţia lui Pompei, femeia hotărîtă să-şi răzbune soţul din *Pompei;* Arsinoe, regina dornică să-şi vadă fiul pe tron, chiar cu preţul trădărilor şi al asasinatelor din *Nicomed;* Leontina din *Heraclius,* femeia capabilă să-şi sacrifice fiul numai pentru a-l salva de la moarte pe adevăratul moştenitor al tronului ; Cleopatra, regina Siriei, duşmană de moarte a Rodogunei, adevărata eroină din *Rodogune, prinţesa Parţilor ;* Ximena, nobila spaniolă decisă să facă totul pentru a-şi împlini datoria la fel cu logodnicul ei din *Cidul,* sînt întruchipări dramatice ale ideii de voinţă şi energie din acelaşi aluat dramatic şi spiritual ca şi bărbaţii.

Pentru coroană şi tron ucid, pun la cale comploturi, trădează, îşi înfrîng sentimentele de dragoste sau duioşie, transformîndu-se în adevărate fiare, mînţind sau ucigînd dacă o cer interesele. Ştiu să fie, la fel ca şi eroii, nobile şi pline de mărinimie, dacă raţiunea le impune acest lucru, aşa cum este Emilia, în clipa în care-şi dă seama că a greşit, judecîndu-l în mod eronat pe Octavian August.

Printre personajele lui Corneille există şi conducători despotici, asupritori, împotriva cărora poetul înarmează braţele celor buni şi cinstiţi, dar nu a urmărit în mod special să-i descrie pe cei răi, ci pe cei capabili să se ridice deasupra obişnuitului, devenind adevărate exemple de curaj, tărie sufletească, stăpînire de sine, dezvoltînd în diverse ipostaze pe

eroii făuriți pentru prima dată în *Cidul*. Dintre numeroasele întîmplări existente în piesa lui Guillen de Castro, Corneille și-a ales numai momentul cînd Rodrigo trebuie să se lupte cu tatăl iubitei sale, răzbunînd astfel onoarea rănită a familiei, hotărîrea lui fiind urmată cu aceeași tărie și de Ximena, care-i vrea, drept pedeapsă, moartea.

Această situație dramatică și dilematică a fost inventată mai întîi de autorul spaniol, care a înfrumusețat astfel povestea lui Rodrigo din „*romancero*"-urile medievale, mult mai aspră, mai simplă și mai frustă. În aceste cîntece, Ximena era aceea care i-a cerut regelui să i-l dea ca soț pe Rodrigo, avînd în vedere faptul că acesta i-a lăsat castelul, familia și pămînturile fără apărare.

Solicitarea este privită ca normală atît de către monarh, cît și de către tînărul luptător :

„Cidul o privi tulburat pe Ximena, spunîndu-i : Femeie, l-am omorît pe tatăl tău, dar nu l-am asasinat, l-am lovit în luptă dreaptă, așa cum a cerut onoarea ; astăzi îți dau un om pentru omul ucis, de mine, și de acum înainte, viața mea îți aparține. În locul unui brav tată ai căpătat un brav bărbat" [1].

Din acest moment descris laconic în „*romancero*" Guillen de Castro a inventat un act emoționat și răscolitor, cu declarații pline de sfîșieri, în care cei doi îndrăgostiți își plîng soarta vrăjmașă, iar Corneille a creat o tragedie exemplară prin lupta eroilor de a se autodepăși.

Vorbindu-se despre tragedia *Cidul*, s-a spus adeseori că avem de-a face cu lupta între sentiment și datorie, dar eroii lui Corneille nu încearcă să-și înăbușe dragostea, ci, păstrîndu-și neatinsă iubirea, se străduiesc să răspundă obligațiilor familiale, știind bine că numai astfel sînt demni de respectul celuilalt. Iubirea lui Rodrigo și a Ximenei nu are nimic vinovat în ea, ci, din contră, este nobilă, frumoasă, îngăduită de lege și societate, dar mai presus de fericirea personală sînt îndatoririle față de familie și patrie.

Nu Rodrigo și Ximena sînt cei obligați să-și înăbușe sentimentele, ci Dona Uracca, fiica regelui. Îndrăgostită de Rodrigo. Ea este aceea care trăiește drama reprimării unei iubiri ce nu îi este îngăduită :

[1] Trad. aut.

„Sînt gata ca să mor *Cidul*
decît să-mi lepăd rangul, decît să mă cobor.
Dar ți-aș putea răspunde că vrednicia are
Pe lumea asta dreptul s-aprindă un suflet mare
Și dacă slăbiciunea aș vreau eu să mi-o iert
Exemple strălucite n-aș căuta-n deșert ;
Dar nu urmez o cale ce mi-ar scădea mărirea" [1].

La fel cu Dona Uracca sînt și alte personaje. Rodogune, prințesa Parților, de pildă, venită la curtea regilor din Siria, unde trebuie să se căsătorească cu unul din fiii Cleopatrei, refuză să spună pe cine preferă, așteptînd să vadă ce hotărăsc cei în drept, decisă să-și urmeze obligațiile, și nu inima. *Rodogune, prințesa Parților*

„Să nu crezi că-mi poți smulge taina din suflet"

îi spune prințesa confidentei

„Și indiferent care-mi va fi bărbatul hărăzit de cer,
Lui vreau să mă dăruiesc din plin.
Chiar dacă voi fi a celui de care mă tem
Voi ști să-l primesc cu același zîmbet (....)
Și datoria va desăvîrși
Ceea ce nu poate iubirea" [2].

Luarea unei hotărîri nu este ușoară și stanțele din *Cidul*, rămase pînă astăzi ca un exemplu al conflictului interior plin de dramatism, al sfîșierii lăuntrice între două porniri contrare, ne dezvăluie din plin frămîntările eroilor :

„O, ce grozavă luptă se dă acum în mine ;
În contra cinstei mele iubirea mea-i pornită :
A răzbuna un tată și-a pierde o iubită ;
El inima-mi ațîță, ea brațul mi-l reține" [3].

Rodrigo ar vrea să se sinucidă pentru a scăpa de chinuri, dar știe că iubita îl va condamna, tot așa cum îl judecă și dacă nu-și face datoria de fiu :

[1] Corneille, *Cidul* (în rom. de St. O. Iosif), în vol. *C. Teatru*, București, E.S.P.L.A., p. 65.

[2] Trad. aut.

[3] Corneille, *op. cit.*, p. 74.



SCENĂ DIN COMEDIA JOCUL AMĂGIRII DE CORNEILLE (Silvio D'Amico *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1953, vol. II, planşa 88, p. 160).

„De mă răzbun, Ximena, mă va urî, firește!
Am să-i atrag disprețul de n-am să mă răzbun!" [1]

Aceeaşi tărie de caracter şi aceeaşi voinţă o găsim şi la Ximena atunci cînd îi cere regelui să-l condamne la moarte pe logodnicul ei :

„Rodrigo, ah, ai dreptate, cu toată vrăjmăşia
Nu pot blama pe-acela ce-şi face datoria (...)
Tu n-ai făcut, firește, decît ce se cădea,
Dar mi-arătaşi de-asemeni şi datoria mea" [2].

Îndatoririle au şi ele însă o scară de valori şi, dacă individul se supune în faţa familiei, cu atît mai mari îi sînt obligaţiile faţă de ţară. Rodrigo este gata să moară pentru a da satisfacţie Ximenei, dar tatăl său îi aduce aminte că-l cheamă ţara şi nu are dreptul să se gîndească la durerile personale :

„Nu-i vreme mîntuire în moarte-a căuta
Acum cînd e nevoie de bărbăţia ta" [3],

îi spune Don Diego, trimiţîndu-l să lupte contra maurilor. După victorie, Rodrigo nu mai este un simplu nobil, ci un apărător de valoare al patriei şi de aceea regele îi porunceşte Ximenei să se supună destinului şi să-l accepte ca soţ pe cel ce va cîştiga în duelul cerut de ea însăşi.

În această competiţie eroică de curaj şi sacrificii ale celor doi eroi, există şi un moment de şovăire cînd însăşi Ximena îl roagă pe Rodrigo să-şi biruiască adversarul în duel, dar el nu face decît să le sporească verosimilitatea :

„Viaţa ta şi-onoarea în stare dacă nu-s
Să-abată gîndul morţii de care eşti supus,
De te-a iubit vreodată Ximena ta, ei bine
— Rodrig atunci ascultă : îndură-te de mine
Şi scapă-mă de silа ce-o am să mă mărit
Cu omul care veşnic mi-a fost nesuferit.
Să-ţi spun mai mult ? Aleargă şi arată-ţi vitejia
Ca să-mi impui tăcerea, ca să-mi împaci mîndria.
Şi de mai ţii la mine, oricît va fi de greu,
Învinge într-o luptă al cărei preţ sînt eu" [4].

[1] Corneille, *op. cit.*, p. 75.
[2] *Ibidem*, p. 100.
[3] *Ibidem*, p. 107.

Aceeași strădanie a eroilor de a se ridica la înălțimea îndatoririlor și a speranțelor cu care i-a investit colectivitatea, o găsim și în tragedia *Horațiu*. Atît Horațiu cît și tînărul Curiațiu, cumnatul său, trebuie să treacă prin purgatoriul alegerii, fiind puși în situația de a-și face datoria față de țară, renunțînd la propria lor familie. Cei doi își sacrifică sentimentele, avînd însă și diferențe în modul în care privesc raportul între interesul personal și cel colectiv. Sensibil, poetic, Curiațiu, frate nu numai cu soția lui Horațiu, ci și logodnicul Camilei, sora acestuia, este zdrobit de hotărîrea cetății de a fi cel ce trebuie să-l omoare :

Curiațiu

„Ce țara poruncește, prietenia-mi plînge.
Cumplită sfîșiere de-a ști Alba învinsă.
Sau biruind cu prețul să-ți văd suflarea stinsă ;
Să simt că scopul unic spre care tinde ea
Se cumpără cu moartea, lovind în viața ta" [1].

Spre deosebire de el însă Horațiu nu șovăie nici o clipă :

Horațiu

„Cum ? Zilele mi-ai plînge cînd țării dragi sînt date ?
În inimi mari, această jertfire-i minunată
Iar gloria nu-ndură să fie-ndoliată" [2].

Tot o situație dilematică, chiar dacă ea are date noi față de cele anterioare, este și aceea a lui Octavian August din *Cina*. Trădat de Cina, la care ține foarte mult, dar mai ales de Emilia, pe care o consideră aproape ca pe o fiică, împăratul reușește să-și înfrîngă mînia și să-i ierte, transformîndu-i astfel din dușmani în prieteni :

„Sînt propriul meu stăpîn, la fel cum sînt stăpînul
universului,

Sînt și vreau să fiu. O veacuri, o memorie a viitorului
Păstrați pentru totdeauna imaginea acestei victorii
Biruiesc astăzi asupra celei mai drepte furii
Și amintirea acestei clipe să rămînă pentru veșnicie,
Să fim prieteni Cina, eu îți cer acest lucru (. . .)
Învățînd totodată de la mine cum să-ți înfrîngi mînia" [1].

Horațiu

Cu aceeași noblețe sufletească se comportă și Cezar în tragedia *Pompei*. A luptat și l-a învins pe Pompei, dar uciderea dușmanului său îl doare. O admiră pe Cornelia, soția lui Pompei, și o ascultă chiar și atunci cînd aceasta îi vorbește despre dorința ei de răzbunare. *Pompei*

Emoționante exemple de autodepășire, de împlinire a datoriei înainte de orice, se găsesc și în *Polyeucte*. Eroul principal preferă să moară decît să-și părăsească credința, dar adevărata admirație nu o trezește Polyeucte, ci soția lui, Paulina, care-l sprijină și rămîne alături de el, din datorie, și Severus, fostul ei iubit. *Polyeucte*

Înainte de a veni cu tatăl ei în Armenia, Paulina a fost logodită cu Severus, dar rațiuni politice l-au îndemnat pe tatăl Paulinei s-o căsătorească pe fiica lui cu Polyeucte, un reprezentant de seamă al nobilimii locale.

Condamnarea lui Polyeucte, devenit creștin, ca dușman al Romei, după cum și venirea lui Severus în orașul lor ca trimis al Romei, i-ar putea reda Paulinei și libertatea și fericirea, dar frumoasa femeie rămîne fidelă îndatoririlor ei :

„Dacă cerul mi-ar fi îngăduit să-mi aleg bărbatul,
Aș fi fost a ta fără nici o clipă de șovăire,
Și te-aș fi ales dintr-o sută de regi,
Dar datoria îmi impune astăzi alte legi" [2]. *Cina*

Și Severus, la rîndul lui, dă dovadă de noblețe sufletească, încercînd să-l apere pe Polyeucte.

Eroii din această tragedie se află într-o adevărată întrecere, gata să se sacrifice pentru a-i salva pe ceilalți ; tăria de caracter, puterea voinței fiind astfel calități pe care le poate avea orice om, indiferent de credința lui.

Acest lucru este cu atît mai important de reținut cu cît piesa a fost uneori considerată ca un elogiu adus creștinismului, ori nu numai Polyeucte se depășește pe sine, ci și Paulina și Severus, cei din urmă fiind și rămînînd păgîni.

[1], [2] Corneille, *Horațiu* (în rom. de Victor Eftimiu și Petru Manoliu), din vol. cit., p. 255.

[1] Trad. aut.
[2] Trad. aut.

Tragedia lui Corneille are puncte comune cu cea antică sau cu cea shakespeariană, dar şi numeroase deosebiri. Eroii lui au grandoare, voinţă, capacitate de stăpînire, dar sînt lipsiţi de fior existenţial, de angoase şi de mister. Sînt atît de puternici şi au atîta forţă şi voinţă în ei, încît au topit tenebrele şi incertitudinea, înlocuindu-le cu atotputernicia lui „*vreau*" şi „*pot*".

Acest lucru i-a adus şi reproşuri, ba chiar refuzul de a-i fi trecută opera în genul tragic. Unul dintre cei mai necruţători critici a fost Lessing:

„Tare mă tem că Solon ar fi avut motiv să considere plăsmuirile marelui Corneille drept minciuni vătămătoare. Într-adevăr, care e rostul acestor ficţiuni? Aduc ele istoriei, pe care o supraîncarcă, astfel, ceva cît de puţin verosimil? Nu sînt verosimile nici măcar în ele însele. Corneille se făleşte cu ele, socotindu-le admirabile isprăvi ale puterii sale imaginative. Dar el ar fi trebuit să ştie că nu imaginaţia pură, ci imaginaţia servind un scop dovedeşte spirit creator" [1].

Observaţiile lui Lessing sînt întemeiate numai dacă se apreciază că tragedia trebuie să se încadreze în normele propuse de antici şi în formele dezvoltate de teatrul englez în Renaştere. Dacă acceptăm însă şi alte direcţii, mai ales cele proprii raţionalismului, atunci piesele autorului francez îşi găsesc un loc de seamă în cadrul genului.

Pentru raţionalistul Corneille, convins că omul se construieşte pe el însuşi după voinţa şi idealurile sale etice, tragedia a însemnat genul dramatic nobil, elevat, capabil să ofere modele de conduită, să întărească şi să fortifice încrederea în raţiune, dezbătînd totodată în forme emoţionante problema binelui şi răului, adevărului şi minciunii în viaţa personală, dar mai ales în viaţa publică, acţiunea pieselor lui fiind plasată în sălile tronului şi ale palatelor celor puternici, acolo unde se decide soarta ţărilor şi istoria.

Nicomed

[1] Lessing, *Dramaturgia de la Hamburg* (în rom. de Lucian Blaga), din vol. Lessing, *Opere*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958, vol. I, p. 73.

Figuri de despoţi în tragedia corneliană

Renascentistul a fost un om politic, interesat direct de modul în care era condusă o ţară, dînd sfaturi, indicînd conduite, oferind modele de organizare a vieţii sociale şi politice.

Mai mult decît predecesorul său, omul epocii raţionaliste consideră de datoria lui să cunoască care-i sînt drepturile şi îndatoririle cetăţeneşti, luptînd pentru ordine şi armonie nu numai în viaţa personală, ci şi în cea publică.

Formaţia juridică a tînărului Corneille, conştiinţa îndatoririlor lui de artist şi cetăţean îl apropie, mai mult decît pe alţi contemporani, de marile probleme ale veacului său. A crescut şi s-a format în perioada întăririi absolutismului regal, fiind martorul luptei duse de Richelieu şi ulterior de Mazarin pentru concentrarea puterii politice şi înlăturarea anarhiei feudale. A observat frămîntările, conflictele, psihologia şi mentalitatea oamenilor politici, revoltat atunci cînd a constatat că cei răspunzători de destinul popoarelor nu sînt la înălţimea sarcinii lor, preocupat să arate cum trebuie să fie un adevărat monarh, crezînd şi susţinînd necesitatea concentrării puterii. Nu l-a simpatizat pe Richelieu şi nici Mazarin nu i-a fost prieten, dar a filtrat prin prisma aurie a idealizării chipul lui Octavian August şi a lui Cezar, propunîndu-i ca model. Nu i-a scutit de crimele trecute şi nu puţine sînt rîndurile în care Octavian August vorbeşte despre sîngele vărsat pe nedrept, la fel cum moartea lui Pompei apasă pe umerii lui Cezar, dar greşelile de început sînt văzute ca o etapă răscumpărată însă prin meritele ulterioare.

A cîntat dragostea de ţară şi eroismul celor care luptă pentru libertatea ei în *Horaţiu*, cea mai patriotică dintre tragediile lui, preamărind totodată şi curajul celor ce se ridică împotriva tendinţelor de cotropire ale marilor puteri. În *Nicomed*, piesă inspirată din întunecatele istorii ale imperiilor orientale, aduce pe prim plan pe Nicomed, fiul regelui Prusias al Bitiniei, admirator al lui Hanibal şi duşman al Romei, privit ca un adevărat campion pentru autonomia patriei lui, neprecupeţind nimic atunci cînd trebuie să-i înfrîngă pe vajnicii romani.

Toţi aceşti eroi sînt bine construiţi, dar şi mai bune şi mai convingătoare sînt portretele despoţilor,

adevărate studii ale mutațiilor psihice și intelectuale petrecute în mentalitatea celor preocupați de putere.

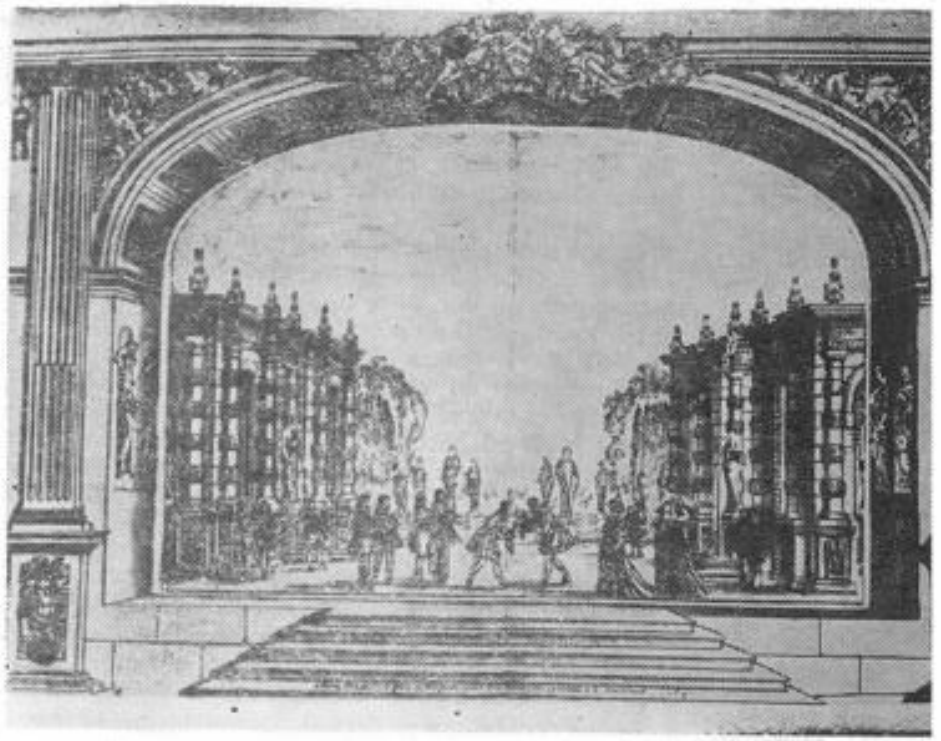
Ptolomeu din *Pompei*, Arsinoe din *Nicomed*, Cleopatra din *Rodogune, prințesa Parților*, Focas din *Heraclius* fac parte din rîndul conducătorilor incapabili să vadă altceva decît propriul lor orgoliu, transformîndu-se în neoameni din pricina ambițiilor și a mîndriei nemăsurate.

Acești eroi au multe trăsături comune, dar se diferențiază prin situațiile și problemele cărora trebuie să le facă față. Condiția lor este aceea de conducători, dar și de oameni, trecînd în ambele ipostaze prin multiple situații. Cel mai liniar și mai simplu din punct de vedere psihic și intelectual este Ptolomeu. Este ambițios, vrea să domnească, dar se teme de Cleopatra, sora lui, de puterea lui Cezar și autoritatea lui Pompei. Îi e dator lui Pompei cu sprijin, dar triumvirul s-a refugiat în Egipt învins la Pharsale și monarhul conformist nu vrea să rişte nimic. Nu are scrupule și nici nu-și face procese de conștiință, dar apelează la consilierii lui pentru a găsi cea mai bună cale. Sfaturile lui Photin sau Achillas sînt pe măsura stăpînului, directe, fără menajamente ; Pompei trebuie înlăturat pentru a cîștiga bunăvoința lui Cezar, eliminînd totodată și posibilitatea ca generalul roman să devină un aliat al Cleopatrei.

Cu toate că i-a fost dușman, Cezar este profund zguduit de moartea lui Pompei, îl disprețuiește pe Ptolomeu pentru uciderea triumvirului, dar ca un adevărat conducător de stat nu ia decît măsuri de natură politică, obligîndu-l să-și împartă puterea cu Cleopatra.

Mai ambițioasă și mai lacomă după putere, Arsinoe, soția regelui Prusias, apelează la toate mijloacele pentru a-l înlătura de la domnie pe fiul ei vitreg, Nicomed, punînd în locul acestuia pe propriul ei copil. Minte, linguşește, îl acuză pe Nicomed de trădare. Se folosește în egală măsură de slăbiciunea soțului ei și de prietenia cu romanii. L-ar lua ca asociat în toate încercările ei pe fiul ei, Atal, dar se teme ca acesta, fiind încă prea tînăr, să nu se sperie de mijloacele-i viclene :

„Mă tem că, dacă-l află, prea tare-se-ngrozește ;
Mă tem că, prin virtutea romană instruit,
Ne va strica și planul pe care l-am urzit ;



SCENA TEATRULUI DE LA PALAIS CARDINAL, CONSTRUITĂ DE RICHELIEU ÎN 1641 ȘI INAUGURATĂ CU PIESA MIRAME DE DESMARETZ (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1950, vol. II, planșa 89, p. 160).

Mă tem să nu-nțeleagă că nu-i mișel, nici crimă
S-ajungi la tron pe-o cale ce nu e legitimă" [1].

Știe să pareze loviturile și acuzațiile, nu se pierde cu firea și nu renunță la intențiile ei decît atunci cînd își dă seama că nu mai are nimic de cîștigat și cedează cu abilitate, rămînînd, la fel ca Ptolomeu, pe tron. Nici Ptolomeu și nici Arsinoe nu sînt arătați suferind sau chinuindu-se, cuprinși de remuşcări sau pradă unor puternice procese de conștiință. Pun la cale intrigi, își urmăresc scopul, iar cînd pierd se adaptează cu ușurință la noile condiții.

Rodogune, prințesa Parților

Din același aluat, dar cu ambiții și patima puterii mult peste cei dintîi este Cleopatra din *Rodogune, prințesa Parților*. Dorința de a-și menține

[1] Corneille, *Nicomed* (în rom. de Victor Eftimiu și Petru Manoliu), în vol. *Teatru*, ed. cit., p. 326.

coroana şi de a-şi înlătura duşmanii a căpătat la această regină forme hiperbolizate, diabolice, monstruoase. Ea nu se poate opri la jumătatea drumului şi nici nu acceptă renunţarea. Ura Cleopatrei împotriva Rodogunei, adusă în ţară de soţul ei cu gîndul s-o facă regină şi rămasă ca posibilă logodnică a unuia dintre fiii ei, nu are margini.

Această aprigă regină din regatul seleucid n-a pregetat nici o clipă să-şi omoare soţul, atunci cînd acesta, hotărît să se căsătorească cu Rodogune, s-a aliat cu parţii, dar, spre marea ei disperare, îşi vede şi fiii îndrăgostiţi de aceeaşi femeie.

Dîndu-şi seama că nu reuşeşte să-i despartă de Rodogune nici cu vorbe bune şi nici cu ameninţări, este gata să-i ucidă, cu acelaşi sînge rece cu care a luat şi viaţa bărbatului ei. Este demascată însă după asasinarea primului fiu, dar nu se pierde cu firea, nu cerşeşte milă şi nu vrea îndurare, ci bea, plină de curaj, cupa de otravă pregătită pentru cel de al doilea :

„În zadar vrei să-mi redai viaţa
Ura mea bine înrădăcinată şi atît de credincioasă
S-a născut prea devreme pentru a te putea pierde şi pe tine
Aceasta este singura mea durere înainte de a muri
Deşi mă mîngîie gîndul că nu-mi văd rivala domnind în locul meu.
Ei bine, iată-te rege ! Dar să ştii că numai crima mea te-a înălţat pe tron
Eu te-am scăpat de tatăl tău, de fratele tău şi de mine însămi" [1].

Heraclius

Focas, împăratul Bizanţului, din *Heraclius,* ajuns la domnie prin intrigi şi crime, are o viaţă sufletească mult mai complexă, cu serioase sfîşieri lăuntrice, aceea de a nu şti pentru cine s-a străduit să cucerească puterea, de a nu şti care este copilul său adevărat. După ce l-a ucis pe împăratul Mauriciu, luîndu-i totodată şi tronul, a poruncit să-i fie omoriţi şi copiii, cu excepţia unei singure fete, Pulcheria, cu care vrea să-şi căsătorească fiul, potolind totodată şi protestele poporului. Leontina, o nobilă din Bizanţ, guvernanta copiilor lui Mauriciu şi a fiului lui Focas, şi-a sacrificat propriul ei copil dîndu-l drept Heraclius, urmaşul fostului împărat, iar pe acesta îl prezintă ca pe viitorul moştenitor al tronului.

[1] Trad. aut.

Acţiunea piesei se petrece după mulţi ani, cînd Focas descoperă adevărul, dîndu-şi seama totodată că cel care era fiul său îl urăşte, crezîndu-se descendentul împăratului asasinat. Situaţia alambicată proprie viziunii baroce asupra lumii este amplificată de autorul francez şi prin incapacitatea lui Focas de a pune în concordanţă sentimentele lui cu realitatea, simţindu-se atras sufleteşte către Heraclius.

Tragediile lui Corneille sînt retorice, declarative, cu personaje ce reprezintă evident idei şi teze, dar ele sînt construite cu o logică impecabilă, demonstrîndu-se convingător faptul că învinge cei ce ştiu să-şi stăpînească pornirile şi pier cei ce nu se lasă călăuziţi de raţiune. Există atîta încredere la Corneille în capacitatea omului de a învinge răul, încît aproape că a înlocuit deznodămîntul nefericit cu finalul victorios, tragicul însemnînd în concepţia dramaturgului mai degrabă eroism şi grandoare decît durere. Rodogune rămîne cu Antiochus în piesa ce-i poartă numele şi, chiar dacă asupra lor apasă blestemul Cleopatrei, Corneille are încredere în forţa lor de a învinge răul. Este victorios şi Nicomed, cel ce nu acceptă să se plece în faţa Romei, iar în *Cina,* Emilia şi Cina rămîn prietenii lui August. Vor cunoaşte fericirea, bine meritată, şi Rodrigo şi Ximena din *Cidul* şi mulţi alţii. Alături de tirani pier şi nevinovaţii, dar aceştia sînt Polyeucte, cel ce acceptă singur sacrificiul, şi Camila din *Horaţiu,* cu sufletul sfîşiat, incapabilă să înţeleagă importanţa faptei săvîrşite de fratele ei care a salvat Roma, moartea fiind privită astfel fie ca un act de eroism, fie ca o eliberare. Pieirea celui nevinovat poate fi şi un semn de protest aşa cum avem în *Rodogune, prinţesa Parţilor,* unde asasinarea lui Seleucus de propria lui mamă ne umple de revoltă, dar niciodată nu aduce neîncredere în viaţă sau în oameni.

Tragedia corneliană trebuie acceptată cu datele ei specifice, o tragedie ce corespunde viziunii raţionaliste despre lume şi viaţă, punînd pe prim plan voinţa, luciditatea, capacitatea de stăpînire, definită prin prioritatea cuvîntului ca mijloc de manifestare a unei activităţi intelectuale superioare.

Corneille, autor de comedii

Dacă numele lui Corneille stă la loc de cinste în istoria tragediei, el nu poate fi ignorat nici în domeniul comediei, fiind autorul unor lucrări care au contribuit din plin la ridicarea valorii literar-artistice a genului.

În 1629, cînd Montdory a pus în scenă *Mélite*, lucrarea de debut a dramaturgului, comedia era practic inexistentă în Franța, cu excepția farselor jucate, e drept cu haz, aplomb și culoare de actorii de la Hotel de Bourgogne, dar fără prea multe calități literare.

Chiar dacă autorul *Mélitei*, grav, serios, mai puțin familiarizat cu jocul de cuvinte și arta răsturnărilor multiple și a acțiunilor dinamice, nu este cel mai dotat comediograf francez, lucrările lui au fost cele care au dat strălucire și elevație genului în anii „40", „50", deschizînd drum lui Molière.

Comediile lui Corneille sînt : *Clitandre* (1632), *La veuve ou Le traitre trahi* [1] (1633), *La Place Royale ou l'amoureux extravagant* [2] (1633—1634), *La suivante* [3] (1634), *Galerie du palais* [4] (1634), *L'Illusion comique* [5] (1636), *Le menteur* [6] (1644) și *La Suite du Menteur* [7] (1644). Aceste piese au uneori întîmplări imposibile, încurcături artificiale, răsturnări de situații forțate, dar ele sînt cele care au adus pe scena franceză vorbirea îngrijită, versurile rafinate și personaje cu o viață sufletească bogată, aleasă.

Lipsite de atacuri satirice și de ironii usturătoare, comediile lui Corneille sînt mai degrabă niște elogii ale iubirii, cu complicații provocate mai puțin de hazard sau cei din jur, și mai degrabă de toanele și fantezia îndrăgostiților.

S-a așternut uitarea peste o bună parte a creației comice corneliene, dar cîteva piese au rezistat eroziunii timpului, printre ele fiind în primul rînd *Iluzia comică*.

În structura pieselor lui Corneille se găsesc multe elemente baroce, dar în nici una nu sînt atît de evidente ca în această comedie.

În multe lucrări din epoca barocă s-a făcut elogiul teatrului ca paradigmă a lumii, a posibilității de cunoaștere a marilor secrete ale vieții prin intermediul scenei, dar nicăieri acest lucru n-a fost spus cu atîta bucurie și optimism ca în *Iluzia comică*.

În bună măsură Pridamant, tatăl lui Clindor, eroul principal din această piesă, — cuprins de păreri de rău pentru asprimea cu care și-a alungat fiul de acasă — ni-l reamintește pe Menedemus din piesa lui Terențiu *Cel ce se pedepsește singur*, chinuit și el de remușcări pentru severitatea față de fiul său, dar asemănările se opresc aici, deoarece tot aici se încheie și funcția dramatică a acestui erou, simplu pretext pentru a-l aduce în scenă pe vrăjitorul Alcandru, care-i arată cu ajutorul unei lunete magice aventurile lui Clindor, ajuns în cele din urmă actor. Și Pedro de Urdemalas, eroul lui Cervantes din piesa cu același nume, își realizase visurile lui măreț pe scenă, dar Corneille insistă mai mult decît autorul spaniol asupra valorii teatrului, precizînd că avem de a face cu o artă importantă, majoră :

Montdory

Mélite

Terențiu

Cel ce se pedepsește singur

Văduva sau Trădătorul trădat

Piața regală sau Îndrăgostitul extravagant

Camerista

Galeria Palatului

Iluzia comică

Mincinosul

Continuarea Mincinosului

Pridamant

„Dar nu văd un prea mare prilej de mulțumire
Să fie-acesta rangul atît de ridicat
În care fericirea cea mare l-a purtat ?

Alcandru

Nu te mai plînge. Astăzi e mare cinstea-n teatru
Și se arată-oricine al scenei idolatru ;
O artă odinioară hulită pe nedrept
E îndrăgită astăzi de orice om deștept,
Vuiește tot Parisul ! Provincia o-așteaptă !
Chiar principii spre teatru privirile-și îndreaptă.
Poporul se desfată, și-un nobil, nicăieri,
Nu poate să mai afle asemenea plăceri ;
Iar cei ce prin adîncă și rodnică gîndire
Se străduiesc s-aducă obștească mulțumire
Găsesc la un spectacol frumos ce-l pot vedea
O desfătare demnă de-o muncă-atît de grea".

[1] *Văduva sau Trădătorul trădat.*
[2] *Piața regală sau Îndrăgostitul extravagant.*
[3] *Camerista.*
[4] *Galeria palatului.*
[5] *Iluzia comică.*
[6] *Mincinosul.*
[7] *Continuarea Mincinosului.*

În *Iluzia comică* se găsește și unul dintre cele mai realizate personaje comice ale lui Corneille, și anume Matamor, descendent direct al Soldatului fanfaron al lui Plaut, dar mult mai poetic decît la autorul antic, ba chiar mai amuzant decît Căpitanul din scenariile *Commediei dell'Arte*.

La fel cu strămoșii lui, începînd cu Pirgopolinice, Matamor este lăudăros, gălăgios, mincinos, exagerînd, umflînd, dar și simpatic, fiind cel ce-i ajută pe eroii principali să-și găsească fericirea. Au rămas celebre multe dintre declarațiile Soldatului fanfaron din piesa plautiană sau ale Căpitanului din *Commedia dell'Arte*, dar cele mai expresive, mai colorate și mai savuroase sînt cert cele create de Corneille:

„De vreau înspăr și groază; de vreau înspăr iubire.
Și rînd pe rînd, de-mi place, stîrnesc pe drept temei
La toți bărbații groază, iubire la femei.
Pe cînd purtam pe chipu-mi o frumusețe rară
Aflară ele-n mine o pradă prea ușoară;
Cînd mă-ntîlneau pe stradă căzeau ca în extaz;
Mureau pe zi o mie zărind al meu obraz
Prințese fără număr cereau o întîlnire.
Regine-ndrăgostite cerșeau a mea iubire
(...) Știi, pe vremea de care îți vorbeam,
Zeițelor divine tot eu le porunceam".

Galantă, poetică, punînd accentul pe împlinirea viselor celor tineri, comedia lui Corneille intră mai degrabă în sfera comediei lirice decît a celei prozaice, realist-satirice de proveniență plautiană, cu toate că se înrudește și cu aceasta din urmă prin atenția cu care urmărește plauzibilul și verosimilul, înlăturînd, chiar și atunci cînd este tentat, elementul fantastic și imaginația debordantă, plasîndu-și acțiunile în inima orașului, respectînd toate datele mediului citadin, inclusiv influența acestora asupra psihologiei personajelor.

Influența lui Corneille ca autor tragic asupra urmașilor a fost mare, dar nu se poate nega nici rolul jucat de creația sa comică, lucrările lui ajutînd la cizelarea farselor și la dispariția grosolăniilor de pe scena franceză, și chiar dacă Jodelet, interpretul comic de la Teatrul de Marais, a jucat în chip strălucit încă un timp în farsele lui Scarron, acestea s-au apropiat mai degrabă de spiritul și malițiozitatea lui Matamor din *Iluzia comică* decît de glumele lui Turlupin.

Odată cu comediile lui Corneille s-a impus în teatrul francez „comedia oamenilor onești", deschizîndu-se drumul atît pentru *Mizantropul* și *Femeile savante* de Molière, cît și pentru eroii „dramei burgheze" din veacul luminilor.

* * *

RACINE

Numele lui Corneille este aproape întotdeauna așezat alături de cel al lui Racine, dar nu atît pentru a se arăta continuitatea în domeniul creației tragice, cît mai cu seamă diversitatea, primul fiind văzut ca un autor eroic, solemn, retoric, cel de-al doilea considerat ca un pictor fin și subtil al sentimentelor, descriind iubirea și urmările ei cu minuțiozitate de miniaturist [1].

Indiferent dacă avem de a face cu asemănări, și ele există avînd în vedere faptul că și unul și celălalt sînt reprezentanții aceluiași curent literar și împărtășesc aceleași concepții filozofice, sau cu deosebiri, Corneille situîndu-se la începutul teatrului francez, deschizînd căi și creînd modalități, spre deosebire de Racine, care rafinează mijloacele, desăvîrșește limbajul, cizelează, distilează și esențializează tot ceea ce au creat predecesorii, ei sînt recunoscuți ca cei mai mari autori dramatici francezi.

[1] Printre numeroasele analize comparatiste existente aș dori să citez în mod special cea făcută de Ion Zamfirescu în *Istoria teatrului universal*, București, E.L.U., 1968, p. 566—568, în cap. *O paralelă. Corneille-Racine*: *„Corneille acorda mișcării și gesturilor însemnătăți primordiale; avea credința că fără acestea acțiunea ar fi fost îngreunată sau chiar întreruptă în desfășurarea ei. Racine, dimpotrivă, le recunoștea doar o funcție minimă (...) Corneille vedea omul așa cum este (...) La Corneille, sentimentele se nasc din dramă; la Racine, sentimentele construiesc ele drama. La cel dintîi, tragicul plutea în afara omului, la Racine, tragicul se află în om"* (p. 567).

Racine a scris mai cu seamă tragedii : *Thébaide* (1664), *Alexandre le Grand* [1] (1665), *Andromaque* (1667), *Britannicus* (1662), *Bérénice* (1670), *Bajazet* (1672), *Mithridate* (1673), *Iphigenie* (1674) *Phedre* (1677), *Esther* (1689) şi *Athalie* (1691), şi cu toate că singura sa comedie *Les Plaideurs* (1668) ne demonstrează un fin observator al comportamentului omenesc şi un subtil creator de situaţii contrastante, ea rămîne o lucrare de excepţie, un joc printre atîtea teme grave.

Racine intră în activitatea literară la trei decenii după premiera *Cidului*, beneficiind, spre deosebire de Corneille, şi de experienţa şi creaţia predecesorilor săi.

Între aceştia un loc deosebit îl ocupă mai ales Jean de Rotrou, un autor de autentică originalitate, sensibil, plin de fantezie, uitat pe nedrept tocmai datorită faptului că a fost contemporan cu doi titani. Dintre lucrările lui Rotrou merită să fie menţionate *Hercule mourant* [2] (1634), tragedia cunoscutului erou antic, dispărut din viaţa ca victimă a uneltirilor duşmanilor săi ; *Antigone* (1638), o primă şi emoţionantă reluare a motivului eroic a fiicei lui Oedip, şi *Bélisaire* [3] (1642), istoria generalului bizantin, pedepsit pe nedrept chiar de cei care îi datorau gloria. Tot printre operele lui Rotrou se numără şi *Le Veritable Saint Genest* [4] (1646), istoria unui actor roman care s-a confundat atît de mult cu personajul unui creştin interpretat într-o piesă, încît a devenit el însuşi martir.

În aceeaşi perioadă îşi scrie o parte dintre piesele lui şi Thomas Corneille, fratele cunoscutului dramaturg, iar Philippe Quinault debutează cu un succes răsunător cu piese cu subiect mitologic şi tragedii pătrunse de sentimentalism.

Racine nu este numai autorul care are la dispoziţie o bogată viaţă literară, ci şi una scenică şi

[1] Avînd în vedere faptul că aproape toate piesele lui Racine, cu excepţia primei tragedii *Thebaide*-Tebaida şi a comediei *Les Plaideurs-Imprielnaţii*, au ca titlu numele propriu al eroilor sau a eroinelor, vom utiliza în continuare transcrierea românească a lor : *Alexandru cel Mare, Andromaca, Britanicus, Berenice, Balazid, Mitridate, Ifigenia, Estera* şi *Atalia*.

[2] *Hercule murind.*

[3] *Belizarie.*

[4] *Adevăratul Sfînt Genest.*



Tebaida

Alexandru cel Mare
Andromaca
Britanicus
Berenice
Balazid
Mitridate
Ifigenia
Estera
Atalia

Jean de Rotrou

Hercule murind

Belizarie

Adevăratul sfînt Genest

SCENĂ DIN SPECTACOLUL CU TRAGEDIA MOARTEA LUI CEZAR DE SCUDERY (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planşa 91, p. 160).

interpretativă plină de variaţie. Piesele lui Racine vor fi jucate de cei mai buni actori ai Franţei din acea perioadă, formaţi într-o atmosferă de emulaţie continuă. Actorii de la Hotel de Bourgogne, trupa lui Molière, găzduită la Palais Royal, unde juca alternativ cu trupa italiană, Teatrul de Marais îşi dezvoltaseră, fiecare în parte, alte elemente definitorii de joc, diversitatea fiind determinată şi de repertoriul jucat şi de particularităţile punerii în scenă.

La Hotel de Bourgogne, tragediile lui Corneille şi ale lui Rotrou ajută la dezvoltarea unui joc retoric, la o adevărată măiestrie a declama-

ției. Actorii formați de Molière în respectul nuanțelor jucau tragediile cu finețe, iar Thérèse du Parc, cea mai bună interpretă a trupei, avea grația, finețea, sensibilitatea și forța interioară pentru cele mai grele și mai complexe roluri de dramă. Andromaca a fost un personaj creat în întregime de Racine, dar în nuanțele existente în acest personaj, în trecerile de la o stare la alta, autorul a fost influențat, cel puțin în parte, și de talentul și stilul de joc al acestei excepționale actrițe.

Thérèse du Parc

Alte elemente importante le găsim în locul ocupat de scenografie. După 1645, cînd vine la Paris Giacomo Torelli și înregistrează un mare succes cu spectacolele *La Finta Pazza* [1] și *Orfeu*, montările, în teatrele pariziene încep să fie din ce în ce mai complicate. La Théâtre de Marais se pune accentul în mod deosebit pe o sceno-tehnică plină de inventivitate, introducîndu-se în repertoriu, în special după 1660, piese cu subiect mitologic, cu numere de dans și acompaniament muzical, printre care s-au remarcat; *Andromède* [2] și *La toison d'or* [3] de Corneille, *Les Amours de Jupiter et de Semelé* [4] și *La Fête de Venus* [5] de Claude Boyer, *Les Amours de Venus et d'Adonis* [6] și *Le Mariage de Bacchus et d'Ariadne* [7] de Donneau de Visé etc.

Nebunia simulată

Orfeu

Andromeda

Lina de aur

Iubirile lui Jupiter și ale Semelei

Sărbătoarea lui Venus

Bogăția și fantezia acestor montări poate fi desprinsă din numeroase schițe de decor rămase chiar de la Giacomo Torelli, din desene, gravuri, după cum și din descrierea martorilor oculari sau indicațiile regizorale.

Iubirile lui Venus și Adonis

Despre punerea în scenă a spectacolului *Iubirile lui Venus și Adonis* ne vorbește chiar Donneau de Visé:

Căsătoria lui Bachus cu Ariadna

Donneau de Visé

Floridor

„Decorul reprezintă cerul. Nu se vede nimic altceva decît norii. Dintr-o dată o lumină puternică apare sus și norii din partea superioară se diferențiază de cei din partea inferioară prin strălucirea lor. În mijlocul lor este globul pămîntesc cu cele trei grații și Amor care pleacă, zburînd deasupra sălii. El este chemat însă înapoi de cele trei grații și împreună cu ele rostește prologul, după care cerul dispare și în locul lui apar pădurile Italiei" [1].

Decoruri complicate, cu numeroase efecte scenice, se realizează adeseori și pentru spectacolele tragice. *Ifigenia* de Racine, montată la Orangerie, s-a bucurat de un cadru scenografic dintre cele mai rafinate:

„Decorul reprezenta o alee cu copaci. Într-o parte și alta erau fîntîni arteziene, bazine cu apă și din loc în loc grote cu aspect rustic, lucrate cu multă delicatețe. Pe pereții lor se vedeau vase de porțelan pline cu flori, iar marginile fîntînilor erau din marmură albă cu tritoni aurii (...) Între copaci erau candelabre mari de aur și gheridoane de aur și azur, cu lămpi de cristal și numeroase luminări aprinse. Aleea se termina cu un portic de marmură, cu o cornișă susținută de pilaștrii din lapis lazuli și o poartă lucrată ca o bijuterie" [2].

Un rol deosebit în dezvoltarea artei scenice l-au jucat spectacolele de operă, mai ales după ce s-a impus la curtea regală Jean-Baptiste Lully, unul dintre cei mai buni compozitori ai epocii, perfecționarea artei interpretative avînd loc astfel și prin lucrul asupra tragediilor lui Corneille și Rotrou, dar și prin comparația permanentă cu spectacolele de operă, cu marile montări cu subiect mitologic și cu arta actorilor italieni.

Montdory, strălucitul interpret al lui Rodrigo din 1636, a deschis drum unui șir de admirabili actori tragici, lui Josias de Soulas, Sieur de Primefosse, zis Floridor, care va prelua dealtfel și conducerea Teatrului de Marais după retragerea maestrului său și a lui Bellerose, devenit primul actor la Hotel de Bourgogne.

[1] *Nebunia simulată*. Spectacolul s-a jucat cu titlul italian, păstrat de altfel în această formă în toate istoriile de teatru.
[2] *Andromeda*.
[3] *Lina de aur*.
[4] *Iubirile lui Jupiter și ale Semelei*.
[5] *Sărbătoarea lui Venus*.
[6] *Iubirile lui Venus și Adonis*.
[7] *Căsătoria lui Bachus cu Ariadna*.

[1] apud Georges Mongrédien, *La Vie quotidienne des Comediens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966, p. 167.
[2] *Rélation des divertissments de Versailles donnés par le Roy à toute la Cour, au retour de la Conqueste de la Franche Comté, p. 426—427*, apud: Maurice Descotes, *Les grande rôles du théâtre de Jean Racine, Paris, Presses Universitaires de France*, 1957, p. 130.

Cu toate că în epocă interpreții erau împărțiți pe „amploi"-uri, se cunosc numeroase situații în trupa lui Molière, și nu numai la el, cînd actorii atacau un repertoriu variat. Marie de Champmeslé, noua interpretă a rolurilor raciniene după Therèse Du Parc, a fost adeseori admirată și în montările cu subiect alegoric, fiind o frumoasă Venus în *Iubirile lui Venus și Adonis* de Donneau de Visé.

Anii ce despart debutul lui Corneille de cel al lui Racine nu au adus numai înflorirea vieții teatrale, ci și puternice mutații în ceea ce privește temele și motivele preferate. Au dispărut influențele spaniole ce domneau la începutul veacului, ciocnirile de voințe titanice și dorințe nestăpînite prezente în primele tragedii fiind înlocuite cu atenția față de nuanțele psihologice și finețea sentimentelor. Spectatorii care vin la teatru, și să nu uităm că premierele au loc îndeobște în fața regelui și a Curții, sînt cei ce scriu scrisori în genul Doamnei de Sevigné, chiar dacă le lipsește claritatea și perfecțiunea ei stilistică, iar conversațiile lor sînt pline cu vorbe de spirit, comparații ingenioase, malițiozități, observații rapide și ascuțite.

Teatrul nu și-a pierdut gravitatea și problemele aduse de autori sînt serioase, majore, dar modalitatea de transmitere este mai ocolită decît la început, eroii, cu multiple complicații interioare, au un limbaj mai rafinat, cu atribute ceremonioase, curtenitoare, manierate, plăcute, chiar și atunci cînd sînt exacte și tăioase în aprecieri și judecăți de valoare.

Opera raciniană aparține unui mare creator, unui cunoscător profund al sufletului, dar și unui autor de la curtea Regelui Soare, care a scris pentru spectatorii acestei curți, menajîndu-le susceptibilitățile, contribuind din plin la crearea acelei atmosfere de artă rafinată și elevată cu care se mîndrea Franța în acea vreme. Nu și-a pierdut încrederea în rațiune, dar era departe de optimismul molipsitor al lui Corneille, pentru care voința era totul. Personajele lui Racine sînt sfîșiate și torturate de imposibilitatea de a se stăpîni, constatînd limitele omenești, neputința, disperarea, ceea ce i-a determinat pe mulți comentatori să-l recunoască pe autor ca pe un autentic urmaș al anticilor. Spre deosebire însă de tragicii greci, ai căror eroi își trăiau dramele în public, în fața cetății și a mulțimilor, Racine își lasă personajele să-și ascundă cu eleganță infernul



SCENĂ DIN SPECTACOLUL CU PIESA NUNTĂ ÎN SAT *DE BRÉCOURT* (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planșa 92, p. 154).

interior, unicul loc de desfășurare al acțiunii fiind în mod invariabil o sală a palatului plină de solemnitate și o etică severă :

George Steiner

„Spațiul acțiunii în piesele lui Racine este Versailles în imediata apropiere a regelui — spune George Steiner —. *Aici decorul, stăpînirea de sine, reținere, ritualul și atenția sînt mult întărite. Pînă și cea mai mare dintre dureri sau dintre speranțe nu trebuie să distrugă cadența vorbirii și a gesticii formale"* [1].

[1] George Steiner, *The Death of Tragedy*, Londra, Faber and Faber, 1961, p. 78.

Originalitatea operei lui Racine constă însă în faptul că această liniște aparentă nu este decît fațada în spatele căreia clocotesc pasiunile, ura, iubirea, prietenia, dușmănia. Regulile aristotelice nu au constituit o piedică pentru că nu l-au interesat evenimentele exterioare, ci luptele lăuntrice, ori acestea nu aveau nevoie pentru a fi comunicate de schimbări de loc sau timp, ci doar de un personaj care să asculte, acesta putînd fi foarte bine și spectatorul, martorul mut și confidentul tuturor suferințelor.

Analizîndu-se natura tragicului racinian, s-a vorbit adeseori despre rolul jucat de educația jansenistă a autorului, despre influențele avute asupra lui de profesorii de la Port Royal, dușmani declarați ai iezuiților, propovăduitori ai unei morale austere, susținători ai ideii că omul, indiferent de faptele lui, este predestinat să sufere sau să fie fericit. Dar eroii lui Racine, mai bine-spus eroinele damnate din tragediile lui, nu sînt condamnate aprioric, ci din cauze ce țin în bună măsură de incapacitatea de a se ridica deasupra patimilor, din slăbiciune, ba uneori și din pricina unor coincidențe nefericite.

Fedra ajunge să ascundă adevărul și preferă să-l piardă pe Hipolit nu din ură sau teamă, ci pentru că descoperă că a fost respinsă de singurul om pe care-l iubește, pentru o altă femeie, exact în clipa în care voia să mărturisească totul :

„Ce fulger mă lovește ! Ce gînd nefericit !
Venisem hotărîtă să-l scap pe Hipolit (...)
Și mi-aș fi dat pe față iubirea vinovată,
De n-aș fi fost eu însămi atît de tulburată (...)
Ce chinuri noi m-așteaptă în jalea mea adîncă !
Nici teama, nici virtejul atîtor frămîntări,
Nici patima fierbinte, nici grele mustrări,
Nici umilința acelei respingeri jignitoare
Estera *N-au fost decît vestirea durerii viitoare.*
Atalia *Ei se iubesc ! (...) De cînd sînt laolaltă ? Și cum s-au întîlnit ? (...)*
Euripide *Enona, sînt geloasă, îndură-te, m-ascultă !"* [1]

Uneori nenorocirile au cauze de ordin social, precum poziția eroinelor, ființe lipsite de apărare, imposibilitatea de a lupta cu cei ce le condamnă sau le ordonă, și Racine este un adevărat maestru în legăturile stabilite între condițiile sociale și marile frămîntări lăuntrice. Ifigenia este sacrificată de tatăl ei pentru victoria armatei grecești, dar și pentru orgoliul lui. Lupta Andromacăi pentru apărarea demnității și a iubirii pentru Hector este impresionantă pentru că este sclavă, deci lipsită de drepturi, iar Berenice trebuie să părăsească Roma și să-și înăbușe sentimentele pentru că rațiuni de stat, mult mai puternice decît cele ce pot ține seama de individ, o obligă să se depărteze de Capitala Imperiului, unde nu este acceptată. Cele mai tulburătoare motive nu sînt însă atît de ușor de explicat, sălășluind în însăși ființa umană, în sentimentele ce dau forță, dar și distrug, în iubirea văzută ca izvor al binelui și al răului.

* * *

Racine face parte dintre acei scriitori care s-au afirmat de tineri, impunîndu-se încă de la început prin talentul și sensibilitatea lui. I-au fost suficienți trei ani de la *Tebaida*, prima sa încercare dramatică jucată cu succes de actorii lui Molière în 1664, pentru a se despărți de modele, găsindu-și căile proprii de comunicare a gîndurilor.

S-a diferențiat de predecesorii și contemporanii lui și prin izvoarele de inspirație, luîndu-și temele și motivele direct din tragediile grecești. S-a inspirat și din istoria Romei în *Berenice* și *Britanicus*, din istoria Imperiului otoman în *Baiazid* și din *Vechiul testament* în *Estera* și *Atalia*, dar în cele mai bune piese — în *Andromaca*, *Ifigenia* și *Fedra* — i-a continuat pe marii tragici greci. Și-au spus cuvîntul aici și educația de la Port Royal, și buna cunoaștere a limbii grecești, studiată îndeaproape cu profesorii săi, dar și afinitățile personale, corespondența cu universul spiritual și estetic al lui Euripide, atenția acordată posibilității de a dezvălui mai dramatic și mai emoționant luptele și contradicțiile prin intermediul femeii.

Psiholog de mare finețe, Racine a fost în același timp și un desăvîrșit om de teatru, știind să justifice reacțiile sufletești, dar și să surprindă, printr-o tehnică nebănuită și neașteptată, meandrele sentimentelor și ale acțiunilor, între scopul inițial și ceea ce vor face pe parcurs personajele, existînd discrepanțe la fel cum există și în viață.

[1] Racine, *Fedra* (în rom. de Tudor Măinescu), în vol. R. *Teatru*, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 298—301.

Un element definitoriu al tragediilor raciniene îl găsim în faptul că eroii lui, deşi sînt oameni ieşiţi din comun, puşi în situaţii deosebite, se comportă normal, firesc, au reacţii obişnuite :

„Sub grandiosul poveştilor şi al numelor, el arată faptul cotidian, nu cel eroic sau regal, ci cel omenesc" [1],

subliniază Gustave Lanson, punînd în lumină similitudinile dintre comportamentul eroilor tragici racinieni şi cei ai lui Molière în situaţii asemănătoare, un îndrăgostit sau un gelos reacţionînd la fel, indiferent dacă poartă haine obişnuite sau regale.

Racine a luptat să realizeze această simplitate pentru a putea pune în lumină ceea ce este general valabil, legat de natura umană, indiferent de timp sau spaţiu. A eliminat insolitul, îngrămădirea forţată a evenimentelor şi tenta eroică corneliană, concentrîndu-se numai asupra frămîntărilor interioare, găsind pentru ele o expresie literară, poetică de mare limpezime şi fineţe, chiar dacă lipsesc metaforele sau comparaţiile prea înaripate.

Tebaida, prima piesă raciniană, este departe de a-l dezvălui pe marele dramaturg de mai tîrziu, dar temele şi motivele întregii lui opere se găsesc în formă incipientă. Avînd ca model *Antigona* lui Rotrou, dar mai ales *Fenicienele* de Euripide, Racine s-a oprit asupra conflictului dintre Polinice şi Eteocle, oglindit însă în durerea Jocastei şi disperarea discretă a Antigonei.

Spre deosebire de antici, care-şi plasau întîmplările în mod obligatoriu în faţa templului, în mijlocul mulţimilor, Racine îi arată pe eroi în sălile palatului, cadrul intim determinînd şi tonul şi tensiunea acţiunii. În faţa mulţimii din Teba, eroica fecioară nu putea să-şi mărturisească iubirea faţă de Hemon ; la Racine însă acest cald şi delicat sentiment prilejuieşte declaraţii şi confesiuni pline de lirism.

Adevăratul Racine nu se dezvăluie nici în declaraţiile lirico-sentimentale din *Tebaida*, şi nici în cele retorico-eroice din *Alexandru cel Mare*, cea de-a doua piesă, ci în *Andromaca*, piesa rezistenţelor demne şi a pasiunilor răvăşitoare, cînd a reuşit să renunţe la acţiuni complicate, concentrîndu-se asupra vieţii interioare a eroilor, descoperind în tot ceea ce se petrece în sufletele lor ecoul marilor frămîntări ale omenirii.

[1] Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, ed. cit., p. 544.



RACINE (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, fig. 96, p. 184).

Tebaida

Tragicul în viziunea lui Racine

Excepţionala capacitate a marelui dramaturg francez de a descoperi şi descrie zbuciumul lăuntric al omului, tumultul sentimentelor, apariţia, creşterea şi mai ales manifestarea paroxistică a acestora i-a făcut pe comentatori să-l considere unul dintre cei mai buni cunoscători ai vieţii sufleteşti.

Cercetătorii contemporani s-au îndreptat cu precădere asupra naturii eroului tragic racinian, descoperind cauzele suferinţelor lui în abisurile sufleteşti, în contradicţiile de nerezolvat dintre sensibili-

Alexandru cel Mare
Andromaca



SCENĂ DIN IMPRICINAȚII *DE JEAN RACINE* (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planșa 162, p. 814).

tatea din ce în ce mai mare, mai complexă a omului, și dificultatea de a se realiza pe măsura dorințelor, în incapacitatea oamenilor de a comunica, de a se întîlni, singurătatea fiind un fenomen care se adîncește la Racine invers proporțional cu nevoia de afecțiune.

Ion Zamfirescu

Au fost continuate și explicațiile de natură psiho-socială, proprii veacului al XIX-lea, cu nuanțe originale mai ales pe linia descoperirii de noi date ale realismului racinian, subliniindu-se faptul că în opera lui sînt oameni adevărați, și nu întruchipări de idei abstracte sau simple teze. Ion Zamfirescu insistă în mod deosebit asupra finelor observații făcute de Racine în legătură cu viața sufletească a eroilor, cu sentimentele încercate de ei :

„Racine nu a creat tipuri ; eroii lui sînt oameni. Pasiunile nu sînt niște categorii abstracte ; au viața și expresia căpătată prin sufletele pe care au pus stăpînire. Ca să-și aducă personajele într-o atît de strînsă vecinătate cu destinul lor, poetul este obligat să le dezbrace de nesfîrșite artificii, convenții, stări și sentimente accesorii (...), dar făcînd aceasta nu le-a luat substanța, sufletul lor aparte, individualitatea, caracterul unic și incomparabil al fiecăruia" [1].

Allardyce Nicoll

Și pentru Allardyce Nicoll, marele poet tragic francez este în primul rînd un creator al adevărului psihologic, deci al observației autentice, cu generalizări materializate în personaje și situații cu o mare putere de sugestie :

„A arătat cum poate un dramaturg să creeze personaje cu întreaga lor ființă consumată de dorințe ce nu pot fi realizate, și cum din această pricină întreaga lor existență se golește de conținut și sens, moartea fiind privită ca o salvare. Prin aceste calități el a făcut mult pentru scenă și influența lui, directă sau indirectă, este uriașă. Întreaga dezvoltare a dramei psihologice moderne este legată de opera lui" [2].

[1] Ion Zamfirescu, *Istoria teatrului universal*, ed. cit., vol. II, p. 566.

[2] Allardyce Nicoll, *World Drama*, Londra, George G. Harrap, 1961, p. 315.

În dezbaterile contemporane legate de „moartea" sau „reînvierea" tragediei, numele lui Racine a fost pomenit adeseori, recunoscîndu-se, spre deosebire de Lessing, că avem de-a face cu un mare autor de tragedii. George Steiner insistă asupra tragismului în opera racineană, precizînd că el este adîncit și prin tensiunea existentă între „*forma rațională, clasică, și (...) caracterul irațional, demonic al fabulei*" [1].

Caracterul „demonic" al subiectelor, mai bine-spus al conflictelor, și structura lor luată de Racine din miturile cu străveche sorginte au fost analizate cel mai bine de Roland Barthes [2] în studiile lui consacrate marelui dramaturg.

Dintre toți autorii moderni, Racine — arată Roland Barthes — este cel mai apropiat de modelele arhetipale ale unei gîndiri mitice, de unde și eliminarea amănuntelor, a individualizării, cu excepția unor detalii de coloratură, în spatele cărora pulsează însă marile sentimente ale omului. Camera în care se petrec acțiunile în tragediile lui Racine nu este altceva decît străvechea grotă din comuna primitivă. Sala palatului lui Pirus în *Andromaca*, încăperea din palatul lui Neron în *Britanicus*, cabinetul situat între apartamentul lui Titus și al reginei Berenice în *Berenice*, templul din Ierusalim în *Atalia*, palatul lui Assuerus din Suza în *Estera* etc. sînt spații închise, care dau sentimentul claustrării, încăperi neutre, lipsite de elemente care să le individualizeze sau să le lege prin ceva de personalitatea stăpînului lor.

„Iată deci, o primă definiție a eroului tragic: el este claustratul, cel care nu poate ieși fără să moară: mărginirea sa este privilegiul său, captivitatea... distincția sa" [3].

În luptele și ciocnirile dintre personaje Roland Barthes vede ecoul luptelor inițiale din cadrul hoardei, a primei comunități umane, cînd cel mai puternic lua totul în stăpînire și nu putea fi înlocuit decît prin uciderea lui de către fiii sau frații săi. Chiar dacă cunoscutul cercetător structuralist a

[1] George Steiner, *The Death of Tragedy*, ed. cit., p. 81.
[2] Roland Barthes, *Omul racinian*, *Dicțiunea racineană* și *Istorie sau literatură*, traduse în românește și publicate în vol. Roland Barthes, *Despre Racine*, București, E.L.U., 1969.



SCENA DIN TRAGEDIA ESTERA DE RACINE (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planșa nr. 181, p. 184).

exagerat, insistînd asupra sentimentelor de ură şi duşmănie care-i leagă pe cei mai apropiaţi eroi racinieni, nu se poate să nu recunoaştem că a adus cea mai substanţială contribuţie la înţelegerea contemporană, nuanţată a tragicului din opera lui Racine. Roland Barthes renunţă să mai vorbească despre tragicul pasiunilor, insistînd asupra luptei pentru putere, personajele raciniene fiind stăpînite de dorinţa de a domina pe cei din jur :

Berenice

„Conflictul este fundamental la Racine, îl regăsim în toate tragediile. Nu e nicidecum vorba de un conflict erotic putînd opune două fiinţe dintre care una iubeşte şi cealaltă nu. Raportul esenţial este un raport de autoritate, rolul dragostei fiind de a-l dezvălui" [1].

În această lumină, tragedia raciniană nu mai apare ca antinomică celei corneliene, ci ca o continuare a acesteia, eliminîndu-se însă încrederea în capacitatea omului de a-şi stăpîni pornirile.

Pentru Roland Barthes, instinctul dominator, nevoia de a lua conducerea, de a pune mîna pe putere, ucigînd pe cei mai apropiaţi, distrugîndu-i, tinzînd către înlăturarea lor, din *Britanicus, Atalia, Mitridate, Ifigenia* etc., este o manifestare atavică, venită din adîncul istoriei, din mileniile de început, de pe vremea „hoardei". Preocupat de structuri, de tiparele pure, cercetătorul n-a văzut însă şi determinările istorice din opera raciniană, faptul că nu avem de-a face cu ideea de posesiune în general, ci de posesiune concretă ; imperiul, regatul, coroana, rîvnite de eroi semnificînd şi indicarea condiţiilor istorice, nu numai existenţiale. Chiar şi atunci cînd ţinta urmărită de eroi este o femeie, şi un exemplu îl avem în *Britanicus*, unde Neron o doreşte pe Iunia, eroina nu este decît un obiect adiacent scopului principal, acela al puterii politice, al stăpînirii asupra celorlalţi. Mitridate este gata să-şi omoare fii, nu numai pentru că o iubeşte pe Monime, ci mai ales pentru că îi vede ca rivali la conducerea pe care nu acceptă s-o împartă cu nimeni.

Atalia
Mitridate
Ifigenia

Britanicus

În opera lui Racine nu avem de-a face numai cu instincte primare, iniţiale, ci cu forme de posesiune apărute pe trepte istorice precise, studiate de autor în momentul ajungerii la apogeu a monarhiei absolute.

[1] Roland Barthes, *Despre Racine*, ed. cit., p. 37.

Dacă s-ar face o statistică a termenilor utilizaţi de Racine, vom vedea că cei mai mulţi se referă la putere, la stăpînire, la lupta pentru întărirea acesteia. Atunci cînd puterea cere sacrificiul iubirii, Titus, împăratul Romei, nu ezită nici o clipă s-o părărească pe Berenice. La un moment dat s-ar părea că sîntem în faţa unei situaţii corneliene, a dilemei „datorie", „iubire", dar este destul să-l urmărim pe împărat, uşurinţa cu care-l cheamă pe Antiochus pentru a o încredinţa pe Berenice sau modul în care o ocoleşte, pentru a înţelege că el nu este sfîşiat în adîncul lui, ci cel mult contrariat de pierderea unei femei frumoase, care-l iubeşte cu adevărat :

„Străină la Roma, necunoscută la curte,
Ea îşi petrece zilele fără să-mi ceară nimic,
Decît cel mult să mă vadă un ceas şi restul să m-aştepte.
(...) O ce noutate trebuie să-i duc !
Încă o lovitură şi pe urmă să nu ne mai gîndim la asta" [1].

Atalia este o tragedie în care nu se vorbeşte despre nimic altceva decît despre voluptatea de a stăpîni :

„Izbînzi încununară puterea-mi tot mai mare
Stăpînă-i Atalia din mare pînă-n zare" [2],

reversul acesteia fiind însă teama de a nu-şi pierde puterea, ura nestăpînită faţă de cei ce i-ar putea lua coroana.

Există în tragediile lui Racine şi eroi care cunosc prăbuşirea.

Pentru Agripina din *Britanicus* puterea este de domeniul trecutului, de aceea stă şi-şi aşteaptă fiul plină de nelinişti :

„Tu, stăpînă de curte-mpărătească
Să-l aştepţi pe Neron din somn să se trezească ?
La uşă-i stai de veghe ca-n faţa unui zeu ?
(...)

Agripina

O, n-aş pleca, Albina, nici chiar pentru-o clipită,
L-aştept ! (...)
Ce-am prevăzut, Albina, vezi tu s-a împlinit :
(...)

[1] Trad. aut.
[2] Racine, *Atalia* (în rom. de Veronica Porumbacu), în vol. R. *Teatru*, ed. cit., p. 339.

A obosit Cezarul mereu să țină seama
Dacă-i iubit sau nu e : azi vrea să-mpartă teamă" [1].

Și presimțirile-i sînt adevărate, fiul ei refuză să se mai supună, preferînd să-și exercite puterea-i absolută. Știe că tronul pe care stă a fost cîștigat prin crime, dar mai știe că mama lui a făcut totul pentru a păstra puterea pentru ea și acest lucru nu-l acceptă :

„Eu n-am uitat că sceptrul prin tine l-am primit
Chiar fără truda-ți doamnă de a-mi fi reamintit...
Dar toate aceste plîngeri și bănuieli apoi
Avură daru, iată, s-o spunem între noi,
Să-ncredințeze lumea că dîrză te luptai,
Nu eu să am puterea, ci numai tu s-o ai" [2].

Acțiunile din *Baiazid* nu sînt determinate de sentimentul iubirii, ci de dorința puterii. Acomat, marele vizir, dușman de moarte al sultanului Amurat, are tot interesul să organizeze un complot împotriva lui și să-l pună pe tron pe fratele acestuia, pe Baiazid. Roxana, favorita sultanului, nu este decît un pion în acest plan, la fel cum pioni sînt și Baiazid și frumoasa Atalida. Iubirea Roxanei este alimentată de Acomat, de Atalida, dornică să-l salveze pe Baiazid, de tînărul intrat pentru moment în joc, dar incapabil să-l ducă pînă la capăt.

În atmosfera de ură, intrigi și închisoare din serai, Baiazid și Atalida apar ca două victime ce trebuie să adauge prin sacrificiul lor o nouă piatră menită să întărească forța absolută a fratelui ce-și apără tronul înlăturîndu-i :

Acomat
„Tu știi legile sultanilor noștri
Arareori un frate îl lasă pe celălalt
Să se bucure de cinstea de a fi de același sînge" [3].

Nici iubirea Roxanei pentru Baiazid nu este dezinteresată. Ea îi oferă tronul cu condiția să fie ridicată și ea alături de el, ca soție :

„Adu-ți aminte cine sînt !
Stăpînă a seraiului și arbitru al vieții tale,
Ba chiar și a țării încredințată mie de Amurat,
Sînt sultană, ceea ce în zadar am crezut că voi fi cu tine.

[1], [2] Racine, *Britanicus* (în rom. de Dinu Bondi și Radu Popescu), în vol. R. *Teatru*, ed. cit., p. 173.



Baiazid

TITUS ȘI BERENICE (gravură de P. Tanjé, făcută ca ilustrație la tragedia BERENICE de Racine) (*DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES*, Paris, Laffont-Bompiani, 1960, p. 91).

Suverana unei inimi care să nu mă iubească decît pe mine,
De pe această culme a gloriei unde am ajuns,
Ce mi-ai rezerva tu ?
Să-mi tîrăsc o soartă nefericită chiar în aceste locuri,
Respinsă chiar de cel pe care l-am încoronat,
Coborîtă din rangul meu, egală cu alte mii de nefericite,
Sau prima sclavă a rivalei mele ?
Să lăsăm cuvintele goale... şi pentru ultima dată,
te întreb, vrei să trăieşti şi să domneşti ?
Am aici condamnarea ta la moarte semnată de Amurat
şi mai pot să te scap,
Mai dispui doar de o clipă, vorbeşte" [1].

Estera

Şi în *Estera* conflictul este pur politic. Amon, primul ministru al lui Assuerus, indignat de autoritatea cîştigată de evrei, vrea să-i distrugă, apărîndu-şi în acest fel propria lui poziţie. Toate intrigile lui nu sînt altceva decît mijloace de menţinere a puterii.

Autorităţii absolute, categorice, despotice, eroii nu-i pot opune decît arareori forţe egale. Este învins Aman în *Estera* şi Atalia în tragedia ce-i poartă numele, dar aceste cazuri sînt izolate, pe prim plan fiind rezultatele funeste, dezastruoase, provocate de cei ce deţin puterea şi dispun de ea după bunul lor plac.

Marea problemă a teatrului racinian este aceea a libertăţii şi a lipsei de libertate, eroii luptînd să-şi cîştige dreptul să fie ei înşişi, să-şi realizeze visele împotriva unor forţe pe care nu le pot înfrînge. La antici, soarta eroilor era cel mai adesea hotărîtă de zei, de destin, de forţe necunoscute ; la Racine, ea este în mîna oamenilor şi nenorocirea provine din faptul că cei ce pot decide sînt stăpîniţi doar de propriile lor capricii şi porniri egoiste.

Andromaca, sclava lui Pirus, nu vrea altceva decît să fie lăsată să trăiască cu amintirile ei de odinioară, crescîndu-şi copilul departe de lume, dar acest lucru îi este interzis. Regele o doreşte şi nu admite replică. Nici Hermiona nu acceptă să renunţe la Pirus, considerat ca un bun al ei. Nu au importanţă sentimentele, ci supunerea şi acceptarea autorităţii celui mai puternic. Cazul cel mai tragic este fără îndoială cel al Iuniei şi al lui Britanicus, aflaţi în întregime în mîna lui Neron. La fel sînt şi eroii din *Baiazid*, zbuciumul lor fiind zadarnic, încercările de a se salva inutile din moment ce totul fusese hotărît de sultanul atotputernic.

Eschil

[1] Trad. aut.



PIRUS ŞI ANDROMACA (gravură de Girodet pentru tragedia ANDROMACA de Racine) (Dictionnaire des perssonnages, Paris, Laffont-Bompiani, 1960, p. 41).

Eroii lui Racine trăiesc de cele mai multe ori la curţile regilor, acolo unde nu este decît un stăpîn absolut şi nici o altă formă de justiţie. Lipseşte Areopagul din *Orestia* lui Eschil, unde eroul să-şi ceară dreptatea. Nu mai există decît Clitemnestra şi ea nu poate ierta. Este o lume a culiselor, a sfetnicilor, a intrigii. Este suficient un cuvînt al Fedrei pentru ca Tezeu să-l condamne la moarte pe fiul său, fără a-i da prilejul să se apere. Este destul să se întorcă Mitridate, pentru ca viaţa fiilor săi, ba chiar şi a logodnicei, să fie în primejdie, totul depinzînd de capriciul regelui, de sentimentele lui :

„Nici un fel de iertare, nici o iubire pentru această ingrată,
Mînia îmi revine și abia acum mă recunosc,
Să-i sacrific pe toți trei,
Plec spre Roma și vreau să-i îmbunez pe zei prin jertfa lor" [1].

Un mesager, o scrisoare secretă, un pahar cu otravă pot curma vieți, idealuri, fără speranța unei justiții care să pună lucrurile în ordine. Este adevărat că Atalia este învinsă, Mitridate își recunoaște înainte de moarte greșeala și Tezeu o va lua pe Aricia sub ocrotirea lui, dar aceste cazuri sînt rare. Spre deosebire de Corneille, convins că dreptatea învinge, Racine arată relativitatea justiției, lăsîndu-i cel mai adesea pe nevinovați să piară.

Sentimentul de părere de rău pentru dispariția eroilor tragici este accentuat la Racine și datorită faptului că cei mai mulți dintre ei sînt tineri.

În floarea vîrstei, abia ieșiți din adolescență, sînt Britanicus, Monima, Hipolit, Aricia, Andromaca, Oreste, Pirus, Hermiona, Ifigenia, Atalida, Baiazid, Roxana etc., și nimic nu ne determină să credem că Fedra este în vîrstă. Cea de a doua soție a lui Tezeu este și ea o femeie tînără, căsătorită din interes, așa cum sînt toate prințesele din piesele lui Racine. Fedra descoperă pentru prima dată iubirea văzîndu-l pe Hipolit. Această tinerețe distrusă de alții sau distrugîndu-se singură accentuează regretele pentru valorile ce nu pot fi înlocuite, pentru moartea ce răpește vieții un imens potențial creator.

Limba în care vorbesc eroii lui Racine este simplă, clară, logică, mai aproape de vorbirea obișnuită decît la Corneille, izvorîtă din încrederea în puterea de comunicare a cuvîntului, dar mai mult decît orice din dorința de a face din teatrul dramatic un loc al celor mai importante dezbateri ale epocii. Este o limbă poetică, melodioasă, muzicală, stăpînită cu siguranță și măiestrie de scriitor, capabilă să exprime cu exactitate și fără echivocuri toate ideile.

Racine a pledat adeseori pentru funcția etic-educativă a artei, crezînd în forța exemplelor adevărate, firești, apropiate de normal. În opera lui sînt numeroase lecții de comportament, lecții politice în revolta din *Atalia*, cînd puterea reginei-despot este răsturnată de cei mulți, sau în curajul Iuniei și demnitatea lui Britanicus în fața lui Neron, lecții morale în refuzul curajos rostit de Monima în fața lui Mitridate, lecții de devotament față de țară în sacrificiul liber consimțit al Ifigeniei.

Poetul a subliniat adeseori funcțiile educative ale pieselor, precizînd că în teatrul său a pedepsit greșelile și a privit cu oroare crima, iar :

„pasiunile nu au fost arătate decît pentru a demonstra dezordinea produsă, și viciul este zugrăvit în așa fel încît să i se vadă și să i se cunoască diformitatea. Acesta este scopul pe care și-l propune orice om care lucrează pentru public și acesta este lucrul pe care l-au avut în fața lor marii poeți tragici. Teatrul lor a fost o școală unde virtuțile au fost la fel de bine învățate ca și în cele de filozofie" [1].

* * *

MOLIÈRE

Prin creația lui Corneille și Racine teatrul francez și-a adus o importantă contribuție la evoluția conceptului de tragic și la afirmarea tragediei și în alte forme decît cele proprii teatrului antic sau celui elisabetan.

Ei nu au fost numai autori de tragedii, ci au scris și comedii, și probabil că s-ar vorbi mai mult despre această latură a creației lor, dacă în imperiul rîsului numele nu le-ar fi fost întunecat de acela al lui Molière. Spre deosebire de contemporanii săi, Molière, nu a fost numai scriitor, ci și om de teatru, actor, conducător de trupă, animator, regizor, teoretician al artei interpretative, luptînd, la rîndul său, la fel cu Corneille și Racine, să ridice valoarea literară a teatrului francez, întărind însă și forța de vizualizare a gestului, mișcării și mimicii.

Poezia și spectacolul comic s-au întîlnit pentru prima dată în opera lui Aristofan, marele dra- Aristofan
maturg atenian imaginînd cu îndrăzneală metafore dramatice încărcate cu mișcarea delirantă, exuberantă, caricaturală a ceremonialului dionisiac. După

[1] Trad. aut.

[1] Racine, *Prefață la Ifigenia*, din vol. *Racine. Théâtre choisi*, ed. citată, p. 768.

două milenii, cuvîntul şi întruchiparea lui vie, emoţionantă în jocul autorului, se întîlnesc din nou în creaţia lui Molière, atent atît la valoarea dialogului, cît şi la modul lui de comunicare prin intermediul interpretului.

Boileau l-a criticat acum trei veacuri pentru faptul că l-a pus pe Scapin să zburde liber alături de elegantul alexandrin, dar astăzi Molière este apreciat tocmai pentru că a dat dinamism şi culoare verbului, lăsîndu-l să fie rostit atît de către personaje serioase, cît şi de către cele cu origini în străvechile forme de teatru popular.

Teatrul Europei moderne s-a dezvoltat pe două căi. Prima, aceea a textelor scrise după autorii antici, cea de a doua a artei interpretative, bazate pe tradiţii populare şi improvizaţie.

Molière a unit cele două căi, învăţînd de la dramaturgii ce l-au precedat minuirea cuvîntului şi de la actorii italieni profesionişti plasticitatea şi expresivitatea gestului, creînd comedia modernă, poezie şi joc în acelaşi timp. A fost actor şi a rămas actor pînă la sfîrşitul vieţii, îndrăznind să-şi exprime gîndurile în scris numai după ce a stăpînit bine rostirea şi mişcarea.

După Shakespeare, Molière este acela care a perfecţionat tehnica literar-dramatică, folosindu-se din plin de experienţa lui de om la scenei. Comparînd opera lui Molière cu aceea a predecesorilor, Gustave Lanson remarcă diferenţele în primul rînd în marea ei teatralitate :

„...un anumit joc impune şi un anumit stil atunci cînd autorul este şi actor şi cînd scrie ştiind şi cum se va juca. Comedia literară şi tragedia înaintea lui Molière nu vedeau şi nu arătau corpul omenesc, exprimînd moravurile cu ajutorul abstracţiunilor, al discursurilor şi analizelor (...) la Molière, sentimentul interior care vrea să se exteriorizeze îl mişcă pe om şi discursul este întotdeauna însoţit de o grimasă sau un gest care-l interpretează şi îl completează (...) El se gîndea în timp ce scria la mijloacele necesare pentru a da o imagine animată şi nu avea nici timpul şi nici dorinţa de a-şi etala numai spiritul" [1].

N-a unit în el numai tradiţiile literare şi arta actorilor italieni, ci şi măiestria actorilor francezi cunoscuţi în copilărie, a interpreţilor de farse de la Hotel de Bourgogne din Parisul anilor „30", a lui Turlupin, Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille şi a lui Tabarin de la Pont-Neuf. A dorit să se facă actor şi şi-a realizat visul cu preţul unor enorme sacrificii. Acest lucru l-a marcat ca scriitor, dar şi întreaga viaţă teatrală a Franţei, prezenţa şi activitatea lui însemnînd un capitol de seamă al artei scenice franceze, poate unul dintre cele mai importante, cu influenţe şi prelungiri ce pot fi găsite pînă astăzi nu numai la Comedia franceză, considerată ca o adevărată casă a lui Molière, ci în întreaga artă interpretativă din ţara-i de baştină.

Molière, actorul şi omul de teatru

Istoricii de teatru şi biografii lui Molière vorbind despre anii formării lui subliniază faptul că, la sfîrşitul deceniului al patrulea, teatrul se afla la loc de cinste în viaţa artistică a Parisului.

Piesele lui Rotrou, dar mai ales ale lui Corneille, se jucau cu mult succes, iar actorii de la Hotel de Bourgogne şi de la Théâtre de Marais se întreceau în descoperirea de noi forme interpretative şi diferenţieri stilistice.

Această atmosferă dinamică, plină de tinereţe, îl cîştigă pe Jean Baptiste Poquelin, fiul unui onorabil tapiţer parizian şi proaspăt absolvent al cursurilor de drept.

Şi, astfel, în 1643, tînărul în vîrstă de 21 de ani, care-şi ia ca nume de teatru pe cel de Molière, îşi investeşte întreaga avere moştenită de la mama lui în înfiinţarea celui de al treilea teatru parizian, botezat cu entuziasmul începutului „L'Illustre théâtre". Noua instituţie nu durează prea mult şi, în 1645, Molière ajunge la închisoare pentru datorii. Încăpăţînat, curajos, noul conducător de trupă nu se pierde cu firea şi, după ce scapă de pedeapsă, se angajează, împreună cu Madeleine Béjart, cu fratele ei Joseph şi cei ce i-au rămas credincioşi, într-o companie din provincie.

Treisprezece ani a durat viaţa lui Molière ca actor de provincie. Neobosit, inteligent, întreprinzător, el a ştiut să-şi îndrume şi să-şi ajute tovarăşii de drum, reuşind să se descurce în zeci de împrejurări la fel de picareşti ca şi cele descrise de Scar-

[1] Gustave Lanson, *Molière et la farce*, Revue de Paris (Paris), mai, 1901, p. 141.

Paul Scarron

ron în *Le roman comique* [1], jucînd în cele mai diverse orașe, la Toulouse, Montpellier, Narbonne, Grenoble, Lyon, făcîndu-și prieteni în rîndul oamenilor influenți în frunte cu prințul de Conti, ajungînd în cele din urmă conducătorul celui mai cunoscut teatru din afara Parisului.

Molière excela în comedie, fiind spiritual, firesc, dinamic, dar visa să joace tragedii, atras de marile roluri corneliene, de eroii voluntari, stăpîni pe ei. Știa bine că teatrul înseamnă mișcare, cuvînt rostit cu numeroase nuanțe, așa cum îi îngăduiau din plin lucrările vesele, însă ar fi dorit să reformeze stilul de interpretare al pieselor serioase, să-l aducă mai aproape de natural și adevăr.

Pas cu pas, spectacol cu spectacol, și-a desăvîrșit ideile, și-a format trupa, ajungînd să aibă un ansamblu perfect cu care l-a cucerit în 1658 pe regele Ludovic al XIV-lea și, implicit Parisul, întorcîndu-se în Capitală ca actorul principal și directorul Trupei regelui, „La Troupe du Roi".

Dacă Hotel de Bourgogne a numărat actori mari cum au fost Bellerose, Floridor, Montfléuri [2], Beauchateau [3], dacă la Teatrul de Marais au fost de asemenea interpreți excelenți, nu trebuie uitat că printre cei mai buni au fost și cei formați de Molière: Madeleine Béjart, Thérèse du Parc, Louis Béjart, Armande Béjart, Charles Varlet La Grange, Chatherine de Brie, Philibert Gassot zis Du Croisy etc.

Timp de 15 ani, din 24 octombrie 1658, cînd Molière a jucat în fața regelui, *Nicomed* de Corneille împreună cu una dintre amuzantele lui comedioare de început *Le Docteur amoureux* [4], pînă la 17 februarie 1673, cînd marele om de teatru a apărut pentru ultima oară pe scenă, trupa condusă de el s-a afirmat ca una dintre cele mai originale și omogene.

Aceste calități au fost conferite în primul rînd de repertoriul jucat, format din lucrări valoroase, dar mai ales din piesele scrise de el însuși. Trupa lui Molière a avut marele avantaj de a fi dat viață

[1] *Romanul comic.*
[2] Pseudonimul lui Zacharie Jacob.
[3] Numele său adevărat era François Mathieu Chastelet.
[4] *Doctorul îndrăgostit.*



MOLIÈRE (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, fig. 95, p. 184).

Romanul comic

Bellerose
Floridor
Montfléuri
Beauchateau
Madeleine Béjart
Thérèse du Parc
Louis Béjart
Armande Béjart
Charles Varlet La Grange
Catherine de Brie

pentru prima dată unor capodopere rămase pînă astăzi la loc de cinste pe afișele tuturor teatrelor din lume precum: *L'Étourdi ou Les contretemps* [1] (1655), *Le Dépit amoureux* [2] (1656), *Les Précieuses ridicules* [3], *Les Fâcheux* [4], *Sganarelle ou le cocu imaginaire* [5] și *La jalousie du barbouillé* [6] (1660); *Don Garcie de Navarre ou Le prince jaloux* [7], *Gorgibus dans le sac* [8], *L'École des maris* [9] (1661), *L'École des femmes* [10]

[1] *Nechibzuitul sau Boroboațele*; [2] *Dragostea cu toane*; [3] *Prețioasele ridicole*; [4] *Pisălogii*; [5] *Sganarelle sau Încornoratul închipuit*; [6] *Gelozia mînjitului*; [7] *Don Garcia de Navara sau Prințul gelos*; [8] *Gorgibus la ananghie*; [9] *Școala bărbaților*; [10] *Școala nevestelor.*

(1662) ; *La Critique de L'École des femmes* [11], *L'Impromtu de Versailles* [12] (1664), *Le mariage forcé* [13], *Les Plaisirs de l'ile enchantée* [14] și *La Princesse d'Elide* [15] (1664) ; *Tartuffe* (prima variantă 1664 — a doua variantă 1667), *Don Juan* și *L'Amour médecin* [16] (1665) ; *Le Misanthrope* [17], *Le Médecin malgré lui* [18] și *Mélicerte* (1666) ; *La Pastorale comique* [19] și *Le Sicilien ou l'Amour peintre* [20] (1667) ; *Amphitrion*, *Georges Dandin* și *L'Avare* [21] (1668) ; *Monsieur de Pourceaugnac* [22] (1669), *Les amants magnifiques* [23] și *Le Bourgeois gentilhomme* [24] (1670) ; *Psyché*, *Les fourberies de Scapin* [25] și *La Comtesse d'Escarbagnas* [26] (1671) ; *Les Femmes savantes* [27] (1672) și *Le Malade imaginaire* [28] (1673).

În afara pieselor lui, exemple de spirit comic, inventivitate și fantezie sclipitoare, actorii formați de Molière au jucat tragedii de Corneille, lucrări de Claude Boyer și Donneau de Visé, propunîndu-și în același timp să sprijine și tineri începători, printre cei mai străluciți debutanți fiind chiar marele Racine.

Molière a scris de cele mai multe ori pentru interpreți, cele mai interesante, mai „grase" și mai substanțiale personaje, de pildă Sganarelle în peste nouă variante, Mascarille, Orgon, Harpagon Argan, fiind chiar partiturile cărora le-a dat el însuși viață.

Critica Școlii nevestelor

Bună parte dintre principiile de bază ale artei interpretative promovate de Molière și trupa lui au fost formulate în *Critica Școlii nevestelor* și în *Improvizația de la Versailles*.

Improvizația de la Versailles

Un accent special l-a pus marele om de teatru pe impersonare, pe rezolvarea complexă a eroilor :

Amorul medic

„Dumneata joci rolul poetului și trebuie să intri în pielea personajului, să-i scoți în evidență aerul pedant pe care îl au acei ce sînt în legătură cu lumea bună" [29],

îi spune Molière unuia dintre actori.

[11] *Critica Școlii nevestelor* ; [12] *Improvizația de la Versailles* ; [13] *Căsătorie cu de-a sila* ; [14] *Bucuriile din insula fermecată* ; [15] *Prințesa de Elida* ; [16] *Amorul medic* ; [17] *Mizantropul* ; [18] *Medicul fără voie* ; [19] *Pastorala comică* ; [20] *Sicilianul sau Amorul pictor* ; [21] *Avarul* ; [22] *Domnul de Pourceaugac* ; [23] *Amanții magnifici* ; [24] *Burghezul gentilom* ; [25] *Vicleniile lui Scapin* ; [26] *Contesa de Escarbagnas* ; [27] *Femeile savante* ; [28] *Bolnavul închipuit*.

[1] Molière, *Improvizația de la Versailles* (în rom. de A.O. Teodoreanu), în M. *Opere*, București, E.S.P.L.A., 1958, vol. II, p. 175.

Descoperirea datelor definitorii ale eroilor și redarea lor prin atitudine, comportament, gesturi, ticuri, mod de a vorbi fac parte de asemenea din obligațiile interpretului :

„Dumneata joci un om cinstit, om de lume, adaugă el, dînd indicații unui interpret, *cum ai jucat în* **Critica școlii nevestelor** *cu alte cuvinte, să-ți iei o înfățișare așezată, o voce naturală și să gesticulezi cît mai puțin cu putință"* [1].

Formînd profesioniști și lucrînd cu profesioniștii, Molière a pus și problema rezolvării de către actor a rolurilor potrivnice firii și înfățișării, considerînd că arta interpretativă înseamnă realizarea desăvîrșită nu numai a personajelor asemănătoare ca temperament cu cel ce joacă, ci mai ales a celor contrare :

„...reprezentînd un personaj care este atît de potrivnic firii dumitale, cu atît mai mult dovedește că ești o neîntrecută actriță. Așadar, încearcă să-ți însușești cît mai bine caracterul rolurilor dumitale și să-ți închipui că ești ceea ce reprezinți" [2].

Punînd accentul pe studiu, pe analiza atentă a caracterului, pe cunoașterea acestuia, Molière se afirmă ca unul dintre cei mai importanți fondatori ai teoriei moderne a artei actorului, precizînd că personajul este rezultatul unui proces de creație și nu se confundă cu interpretul. Acesta nu vine în fața publicului ca persoană particulară, ci în calitate de realizator al unei imagini artistice proprii teatrului, o compoziție care-și are propriile legi de existență, vie, emoționantă, integrată într-un ansamblu de linii, culori, sunete, mișcări de dans, pictură, fiecare în parte cu funcții precise în cadrul spectacolului.

În Prologul piesei *Amorul medic*, trei personaje alegorice (Comedia, Muzica și Baletul) pledează pentru unirea diferitelor forme de spectacol, renunțînd la ierarhii și diferențieri.

„Să lăsăm cearta, zadarnică ură —
Dintre noi, care e mai de preț" [3],

spune Comedia, anunțînd astfel un principiu de bază al teatrului modern.

[1] Molière, *op. cit.*, p. 176.
[2] *Ibidem*, p. 175.
[3] Molière, *Amorul medic* (în rom. de Alexandru Kiriței cu), în *M. Opere*, ed. cit., vol. II, p. 473.

Ideea teatrului ca o artă de sinteză, a spectacolului ca ansamblu compoziţional în care mişcarea naturală firească se transformă în pas de dans şi cuvîntul în cîntec nu l-a călăuzit numai pe regizorul şi actorul Molière, ci şi pe dramaturg, bună parte dintre lucrările lui fiind piese-balet, cu numere coregrafice integrate în însăşi acţiunea dramatică.

În prefaţa piesei *Pisălogii*, scrisă în 1661, autorul explică cum a introdus în compoziţia dramatică momentele de balet, evitînd astfel *intermezzo*-urile coregrafice în sine :

„Ca prin aceste întreruperi firul piesei să nu fie rupt, ne-am gîndit de asemenea că ar fi mai potrivit să le lipim cît se poate de bine de însuşi subiectul piesei, contopind în felul acesta baletul cu comedia" [1].

Marile spectacole de balet erau la modă în veacul al XVII-lea nu numai la curtea Franţei, ci la toate curţile regale şi princiare europene, şi Molière a contribuit la montarea cîtorva dintre ele, începînd cu serbările organizate de Fouquet la castelul său de la Vaux le Viconte, pentru care scrie *Pisălogii*, continuînd cu serbările date de regele Ludovic al XIV-lea la Saint-Germain, Fontainebleu, Chambord şi Versailles. Comediile-balet create de Molière nu sînt pur şi simplu o aplicare mecanică a unei mode, ci descoperirea unei căi de autentică originalitate pentru a îmbina convenţionalitatea violentă a momentelor coregrafice şi expresivitatea exagerată, caricaturală a actorilor *Commediei dell'Arte* sau a interpreţilor de farse cu principiul verosimilului.

Om de teatru prin excelenţă, deci simţind toate posibilităţile de comunicare ale artei scenice, gest, mişcare, ton, apărînd convenţiile, Molière a fost în acelaşi timp şi un artist dornic să comunice prin spectacol lucruri vii, adevărate.

„Dar cînd zugrăveşti oamenii, trebuie să-i zugrăveşti după natură. Ţi se cere ca portretele să semene cu modelele lor vii şi n-ai făcut nimic dacă nu ţi-ai zugrăvit contemporanii în aşa fel încît să poată fi recunoscuţi" [2].

[1] Molière, Precuvîntare la *Pisălogii* (în rom. de Barbu Brezeanu), în *M. Opere*, ed. cit., vol. I, p. 432.

[2] Molière, *Critica şcolii nevestelor* (în rom. de Ion Frunzetti), în *M. Opere*, ed. cit., vol. II, p. 145.

L-a definit un excepţional spirit de observaţie şi o neobişnuită capacitate de sesizare a contradicţiilor dintre aparenţe şi esenţe, dar a ştiut că nu poate vorbi convingător despre problemele importante ale contemporaneităţii, dacă nu întrebuinţează din plin limbajul teatral, gestul elocvent şi mimica grăitoare prin exactitatea şi forţa de semnificare a faptelor şi evenimentelor, muzica, baletul etc.

Pisălogii

Fără îndoială că în această sensibilă atenţie faţă de vizual şi auditiv s-au manifestat talentul şi experienţa sa de om de teatru, dar geniul lui Molière a constat şi în modul în care a ştiut să transforme teatralitatea în literatură, înzestrînd cuvîntul scris cu darul de a sugera acţiunea, dinamismul, mişcarea, ciocnirea, schimbarea.

De la teatru la literatura dramatică

Molière a început să scrie relativ tîrziu, abia în 1655, după 12 ani de intensă viaţă teatrală. A scris dinăuntrul teatrului, şi nu din afara lui, punînd accentul încă de la primele piese pe ceea ce era necesar şi vital actorului, pe ceea ce putea fi rostit firesc în cadrul unei acţiuni, şi nu pe ceea ce mulţumea pe un literat.

Nechibzuitul sau *Boroboaţele* ne dezvăluie convingător nu numai procesul de afirmare a unui mare dramaturg, ci şi mecanismul asimilării procedeelor proprii teatrului profesionist de pînă atunci, îndeosebi ale celui italian, transformării şi modificării lor de către Molière.

Nechibzuitul sau Boroboaţele

Lelio, eroul principal al piesei, un tînăr zăpăcit, aiurit, buimăcit, naiv, gata să facă în orice clipă boroboaţe, era un personaj cu numeroase modele în epocă. Se pare că Molière s-a inspirat direct din *L'Inavvertito* [1] de Niccolo Barbieri, zis Beltram, actor şi dramaturg italian, interpret de *Commedia dell'Arte*, dar acest tip de erou îl descoperim şi în *L'Amant indiscret ou le Maitre étourdi* [2] de Philippe Quinault şi în *Le Parasite* [3] de Tristan l'Hermite. Marele dramaturg a ştiut însă mult mai bine decît ceilalţi scriitori să aleagă numai momentele principale, evitînd încurcăturile inutile,

Distratul **Niccolo Barbieri** *Iubitul indiscret sau Stăpînul zăpăcit*

[1] *Distratul.*

[2] *Iubitul indiscret sau Stăpînul zăpăcit.*

[3] *Parazitul.*

punînd accentul mai ales pe naivitatea și cinstea lui Lelio, dînd însă și posibilitatea evidențierii lui Mascarille, unul dintre cei mai spirituali valeți din întreaga dramaturgie universală. Spre deosebire de Scapino, servitorul din piesa lui Beltram, Mascarille este mult mai complex, ajutîndu-l dezinteresat pe Lelio, intervenind în acțiune numai atunci cînd era absolut necesar.

Distratul

Cuvîntul în piesa lui Molière este mai îngrijit decît la autorul italian, existînd o legătură organică între acțiuni și comentarii. Renunțînd la introducerea destul de lungă din *Distratul*, la confidențele făcute de eroul principal, Fulvio, rivalului său Cintio, la bănuielile trezite de diferite cuvinte ambigui, dramaturgul francez ne introduce direct în acțiune, punîndu-l pe Lelio să-i adreseze lui Leandre aflat în culise o provocare directă, clară :

„Hei de-acuma ne punem la-ncercare
Dintre noi doi, vedea-vom curînd, care pe care
Cu mai dibaci piedici rivalu-întîmpinăm
Minunea de copilă rîvnind s-o cîștigăm" [1].

Medicul care zboară
Georges Dandin

Andrea Calmo
Fata din Rodos
Școala nevestelor
Pulcinela, nebun de nevoie
Pulcinella, victimă a glumelor

În scena următoare, în convorbirea lui Lelio cu Mascarille aflăm și motivul rivalității și mai ales faptul că eroul, în ciuda afirmațiilor lui îndrăznețe, ar fi complet pierdut fără ajutorul valetului. Acest început este mai dramatic decît la Beltram, chiar dacă aparent este mai puțin generos în desfășurarea unui joc colorat și pitoresc, făcîndu-ne mai rapid cunoscută preistoria întîmplărilor, dar punînd accentul pe trăsăturile de caracter și pe cuvîntul cu forță de convingere și schimbare a atitudinii partenerului.

Andrea Cigognini
Oaspetele de piatră

În piesa lui Beltram există numeroase scene interesante în sine, dînd posibilitatea interpreților să brodeze adevărate arabescuri, cum ar fi de pildă intrările în scenă burlești ale lui Trufaldino, tatăl Celiei, dar fără o legătură organică cu tema principală la care Molière a renunțat, concentrîndu-se numai asupra eroilor principali.

Încărcînd tipurile *Commediei dell'Arte* cu notații exacte de viață, transformînd măștile în personaje complexe, în caractere, Molière le-a păstrat teatralitatea, dinamismul și mișcarea, dar le-a subordonat unui nou scop, acela al zugrăvirii moravurilor și comportamentului. Ca actor, Molière știa cu exactitate ce importanță are mișcarea și ritmul accelerat în comedie, dar ca scriitor și-a îngăduit să construiască caracterul pe îndelete, înzestrîndu-l cu zeci de nuanțe observate pe viu.

Ceea ce este cu adevărat extraordinar la acest mare creator este faptul că nu a dat nici un fel de prioritate, ci a știut să îmbine exigențele scriitorului cu cele ale actorului, adîncind studiul de caracter într-o sinteză perfectă cu dinamismul scenic.

Bogăția tipologică existentă în opera lui Molière, numeroasele situații paradigmatice cu semnificațiile lor plurisemantice sînt legate, mai mult ca la alți scriitori, de izvoarele pe care le-a folosit, de modul în care a reușit să asimileze și mai ales să utilizeze în ecuații noi o tradiție teatrală de peste două mii de ani. Piesele lui Molière sînt pline de prospețime, dar în fiecare dintre ele se găsesc teme, conflicte, procedee, personaje, tipuri ce aparțin însăși istoriei teatrului. Autorii italieni din veacul anterior, dar și cei ce i-au fost contemporani l-au inspirat adeseori. În *Le Medecin volant* și ulterior în *Georges Dandin* a utilizat situații luate din *La Rhodiana* [2] de Andrea Calmo, *Școala nevestelor* are legături strînse cu *Le piacevoli notti* [3] de Giovanni Francesco Straparola, piesă care l-a inspirat dealtfel și pe Scarron cînd a scris *La Précaution inutile* [4]. Năzbîtiile lui Pulcinela, neuitatul erou din numeroase scenarii napolitane, în special *Policinella pazzo per forza* [5] și *Policinella burlato* [6], au fost cu siguranță vii în memoria lui cînd l-a creat pe *Domnul de Pourceugnac*, eroul principal din piesa cu același nume.

Don Juan poate fi o continuare a lucrării lui Tirso de Molina, dar nu trebuie să uităm că acest erou a trecut încă înaintea lui Molière în teatrul italian. *Il Convitato di pietra* [7] de Giacinto Andrea Cigognini este piesa care a făcut cunoscut

[1] Molière, *Zăpăcitul* sau *Boroboațele* (în rom. de Adrian Maniu) *M. Opere*, ed. cit., vol. I, p. 61.

[2] *Fata din Rodos.*
[3] *Nopțile poznașe.*
[4] *Precauția inutilă.*
[5] *Pulcinela, nebun de nevoie.*
[6] *Pulcinela, victimă a glumelor.*
[7] *Oaspetele de piatră.*

acest personaj italienilor, preluat de îndată în cîteva scenarii de *Commedia dell'Arte*. Trupa lui Giuseppe Bianchi a jucat la Paris chiar în 1658, anul venirii lui Molière în capitala Franței, cu mult succes o variantă burlescă și feerică în același timp a poveștilor lui *Don Juan* [1].

Toate piesele lui Molière sînt adevărate exemple de asimilare creatoare a modelelor, dar parcă în *Don Juan* se vădește cel mai mult capacitatea lui de a transforma într-un bun al său tot ceea ce atinge. Don Juan are îndrăzneala eroului lui Tirso de Molina, inconștiența și farmecul personajului din scenariile *Commediei dell'Arte* și un plus de ironie ce vădește din plin geniul lui Molière. Acest cavaler, mincinos, ipocrit, înșelător, aduce cu el acel aer de independență pe care-l aveau elevii lui Pierre Gassendi sau, mai bine-spus, primii raționaliști care au pus sub semnul întrebării toate adevărurile preoților și ale bisericii, căutînd cu ajutorul minții și al judecății să vadă ce este bine și ce este rău.

Cunoașterea tradițiilor teatrale, îndeosebi ale comediei, cunoașterea jocului actorilor italieni l-au ajutat să-și realizeze eroii, admirabilă sinteză între adevărul de viață și gestul mecanic, automat al păpușii, între firesc și „*lazzi*"-urile comice.

Studierea atentă a „*lazzi*"-urilor, a acelor poante, vorbe de spirit, glume în care excelau interpreții italieni, a constituit adevărata școală pentru Molière, dar el le-a subordonat trăsăturilor dominante de caracter, legîndu-le de acestea. Gestul lui Harpagon care-și scoate din buzunar batista în locul banilor este în fond un „*lazzi*", dar el nu mai provoacă rîsul în sine, ci ajută la cunoașterea personajului, la descoperirea trăsăturilor lui de caracter și, implicit, la satirizarea și condamnarea lor. Descoperim „*lazzi*"-uri pînă și în elegantul salon din *Mizantropul*, atunci cînd Dubois vrea să-i dea stăpînului său hîrtia lăsată pe masă și acesta nu înțelege. Palmele care-și greșesc ținta, loviturile destinate unuia și primite de altul, bastonadele, păruiala constituie mijloace care țin și de „*lazzi*"-urile italienești, dar și de farsa medievală, pe care Molière a apreciat-o pentru teatralitatea ei autentică.



SCENĂ DIN GEOGES DANDIN DE MOLIÈRE (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planșa 96, p. 184).

Mizantropul

Dacă Mascarille se apropie de Arlechino sau de Scapino, Sganarelle, în schimb, unul dintre cei mai dragi eroi ai lui Molière, este rudă bună cu Gros-Guillaume, cu Turlupin și Tabarin, iar vicleana Béline și limitatul Argan din *Bolnavul închipuit* îi reamintesc pe eroii din *Farsa scufiei*.

Bolnavul închipuit

Molière a luat din farsa populară franceză în primul rînd pitorescul vorbirii, hazul, spiritul și naivitatea oamenilor simpli. Alain și Georgette din

[1] În același an, la Lyon se joacă o piesă a lui Nicolas Drouin, zis Dorimond, cu titlul *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel* (Serbarea de piatră sau Fiul criminal), iar în 1659, Claude Deschamps Villiers scrie o nouă variantă, *Le Festin de pierre* (Serbarea de piatră).

Școala nevestelor

Farsa nouă, bună și veselă cu trei personaje

Mahuet Badin, originar din Baignolet, care merge la Paris ca să-și vindă ouăle și smîntîna și nu vrea să le dea decît cu prețul preții

Nechibzuitul

Prețioasele ridicole

Școala nevestelor, cu gafele lor năstrușnice și încurcăturile provocate în permanență stăpînului, nici nu pot fi concepuți fără strămoșii lor din *Farce nouvelle, très bonne et très joyeuse à trois personnages* [1], în care Jolyet, eroul principal, este disperat că nevasta lui a născut un copil la o lună după căsătorie și dacă o ține tot așa înseamnă că va avea într-un an doisprezece prunci.

În zadar a devenit Arnolf bogat, puternic și și-a luat numele de Domnul de la Souche, instruindu-și servitorii să-l lovească pe vizitatorul inoportun, că tot el este cel care primește palmele destinate rivalului, la fel cu Gautier, eroul din farsa medievală *Mahuet Badin, natif de Baignolet, qui va à la Paris au marché pour vendre ses oeufs et sa crème et ne veult donner sinon aux prix du marché* [2], căruia Mahuet îi dă cu cana de lut în cap.

Acordînd atenție cuvîntului, Molière își îmbogățește mult posibilitățile de realizare a comicului, alături de gest, mișcare, și *qui-pro-quo*-uri el adaugă și jocul de cuvinte, efecte obținute din întrebuințarea greșită a termenilor sau din neînțelegerea lor. Cîteva exemple găsim și în *Nechibzuitul*, dar cele mai multe și mai elocvente le avem în *Prețioasele ridicole*. În această comedie, prima scrisă după revenirea la Paris, Molière pune accentul pe contrastul între exprimarea frustă, grosolană, dar cinstită a lui Gorgibus, și modul de a vorbi prețios, sofisticat, fals al fiicei sale, Magdelon, și al nepoatei lui, Cathos, completată cu parodierea plină de spirit și maliției a tot ceea ce este artificial la cele două eroine de către Mascarille.

Inteligent, abil, versatil, Mascarille domină în *Nechibzuitul*, unde își ajută generos și dezinteresat stăpînul, slujind și la punerea în lumină a exagerărilor din *Prețioasele ridicole*.

Natura acestui personaj, faptul că el întruchipează inteligența și capacitatea omului de a distinge de îndată discrepanțele dintre aparență și esență, atrăgînd de la început atenția și simpatia cititorilor și a spectatorilor, dînd totodată pieselor și o notă amuzantă, tonică, hazlie, l-a determinat poate pe Molière să renunțe la el pe măsură ce s-a apropiat de probleme mai grave, cerînd o atitudine mai categorică de condamnare a defectelor din partea publicului, o mai mare participare a acestuia la descifrarea greșelilor, și astfel abilul și simpaticul Marcarille a fost înlocuit cu grosolanul și prostănacul Sganarelle. Intrarea acestui nou personaj în teatru are loc pentru prima dată în *Sganarelle* sau *Încornoratul închipuit* [1], afirmîndu-se încă de la început ca un bun urmaș al tuturor bărbaților naivi și prea încrezători din teatrul popular parizian. Spre deosebire de încornoratii farselor, în această primă piesă Sganarelle se autopăcălește, ceea ce îi sporește ridicolul, dar nu distruge sentimentul de simpatie trezit de el, deși este plin de defecte, precum poltroneria și lașitatea, dublate însă de un admirabil spirit practic și de un sănătos instinct de conservare.

Îi place să facă pe viteazul, să se laude, dar cînd este la o adică fuge de încurcături și de certuri :

„Să rîdem deci de asta, de-aceste griji meschine,
Să dăm tot la o parte, și lacrimi și suspine.
De mi-a greșit nevasta, să plîngă cît o vrea ;
Dar eu de ce aș plînge cînd vina nu-i a mea ?
În orice caz îți trece necazul cînd constați,
Că nu ești numai singur și ai atîți confrați.
Să taci cînd vezi că altul nevasta ți-o alintă
E-un caz ce-n lumea bună adesea se prezintă.
Să nu umblăm deci singuri după o ceartă goală
Pentru-n afront ca ăsta, ce nu-i mare scofală,
Oi fi eu prost fiindcă nu caut răzbunare
Dar ce să-mi caut moartea, aș fi un prost mai mare“ [2].

Sincer și ridicol în același timp, acest exemplar al burgheziei pariziene, inspirat după realitate, dar construit după modele teatrale, își trăiește cu patimă închipuirile, imaginîndu-și o altă realitate decît aceea adevărată, pînă cînd, în final, vindecat ca atîția alți eroi din farsa medievală, le spune celorlalți să nu creadă nici măcar atunci cînd văd cu ochii lor :

„Să-mi țineți minte pilda de-nvățături bogată :
Chiar cînd vedeți cu ochii, nu credeți niciodată“ [3].

[1] *Farsă nouă, bună și veselă cu trei personaje.*

[2] *Mahuet Badin, originar din Baignolet, care merge la Paris ca-să-și vîndă ouăle și smîntîna și nu vrea să le dea decît cu prețul preții.*

[1] În traducerea acestei piese făcută de Demostene Botez, numele eroului este transcris Sganarel. Am păstrat însă forma originală, deoarece aceasta domină în celelalte piese.

[2] Molière, *Sganarel sau Încornoratul închipuit* (în rom. de Demostene Botez), în *M. Opere*, ed. cit., vol. I, p. 345.

[3] *Ibidem*, p. 356.

Una dintre cele mai mari deosebiri între Sganarelle şi Mascarille o avem în relaţia cu adevărul, noul personaj fiind prin excelenţă păcălitul, omul incapabil să înţeleagă realitatea, în timp ce descendentul „*zanni*"-lor din *Commedia dell'Arte*, Mascarille cel abil şi lucid, era în primul rînd omul pe care nu-l putea înşela nimeni şi nimic.

Păstrîndu-şi trăsăturile de bază, acelea de prostănac, de încrezut, fricos, încurcă-lume şi păgubaş, Sganarelle are parte în creaţia lui Molière de una dintre cele mai frumoase şi bogate cariere. Fals încornorat în *Sganarelle sau Încornoratul închipuit*, părăsit de soţie în *Şcoala bărbaţilor*, obligat fără voie să se însoare în *Căsătorie cu de-a sila*, servitor al celui mai nestatornic dintre oameni în *Don Juan*, rămas fără fiică în *Amorul medic* sau transformat în doctor în *Medic fără voie*, Sganarelle trece prin cele mai năstrusnice situaţii, retrăind în ipostaze noi toate aventurile lui Gros-Guillaume şi Turlupin şi toate peripeţiile lui Tabarin. Bufon sortit să spună adevărul, dar numai după ce-l descoperă prin propria-i experienţă, Sganarelle ştie cu mare dibăcie să fugă de durere, chiar şi atunci cînd Molière îl duce pînă aproape de graniţele dramei, de marile mistere ale vieţii şi ale morţii. În *Don Juan* el este unicul martor al dispariţiei misterioase şi impresionante a lui Don Juan şi oricare altul în locul lui ar fi comentat înfiorat cele întîmplate, trăgînd concluzii existenţiale dintre cele mai importante, dar la Sganarelle, triumfă spiritul lui practic şi părerea de rău pentru simbria-i neplătită :

„Aoleu, simbria mea, cine-mi plăteşte simbria mea ? Cu moartea lui toată lumea e mulţumită : cerul înfruntat, legile nesocotite, fetele pîngărite, neamurile păcălite, părinţii jigniţi, femeile înşelate, bărbaţii încornoraţi, toată lumea e în sfîrşit mulţumită. Numai eu am rămas mofluz, eu care după atîţia ani cît l-am slujit nu m-aleg cu altă răsplată decît să-mi văz stăpînul pedepsit atît de cumplit pentru ticăloşia lui. Simbria mea !... Cine-mi plăteşte simbria ?" [1]

În acest simţ pragmatic ce-l defineşte pe Sganarelle se manifestă din plin caracterul prozaic, satiric al farselor, neputinţa personajului comic de a se ridica deasupra interesului imediat, dar şi ceva din inconştienţa şi egocentrismul plin de farmec al satirilor. Grecii au creat comedia satirică, dar şi cîntecele vesele ale tovarăşilor de chefuri ale lui Bachus din dramele satirice. Aproape de pămînt şi de libaţiunile bahice, satirii au întruchipat libertatea şi naivitatea simţurilor, iubirea fiind pentru ei o legătură senzuală, consumată rapid, pătimaş.

Sganarelle sau Încornoratul închipuit

Şcoala bărbaţilor

Autorii renascentişti nu au descoperit numai comediile lui Plaut şi Terenţiu, ci şi dramele satirice, apreciind dragostea de natură existentă în ele, dar, mult prea rafinaţi, au preferat să cînte frumuseţea anotimpurilor cu glasul păstorilor şi al păstoriţelor de roman idilic decît cu ajutorul satirilor.

Căsătorie cu de-a sila

Don Juan

Medic fără voie

Înrudindu-se şi cu diavolii medievali, satirii Greciei antice s-au întrupat însă în veselul, spiritualul, copilărosul, dar şi vicleanul Falstaff. Au dispărut din repertoriul lui Falstaff cîntecele lui Euripide din *Ciclopul* despre Bachus cel cu „părul bălai" :

Euripide

Ciclopul

Ce departe şade Bacchos,
N-avem danţuri, nici Bacchante
Purtătoare iuţi de thyrse,
Nici bătăi de tamburine
Lîngă şopot de izvoare
(...)
Dragule, dragule Bacchos,
Unde te duci
Singur, părul bălai scuturîndu-i" [1],

rămînînd însă izul butoaielor, vorbele de spirit, farmecul unei mari, puternice şi nestăpînite iubiri de viaţă.

În Franţa, spiritul satirilor şi-a găsit locul în romanul lui Rabelais *Gargantua şi Pantagruel*, dar nu în teatru. Singurul personaj care-l aminteşte uneori, prin umorul lui bolovănos, prin hazul lui mucalit, prin naivitatea-i imensă, este Sganarelle.

Rabelais

Gargantua şi Pantagruel

Între Falstaff şi Sganarelle există cert o prăpastie, dar eroul lui Molière, în multiplele-i ipostaze de păcălit, încornorat, zgîrcit, îngîmfat, este singurul care păstrează inconştienţa satirilor, spiritul lor practic şi aplecarea firească spre cele pămînteşti.

[1] Molière, *Don Juan* (în rom. de Alexandru Kiriţescu), în *M. Opere*, ed. cit., vol. II, p. 455.

[1] Euripide, *Ciclopul* (în rom. de Alexandru Pop), din vol. *Tragicii greci*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958, p. 647.

Căsătorie cu de-a sila

Însurat cu cocheta Dorimena în *Căsătoria cu de-a sila*, purtîndu-şi coarnele cu demnitate bufă, sau lecuitor fără să aibă nici o chemare în *Doctor fără voie*, scăpat ca prin minune de binemeritatele ciomăgeli, Sganarelle este unul dintre cele mai pitoreşti personaje din teatrul universal, cu o existenţă făurită din cele mai sugestive mijloace teatrale, aşa cum sînt satirii în *Ciclopul* lui Euripide sau marele Falstaff al lui Shakespeare.

Ciclopul

Ingenioasă combinaţie de constantă şi permanentă schimbare, născut din eforturile moralistului Molière, dornic să demaşte defecte de caracter, dar şi ale excepţionalului om de teatru care l-a umplut cu viaţă, mişcare, pitoresc şi culoare, Sganarelle a deschis şi drumul iluştrilor lui urmaşi, marilor eroi comici ai dramaturgului Arnolf, Harpagon, Orgon, Domnul Jourdain, Argan, unici prin forţa lor demascatoare şi prin teatralitatea lor. Şi astfel se explică de ce Mascarille, legat de *Commedia dell'Arte*, a dispărut pentru a face loc lui Sganarelle, mai variat şi mai permeabil schimbărilor decît valetul italian.

Avarul Tartuffe Burghezul gentilom

La rîndul lui, şi Sganarelle va ceda atunci cînd Molière, renunţînd complet la măşti şi mişcări de marionetă, reuşeşte să-i creeze pe cei ce i-au făcut numele nemuritor, pe eroii din marile lui piese: *Avarul, Tartuffe, Burghezul gentilom, Bolnavul închipuit, Don Juan* şi *Georges Dandin*.

Molière nu a adus în literatura dramatică numai moştenirea teatrală, ci a potenţat şi a întărit şi capacitatea de expresie şi comunicare a procedeelor literare prin elemente şi mijloace scenice. În *Avarul*, de pildă, o piesă crudă, aspră, cu o lume dezumanizată, cu un tată în stare să-şi vîndă copiii şi copii care abia aşteaptă moartea părintelui lor, forţa de demascare a cuvîntului este întărită prin mimică, gest, contorsionarea trupurilor, comportament scenic. Harpagon, unul dintre cele mai desăvîrşite caractere din punct de vedere literar, este în acelaşi timp şi un erou de teatru, viaţa lui fiind cu adevărat completă şi sugestivă. El apare în faţa noastră izgonindu-şi servitorul:

„Pleacă de-aici şi să nu-ţi mai aud gura! Te dau afară, sămînţă afurisită de tîlhar, bun de atîrnat în spînzurătoare!" [1]

[1] Molière, *Avarul* (în rom. de Alexandru Kiriţescu), în *M. Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 20.

Angrenarea personajelor în momente şi situaţii menite să devină fapte scenice este totală pentru că Harpagon se adresează adeseori publicului luat ca martor, devenit însă şi confidentul celorlalţi eroi. În această piesă abundă aparteurile, jocul dublu, o atitudine faţă de partener şi alta faţă de spectatori:

Harpagon

„Încui ce-mi place şi fac de strajă fiindcă aşa vreau eu! Ia te uită, iscoada, cum a băgat de seamă tot ce fac! (Aparte.) *Tremur de frică să nu-mi fi dibuit banii!* (Tare.) *Ai fi în stare să umpli oraşul că am bani ascunşi!*

La Flèche

Va să zică, aveţi bani ascunşi?

Harpagon

Nu, pungaşule, n-am spus asta! (Aparte.) *Îmi vine să turbez!* (Tare.) *Am spus că, afurisit cum eşti, o să dai sfoară că am bani"* [1].

Pantomima, comunicarea prin mimică şi gest, este legată de cea mai veche tradiţie teatrală, utilizată în *Avarul* ca o întărire a cuvîntului, o completare a acestuia. Discuţia dintre Elise şi Harpagon în legătură cu proiectata căsătorie a acesteia cu omul ales de tatăl ei este un exemplu al modului în care gestul întăreşte sau contrazice cuvîntul, dezvăluind mai adevărat decît acesta sentimentele personajului:

Élise

(îi face o plecăciune)

„Iartă-mă, tată, dar nu vreau să mă mărit.

Harpagon

(maimuţărindu-i plecăciunea)

Iar eu, fetiţa mea, mititica mea dragă, am hotărît cu voia dumitale — să te mărit (...)

Élise

Slugă plecată seniorului Anselme, dar cu învoirea dumitale (făcînd iar o plecăciune), *nu mă mărit cu el.*

Harpagon

Sluga dumitale prea supusă, dar (maimuţărind-o pe Élise), *te vei căsători cu el chiar deseară"* [2].

O adevărată culme a expresivităţii teatrale îmbinată cu mînuirea desăvîrşită a cuvîntului o avem

[1] *Avarul*, p. 21.
[2] *Ibidem*, p. 34.

în discuția dintre Frosine și Harpagon, unde nu se modifică numai vocabularul și tonul, ci și expresia feței :

Frosine

„Și-acum, domnule, vreau să vă rog ceva. Am un proces pe cale să-l pierd din lipsă de bani (Harpagon se încruntă), *așa că dumneavoastră ați putea foarte ușor să mă faceți să-l câștig, dacă v-ați arăta milos cu mine. A, nu vă puteți închipui ce fericită o să fie, cînd v-o vedea !* (Harpagon ia înfățișarea veselă.) *Doamne ! Ce-o să-i mai păcăliți ! Dar ce o s-o farmece e zurlucul, prins cu cataramе de jiletcă. Parcă într-adins v-ați hotărît s-o dați gata (...)*

Harpagon

Mă umple bucuria, cînd te-aud.

Frosine

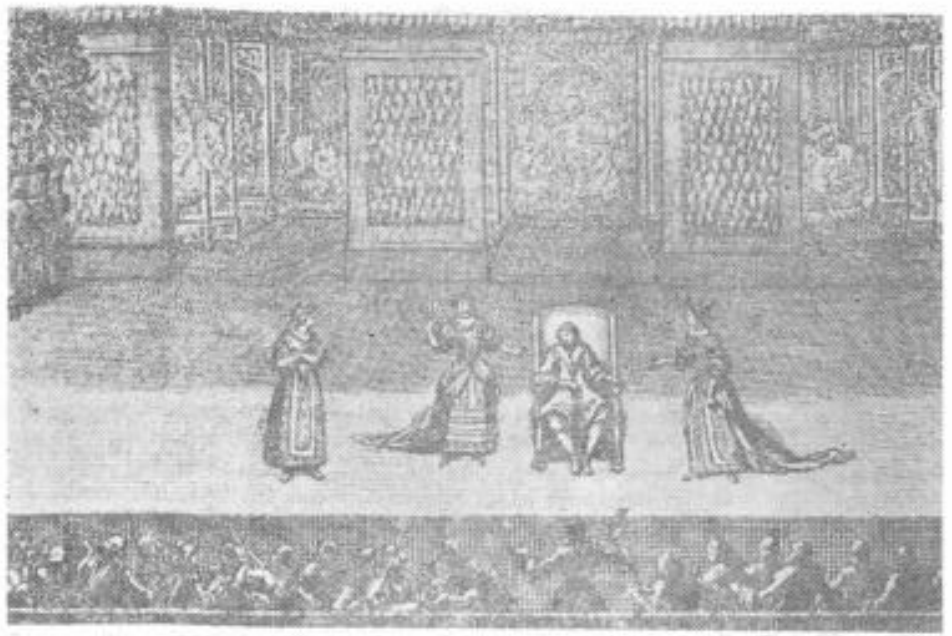
Iar procesul despre care v-am pomenit e de o mare însemnătate pentru mine. (Harpagon se încruntă din nou.) *(...) A, dacă n-ați văzut-o strălucind de fericire, cînd i-am vorbit de dumneavoastră !* (Harpagon se luminează iar la față)" [1]

Această întîlnire între doi vicleni, fiecare urmărind să-și înșele adversarul, limitată numai la cuvînt, ar fi lipsită de strălucire, dar a devenit dinamică, pitorească, colorată prin asocierea acestuia cu gest și mișcare.

Elementele vizuale definesc teatralitatea, dar alături de ele, cu o funcție egală, sînt și cele auditive, expresivitatea sonoră, tonul, accentele menite să comunice supărarea, bucuria, duioșia, căldura, indignarea. Molière a întrebuințat cu măiestrie toate nuanțele vocii atunci cînd a voit să întărească efectele scenice. În *Mizantropul*, o lucrare lipsită de elemente burlești, Molière a apelat mai cu seamă la semne auditive, mînia lui Alceste însemnînd și un ton ridicat, în timp ce cochetăria Celimenei se concretizează în modulările glasului ei.

Multă vreme comediile lui Molière au fost ierarhizate prin împărțirea lor în farse, comedii de moravuri și comedii de caracter, considerîndu-se că acestea din urmă, adică piesele din care au dispărut Mascarille și Sganarelle, ar fi cele superioare.

[1] *Avarul*, p. 60.



O REPREZENTAȚIE CU BOLNAVUL ÎNCHIPUIT DE MOLIÈRE ÎN SEC. AL XVII-LEA (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planșa nr. 89, p. 124).

Mizantropul

Catalogarea lor în acest fel este falsă, deoarece elementele de farsă sînt prezente în toate lucrările lui Molière, iar critica moravurilor este permanentă.

Există o diferențiere între piesele lui Molière, dar aceasta este dată numai de problemele dezbătute, de gravitatea, acuitatea și generalitatea lor, de modul în care autorul atrage atenția asupra primejdiei de a nu cunoaște adevărul.

Cu cît este mai mare orbirea celor care nu văd, cu cît sînt mai mulți oameni prejudiciați de acest defect, cu atît comedia lui Molière este mai serioasă și rîsul stă gata să se transforme în lacrimi, dar marele dramaturg nu și-a îngăduit să înlocuiască comicul cu tragicul, chiar dacă în opera lui tristețea invadează adeseori scena, pledînd pentru capacitatea oamenilor de a îndrepta relele și de a corija moravurile.

„Homo cogitus" ca ideal al epocii raționaliste și abaterile de la acest ideal, sursă a comicului în opera lui Molière

Molière a fost și rămîne un mare maestru al comediei, acest gen fiind cel mai potrivit firii lui, capacității lui excepționale de a sesiza contradicțiile dintre aparență și esență, viciile, discrepanțele dintre valoarea reală a oamenilor și cea imaginară.

A crezut cu sinceritate în datoria scriitorului de a lupta împotriva defectelor.

Improvizația de la Versailles

Tartuffe

„Crezi oare că a secat de istov tot caraghiozlîcul omenesc și, fără să treacă pragul curții, socoți că nu va mai găsi douăzeci de feluri de om de care nu s-a atins încă? Nu sînt de-o pildă aceia care își arată cele mai mari semne de prietenie și care odată cu spatele întors își fac o plăcere din a se sfîșia unul pe altul? (...) Nu sînt oare acei josnici hatîrgii, acei vicleni închinători arginților care te tămîiază la huzur și la aman îți dau în cap?" [1]

Burghezul gentilom

Pornind de la observarea abaterilor de la normal din societatea contemporană lui, le-a întruchipat însă în acțiuni, situații și personaje — după cum am văzut — cu adînci izvoare în istoria teatrului și a comediei în special, creînd noi variante ale categoriilor de eroi tradiționali, punînd accentul pe victoria tinerilor și a tinereții, criticînd și combătînd bătrînețea morală și spirituală, lipsa de umanitate.

Avarul

Școala nevestelor

Cartezian în sensul autentic al cuvîntului, Molière a pledat pentru necesitatea cunoașterii adevărului, considerînd că minciuna, amăgirea, iluzia falsă sînt cei mai mari dușmani ai omului, adevărul în concepția lui Molière fiind identic cu „bunul simț", cu măsura, cu modul de a fi al „omului onest". Eroii satirizați de Molière: Arnolf din *Școala nevestelor*, Harpagon din *Avarul*, Domnul Jourdain din *Burghezul gentilom*, și-au construit o lume proprie după chipul și asemănarea lor, după meschinăria lor interioară, luptînd totodată să-i modeleze și pe ceilalți după ei.

Cu încrederea omului de bun simț însă Molière demonstrează că acest univers falsificat trebuie să se dărîme dacă este pus față în față cu cel normal, „homo cogitus", omul care gîndește, triumfînd în confruntarea lui cu cel ce refuză lumina rațiunii. Acest „homo cogitus", întruchipat alevea pe scenă, în „raisonneur" sau în reprezentanții oamenilor simpli, este cel care ajută la dezvăluirea defectelor nu numai prin comparație, ci și prin opoziția conflictuală.

Acest lucru nu este însă foarte simplu, avînd în vedere faptul că eroii satirizați, purtătorii defectelor morale, au convingerea că sînt singurii deținători ai adevărului, singuri în stare să-l cunoască.

Certîndu-se cu cumnatul său care încearcă să-i deschidă ochii în legătură cu ipocrizia lui Tartuffe, Orgon vorbește tocmai despre faptul că cei din jurul lui sînt orbiți, nu știu realitatea:

„Cumnate, stăi, stîmpără-ți urgia,
Nici nu cunoști pe-acela pe care-l ponegrești (...)
Întîi cunoaște-l frate, pătrunde-l, simte-l bine
Și-o să-l înalți în slavă, ca mine și-nzecit" [1].

Domnul Jourdain, eroul principal din *Burghezul gentilom*, cel stăpînit de dorința de a fi nobil, vorbește despre setea lui de a învăța și de a ști mai mult:

„M-a prins mare poftă să fiu savant; și mor de ciudă că tata și mama nu m-a pus să-văț toate științele cînd eram mic" [2].

În disputa cu soția lui și cu abila Nicole, Domnul Jourdain le reproșează ignoranța cu aceeași certitudine cu care făcea acest lucru și Orgon:

„Vorbiți amîndouă ca două dobitoace și mi-e rușine de ignoranța voastră!" [3]

În *Prefața* de la *Tartuffe*, Molière a vorbit pe larg despre forța demascatoare și educativă a unei comedii, datorită faptului că omul nu suportă să fie ridiculizat, rîsul constituind o pedeapsă mai greu de suportat decît toate celelalte:

„Cele mai bune săgeți ale unei moralizări posace sînt adesea mai puțin puternice decît ale satirei. Și nimic nu

[1] Molière, *Improvizația de la Versailles* (în rom. de Al. Teodoreanu), în *M. Opere*, ed. cit., vol. II, p. 185.

[1] Molière, *Tartuffe* (în rom. de A. Toma), în *M. Opere*, ed. cit. vol. II, p. 280.

[2] Molière, *Burghezul gentilom* (în rom. de Victor Eftimiu), în *M. Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 243.

[3] *Ibidem*, p. 262.

pocălește mai bine pe cei mai mulți dintre oameni ca oglinda beteșugurilor lor. E o lovitură mare dată viciilor, cînd le expui rîsului obștei întregi. Ușor îndură omul mustrările, dar nu rabdă nicidecum batjocura. Acceptă să fie rău, dar nu vrea să fie ridicol" [1].

Alături de cunoașterea adevărului, criteriu indispensabil pentru descoperirea valorii sau nonvalorii, Molière, ca un adevărat exponent al unui veac raționalist, urmărește și finalitatea practică a acțiunilor, utilitatea lor socială. În *Femeile savante*, Henrieta este superioară surorii ei Armanda tocmai pentru că aceasta din urmă nu este capabilă să realizeze nimic folositor pentru ceilalți, în timp ce prima, plină de dăruire și căldură, vrea să fie o soție și o mamă ideală :

Henrieta

Și ce-ar putea mai bine la vîrsta mea să facă
O fată ce prin viață-și croiește un drumeag
Decît să fie dragă cuiva ce-i este drag ?
C-un soț alături viața pe veci să-i fie plină
De duioșie calmă, de dragoste senină...

Armanda

Atît de jos, o Doamne, cum poți să te cobori ?
Să joci în lume rolul unei femei banale (...)
Să lași pe seama altor ființe fără grații
Să-și irosească viața cu astfel de-ocupații.
Dorințe mai alese încearcă să-ți oferi (...)
Materie și simțuri în tine să le nărui
Și spiritului toată, ca mine, să te dărui" [2].



DECOR REALIZAT DE GIACOMO TORELLI (Allardyce Nicoll, *THE DEVELOPMENT OF THE THEATRE*, Londra, 1966, fig. 229, p. 272).

În marea dezbatere a alegerii drumului în viață teatrul a jucat întotdeauna un rol important, anticii lăsînd să răsune la fel de puternic și convingător și glasul comediei și al tragediei. Începînd cu romanii însă, comedia a dat impresia că cedează din prerogativele ei, limitîndu-și sfera problemelor abordate la cele familiale și personale, rezervîndu-și mai ales dreptul de a-i înveseli pe oameni, descrețindu-le frunțile. Renascentiștii italieni păreau a merge pe același drum, considerînd tragedia ca genul problemelor grave, iar comedia mai degrabă un prilej de destindere, cu anumite critici adresate moravurilor, comportamentului, defectelor de caracter, dar fără implicații puternice în viața socială și politică. Și francezii pînă la Molière, chiar și Corneille în comediile lui, au atacat cu o anume timiditate temele serioase, preferînd să se oprească asupra unor probleme și preocupări cu o arie mai restrînsă.

Această tendință nu-l cuprinde pe Shakespeare, avînd în vedere că el este creatorul unui

[1] Molière, *Prefață la Tartuffe* (în rom. de A. Toma), în *M. Opere*, ed. cit., vol. II, p. 261.
[2] Molière, *Femeile savante* (în rom. de Nina Cassian), în *M. Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 492.

nou gen comic, acela al comediei poetice, filozofice, cu puternice implicaţii lirice, şi nici pe autorii spanioli, care au utilizat termenul de comedie în sens de scriere teatrală, de piesă de teatru, respectînd principiile formulate de Aristotel doar în ceea ce priveşte finalul fericit. Cultivînd comicul conform conceptului aristotelic, Molière este primul după Aristofan care-i redă puterea de a egala tragicul ca profunzime şi forţă de atac, descoperind defectele în toate sferele sociale şi morale, atacînd din nou frontal marile probleme ale cetăţii. De reţinut însă că lucrul acesta nu se înfăptuieşte prin păstrarea sau eventual lărgirea locului de acţiune, adică a pieţii oraşului existentă la Plaut, Terenţiu şi la autorii italieni, ci prin renunţarea la exterior şi pătrunderea în interior, comicul lui Molière, spre deosebire de cel al lui Aristofan, operînd cu lupa şi bisturiul celui mai fin chirurg, şi nu cu pisălogii lui Polemos din *Pacea* sau balanţele gigantice ale Infernului din *Broaştele*.

Şcoala nevestelor

Dacă în tragedia veacului al XVII-lea camera a dus la apariţia şi impunerea tonurilor intime, în comedie ea a ajutat la adîncirea caracterelor, la complexitatea lor şi, mai mult ca orice, la abordarea unei tematici de autentică gravitate. În comedia lui Molière nu avem de-a face cu un interior care distruge efectul ilariant, ci cu unul care simbolizează fie universul îngust al eroilor, fie izolarea sau imposibilitatea lor de comunicare cu cei din jur. În *Avarul*, *Burghezul gentilom* sau *Femeile savante*, camera cu proporţiile ei restrînse sugerează însăşi proporţiile lumii acestor eroi, o lume îngustă şi strîmtă.

Spaţiul camerei anulează şi ecourile fulgurantelor proteste ale lui Alceste din *Mizantropul*, neauzite şi neştiute decît doar de un om sau cel mult doi, ce-l privesc eventual cu compasiune. În chip paradoxal însă, tot camera este aceea care a căpătat funcţia de lupă, mărind defectele eroilor, dîndu-ne posibilitatea să-i vedem bine şi clar, să-i auzim perfect. În acest spaţiu restrîns, abaterile de la normalitate, avariţia lui Harpagon, ipocrizia lui Tartuffe, arivismul Domnului Jourdain, egoismul şi orbirea lui Argan etc. capătă proporţii gigantice, dezvăluindu-şi din plin nocivitatea. Aceasta este pusă în lumină fără să se piardă însă nici o clipă hazul, personajele satirizate apărînd în situaţii ridicole de care nu-şi dau seama.

Molière a reuşit ceea ce mulţi autori au visat doar, şi anume să încarneze în opera lui însuşi comicul, bine întruchipat în acţiuni şi personaje, comicul care se ignoră şi se izolează. El apare în permanenţă în faţa noastră ca esenţă şi în acelaşi timp ca formă vie a vieţii, ca zeci de ipostaze ale condiţiei umane, ale omului care luptă pentru fericire, suferă, se zbate, cade în ridicol, se ridică, învinge sau cedează.

Materializările comicului sînt multiple în opera lui Molière, variate şi în permanentă mişcare ca într-un caleidoscop, dar într-o ierarhizare de tip piramidal, avînd în vîrf personajul care ignoră violent adevărul, dominat de o pasiune sau un defect care-l izolează, dar care este şi cauza acţiunilor şi a reacţiilor din piesă.

Şi unul dintre cei dintîi din această galerie este Arnolf din *Şcoala nevestelor*.

Spre deosebire de bătrînii încornoraţi care-i sînt strămoşii la Plaut, în farsa medievală, în comedia cultă italiană sau în *Commedia dell' Arte*, Arnolf este un om serios cu multiple preocupări, fără automatisme sau gesturi de marionetă, dar un om care nu-şi acceptă vîrsta şi servituţile ei, vrînd să înfrîngă timpul şi să se bucure de satisfacţii la care nu mai are dreptul. Piesa începe firesc, normal, cu un dialog despre cunoaştere, măsură şi bun simţ, Crisald, bunul său prieten, sfătuindu-l pe erou să fie prudent şi atent la ceea ce face, dar acesta îl dezarmează cu certitudinile lui exagerate. Şi-a creat o lume a lui, baricadîndu-se în ea, şi nimic nu-l zdruncină din convingerile lui. În acest univers izolat, într-o ignoranţă totală a crescut o tînără orfană cu intenţia de a se căsători cu ea :

„Nu vreau nevastă din rîndul celor culte ;
Eu vreau ca jumătatea să fie nu sublimă,
Ci toantă ; să nu ştie ce este aia rimă,
Iar de va fi să joace şi dînsa «corbillon»
În loc de-o vorbă care se termină în «on»
Aiurea să trîntească un alt cuvînt «papară»,
Într-un cuvînt să fie de-o ignoranţă rară" [1].

Acordurile uverturii sînt grave, primejdioase, pentru că oamenii de felul lui Arnolf îi pot distruge pe cei slabi şi piesa are toate datele pentru a deveni

[1] Molière, *Şcoala nevestelor* (în rom. de George F. Gesticone), în *M. Opere*, ed. cit., vol. II, p. 18.

o dramă, dar Molière schimbă de îndată atmosfera, arătîndu-l pe erou pălmuit de proprii lui servitori instruiți să nu primească pe nimeni în casă.

Situațiile ilariante, bazate pe permanente discrepanțe între aparență și esență, continuă cu transformarea lui Arnolf în confidentul propriului său rival, ascultîndu-i plin de furie mărturia succesului avut chiar în fața viitoarei sale soții :

Horațiu

„Pe respectivul urs
Îl cheamă, mi se pare, La Lousse, ori de la Source ;
N-am dat acestui lucru atenție destulă.
Averea îi e mare, inteligența nulă" [1].

Disperarea lui Arnolf, prins în lațul propriilor lui uneltiri, este sinceră, dar nu stîrnește milă, ci dispreț. Rănit de moarte în sentimentele lui, în dragostea lui, el nu cîștigă, ci pierde, pentru că n-a fost în stare să dăruiască niciodată nimic, ci, plin de egoism, a luat distrugîndu-i pe ceilalți.

Mai mult decît atît, are și pretenția să-i ceară lui Agnes recunoștință pentru starea de ignoranță totală în care a crescut-o :

Agnes

„Îți mulțumesc seniore, îți foarte mulțumesc,
Cu creșterea primită am drept să mă fălesc !
Crezi oare că mă-ncîntă că nu pricep în fine
Cît sînt de ignorantă ? Dar mie mi-e rușine.
Și vreau să scap o dată de această umilință,
Să nu mai trec drept proastă de-mi este cu putință" [2].

Pentru a nu lăsa dubii în legătură cu egoismul și uscăciunea lui sufletească, Molière introduce în vocabularul lui Arnolf termeni banali, urîți, creînd și un efect auditiv neplăcut. A înțeles că nu este iubit și este în stare să facă orice pentru a o cîștiga pe Agnes, numai că, și acest moment, omenesc, adevărat, este pătat la Arnolf de meschinăria firii lui :

„Vor numai să înșele,
Li-s mațele pestrițe, iar inima-nghețată,
Sînt slabe ca o cîrpă și proaste ca gheață" [3].

[1] *Școala nevestelor*, p. 32.
[2] *Ibidem*, p. 92.
[3] *Ibidem*, p. 93.

Analizînd piesa, Jacques Copeau a pus accentul pe faptul că Molière a creat în mod intenționat o comedie, și nu o dramă, pretențiile lui Arnolf fiind false, contrazise de legile naturii și ale bunului simț :

„Școala nevestelor respiră pretutindeni comedia și trebuie jucată ca o comedie (...) Toți contemporanii recunosc că piesa stîrnește un rîs teribil (...) să ne păzim deci de a-l umbri. (...) Cu cît Arnolf suferă mai mult, cu atît este mai ridicol" [1].

Printre cele mai eficace tehnici ale comediei se numără și aceea a contrastelor : tînăr-bătrîn ; slab-gras ; mic-mare ; vesel-îmbufnat, după cum și aceea a situațiilor paradoxale : soțul devenit confidentul amantului sau amantul înșelat cu soțul legitim.

În piesele lui Molière, aceste tehnici nu sînt întrebuințate în „sine", ci adiacente comicului izvorît din defectele eroului, ba, mai mult decît atît, rezultate chiar din ele.

Arnolf nu a fost pus — de forțe din afară — în situația ridicolă de a asculta, fără să poată reacționa mărturisirile lui Horațiu, ci de propria-i vină, de dorința lui absurdă, primejdioasă, de a se împotrivi vieții și adevărului. Molière a fost necruțător ori de cîte ori a arătat lipsa de măsură și exagerarea. Pînă și în *Mizantropul*, cea mai serioasă dintre lucrările marelui dramaturg, Alceste, prin pretențiile-i exagerate, este cel care strică ordinea. Reproșurile aspre, violente, aruncate în capul lui Philinte sînt într-o contradicție flagrantă cu încercările acestuia de a-l ajuta să înțeleagă adevărul :

Aceste

„Da, ura-mi e totală, urăsc pe orișicine" [2].
sau :
„Cum ? Eu îți sînt prieten ? A, nici nu te gîndi !
E drept că-n aparență am fost amici odată,
Dar după ce pe față ți-ai dat arama toată,
Îți spun fără să preget că nu-ți mai sînt amic,
De suflete corupte nu vreau să știu nimic" [3].

[1] Jacques Copeau, *Notice à l'École des femmes*, în *M. Oeuvres*, Paris, A la Cité des livres, ed. a II-a, 1930, vol. II, p. 292—293.
[2] Molière, *Mizantropul* (în rom. de Nina Cassian), în *M. Opere*, ed. cit., vol. III, p. 18.
[3] *Ibidem*, p. 13—14.

Contrastul între cuvintele mari, grele, rostite de Alceste, şi bunăvoinţa prietenului său este atît de mare, încît eroul cade în ridicol. Atitudinea de condamnare este întărită la Molière şi prin faptul că aproape întotdeauna eroii înşişi sînt vinovaţi de propria lor orbire, rolul hazardului fiind astfel mult mai redus decît la predecesorii săi.

În comediile marelui scriitor nu avem numai eroi satirizaţi, ci şi oameni inteligenţi, lucizi, plini de bun simţ, oameni normali. Ei nu distrug atmosfera comică, ci o întăresc prin rapiditatea cu care ştiu să vadă adevărul, prin opoziţia lor faţă de personajele purtătoare de defecte morale. S-a scris mult despre aceşti „raisonneuri", dar puţini au fost aceia care au sesizat funcţia lor comică.

S-a afirmat despre ei, aşa cum face de pildă cercetătorul francez John Charpentier, vorbind despre „raisonneur"-ul din *Mizantropul*, că ne aflăm în faţa unui pesimist :

„Adevăratul Mizantrop nu este Alceste, ci Philinte, în ciuda aerului lui de bună dispoziţie şi sensibilitate. El este cel care nu se supără pe oameni din cauza defectelor sau viciilor lor, luîndu-i aşa cum sînt, fără nici o speranţă de a-i face mai buni fie din dispreţ, fie din resemnare" [1].

Definit mai ales prin adaptabilitate şi maleabilitate, „raisonneur"-ul creează de fiecare dată o situaţie conflictuală, punînd în lumină prin capacitatea lui de schimbare rigiditatea eroului principal. „Caracterele" satirizate în opera lui Molière îşi au lumea lor dinainte formată, respingînd orice încercare de abatere de la ea. Dacă opoziţia acestor eroi faţă de cei din jur s-ar limita numai la apărarea poziţiei proprii faţă de adversari mai slabi sau eventual de inferiori, comicul ar fi destul de palid, dar prin ciocnirea cu „raisonnneur-ii" se amplifică tensiunea dramatică, aceştia din urmă fiind egali cu ei ca forţă de persuasiune şi putere de argumentare. În comedia cultă italiană şi în *Commedia dell'Arte*, eroilor obtuzi, cu defecte de caracter, li se opun servitorii, Pantalone avînd întotdeauna ca adversar un „Zanni". Molière nu a abandonat această tehnică, admirabil continuată cu Don Juan — Sganarelle ; Orgon — Dorina ; Domnul Jourdain — Nicole ; Argan-Toinette, dar a adăugat acesteia şi relaţiile conflictuale dintre erou şi *„raisonneur"*, ridicînd nivelul intelectual al discuţiilor, întărind şi forţa argumentelor.

Cele două linii conflictuale se completează reciproc, prima, aceea între stăpîn şi servitor, fiind definită printr-o teatralitate excesivă, prin păcăleli şi situaţii de farsă, cea de-a doua, între erou şi „raisonneur", prin ciocniri de idei, prin dispută. Un exemplu admirabil îl avem în *Bolnavul închipuit*, unde Argan este combătut atît de către subreta Toinette cît şi de Beralde, „raisonneur"-ul piesei :

Toinette (intrînd)
„Am venit !
Argan
Ah, ce secătură ! Ah ce mizerabilă !
Toinette (prefăcîndu-se că s-a lovit la cap)
Fi-v-ar nerăbdarea a naibii ! Atîta zoriţi oamenii că m-am lovit cu capul de colţul ferestrei.
Argan (mînios)
Ah ! prefăcuto !
Toinette
(întrerupîndu-l pe Argan)
Vai ! (...)
Argan
Acum...
Toinette
Vai ! (...)
Argan
Mai taci odată, ticăloaso, barem să te scarmăn (...)
Toinette :
Păi dacă dumneavoastră vă place să mă certaţi, daţi-mi voie să-mi placă şi mie să plîng ; fiecare cu damblaua lui. Doar n-am cine ştie ce pretenţie ! Ah !" [1]

Scena nu-şi dezvăluie întreg dinamismul la lectură, dar interpretată are şansa să devină un mare moment de teatru, disperarea şi neputinţa lui Argan crescînd pe măsură ce i se opune Toinette, plină de vioiciune şi neastîmpăr. Staticul la Argan, la fel cu ritmul şi vioiciunea la Toinette este obţinut printr-un procedeu de stilizare, spre deosebire de discuţiile lui

[1] John Charpentier, *Molière*, Paris, Ed. Jules Tallandier, 1948, p. 235.

[1] Molière, *Bolnavul închipuit*, din *M. Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 608—610.

Argan cu Béralde, dominate de prezența argumentelor și forța de persuasiune a cuvîntului, după cum și de pasiunea cu care „raisonneur"-ul vrea să-și convingă partenerul.

Crisalde din *Școala nevestelor*, Cleante din *Tartuffe*, Philinte din *Mizantropul*, Ariste din *Femeile savante*, la fel cu Beralde, reprezintă, fiecare în parte, personaje construite pe baza respectului față de viață, integrate însă în structura comică prin participarea lor la acțiune și prin forța corosivă a cuvîntului.

Creația lui Molière între tragic și comic

Una dintre cele mai controversate probleme în legătură cu Molière este aceea a îmbinării tragicului cu comicul în opera lui.

Începînd cu *Prefața* piesei *Cromwell* de Victor Hugo, cînd fulgurantul romantic l-a proclamat pe Molière drept cel mai mare poet al teatrului francez, „Molière se află pe culmea teatrului nostru nu numai ca poet, ci și ca scriitor" [1], și pînă astăzi comentatorii oscilează, găsind în piesele lui drame omenești alături de situații ridicole. Pentru René Bray însă ceea ce domină este comicul :

„Molière vede realitatea umană cu ochiul poetului comic. De aceea **Avarul** *nu este o dramă, Alceste rămîne ridicol și Sganarelle aduce veselia în* **Don Juan**. *Comedia lui Molière nu caută să ascundă amărăciunea, mascînd-o cu o glumă. De aceea nu credem că este necesar să mai subliniem contrasensul propunerilor romantice care-l vedeau pe Molière ca pe unul de ai lor. Serios în* **Don Garcia**, *preocupat de altfel să ridice în picioare spectacole menite să zugrăvească expresia naturii noastre morale, el n-a căutat însă să dea ideea de tristețe a existenței, ci, din contră, a fost prin geniul său un poet al rîsului. Scopul lui a fost acela de a ne amuza"* [2].

[1] Victor Hugo, *Cromwell*, în *V. H. Théâtre*, Paris, Hachette, 1863, vol. I, p. 53.

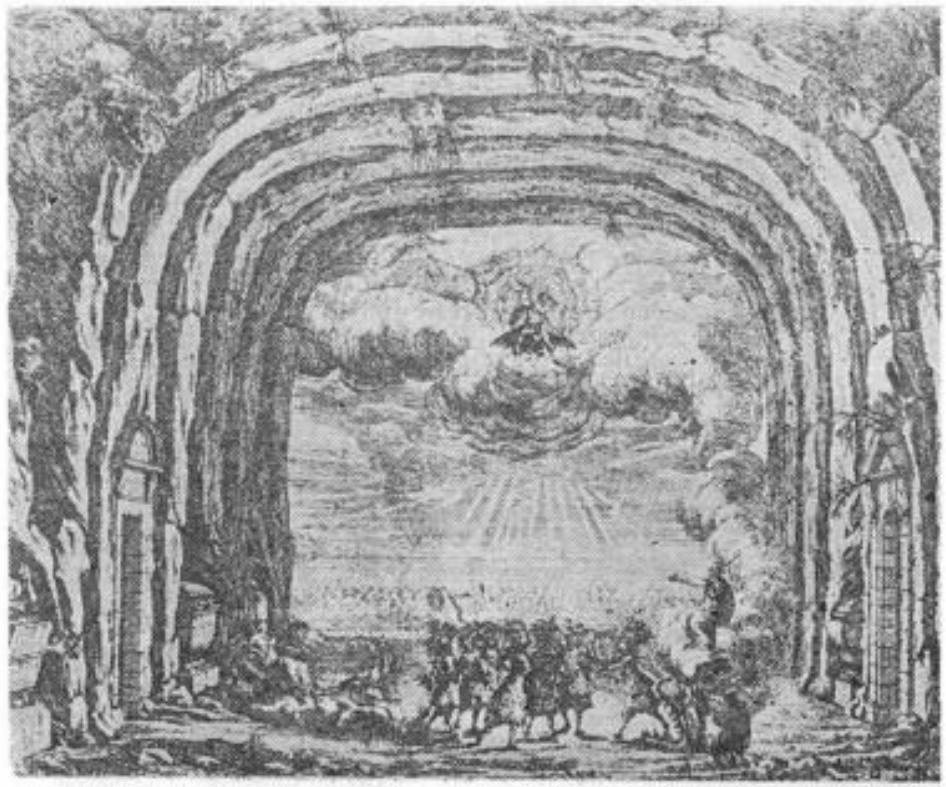
[2] René Bray, *Molière, Homme du Théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954, p. 395—356.

Alceste din *Mizantropul* este eroul considerat drept cel mai reprezentativ pentru topirea comediei în dramă, dar nu trebuie uitat că el, în ciuda suferințelor lui sincere, autentice, este ridiculizat de Molière. Scriitorul și artistul raționalist, apărătorul „bunului simț", îl condamnă pe Alceste pentru exagerările lui și pentru faptul că nu respectă măsura, punîndu-l în situația să acționeze sau să facă afirmații contrare convingerilor proclamate cu tărie. Este intratabil, nu acceptă nici un compromis și, totuși, el este acela care o cere de soție pe Elianta, deși n-o iubește. Gestul normal, firesc pentru un om obișnuit, gelozia putînd fi luată drept dispariție a sentimentului de dragoste, devine, însă comic la Alceste, fiind în contradicție cu poziția lui fanatică de luptător împotriva compromisurilor.

Școala nevestelor
Tartuffe
Mizantropul

Femeile savante

DECOR DE GIACOMO TORELLI (Allardyce Nicoll, *THE DEVELOPMENT OF THE THEATRE*, 1965, fig. 202, p. 274).



Un alt moment de inconsecvență este și acela al întîlnirii cu Oronte, cînd intratabilul erou trebuie să caute, în ciuda convingerilor, fraze de convenienţă :

Oronte (către Alceste)

„Să-mi spuneți pe acestea, doar știți, pun mare preț,
Precum ne fuse vorba, părerea ce-o aveți.

Alceste

Da, domnule, problema e foarte delicată
Desigur, înzestrarea se cere lăudată (...)

Oronte

De vreți cumva să spuneți prin ce ați spus acum
Că-i vina mea, că vrut-am...

Alceste

Nu, asta nicidecum,
Nu, (...)

Oronte

Așadar, vă displace această poezie ?

Alceste

N-am spus-o (...)" [1]

Dacă Alceste nu este cu adevărat un erou de dramă, în schimb există personaje și situații în opera lui Molière care nu mai îngăduie rîsul, și aceștia sînt Tartuffe și Don Juan.

Tartuffe este ipocritul, așa după cum Harpagon este zgîrcitul, Argan, victima propriilor iluzii și Orgon — încrezătorul. Spre deosebire însă de zgîrcenie, orbire sau orgoliu, ipocrizia nu este o trăsătură de caracter, ci o atitudine adoptată conștient de oameni lipsiți de scrupule. Tartuffe nu înșală din inconștiență sau naivitate ca eroul lui Alarcon din *Adevărul îndoielnic*, sau al lui Corneille din *Mincinosul*, ci profită deliberat de slăbiciunile celor din jur. Și Don Juan a ales în mod conștient o cale, aceea de a cunoaște toate plăcerile vieții, avînd însă, spre deosebire de un personaj satirizat, și calitățile care-l îndrituiesc la aceasta.

Fără să se schimbe nimic din comportamentul lor, ei ar putea fi eroii unor drame puternice, provocînd rău în jurul lor, așa cum face Jago în *Othello* sau chiar Don Juan în lucrarea lui Tirso de Molina, dar Molière a preferat să-i integreze în comedie, preocupat mai ales de capacitatea educativă a genului. Între Tartuffe și Don Juan sînt deosebiri de natură caracterologică, socială și intelectuală, primul voind cu orice preț să parvină pe plan material și social, cel de-al doilea, înzestrat și cu farmecul originii lui iberice, urmărește mai cu seamă realizări hedoniste. Amîndoi însă aparțin unei alte categorii decît eroii comici obișnuiți ai pieselor lui Molière, făcînd parte din universul lui „homo cogitus". Sînt înzestrați cu inteligență, abilitate și putere de cunoaștere, dar își folosesc aceste calități pentru scopuri condamnabile, demonstrînd convingător faptul că sînt necesare și criterii morale pentru a fi om adevărat.

Molière nu i-a transformat în personaje ridicole, chiar dacă ei există într-un context comic. Au patimi, dar nu se lasă orbiți de ele, ci se controlează și îi controlează și pe cei din jur. De aceea marele dramaturg a păstrat pentru Don Juan o bună parte din ambianța de comedie eroică de tip spaniol, iar pe Tartuffe l-a adus în scenă abia în actul al III-lea, punînd în lumină în primul rînd orbirea comică a lui Orgon și a Doamnei Pernelle, satirizînd astfel nu numai ipocrizia, ci și naivitatea.

În comedia renascentistă eroina a fost aceea care a reușit adeseori să-i învingă pe cei puternici, fapt întîlnit și în comediile spaniole și în bună măsură și la Shakespeare.

Preluînd motivele, Molière le-a transformat pe subrete în multe dintre piesele lui în adevărate campioane ale luptei pentru dreptate. Tartuffe este însă prea inteligent pentru o atare confruntare și de aceea dramaturgul a adus-o pe prim plan pe Elmira, una dintre cele mai subtile eroine, egală cu Tartuffe și pe plan social și intelectual.

Stăpîn pe el, deștept, lipsit de scrupule, Tartuffe nu se poate îndrăgosti cu adevărat, deci n-are cum să fie orbit de iubire, dar poate fi prins în cursa dorințelor. El este capabil să-și stăpînească chiar cele mai aprinse porniri, dar aici este și abilitatea Elmirei, care-l învinge pe Tartuffe pe propriul lui teren, speculînd nu numai dorința, ci și siguranța de sine, încrederea în puterea lui de stăpînire a oamenilor, graba cu care vrea să ajungă la scopul urmărit. Tartuffe știe să găsească întotdeauna cuvîntul potrivit pentru Orgon, pentru Doamna Pernelle, chiar și pentru lucidul Cleant, dar nu scapă de farmecul erotic răspîndit în jurul ei de Elmira și se trădează. Pentru a justifica greșeala lui Tartuffe, Molière insistă

[1] Molière, *Mizantropul* (în rom. de Nina Cassian), în *M. Opere*, ed. cit., vol. III, p. 28—29.

mult asupra acestei eroine, precizînd încă de la început că este frumoasă, cochetă, tînără, mult mai tînără ca Orgon, și uimitor de onestă, singurul lucru pe care ipocritul n-are de unde să-l știe.

Sensibilă, frumoasă, plină de feminitate, căsătorită cu un om mai în vîrstă ca ea, Elmira reprezintă pentru Tartuffe femeia dorită pentru o legătură pasageră, dar în același timp ea este și singura în stare să-l învingă. Îi trebuie însă multă abilitate pentru a adormi vigilența lui Tartuffe, păstrîndu-și totodată și onoarea :

Tartuffe

Știu eu, de nu ți-e vorba vreo dulce viclenie
Ca să mă faci a rupe acea căsătorie ?
Și, dacă-mi ierți, cu suflet deschis să mă explic
Din bucuria clipei eu n-o să-mi cred nimic
Pîn-ce c-un pic din aste comori ce mă-nfioară,
Nu-mi vei fi dat zălogul că tot ce-ai spus nu zboară (...)
Eu care nu-mi știu merit vreun zîmbet să-mi arunci,
Nu, nu mă las în visul izbînzii, pîn-atunci
Cînd cea mai scumpă, cea mai dorită dintre Eve
Îmi va-ntări credința prin dărnicii aieve" [1].

Pe Elmira n-o pîndește numai graba lui Tartuffe de a o vedea cedînd, ci și capacitatea lui de a se retrage în clipa în care este contrazis sau contrariat :

Elmira (tușește mai tare)
Tartuffe
„Tușești cam tare, doamnă.
Elmira
Ah, da, e-un chin... și fine... (tușește mereu)

Tartuffe
Vreți, uite o bomboană de malț.
V-ar face bine" [2].

Accentuînd primejdia reprezentată de Tartuffe, piesa însă nu se încheie cu demascarea lui de către Elmira, Orgon fiind mult prea slab pentru a-l pedepsi pe ipocritul adus în casă chiar de el, ci finalul fericit se datorează intervenției regelui care ordonă arestarea lui. Molière adaugă astfel încă un sfîrșit conjunctural, o nouă variantă „Deux ex machina" la lungul șir de atari încheieri de piese începute încă de tragicii greci, continuate de autorii miracolelor medievale, în care primează intenția și nu demonstrația logică, legitatea internă a materialului de viață.

Este adevărat că acest deznodămînt este anunțat oarecum prin numeroase elemente comice existente în piesă, precum naivitatea lui Orgon și autotrădarea lui Tartuffe, care-și dă arama pe față în preajma Elmirei, dar el rămîne convențional și de circumstanță. Tot o rezolvare deliberat schimbată găsim și în *Don Juan*, sentimentul neliniștitor al unui sfîrșit tragic fiind și aici estompat prin exagerarea defectelor eroului mai ales către final. *Don Juan*

Creîndu-l pe *Don Juan*, Molière l-a diferențiat de eroul din piesa lui Tirso de Molina, ba chiar și de cel găsit la autorii italieni și francezi, punînd mai puțin accentul pe lipsa lui de scrupule și mai mult pe resorturile lui interioare, pe echilibrul instabil dintre mistuitoarea lui dorință de libertate și incapacitatea de a fi răspunzător de faptele sale.

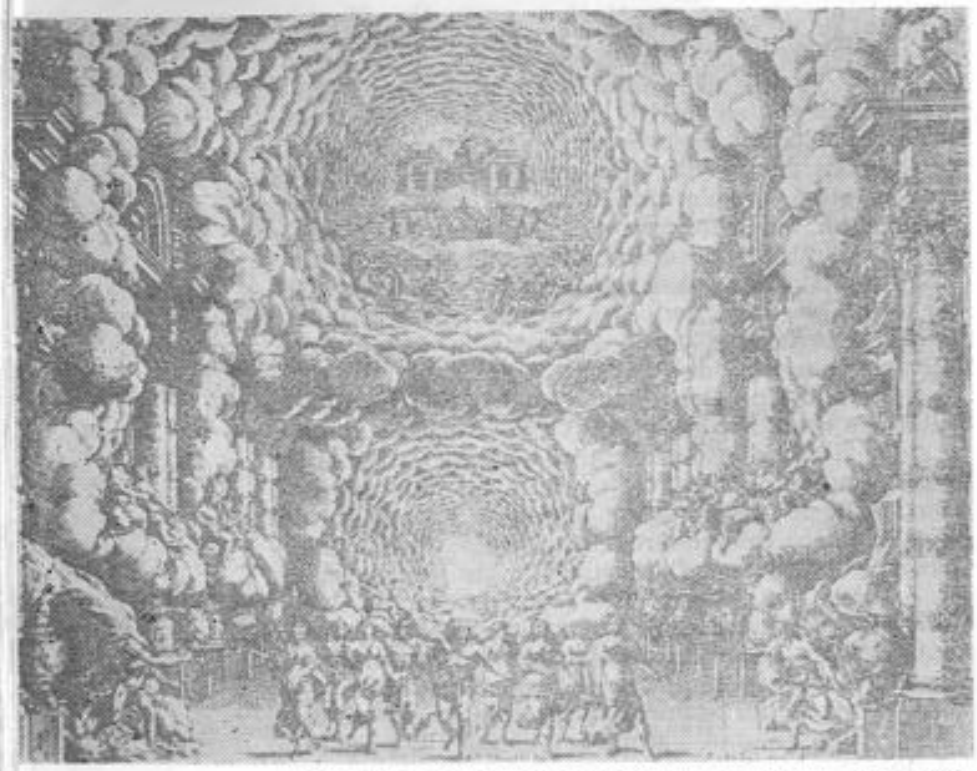
A eliminat, așa cum a făcut de fiecare dată cînd s-a inspirat din alte lucrări, detaliile inutile, renunțînd la trăsăturile burlești ale servitorului, la scenele de viol sau la omorîrea Comandorului, transformînd în acțiuni scenice stările psihice ale personajului, dezvăluind treptat complexitatea lui sufletească.

Alături de Don Juan, se află Sganarelle, în cea mai reușită ipostază a acestui personaj. Pentru Don Juan, Sganarelle este materia grea, picioarele adînc înfipte în lutul pămîntului, iar pentru servitor, stăpînul reprezintă desprinderea de orice obligație. Sganarelle îl condamnă pe Don Juan nu numai pentru lipsa lui de respect față de femei, ci chiar și pentru curajul lui. Se urăsc, se disprețuiesc, dar nu pot trăi despărțiți, fiecare posedînd ceva ce-i este de trebuință celuilalt. Sganarelle prudența cîrtiței, iar Don Juan aripile efemeridei.

Cînd se întîlnesc, discuțiile lor au ascuțișul săbiilor, dar și clinchetul clopoțeilor de la boneta nebunului, adevărul fiind întotdeauna la mijloc, între pozițiile lor exagerate. Cînd Don Juan laudă fără măsură mîinile unei noi iubite, Sganarelle îi reduce din înflăcărare tot prin hiperbole :

Don Juan :
Sganarel, ia privește-i mîinile !

[1] Molière, *Tartuffe* (în rom. de A. Toma), în *M. Opere*, ed. cit., vol. II, p. 340.
[2] *Tartuffe*, p. 341—342.



DECOR DE GIACOMO TORELLI (Allardyce Nicoll, *THE DEVELOPMENT OF THE THEATRE*, Londra, 1965, fig. 283, p. 276).

Sganarel

Aoleu, stăpîne, sînt negre ca fundul ceaunului.

Don Juan

Ce tot vorbeşti, nepriceputule? Sînt mîinile cele mai frumoase de pe lume, îmi îngădui să le sărut, minuneo?[1]

Caracterul contradictoriu al disputelor dintre Don Juan şi Sganarelle nu dezvăluie orbirea personajelor, ci, din contră, dorinţa lor de a modifica realitatea în mod conştient, cîştigînd, însă, oricît ar părea de ciudat, Don Juan, chiar şi atunci cînd exagerează peste măsură. Eroii îşi schimbă la un moment dat hainele, Don Juan devenind ţăran şi Sganarelle medic, dar situaţia comică în sine nu alterează personalitatea eroului. Îmbinarea unei asemenea situaţii cu altele grave, precum întîlnirea cu Cerşetorul sau salvarea vieţii lui Don Carlos, duce la un admirabil echilibru între tragic şi comic, întărind impresia de veridicitate.

Invitarea Comandorului la masă, deci un element fantastic, dramatic, cutremurător, este echilibrată prin creditorul Dimanche, care vine să-şi ceară banii, tot aşa după cum viitoarea victimă a forţelor necunoscute, în loc să ne înfioare în momentul ospăţului final, ne revoltă prin declaraţiile lui cinice despre necesitatea minciunii şi a ipocriziei.

Interesant de reţinut este faptul că, dacă alternarea comic-dramatic din piesă nu a făcut decît să accentueze verosimilul, precipitarea acestei succesiuni în final dă senzaţia unei incertitudini, dramaturgul părînd a nu şti dacă trebuie să opteze pentru dispreţ sau pentru compasiune, şi de aceea făureşte un sfîrşit moralizator, aruncîndu-l în flăcări pe Don Juan parcă de teamă să nu se răzgîndească.

Mizantropul s-a terminat trist, cu plecarea eroului principal şi despărţirea lui de Celimena, determinate însă de imposibilitatea lui Alceste de a înţelege că omul este făcut din bine şi rău şi slăbiciunile sînt însoţitoare firesti ale virtuţilor. În *Tartuffe* şi în *Don Juan*, eroii principali sînt pedepsiţi şi ordinea restabilită, dar pedeapsa lor este provocată de forţe din afară, legată de întîmplare sau coincidenţe fericite, ceea ce provoacă mai degrabă nelinişte decît certitudini.

Molière a ascuns cît i-a fost cu putinţă suferinţa, dar n-a reuşit pînă la capăt, şi astfel tragicul şi-a făcut loc alături de comic în opera lui.

A îmbogăţit în egală măsură comedia şi poezia cu experienţa lui de om de teatru, cu modul în care a asimilat şi transformat tezaurul procedeelor comice din teatrul antic, din cel renascentist sau farsa medievală, dar şi prin felul în care a lăsat să se strecoare neliniştea alături de rîs.

A fost necruţător cu răul şi plin de compasiune, înţelegere şi bunăvoinţă faţă de cei tineri şi slabi, dar n-a admis niciodată şi sub nici un motiv ignoranţa şi lipsa bunului simţ. Raţiunea şi natura au fost în realitate marii dascăli ai lui Molière, devenit la rîndul său dascălul a generaţii întregi de oameni de teatru care i-au urmat.

[1] Molière, *Don Juan* (în rom. de Alexandru Kiriţescu), în *M. Opere*, ed. cit., vol. II, p. 401.

Comediile lui Molière, alături de tragediile lui Corneille şi Racine, fabulele lui La Fontaine, lucrările filozofice şi morale semnate de Descartes şi Pascal, *Caracterele* lui La Bruyère şi scrierile lui La Rochefoucauld, fac parte dintre acele remarcabile opere care au devenit de multă vreme un bun al întregii lumi, influenţînd şi determinînd direcţii fundamentale în arta şi literatura europeană.

Moştenirea lui Molière nu o găsim numai în piesele lui, ci şi în modul de organizare a unui teatru, cu atît mai mult cu cît în 1680 a luat naştere, prin unirea trupei create de el şi a celei de la Hotel de Bourgogne, „Comedia franceză", prima instituţie teatrală stabilă cu un colectiv permanent, primul teatru de repertoriu al lumii.

Nu a fost martor la înfiinţarea ei, dar în întreaga ei organizare „Comedia franceză" sau „Casa lui Molière", cum i se mai spune, n-a făcut altceva decît să dea viaţă ideilor lui despre organizarea vieţii teatrale, despre ansamblul actoricesc şi despre repertoriu. În scurtă vreme şi „Comedia franceză" a devenit un model pentru constituirea a numeroase instituţii teatrale, inclusiv pentru Teatrul Naţional din ţara noastră, aşa după cum şi dramaturgia franceză a veacului al XVII-lea a fost un exemplu pentru teatrul european de mai tîrziu.

Fără îndoială că autoritatea politică căpătată de Franţa în timpul lui Ludovic al XIV-lea a avut un rol în răspîndirea rapidă a influenţelor artei şi culturii acestei ţări, dar clasicismul, aşa cum s-a impus prin creaţia lui Corneille, Racine şi Molière şi s-a dezvoltat ulterior în Europa, a însemnat în primul rînd o artă cu o înaltă valoare ideatică şi estetică, care a pus pe prim plan studiul naturii umane, triumful raţiunii şi al bunului simţ, îmbinate cu grija pentru o formă aleasă, duşmană a excesele şi a lipsei de măsură.

O dovadă a valorii şi perenităţii operelor scrise de marii autori ai veacului al XVII-lea o găsim şi în interesul mereu crescut faţă de ele în perioada contemporană. Este greu de găsit o epocă în care lucrările lui Corneille, Racine şi Molière să fi dispărut complet din repertoriul teatrelor, dar în zilele noastre ele reţin în mod deosebit atenţia oamenilor de teatru, stînd la baza unor spectacole dintre cele mai importante şi semnificative, printre ele numărîndu-se şi spectacolele româneşti.

TEATRUL ENGLEZ ÎN PERIOADA RESTAURAŢIEI

Închiderea teatrelor în Anglia în 1642, odată cu începutul revoluţiei burgheze şi constituirea „Comitetului salvării publice", şi-a pus amprenta asupra vieţii culturale din această ţară, arta scenică fiind exclusă din rîndul manifestărilor artistice admise de puritanii care au preluat conducerea mişcării revoluţionare, considerînd spectacolul ca reacţionar, primejdios, fără nici o utilitate publică.

Cu toată interdicţia ordonanţei emise de Commenwealth, actorii au continuat să joace, retrăgîndu-se din nou în curţile hanurilor, prezentînd îndeobşte spectacole comice scurte.

Cu titlul *Bottom the Weaver* [1] s-au jucat astfel scenele comice din *Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare, şi nu puţine sînt informaţiile despre reprezentaţiile brutal întrerupte de intrarea soldaţilor puritani. O bună parte dintre interpreţi au părăsit însă Anglia plecînd în Germania, unde au făcut cunoscute operele lui Shakespeare şi ale altor dramaturgi elisabetani, trezind interesul publicului german pentru teatru, contribuind astfel la răspîndirea artei spectacolului şi în această ţară, constituind un model, alături de actorii italieni, pentru apariţia şi dezvoltarea vieţii teatrale.

Bottom, ţesătorul Visul unei nopţi de vară

În 1656, William Davenant, actor şi dramaturg, afirmat şi înainte de revoluţie, obţine de la Cromwell, la acea dată Lord protector al Angliei, Scoţiei şi Irlandei, permisiunea să reprezinte *The Siege of Rhodos* [2], o tragedie eroică cu numeroase scene romantice.

William Davenant

Asediul Rodosului

Subiectul, povestea eroismului frumoasei Ianthe care-şi salvează soţul din insula Rodos asediată de sultanul Soliman, a fost pe placul noilor spectatori, serioşi şi gravi, iar muzica, compusă de Charles Coleman şi George Hudson, a impresionat profund, obţinîndu-se o atitudine de bunăvoinţă faţă de teatru, fără însă să se reuşească mai mult pentru moment.

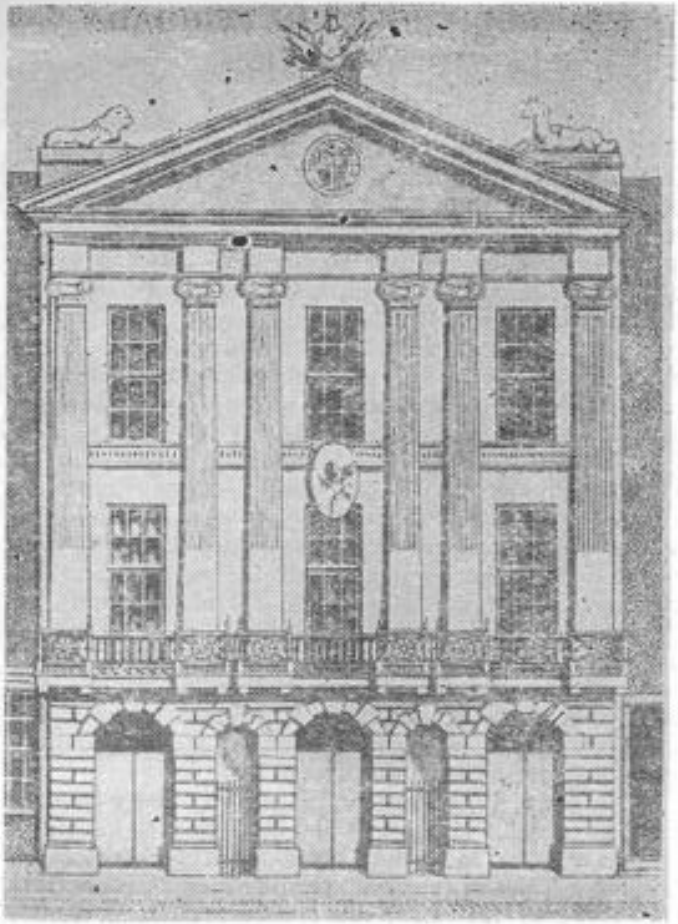
Charles Coleman

George Hudson

Reînfiinţarea teatrelor şi organizarea unei vieţi spectacologice constante are loc abia după 1660, cînd Stuarţii, reîntorşi pe tronul Angliei, dau permisiunea

[1] *Bottom, ţesătorul.*

[2] *Asediul Rodosului.*



FAȚADA DE LA DRURY LANE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planșa 151, p. 280).

Nell Gwyn

Moll Davis

Anne Oldfield

John Locke

Thomas Dekker

lui Thomas Killigrew și William Davenant să deschidă două teatre permanente. Ele își duc activitatea separat, pînă în 1682, cînd toate forțele sînt concentrate într-o singură instituție, mai bine și mai ușor controlată de curtea regală. Apariția unor noi teatre în Londra are loc abia în 1695, la 7 ani după alungarea Stuarților și alegerea ca rege a lui Wilhelm de Orania.

Thomas Killigrew

Wilhelm de Orania

Puternicele influențe franceze manifestate odată cu revenirea Stuarților, vizibile pretutindeni, în moda introdusă în Anglia, în obiceiurile și fățișa admirație pentru tot ceea ce era considerat valoros la curtea lui Ludovic al XIV-lea, au determinat pe unii istorici și comentatori să vadă în teatrul Restaurației doar o imitație a celui francez, fără o personalitate prea bine definită.

Este adevărat că în primii ani spectacolele lui Davenant și Killigrew nu au fost văzute decît de oamenii din jurul curții regale, burghezia londoneză, pentru a nu mai vorbi despre cea din provincie, privind cu reticență și neîncredere pe actori, dar atît dramaturgii cît și interpreții englezi s-au străduit încă de la început să-și găsească drumul propriu, pornind de la bogatele izvoare ale teatrului elisabetan, de la exemplul creației lui Ben Jonson, răspunzînd cert exigențelor unui nou spectator și ale unei noi concepții de viață, dar cu puternice amprente naționale.

Renunțarea la teatrele populare în aer liber, organizarea spectacolelor numai în săli și pe scene de tip italian, prezența actrițelor, — și epoca a cunoscut cîteva nume celebre, — precum Nell Gwyn, Moll Davis, Anne Oldfield, nu s-au făcut numai sub influență franceză, ci au fost mutații și reforme cerute de marele public din Anglia, de mentalitatea pragmatică a celor ce începeau să fie stăpînii mărilor și una dintre cele mai mari forțe coloniale.

Tendința de a transforma arta într-un instrument de observare exactă a naturii umane și a mediului social este proprie unei epoci raționaliste și Anglia celei de a doua jumătăți a veacului al XVII-lea a fost raționalistă, dar nu în sensul lui Descartes, ci al empiristului John Locke, iar clasicismul în teatrul englez are puternice rădăcini în viața artistică anterioară revoluției. În piesele lui Ben Jonson, și în comediile lui Thomas Dekker s-au manifestat nu numai tendințele de eliminare a exceselor baroce, atenția scriitorilor concentrîndu-se asupra caracterelor și comportamentului observat pe viu, ci și renunțarea la genurile eclectice ale epocii elisabetane, separarea tragicului de comic, eliminarea elementelor fantastice și punerea pe prim plan a faptelor plauzibile.

Nu se poate nega că în stilul montărilor realizate de William Davenant și Thomas Killigrew nu au existat influențe ale spectacolelor de

la curtea Franței, dar cele mai puternice au fost cele ale „măștilor", ale divertismentelor de curte, pentru care a creat neuitatele lui decoruri Inigo Jones înainte de revoluție și au scris texte cei mai buni dramaturgi în frunte cu Ben Jonson. Însuși William Davenant fusese pe vremea lui Carol I Stuart unul dintre autorii celebri de „măști".

* * *

Direcțiile filozofice ale epocii, principiile formulate de Thomas Hobbes (1588—1679), continuatorul lui Francis Bacon și susținătorul ideii că scopul filozofiei este sporirea invențiilor și a bunăstării oamenilor, dar mai ales concepțiile lui John Locke (1632—1704), fondatorul empirismului, au stat la baza îndreptării întregii arte și, implicit, și a teatrului, către observarea vieții, către studiul realității.

Atît Francis Bacon, cît și Thomas Hobbes au adus prețioase contribuții la fundamentarea unei atitudini pătrunse de încredere și certitudine față de capacitatea omului de a cunoaște adevărul ca rezultat al unui proces de cercetare. Cele mai solide argumente, bazate pe o armătură științifică, le găsim însă la John Locke, care a dat, odată cu celebra sa lucrare *Eseu asupra intelectului omenesc*, o puternică lovitură idealismului, susținînd cunoașterea ca rezultat al acumulării cu ajutorul simțurilor a tuturor informațiilor pe care le avem despre lumea exterioară :

„Oamenii pot să dobîndească prin simpla folosire a facultăților lor naturale toate cunoștințele pe care le posedă, fără ajutorul vreunei întipăriri înnăscute, și pot să ajungă la certitudine fără asemenea noțiuni sau principii originare" [1].

Printre cele mai răspîndite idei în epoca barocă a fost și aceea a simțurilor amăgitoare, a imposibilității de a ști cine sîntem cu adevărat. Afirmația lui Calderon de la Barca că „viața e vis", îndoielile lui Montaigne în legătură cu cunoașterea, pentru a nu mai vorbi despre neliniștitoarele întrebări din opera shakespeariană, nu au fost altceva decît expresia concretă a acestora, manifestarea neîncrederii în posibilitățile omenești, accentuată odată cu criza umanismului. Angoaselor și tulburătoarele probleme ale omului baroc le răspunde cu seninătate și impresionantă certitudine John Locke :

Ben Jonson

„Dacă, totuși, cineva va fi atît de sceptic încît să se îndoiască de simțurile sale și să afirme că tot ce vedem și auzim, simțim și gustăm, gîndim și facem în timpul existenței noastre nu este decît continuarea și aparența înșelătoare a unui vis lung în care nu se află nici o realitate și, în consecință, va pune la îndoială existența tuturor lucrurilor sau cunoașterea ce avem despre fiecare lucru, trebuie să-l poftesc să țină seama că, dacă totul este un vis, el nu face decît să viseze atunci cînd pune întrebarea" [1].

Ca instrument de verificare a cunoștințelor cîștigate, John Locke propune și îndoiala, nu continuă și permanentă ca la Descartes, ci aceea manifestată față de ceea ce se bucură de autoritate doar prin tradiție sau prin acceptarea cutumiară.

Crezînd în oameni, eliminînd ideea erorilor, sau cel puțin aceea a erorilor numeroase, John Locke arată, totuși, și faptul că omul respinge și cele mai evidente adevăruri atunci cînd este stăpînit de o pasiune :

Francis Bacon

Thomas Hobbes

Eseu asupra intelectului omenesc

„Dacă punem în fața unui om zgîrcit într-o parte cea mai mare probabilitate, iar de cealaltă parte bani, este ușor de văzut care va atîrna mai greu. O asemenea minte făcută din tină rezistă ca zidurile de pămînt celor mai puternice baterii ; deși cîteodată forța unui argument ei îi poate face o oarecare impresie asupra ei, totuși ea rămîne neclintită și respinge dușmanul, adică adevărul, care ar tulbura-o (...). Spuneți unui om îndrăgostit cu patimă că este înșelat, aduceți douăzeci de martori ai trădării iubitei sale ; în nouă cazuri din zece, trei cuvinte dulci din partea ei vor anula toate mărturiile lor. Quod volumus facile credimus „credem cu însuflețire ceea ce se potrivește cu dorințele noastre".

Cred că orice om a încercat aceasta de multe ori. Și, cu toate că oamenii nu pot întotdeauna să nege pe față sau să se împotrivească forței probabilităților vădite care vin contra dorințelor lor, totuși ei nu se supun argumentelor valabile. Nu pentru că intelectul prin natura sa nu se alătură de partea cea mai probabilă, ci din cauză că omul are facultatea să oprească și să restrîngă cercetările intelectului, și să nu îngăduie o examinare atît de deplină și mulțumitoare pe cît ar permite chestiunea în discuție" [2].

[1] John Locke, *Eseu asupra intelectului omenesc* (în rom. de Armand Roșu și Teodor Voiculescu), București, Ed. științifică, 1961, vol. I, p. 18.

[1] *Eseu asupra intelectului omenesc*, vol. II, p. 244.

[2] *Ibidem*, vol. II, p. 325.

John Dryden

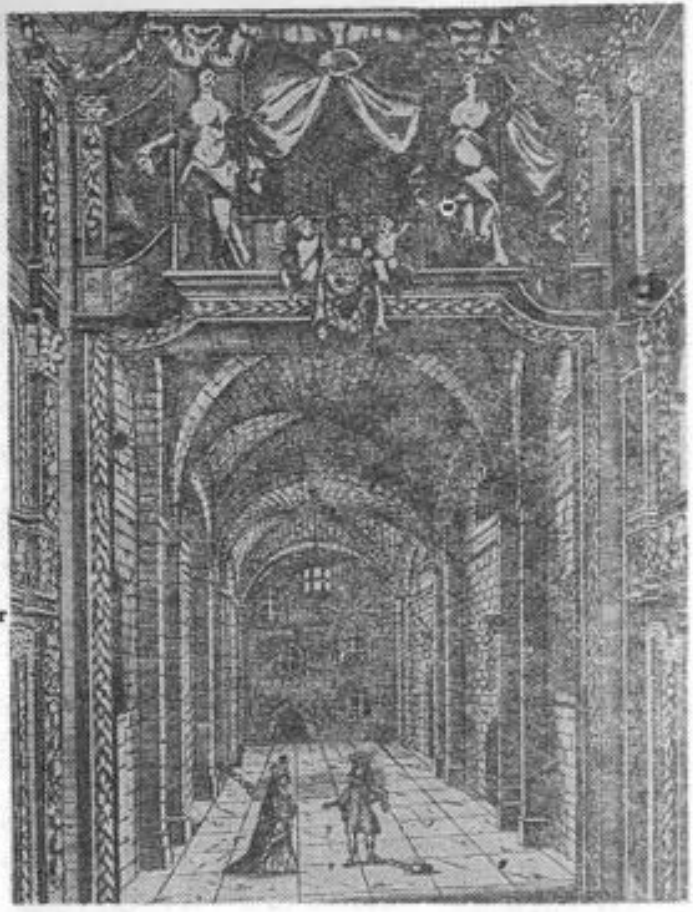
Thomas Otway

Eseu despre poezia dramatică

Samson în agonie

Thomas Rymer

William Congreve
George Farquhar



SCENĂ DIN TRAGEDIA IMPĂRĂTEASA MAROCULUI *DE ELKANAH SETTLE, JUCATĂ LA LONDRA ÎN 1671, LA DUKE'S THEATRE, DORSET GARDEN* (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planșa 153, p. 280).

Dacă „idolii" lui Francis Bacon au dat naștere marilor tragedii shakespeariene, ideile lui John Locke, dezbaterile lui exacte și precise despre drumul gîndirii omenești și posibilitățile omului de a-și restrînge voit „cercetările intelectului" le găsim cel mai convingător întruchipate în comedie, constituind un bun fundament al atacurilor satirice și al ironiei.

Și, într-adevăr, epoca Restaurației, deși a cultivat tragedia eroică cu implicații romantice și un vădit început de sentimentalism, datorită lui John Dryden și Thomas Otway a excelat mai ales prin comedia de intrigă și de moravuri, bogată în observații asupra societății contemporane.

Teatrul Restaurației, chiar dacă a fost un teatru de curte, menit să cîștige favorurile unor oameni rafinați și superficiali, a fost slujit de scriitori și actori pătrunși de responsabilitate față de arta lor, care s-au străduit să ridice calitatea operelor, să pună în lumină idei valoroase, promovînd disciplina, claritatea, rigoarea, exprimîndu-și concepțiile și teoretic și practic. Găsim astfel interesante și valoroase principii ale noilor direcții formulate cu exactitate de John Dryden în *An Essay of Dramaticke Poesie* [1], scrisă în 1668, o adevărată *Artă poetică* a clasicismului englez, de John Milton, autorul unui important studiu despre tragedie publicat împreună cu celebrul său poem dramatic *Samson Agonistes* [2], de Thomas Rymer [3], William Congreve [4] și George Farquhar [5].

[1] *Eseu despre poezia dramatică.*

[2] *Samson în agonie.* Studiul se intitulează *Of that Sort of Dramatic Poem which is Called Tragedy* (Despre acel fel de poezie care se numește tragedie) și este un elogiu al genului grav.

[3] Născut în 1641, mort în 1713, Thomas Rymer este autorul unor tragedii interesante și al unor valoroase lucrări istorice, dar cea mai serioasă contribuție o avem pe plan teoretic. A scris mai multe eseuri, dintre care cel mai important este: *A Short View of Tragedy. Its Original Excellency and Corruption. With Some Reflections on Shakespeare and Other Practioners for the Stage.* (O scurtă privire asupra tragediei. Perfecțiune și decădere. Cu cîteva reflexii despre Shakespeare și alți practicieni ai scenei.)

[4] William Congreve a lăsat, printre altele, și cîteva considerații de o deosebită importanță în legătură cu umorul în comedie, în studiul *Concerning Humor in Comedy* (Despre umorul în comedie), scris în 1696. Concepția lui despre umor este fundamentală pentru înțelegerea diferenței dintre comedia satirică de tip plautian și prezența umorului și a vorbei de spirit în comediile poetice shakespeariene și în comedia de moravuri din perioada Restaurației.

[5] George Farquhar a analizat mai ales specificul comediei în *A Discourse upon Comedy in Reference to the English Stage* (Discurs despre comedie cu referiri la scena engleză).

În toate aceste lucrări întîlnim o aderiune entuziastă la conceptul de „mimesis", teatrul fiind considerat o „imitație" a naturii pînă în cele mai mici detalii, unitățile de loc și timp fiind mijloace de realizare practică a apropierii de adevăr :

„...timpul unei acțiuni imaginate sau subiectul unei piese trebuie să aibă asemenea proporții încît să fie cît mai aproape de timpul în care se reprezintă (...) acea piesă este considerată cea mai fidelă față de natură a cărei acțiune sau intrigă este limitată la 24 ore" [1], spune de pildă John Dryden.

Se fac, și este firesc, numeroase comparații cu teatrul clasic francez, aflat în cea de-a doua jumătate a veacului al XVII-lea în plină înflorire, subliniindu-se meritele lui Corneille, Racine și Molière, dar specificîndu-se și originalitatea teatrului englez, mai ales în ceea ce privește aplicarea elastică a regulilor. Tot John Dryden este cel care insistă în mod deosebit asupra faptului că teatrul englez nu trebuie să fie debitor celui francez, avînd propriile lui tradiții :

„Îndrăznesc să afirm două lucruri despre teatrul englez : primul, că și noi avem numeroase piese care respectă regulile tot atît de mult ca și ale lor, avînd în schimb o mai mare varietate de acțiune și personaje ; și al doilea, că în multe piese, fără reguli, ale lui Shakespeare și Fletcher (pentru că Ben Jonson este cel mai exact în respectarea lor) există o fantezie cu adevărat bărbătească și mai mult spirit decît în orice piesă franceză" [2].

După ce citează cîteva exemple printre care și *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare, scriitorul, precizează și faptul că orice dispută ar înceta dacă aceste lucrări ar fi traduse în franceză, comedia engleză fiind definită prin umor și ironie mai mult decît cea de pe continent :

„Trebuie să spunem acest lucru în onoarea națiunii noastre, că nicicînd nu se va găsi nimeni care să ne întreacă în privința umorului" [3].

[1] John Dryden, *An Essay of Dramatick Poesie*, apud *Barret H. Clark European Theories of the Drama*, New York, Crown Publishers, ed. IV-a, 1959, p. 178.
[2] *Ibidem*, p. 192.
[3] *Ibidem*.

Asupra umorului și specificului comediei s-au oprit și William Congreve și George Farquhar, cei doi dramaturgi precizînd faptul că în acest domeniu englezii nu pot fi întrecuți, realizînd admirabil nu numai ironia, observația fină și subtilă, ci mai ales nuanțele, știind să deosebească umorul de spirit sau comic, precizînd că este vorba de detalii de proporții infime :

„Umorul nostru este legat de noi și de ceea ce facem (...) este o culoare, un gust, un miros împrăștiat pretutindeni, chiar dacă acțiunile noastre nu sînt atît de diferențiate în forme, fiind la fel cu așchiile care au sărit din același lemn și au aceeași compoziție ; ea poate fi deghizată, dar nu poate fi schimbată" [1],

susține cu tărie William Congreve.

Corneille Racine Molière

Ideea fundamentală a clasicismului în legătură cu scopul educativ al artei este pe larg formulată de toți teoreticienii epocii.

„Scopul poeziei este să instruiască în chip plăcut" [2]

arată Dryden, oprindu-se pe larg și asupra diferențelor dintre poezie și filozofie, analizînd faptul că imaginile proprii literaturii au o forță de penetrație mai mare decît preceptele simple ale filozofiei.

Și cu toate că cea mai mare atenție s-a acordat tragediei, fiind considerată superioară celorlalte forme ;

„... a fost și va rămîne cea mai serioasă, cu o mai mare valoare morală și mai folositoare" [3],

după cum spune John Milton, cele mai bune lucrări ale epocii sînt cele din domeniul comicului, îndeosebi al comediei de moravuri, admirabil ilustrată de George Etherege, William Wycherley, William Congreve, John Vanbrugh și George Farquhar.

[1] William Congreve, *Concerning Humor in Comedy*, apud Barret H. Clark, *op cit.*, ed. cit., p. 214.
[2] John Dryden, *Preface to Troilus and Cressida*, apud. Barret H. Clark, *op. cit.*, ed. cit., p. 194.
[3] John Milton, *Of that Sort of Dramatic Poem which is Called Tragedy*, apud Barret A. Clark, *op. cit.*, ed. cit., p. 203.

Printre operele reuşite ale acestei perioade avem şi cîteva tragedii, în frunte cu *Samson în agonie* a lui John Milton, poem dramatic de mare forţă şi intensitate, cu izbucnirile pline de furie tunătoare ale eroului împotriva Dalilei, în care poate fi recunoscută însăşi mînia poetului revoluţionar faţă de toţi cei care au trădat revoluţia, dar cele mai multe dintre ele prezintă doar un interes literar, fiind, uneori prea retorice, alteori prea patetice.

Cucerirea Granadei

Don Carlos

În piesele lui John Dryden, considerat în epocă drept cel mai mare dramaturg, descoperim numeroase situaţii ieşite din comun, impresionante prin puterea de sacrificiu a eroilor, dar de cele mai multe ori accentul cade pe patetism sau pe complicarea exagerată a întîmplărilor. În *Conquest of Granada, or Almansor and Almahide* [1], scrisă şi jucată în 1670, eroul principal, Almanzor, presupus maur, pentru că el este, fără să ştie, spaniol, se îndrăgosteşte de Almahida, logodnica regelui Boabdelin. Cu toate că şi Almahida îl iubeşte, ea preferă să rămînă credincioasă cuvîntului dat faţă de rege şi numai moartea acestuia îi uneşte pe cei doi tineri. În *Don Sebastian, King of Portugal* [2] întîlnim aceeaşi lume pitorească, colorată, enigmatică, a unei curţi maure, unde se află Don Sebastian, regele Portugaliei, căzut prizonier în mîna

Orfana

duşmanilor săi. O pătimaşă dragoste îl leagă de Almahida şi regele maur, îndrăgostit, la rîndul său, de prinţesă, este gata să-l omoare, dar cade el singur victimă unui complot. De data aceasta însă moartea regelui nu mai ajută la fericirea celor doi tineri, căsătoriţi în secret, deoarece ei descoperă în curînd că sînt fraţi.

În toate tragediile lui John Dryden, acţiunea principală este însoţită de numeroase acţiuni secundare, în care se reia sau se întăreşte tema cu noi

Don Sebastian, regele Portugaliei

variaţii, accentuînd puterea de dăruire a eroilor, capacitatea lor de a trăi cu pasiune, alăturînd adeseori scenelor grave, solemne, şi note groteşti sau caricaturale. Tiranii, de pildă, aşa cum este regele Muley Moluch din *Don Sebastian, regele Portugaliei,* au numeroase asemănări cu Barabbas din *Evreul din Malta* de Cristopher Marlowe şi chiar cu Irod din misterele medievale.

[1] *Cucerirea Granadei* sau *Almanzor şi Almahida.*

[2] *Don Sebastian, regele Portugaliei.*

„Avea obiceiul să creeze eroi negativi în aşa fel încît să se vadă goliciunea lor, sau mai bine-spus să modifice o imagine gravă pînă într-atît încît ea exprima numai brutalitatea sau o emfază goală" [1],

scrie un comentator, subliniind varietatea procedeelor din opera lui Dryden şi mai ales prezenţa grotescului surprinzător prin îndrăzneală.

Cel de-al doilea autor de tragedii al Restauraţiei a fost Thomas Otway. El nu s-a bucurat nici pe departe de succesul cunoscut de John Dryden în ochii spectatorilor din epocă, dar astăzi apare mult mai interesant, mai modern şi mai original decît contemporanul său, fără retorismul şi exagerările acestuia.

În *Don Carlos,* dramatica istorie a fiului lui Filip al II-lea, Thomas Otway a realizat unul dintre cele mai complexe portrete psihologice ale unui tiran, arătîndu-l pe regele devenit ucigaşul propriului său fiu ca pe o victimă a intrigilor, incapabil să-şi stăpînească patimile şi bănuielile.

Cu toate că şi John Dryden are unele tendinţe sentimentaliste în opera lui, Thomas Otway este văzut ca un precursor al curentului cu tragedia sa *The Orphan* [2]. Spre deosebire de eroii şi eroinele din lucrările sentimentaliste din secolul viitor, care aparţin în general burgheziei mijlocii, în tragedia lui Thomas Otway avem de-a face cu nobili, dar suferinţele lor prefigurează situaţiile emoţionante ce nasc compasiune din piesele lui George Lillo şi Edward Moore, Monime, eroina principală din piesa lui Otway, o tînără orfană, cade victimă patimii nutrite pentru ea de Polydor, fiul tutorelui ei. Acesta nu ştie că Monime s-a căsătorit cu fratele său Castalio şi, crezînd că tînăra i-a dat acestuia doar o întîlnire de dragoste, merge în locul lui chiar în noaptea nunţii. Descoperind adevărul, Polydor este

[1] D. W. Jefferson, *All, all of a piece throughout' Thoughts on Dryden's Dramatic Poetry,* în vol. John Russel Brown şi Bernard Harris, *Restoration Theatre,* New York, Capricorn Books, 1967, p. 171.

[2] *Orfana.*

distrus sufletește, Monime moare și Castalio se sinucide. Ultima și cea mai reușită tragedie a lui Thomas Otway este *Venice Preserv'd* [1], jucată în 1682. Pornind de la un fapt real, condamnarea la moarte în 1618, sub pretextul unui complot, a unui mare număr de mercenari străini aflați în slujba Veneției, Thomas Otway a scris o tragedie puternică, bine structurată, despre trădare și prietenie, construind cîteva personaje impresionante. Jaffier, un tînăr venețian, s-a căsătorit în secret cu Belvidéra, fiica unui mare nobil, dar acesta refuză să-i recunoască ca ginere, ceea ce îl umple pe tînăr de revoltă și gînduri de răzbunare. Prietenul său, Pierre, un tînăr mercenar, îl atrage pe Jaffier în cercul unor complotiști, mai degrabă aventurieri și nemulțumiți, decît cu adevărat revoltați. În urma unor încurcături, rugat îndeosebi de soția lui, Jaffier îi trădează cu condiția însă să fie lăsați în viață. Conducătorii Veneției refuză să-i ierte și îi condamnă la moarte pe mercenari. Alături de ei moare și Jaffier.

Într-o atmosferă plină de pitoresc, cu întîlniri nocturne și secrete, cu scene vii, puternic colorate, cu personaje bine conturate, aparținînd mai ales lumii mercenarilor, grosolani, aspri, brutali, se desprinde luminoasă prietenia dintre Jaffier și Pierre, aprigi, pătimași, dar sinceri în sentimentele lor și plini de curaj în fața morții.

În lupta dintre pasiune și datorie, temă prezentă în tragediile din epoca Restaurației, pot fi detectate influențele franceze, dar de cele mai multe ori subiectele violente sau patetice, situațiile extraordinare, eroii și eroinele gata să moară pentru sentimentele lor sau pentru cuvîntul dat amintesc din plin și de teatrul din epoca Stuarților, îndeosebi de tragediile lui Beaumont și Fletcher. Sînt evidente și numeroase și influențele shakespeariene, în special dragostea dintre Romeo și Julieta, model pentru toți îndrăgostiții nefericiți, după cum și suferințele îndurate de eroinele din piesele scrise de Shakespeare în ultima perioadă, în special din *Pericle*, dar ceea ce domină este gustul pentru faptul eroic și preocuparea pentru problemele personale, urmărindu-se în chip ostentativ impresionarea spectatorului.

[1] *Veneția salvată.*

Comedia de moravuri, strălucită demonstrație a originalității teatrului englez

Autentica originalitate și valoare a teatrului din epoca Restaurației sînt întruchipate în genul major al epocii, și anume în comedia de moravuri.

Continuîndu-l pe Ben Jonson, preluînd spiritualele dialoguri și malițioasele înțepături ale eroilor shakespearieni, mai ales ale celor din *Chinurile pierdute ale dragostei* și *Mult zgomot pentru nimic*, asimilînd creator experiența și modelul comediei satirice moliereștí, autorii Restaurației au creat opere pline de spirit, bazate pe observații ascuțite și o condamnare categorică a defectelor morale. A scris comedii și John Dryden, dar adevăratul salt s-a realizat odată cu primele piese ale lui George Etherege, considerat, pe bună dreptate ca fondatorul comediei de moravuri englezești. *The Comical Revenge or Love in a Tub* [1], reprezentată în 1664, *She would if She Could* [2] și *The Man of Mode, or Sir Floping Flutter* [3] ne aduc o lume veselă, formată din nobili petrecăreți, imitatori ai obiceiurilor franțuzești, intriganți, dar plini de spirit și umor. Sub aparențe de superficialitate se ascund uneori sentimente sincere, așa cum e cazul lui Dorimant, galantul vesel din *Omul la modă*, sau *Sir Floping Flutter*, îndrăgostit de Belinde, sau sînt pedepsiți seducătorii prea siguri de ei înșiși, precum : Courtail și Freeman din *Ar fi vrut dacă ar fi putut*, obligați să se căsătorească cu două tinere provinciale, exact opusul dorințelor lor.

Chinurile pierdute ale dragostei

Mult zgomot pentru nimic

Răzbunarea comică sau Iubirea din cadă

Ar fi vrut dacă ar fi putut

Omul la modă sau Sir Floping Flutter

George Etherege a fost un adevărat maestru al acțiunilor vii, dinamice, create anume pentru a pune în lumină defectele morale, critica fiind în permanență asociată cu umorul și gluma amuzantă :

George Etherege

„Arta lui Etherege este subtilă și plină de succes. El a plasat acțiunile realiste în cadrul unor forme menite să vizualizeze pentru spectator tensiunea teatrală. Recunoașterea unor mișcări naturale dă scenelor aerul de autenticitate, iar automatizarea mișcărilor le dă forma" [4],

[1] *Răzbunarea comică sau Iubirea din cadă.*

[2] *Ar fi vrut dacă ar fi putut.*

[3] *Omul la modă sau Sir Floping Flutter.*

[4] Jocelyn Powel, *George Etherege and the Form of a Comedy*, în John Russel Brown și Bernard Harris, *Restoration Theatre*, ed. cit., p. 51.

Omul la modă Floping sau Sir Flutur

Un om dintr-o bucată

Iubirea din pădure sau Parcul St. James



SCENA DIN COMEDIA IUBIRE PENTRU IUBIRE *DE WILLIAM CONGREVE* (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planșa 155, p. 280).

spune un comentator, subliniind teatralitatea lucrărilor lui. Și, într-adevăr, ne aflăm în fața unei tehnici desăvîrșite de punere în lumină a unor asociații. În *Omul la modă* sau *Sir Floping Flutter*, dramaturgul ne dă posibilitatea să înțelegem care sînt adevărații eroi și în ce constau asemănările dintre ei și prin faptul că amîndoi se comportă identic în multe imprejurări.

Un talentat și inventiv continuator al lui George Etherege a fost William Wycherley. Bun cunoscător al teatrului francez, el a fost în același timp și un scriitor original și îndrăzneț, preluînd din piesele lui Molière numai acele situații sau trăsături de caracter care l-au ajutat să-și pună în lumină ideile, satirizînd viciile societății lui, dar subliniind și încrederea în triumful binelui. Mai mult decît atît, influența lui Molière este asociată cu cea shakespeariană, travestiul fiind unul dintre procedeele utilizate cu multă libertate de Wycherley.

Manly, eroul principal din *The Plain Dealer* [1], un marinar cinstit, cam bolovănos și aspru, în care mulți critici au văzut un continuator al lui Alceste din *Mizantropul*, cunoaște în cele din urmă fericirea alături de Fidelia, care-l iubește și îl ajută să uite suferința pricinuită de intriganta Olivia și de bunul său prieten care l-a mințit și l-a trădat. Spre deosebire de Alceste, Manly nu este însă un mizantrop, ci un om onest, puțin obișnuit cu moda și cu formele sofisticate de viață, înșelat în chip barbar și nemeritat. Motivele de revoltă și disperare ale lui Manly sînt reale, dar spectatorul știe ceea ce el nu bănuiește, că alături de el se află un om care-l iubește, Fidelia în travesti fiindu-i însoțitoare credincioasă.

Amintiri shakespeariene găsim și în *Love in a Wood, or St. James's Park* [2], unde perechile de îndrăgostiți se pierd și se caută în timpul nopții în parcul londonez St. James. Este adevărat că nu mai sîntem în pădurea miraculoasă din *Visul unei nopți de vară* și nici în Atena lui Tezeu, ci la Londra din timpul Restaurației, o capitală plină cu o lume frivolă, superficială, cu tineri vînători de zestre, bătrîni care umblă după adolescente, cămătari hapsîni, intriganți păcăliți, femei trecute în căutare de aventuri, dar încurcăturile sînt pline de haz și conversațiile sclipesc de spirit și imaginație.

[1] *Un om dintr-o bucată.*

[2] *Iubirea din pădure* sau *Parcul St. James.*

În comediile din perioada Restaurației găsim adeseori atacuri acide la adresa celor care imită obiceiurile franțuzești. Sir Flopping Flutter din *Omul la modă* de George Etherege era satirizat tocmai din pricina franțuzismelor. Și *In The Gentleman Dancing-Master* [1] regăsim un personaj asemănător căruia i se spune ironic „Monsieur de Paris". Prezentarea iubitului drept profesor de dans aparține tehnicilor obișnuite ale comediei de intrigă utilizate și de Molière și de dramaturgii spanioli, în special de Lope de Vega în *Profesorul de dans*, dar la Wycherley procedeul ajută la întărirea satirei îndreptate împotriva imitării obiceiurilor străine, a celor franțuzești și a celor spaniole, tatăl eroinei principale fiind un admirator al panașului iberic.

Pornind de la situația bărbatului încornorat din *Școala nevestelor* și *Georges Dandin*, Wycherley a creat în *The Country Wife* [2] un personaj unic în felul lui, înșelatul obligat să nu-și recunoască condiția, păcălitorul păcălit privit cu milă ironică.

După o tinerețe aventuroasă în care a pus multor bărbați însurați coarne, Pinchwife se căsătorește cu o tînără crescută la țară, naivă și destul de prostuță, convins că astfel scapă de pedeapsă. Dar „naiva" îl înșală, căzînd în plasa unui seducător de profesie. În cele din urmă acesta o duce înapoi soțului ei, convingîndu-l că între ei nu s-a întîmplat nimic, și păcălitorul de altă dată acceptă ca adevărată afirmația, nevrînd să-și recunoască înfrîngerea.

La sfîrșitul veacului al XVII-lea și începutul celui următor, comedia de moravuri ajunge în Anglia la o desăvîrșită sinteză între atitudinea critică și arabescul fulgurant al poantelor și vorbelor de spirit datorită lui William Congreve.

Cu toate că a început să scrie după 1690, William Congreve este socotit ca cel mai interesant reprezentant al jocului rafinat de intrigi și umor dezvoltat în timpul Restaurației. *The old Bachelor* [3], *The Double Dealer* [4], *Love for Love* [5] dar mai ales *The Way of the World* [6] sînt pe bună dreptate considerate ca cele mai valoroase lucrări comice ale clasicismului englez, bazate pe observații lucide asupra comportamentului uman și pătrunzătoare analize ale relației dintre cauză și efect.

[1] *Gentilomul profesor de dans.*
[2] *Provinciala*; [3] *Celibatarul*; [4] *Ipocritul*; [5] *Iubire pentru iubire*; [6] *Așa e lumea.*

William Congreve a fost un dușman declarat al sentimentalismului, dar a apărat cu subtilitate și sensibilitate ideea onestității, creînd cîteva personaje de o mare puritate sufletească, înzestrate însă cu inteligență, spirit și umor, ascunzîndu-și sinceritatea sub masca cinismului și a indiferenței, apărîndu-se astfel de răutatea celor din jur.

George Etherege

Gentilomul, profesor de dans

Molière

William Wycherley

La William Congreve, la fel ca și la Ben Jonson, George Etherege și William Wycherley, numele sînt simbolice, dezvăluind de la început natura și semnificația personajelor. Vainlove (iubirea goală), Loveless (fără dragoste), Worthy (cel plin de calități), Maskwell (bine mascat), Heartwell (cu inimă bună), Wishfort (cel ce dorește foarte tare), Waitwell (cel ce slujește bine), Millamant (o mie de iubiți) etc. sînt nume care ne arată chiar de la început faptul că sîntem la teatru, marioneta putîndu-l înlocui cu ușurință pe om și omul pe marionetă.

Provinciala

În *Celibatarul*, galantul Vainlove trebuie să scape de curtezana Sylvia pentru a-i putea face curte bogatei Araminta. Dar Sylvia nu acceptă decît cu condiția de a se căsători cu un om onorabil și Vainlove, împreună cu un prieten, sînt gata s-o mărite cu Heartwell, un misogin declarat și un celibatar convins, căruia cei doi tineri i-o recomandă pe curtezană ca pe o fecioară nevinovată. Văzîndu-i disperarea însă în clipa cînd își dă seama de adevăr, îl iartă, găsindu-i Sylviei un căpitan fanfaron și prost. La fel cu Vainlove, și Mellefont, eroul principal din *Ipocritul*, trebuie să scape de avansurile insistente ale unei femei, numai că de data aceasta nu este vorba de o curtezană, ci chiar de lady Touchwood, mătușa Cynthiei, de care s-a îndrăgostit cu adevărat. Maskwell, prietenul lui Mellefont, se declară gata să-l ajute, urmărind însă să pună el mîna pe tînăra fată. Cynthia bănuiește adevărul și refuză să plece cu Maskwell, demascat pînă la urmă, la fel cum va fi demascată și lady Touchwood.

William Congreve

Așa e lumea
Celibatarul
Ipocritul
Iubire pentru iubire

Cea mai complicată țesătură de intrigi o găsim în *Așa e lumea*, cert cea mai spirituală și acidă dintre comediile de moravuri ale epocii. În lumea acestei piese nu mai există nici o valoare morală, pe prim plan fiind plăcerea, satisfacția de moment, dorința de răzbunare determinată de orgolii rănite. Eroii principali ai piesei, Millamant și Mirabell, singurii oameni cinstiți, trebuie să se apere împotriva lumii corupte în care trăiesc și izbutesc datorită inteligenței, luciditații, capacității de a-și ascunde adevăratele sen-

George Farquhar

Iubirea și o sticlă

Iubire pentru iubire

Perechea credincioasă sau Călătoria la un jubileu

Ofițerul recrutor

Frumoasele stratageme

timente, punîndu-și și ei, la rîndul lor, masca unor ipocriți. Mirabell, nu reușește să se apropie de Millamant, din pricina urii nutrite împotriva lui de lady Wishfort, mătușa iubitei lui pe care a avut imprudența s-o respingă. În afară de lady Wishfort, Mirabell trebuie să lupte și cu dorința de răzbunare a lady-ei Marwood, refuzată și ea la rîndul ei de tînăr, și cu lipsa de sinceritate a lui Fainwell, prietenul lui cel mui bun, devenit acum dușman. Încurcăturile, intrigile, piedicile sînt presărate cu conversații malițioase, cu umor, cu înțepături și vorbe de spirit, o adevărată întrecere în ceea ce privește strălucirea inteligenței, în fruntea căreia se află chiar Mirabell, și Millamant.

John Vanbrugh

Recăderea sau virtutea în primejdie

Masca indiferenței ca armă de apărare o găsim și în *Iubire pentru iubire*, unde Angelica, deși îndrăgostită de Valentin, refuză să-și arate sentimentele, preferînd să-l pună la încercare. Abia în final cînd își dă seama că tînărul o iubește cu adevărat, fiind gata să renunțe la tot dacă o pierde, Angelica recunoaște că-l iubește și acceptă să se căsătorească cu el.

John Vanbrugh, dramaturg și om de teatru, cunoscut în epocă, s-a afirmat și el ca autor comic, introducînd însă și o notă sentimentalistă în lucrările lui care anunță tendințele de idealizare proprii literaturii burgheze din veacul luminilor. În *The Relapse or Virtue in Danger* [1], Loveless, un fost libertin stabilit în provincie și căsătorit cu Amanda, o femeie admirabilă, cade din nou în mrejele fostei vieți de plăceri și își înșală soția de îndată ce revine la Londra. O bună parte din vină o au și foștii lui prieteni care vor s-o convingă pe Amanda să-l înșele și ea la rîndul ei. Deși îndurerată, femeia rezistă însă ispitelor și își păstrează neștirbită fidelitatea conjugală, tăria ei prefigurînd, alături de suferințele Monimei din *Orfana* lui Thomas Otway, intrarea în scena istoriei a unei galerii întregi de eroine specifice curentului sentimentalist, frumoase, credincioase, nefericite, care-și apără virtutea în fața tuturor tentațiilor.

Legătura cu secolul luminilor o face George Farquhar, autorul unor comedii ce nu și-au pierdut nici astăzi farmecul, vioiciunea, ritmul și actualitatea atacurilor satirice, dintre care citățm : *Love and a Bottle* [1], *A constant Couple, or a Trip at the Jubille* [2], *The Recruiting Officier* [3], *The Beaux Stratagem*[4].

Spre deosebire de predecesorii săi preocupați mai ales de viața londoneză, George Farquhar descrie cu mult spirit ambianța din provincie. În *Frumoasele stratageme* ironizează doar credulitatea celor care locuiesc departe de Capitală, realizînd însă în *Ofițerul recrutor* o satiră la adresa metodelor necinstite de recrutare a viitorilor soldați, în satele din Anglia. Cu toate că eroii sînt tineri, ei amintesc de Falstaff din *Henric al IV-lea* de Shakespeare, pornit și el să strîngă ostași pentru armata Prințului Hall.

Marele merit al autorilor care au scris comedii de moravuri a constat și în critica lor ascuțită, dar și în faptul că nu au negat moștenirea elisabetană, întorcîndu-se de fiecare dată către opera marelui Shakespeare și a altor autori de la începutul veacului al XVII-lea, asigurînd astfel o continuitate a întregii culturi teatrale engleze.

De la inspirația din piesele shakespeariene pînă la reintrarea acestora în repertoriul teatrelor în forma lor originală nu mai era decît un pas, și acesta a fost făcut odată cu începutul veacului următor.

[1] *Recăderea sau Virtutea în primejdie.*

[1] *Iubirea și o sticlă* ; [2] *Perechea credincioasă sau Călătoria la un jubileu* ; [3] *Ofițerul recrutor* ; [4] *Frumoasele stratageme.*

SECOLUL LUMINILOR

Pline de așteptare, privirile filozofului, ca ale oricărui om al lumii de azi, sînt fixate pe arena politică, unde se dezbat acum, așa se crede, marile destine ale omenirii. Nu trădează o indiferență condamnabilă față de binele societății faptul de a nu lua parte la acest colocviu general ? Acest mare proces care, prin conținutul și urmările ideilor sale, privește de aproape tot ce se cheamă om, trebuie, prin forma dezbaterilor, să intereseze cu atît mai mult pe oricine gîndește prin sine însuși.

Friedrich Schiller, Scrieri



TEATRUL EUROPEAN ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

În comparație cu clasicismul și romantismul, cele două perioade de mare originalitate artistică ce-l încadrează, teatrul secolului al XVIII-lea pare lipsit de strălucire, nedecis în tendințele sale, avînd un caracter de tranziție ; studiat îndeaproape, el își dezvăluie un profil distinct, complex și contradictoriu, interesant prin multe aspecte și principii care au avut contribuția lor în dezvoltarea artei teatrale.

Păstrîndu-și prestigiul, clasicismul, printr-un proces de continuitate firească, are prelungiri vizibile mult peste granița secolului, dar fenomenul definitoriu este altul. Se caută cu îndrăzneală soluții noi, mijloace proprii de expresie, genuri noi, nu totdeauna duse la desăvîrșire, dar necesare pentru pregătirea răsturnării aduse de romantism și pentru definirea realismului în secolul următor.

Modul nou în care a fost privită atunci problema relației artei cu realitatea are explicații în climatul neobișnuit creat de evoluția relațiilor sociale. Echilibrul temporar dintre forțele feudale și burghezie se anulase în urma dezvoltării economice ; apăruseră grave probleme politice care-și cereau rezolvarea, făcînd revoluția inevitabilă. Pregătirea ei se realiza pe multe planuri, inclusiv cel artistic. Înregistrînd cu sensibilitate și promptitudine schimbările survenite în starea de lucruri, în moravuri și idei, încercînd să se acorde cu timpul, teatrul s-a inclus în principalul curent de opinie care sprijinea cauza progresului, de-a lungul secolului al XVIII-lea, accentuarea tendinței social-politice fiind cea mai evidentă caracteristică a sa.

Nu numai în Franța, unde sfîrșitul veacului înregistra o mare revoluție burgheză, dar și în statele germane, cu semnificativa mișcare „Furtună și avînt", în Italia sau Rusia, cu probleme naționale și sociale specifice, oamenii de teatru, printre care nu puțini erau scriitori și filozofi, ca Voltaire, Diderot, Schiller, Goethe, au determinat o orientare care a coincis cu tendințele înaintate ale vremii lor.

Funcția nouă a artei a fost înțeleasă nu numai de oamenii de teatru filozofi sau nu, ci și de public, receptarea fiind esențială în acest domeniu. Teatrul se apropiase de medii largi, mai democratice decît cercurile restrînse ale înaltei aristocrații pentru care se scriau piesele clasice. O adevărată „teatromanie" făcea să se joace teatru la curtea regală, în castele, saloane mondene, colegii, în armată, la marile bîlciuri, peste tot ; oamenii iubeau această artă pe care o considerau ca o prețioasă floare a civilizației. Într-o vreme în care gustul lecturii nu era prea răspîndit și cărțile aveau un tiraj mic, dramaturgia era singurul gen literar care datorită specificului prezentării putea emoționa și răspîndi idei într-o asemenea proporție, încît orientarea ei primește abia în acest context adevărata importanță.

Rolul de tribună politică se acordă tot mai insistent teatrului, o cerea spiritul veacului „luminilor", care punea atîta preț pe cultură, școală, educație, ca factor civilizator, determinant pentru progresul social și pentru ameliorarea individului. Voltaire a formulat în repetate rînduri concepția care vedea în tragedie un fel de predică morală menită să imprime în spiritul poporului marile adevăruri, iar Diderot mergea mai departe, cerînd : „*să discutăm la teatru cele mai importante aspecte ale moralei*". Preluînd de la clasicism ambiția de a adînci studiul pasiunilor, al caracterelor umane, secolul al XVIII-lea își extinde investigația și spre relațiile omului cu societatea, cu natura sau cu trecutul istoric.

Aria subiectelor se lărgește, mijloacele de expresie se înnoiesc ; raportul dintre tradiție și inovație este înțeles cu originalitate, avînd serioase consecințe în practica artistică. Astfel, marele principiu al Renașterii „*ars imitatio rei*", preluat de doctrina clasică a imitației, este în continuare respectat, dar către mijlocul secolului al XVIII-lea încep să apară elementele care pregătesc schimbarea opticii, trecerea către principiul romantic al creației, afirmarea independenței, spontaneității, originalității spiritului creator. Elaborarea teoriei geniului susține transferul interesului de la obiectul contemplării către subiect, contemplatorul intrînd astfel în cîmpul esteticii.

Concepția realistă a iluziei teatrale este preluată de la clasici odată cu principiul verosimilității, dar apar deplasări de accente, de la rațiune spre sentiment, spre pasiune, tendința spre psihologizare.

Discuții îndelungate s-au dus în jurul principiului separării genurilor, interesante fiind oscilațiile între tragic și dramatic, respingerea diferențierii nivelurilor stilistice, implicațiile înlocuirii versului cu proza, definirea poziției față de tragicii antici sau față de Shakespeare, secolul al XVIII-lea

înregistrînd moartea lentă a tragediei şi apariţia dramei burgheze ca nou gen dramatic. Teatrul secolului al XVIII-lea n-a fost întîmplător numit „al comediei", cele mai mari reuşite le-a avut în acest domeniu ; sinuoasa traiectorie între abstract şi concret, între comedia de caracter, comedia psihologică şi cea de moravuri, apariţia fuziunii categoriilor de comic şi tragic, varierea dozajului lor implică definirea noţiunilor de *tip, personaj, joc, stilizare,* aşa cum au fost înţelese şi teoretizate atunci. Primele lucrări mai cuprinzătoare dedicate specificului artei actorului, artei spectacolului şi dramaturgiei datorate lui Diderot şi Lessing denotă un efort de conştientizare a procesului creator ca un corolar al stadiului superior atins de teatrul epocii.

Oricîţi admiratori a avut tragedia clasică, în secolul al XVIII-lea s-a simţit nevoia unor schimbări şi s-au încercat noi formule, pentru că se simţea abstractizarea, distanţarea de viaţă, o anumită lipsă a „naturii", care nu se mai potriveau cu gusturile, preocupările, mentalitatea vremurilor noi.

„Fiecare viziune a lumii implică un anume tragic : simţul tragic al vieţii variază deci cu viziunile despre lume care se succedă sau coexistă în fiecare epocă" [1],

afirmă justificat H. Gouhier.

Estetica esenţei legată de imitarea anticilor triumfase în epoca clasicismului. Secolul al XVIII-lea n-o va păstra decît parţial şi o va aplica mai ales la „aparenţă". În căutarea „naturalului", scriitorii se vor întoarce spre singular, rar, original, vor prefera proza în locul versului, drama în locul tragediei, comedia de moravuri celeia de caracter. Pătrund detaliile în analiza psihologică, în ambianţa familiară, în toate genurile se afirmă *„l'esprit de finesse"*, care se străduieşte să surprindă viaţa în varietate, în nenumăratele ei aparenţe.

Totuşi, secolul al XVIII-lea rămîne parţial clasic. Lui Diderot continuă să-i pară concepţia superioară execuţiei şi o demonstrează în critica de artă pe care o face. Dar o lentă revoluţie se pregăteşte, transformă geniul imitator în geniu creator, care nu reproduce un model, ci îl produce. Spiritul devine „creatorul" sau cel puţin „procreatorul" realului. *Frumosul nu mai este imitaţie, ci creaţie. Aceasta este doctrina geniului.*

[1] H. Gouhier — *Le théâtre et l'existence*, Aubier, Paris, 1952, p. 196.

TEATRUL FRANCEZ ŞI ILUMINISMUL

În secolul al XVIII-lea în Franţa s-a scris mult pentru teatru. Cercetătorului i se oferă un fond dramaturgic bogat şi plin de contraste, în care se opun, merg paralel ori se încrucişează într-o capricioasă continuitate stiluri şi forme diverse ; apare, totuşi, o dominantă, intensitatea atenţiei dată problemelor social-politice.

Momentele de mare elan politic şi entuziasm trecuseră, optimismul era departe, luxul curţii şi un şir de războaie nefericite sărăciseră ţara, visul dominaţiei Europei costase prea mult Franţa. Nobilimea şi clerul beneficiau de mari privilegii şi continuau să ocupe posturile de conducere în stat, în timp ce burghezia laborioasă începea să simtă tot mai apăsător îngrădirile existente în exercitarea drepturilor ei civile şi politice într-un sistem de tip feudal. Practicile judiciare şi administrative nemulţumeau marea majoritate a populaţiei, fanatismul religios, lipsa de toleranţă de asemenea. O criză de conştiinţă se produce, ea pune în discuţie toate valorile, bazele religios morale ale statului, şi se soldează cu un evident divorţ între puterea politică şi orientarea spiri- **Gouhier**
tuală. O întreagă literatură politică, istorică, ştiinţifică şi filozofică va zdruncina convingerile monarhice şi religioase, va revendica libertatea conştiinţei, dînd suportul ideologic unei arte care se va îndrepta spre observarea realităţii, interesîndu-se de condiţiile particulare, concrete, imediate ale vieţii umane, observare mai ales critică şi nesupusă regulilor esteticii clasice.

Pentru ca să apară omul de litere şi artistul secolului al XVIII-lea, independent în gîndire, îndrăzneţ în cercetarea credinţelor de tot felul, avid de cunoaştere, enciclopedist, pamfletar şi polemist, ardent în apărarea convingerilor sale, drumul a trebuit să fie deschis de o generaţie anterioară în ale cărei opere se adunau impulsuri şi idei, se puneau întrebări şi se sugerau răspunsuri într-un spirit nou. Încă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, viziunea despre lume începuse să fie influenţată de progresul realizat în domeniul ştiinţelor exacte şi de comentariul filozofic făcut pe baza lui. Materialismul mecanicist care a dominat secolul al XVIII-lea este îndatorat **Spinoza** multor gînditori francezi şi străini. Spinoza şi **Leibnitz** Leibnitz, Newton şi Locke, Descartes **Newton** şi Bayle deschid calea pe care o urmează cea **Descartes** **Bayle**

mai mare parte a filozofilor, făcînd din raţiune un nou templu, convinşi că „*ea este cel mai perfect, cel mai nobil şi cel mai minunat din toate simţurile*“ cum spunea Montesquieu.

Montesquieu

Engels

Efortul a mers în sensul remarcat de Engels:

„*Religia, concepţia despre natură, societate, ordinea de stat, toate au fost supuse celei mai necruţătoare critici — toate trebuiau să-şi justifice existenţa în faţa scaunului de judecată al raţiunii, sau să renunţe la existenţă*“ [1].

În timpul regenţei şi al domniei celor doi Ludovici, al XV-lea şi al XVI-lea, monarhia îşi pierde grandoarea şi prestigiul, compromisă într-o serie de abuzuri, de imoralitate şi incompetenţă. De la supunere şi respect la oroare faţă de autoritatea regală, la negarea dreptului divin, la condamnarea despotismului este o schimbare de atitudine care se accentuează de-a lungul secolului. Multă vreme filozofii au păstrat iluzia posibilităţii îmbunătăţirii lucrurilor cu ajutorul unei monarhii „luminate“, susţinută de diviziunea puterii oferită de sistemul parlamentar.

Racine

Voltaire

Scrierile lui Voltaire *(Lettres anglaises)* susţin dezbaterea asupra sistemelor de guvernare caracteristică secolului. Ideea suveranităţii poporului este pe larg argumentată pe baza studiului spiritului legilor de către Montesquieu; alţi gînditori, în tentativa de raţionalizare a legii, afirmă principiul egalităţii şi libertăţii, al ideii de drept natural. În scrierile sale, J. J. Rousseau dezvoltă conceptul de egalitate naturală şi socială, apărînd ideea de libertate a omului şi a poporului, precum şi dreptul răsturnării prin forţă a despotului.

Prosper Jolyot de Crébillon

J. J. Rousseau

Orientarea antifeudală şi antireligioasă a fost din plin susţinută şi de *Enciclopedie* (1750—1772), a cărei deviză formulată de Diderot era „*fără cruţare faţă de superstiţioşi, fanatici, ignoranţi, nebuni şi faţă de tirani*“.

Diderot

Rhadamiste şi Zenobia

Încercări de înnoire a tragediei clasice

Deşi mulţi dramaturgi continuau să scrie tragedii în stil clasic, deşi *Comedia franceză* le programa cu stăruinţă, sălile rămîneau goale după cum relata prin 1690 o ştire din „*Mercure Galant*“, ajungîndu-se mai tîrziu, prin 1712 să fie nevoie de un decret regal care să prevadă obligaţia de a se juca tragedie odată la două zile. Textele sunau fals, personajele păreau depăşite de realitate. Simptomatică era reluarea mai vechii dispute dintre antici şi moderni; în opoziţie cu ideea de tradiţie, cea de progres se impune şi se dezvoltă de-a lungul secolului al XVIII-lea. Tragedia murea pentru că epoca nu-i oferea idealuri înalte, îşi pierduse certitudinile, nu-i satisfăcea nostalgia demnităţii; conflictul tragic nu mai putea fi acelaşi, orientarea spre exigenţe de realism, spre raţional neacordîndu-se cu ceremonia şi fondul tragic aşa cum au fost înţelese de clasici. Nici inteligenţa superioară a lui Voltaire n-a sesizat adevăratele cauze, de aceea el va încerca o reanimare a genului tragic, continuînd să scrie timp de multe decenii, fără să se poată apropia măcar de Racine, modelul său.

Crébillon — oroarea ca sursă a tragicului

Cheia succesului de moment a găsit-o, înaintea lui Voltaire, Prosper Jolyot de Crébillon (1674—1762), care în 1711 cu tragedia *Rhadamiste et Zenobie,* deşi scrisă în spiritul tradiţiei clasice ca formă, propunea o posibilă nouă sursă de tragic, şi anume cruzimea, oroarea, violenţa. Marea noutate care explică succesul destul de trainic al acestei piese şi al celorlalte opt pe care le-a mai scris Crébillon [1] era oroarea subiectelor, acţiunea funestă, „teribilul“, care provocă mai întîi un şoc, apoi plăcu publicului.

În *Rhadamist şi Zenobia* sînt aglomerate un şir de violenţe, omoruri, asasinate, situaţii patetice rezultînd din iubirea unui tată şi a celor doi fii ai săi pentru aceeaşi femeie, situaţia complicîndu-se pentru că eroina devine captiva tatălui şi soţia aceluia dintre fraţi pe care nu-l iubeşte; identitatea a trei dintre personajele principale rămîne necunoscută multă vreme celorlalţi, dînd loc la erori fatale, crime împotriva firii, recunoaşteri ce intervin prea tîrziu.

[1] Marx — Engels, *Despre artă*, vol. I, Bucureşti, Ed. politică, 1966, p. 378.

[1] *Idoménée* (1703) (Idomeneu), *Atrée et Thyeste* (1707) — Atreu şi Tiest, *Electra* (1708), *Sémiramis* (1717) — Semiramida, *Xerxès* (1714), *Pyrhus* (1726), *Catilina* (1748), *Le Triumvirat* (1754) — Triumviratul.



SCENA DIN ATREU ŞI TIEST DE CREBILLON (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. II, 1958, planşa 170, p. 304—305).

Aplicînd un procedeu de comedie, cum este *quiproquo-ul* în tragedie, Crébillon urmărea să salveze „bunăcuviinţa" *(la bienséance)* cerută de arta clasică, în sensul că toţi marii vinovaţi comit o eroare, se înşeală cînd săvîrşesc ororile din piesă.

În căutarea unor căi de înnoire a genului, Crébillon şi mai tîrziu Voltaire fac aceeaşi greşeală, neţinînd seama de una din legile tragediei care cere ca voluntarul să prevaleze asupra hazardului; cînd personajele sînt jucării pasive în puterea destinului şi a întîmplării oarbe, cînd ieşirea dintr-un impas nu cere un efort excepţional de voinţă şi conştiinţa libertăţii, esenţa tragicului se anulează.

Bazîndu-se pe excepţionalul şi senzaţionalul conţinut în subiect, accentuînd latura arbitrară a situaţiilor, Crébillon realiza mai curînd o excitare nervoasă, dădea satisfacţie acelei „sensibilităţi" caracteristice timpului, împingînd tragedia spre melodramă. Publicul era atras şi de spectacolul exterior fastuos, de un aer de grandoare pe care stăpînirea meşteşugului teatral îl asigura celor mai bune din creaţiile sale.

Se credea că prin oroare *Crébillon* accentuase sensul tragicului, dar tragediile sale nu întruneau chiar toate sufragiile.

Voltaire, schimbări în fondul şi forma tragediei

În *Discurs despre tragedie*, Voltaire face o observaţie importantă, delimitînd oroarea de celebra „milă şi frică" pe care o formulase Aristotel:

„Marii tragici de totdeauna au înţeles tragedia ca un spectacol făcut pentru a interesa, dar şi pentru a-l face pe om să reflecteze asupra condiţiei sale mizere, asupra tuturor crimelor şi nenorocirilor pe care fie destinul, fie redutabile forţe oarbe, dezordonate, nebune, purtate în inima sa, pot să-l facă să le comită sau să le sufere" [1].

Prezenţa scenelor de cruzime şi groază deplasează centrul de interes spre exterior, provoacă senzaţii puternice, dar amorţesc gîndirea, incită nervii, nu spiritul. Voltaire consideră această preferinţă ca fiind caracteristică unui stadiu mai puţin evoluat al artei şi al publicului deopotrivă, de aceea el îl numeşte „barbar" pe Crébillon. Acelaşi calificativ i-l dădea şi lui Shakespeare. Dar familiarizarea cu alt tip de tragedie decît cel clasic francez n-a rămas fără consecinţe şi în tragediile pe care le-a scris, în prefeţele lor, Voltaire apare drept comentatorul teoretic şi practicianul cel mai autorizat al tragediei franceze din secolul al XVIII-lea.

Clasica *„cuviinţă"* îi apare ca o cerinţă perimată; el va aduce crimele pe scena franceză, dar temperează impresia, făcînd ca ele să fie comise din eroare. Semiramida este ucisă de fiul ei, dar pentru

[1] Voltaire, *Opere alese*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957, p. 71.



Orfanul din China Sciții Guerbii

VOLTAIRE (Laffont-Bompiani, *DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES*, Paris, Société d'Edition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1960, vol. II, p. 24).

că e luată drept altcineva în întunericul dintr-un cavou ; Clitemnestra este ucisă de Oreste, dar din greșeală, în vălmășagul unei încăierări, cel căutat fiind de fapt Egist. Pe Egist voia să-l ucidă Oreste, dar numai pentru că acesta, la rîndul său, îi plănuia moartea. Iar Electra, care la toți tragicii greci este castă, severă, profund religioasă, de o hotărîre virilă, tandrețea filială pentru Clitemnestra. „*Adevărata tragedie*, spune Voltaire, *este școala virtuții*".

Tragediile sale nu urmăresc să zguduie prin oroare ca acelea ale lui Crébillon, ci sînt dominate de un spirit de compasiune, menajînd sensibilitatea spectatorilor. Un optimism relativ îl face pe Voltaire să nu prezinte pe eroii tragici nici prea înspăimîntători, nici prea nefericiți.

Eroinele lui Voltaire începînd cu Zaira, continuînd cu Alzira sau Palmira, nu fac nimic prin care ar merita nefericirea lor. Aruncate de soartă și de capriciul poetului în circumstanțele cele mai tragice, ele sînt victime inocente. Aventura lor apare mai mult lamentabilă decît tragică, nedreptatea soartei lor trezește în spectator milă pasionată.

Emoția artistică scade, dar emoția omenească crește. Drama se apropie de noi, faptul că personajele sînt regi sau regine nu mai servește decît ca decor. Voltaire încerca să stabilească cu spectatorul o relație afectivă mai directă. Nu izbutește întotdeauna pentru că cele mai multe personaje s-au născut la el din necesitatea ilustrării unei idei, și nu dintr-un avînt emotiv complex, rămîn reci, ne lasă indiferenți. Voltaire ar fi vrut să emoționeze. Sub influența romanului și în gustul timpului său, prefera culoarea, animația, situații dramatice care te-ar face să plîngi, să rîzi, să tremuri. Cunoașterea se dorea emoțională, înțelegerea afectivă. De aceea accentuează elementul „duios" în *L'Orphelin de la Chine, Les Scythes, Les Guèbres* [1], pentru a face nu numai înțelese, dar mai ales „iubite" — justiția, ideea de toleranță.

Spre deosebire de clasici, Voltaire, și după el drama romantică mai tîrziu, găsește în moarte sursa patheticului, posibilitatea de a ne emoționa. Prețul vieții în ochii lui Voltaire și ai secolului întrece cu mult orice altceva, onoare, răzbunare, nimic nefiind mai tragic sau ireparabil decît moartea, dar această viziune definește „dramaticul", și nu „tragicul".

Păstrînd în forma lor trăsăturile tragediei clasice, piesele lui Voltaire erau diferite ca fond, ca spirit. Simplitatea acțiunii nu-i apare ca un rafinament, dimpotrivă. Invocînd exemplul dramaturgiei lui Shakespeare, propune o dezvoltare a acțiunii, o amplificare a spectacolului, o complicație a intrigii, multe evenimente, schimbări neașteptate, intervenții surprinzătoare, erori, recunoașteri.

Grav este faptul că acțiunile personajelor, schimbările ce au loc nu sînt întotdeauna bine mo-

[1] *Orfanul din China, Sciții, Guebrii.*

tivate, cauzele sînt pur exterioare şi, deşi aventura este bine condusă, nu cunoaştem mai nimic din ce se întîmplă în sufletul lor, resorturile interioare rămîn ascunse sub noianul de violenţe şi întîmplări senzaţionale.

Procedeul folosit de Voltaire este diametral opus metodei lui Racine, la care orice progres al intrigii şi deznodămîntul sînt impuse de frămîntări sufleteşti, pe care spectatorul le înţelege foarte bine. Tot ce era detaliu psihologic la Racine este înlocuit de Voltaire cu un detaliu material şi astfel în locul tragediei apare melodrama. La Racine situaţiile erau subordonate caracterelor, la Votaire se întîmplă contrariul. Voltaire creează piese care au grandoare spectaculară, dar în care fondul, suflul tragic lipseşte. Spectatorului i se arată o succesiune de evenimente care au caracter prea particular, prea localizat în spaţiu şi timp, sînt însă bine legate între ele, strîns conduse, trezind şi menţinînd interesul.

Este principala noutate *„un resort dramatic pe care aproape l-au descoperit francezii"*, afirmă E. Faquet [1], *„interesul stîrnit de curiozitate"*.

Nu era preferinţa exclusivă a lui Voltaire, mai mulţi din dramaturgii timpului văzînd în complicaţia acţiunii, în „arta resorturilor", cum o numea Marmontel, dovada stăpînirii meşteşugului. Întreţinerea interesului prin incertitudine şi „suspens", neprevăzutul deznodămîntului, ştiinţa provocării efectelor sau „loviturilor de teatru", ingeniozitatea de a lega, slăbi, reînnoda şi strînge firele bogate ale acţiunii au devenit, după Voltaire, preferinţa unor dramaturgi din secolul următor, ca Scribe, Dumas-fiul, Sardou, Augier, adevăraţi maeştri ai piesei „bine scrise", apreciată în Franţa pentru că răspundea unui gust mai general pentru rigoare, logică şi claritate.

Printre cerinţele pur tehnice pe care un bun dramaturg trebuia să le împlinească, Voltaire nota şi alcătuirea unei intrigi verosimile şi atrăgătoare. Punct de vedere nou, deoarece inedítul subiectului, originalitatea datelor lui nu erau esenţiale în clasicism. Voltaire recurge la o variere a subiectelor, lărgind aria geografică şi istorică din care puteau fi alese.

[1] Emile Faquet, *Drama antică, drama modernă*, Bucureşti, Ed. Enciclopedică, 1971, p. 90.

Printre cele 27 de tragedii scrise de dînsul, unele reiau teme cunoscute (*Oedipe* — 1718, *Brutus* — 1730 *La mort de César* — 1735, *Mérope* — 1743, *Oreste* — 1750, *Sofonisbe* — 1770), cîteva au fost scrise cu intenţia de a-şi dovedi superioritatea faţă de Crébillon, care trata aceleaşi subiecte ca : *Sémiramis* — 1748, *La Rome sauvée ou Catilina* — 1752, *Le Triumvirat* — 1764 sau *Atrée et Thyeste* — 1771 [1], dar celelalte au subiecte cu totul noi.

Ca istoric pasionat şi cu multilaterală cultură, Voltaire a găsit uşor la alte popoare decît cele din jurul Mediteranei (Africa, America, Extremul Orient), şi nu numai în vechime, dar şi în Evul mediu şi în epoca modernă, subiecte care puteau atrage prin necunoscut (*Alzire* — 1736, *L'Orphelin de la Chine* — 1755, *Les lois de Minos* — 1744, *Agathocle* — 1779) [2].

Examinînd pe larg problema dezvoltării istorismului în dramă, G. Lukacs relevă formarea sentimentului istoric în cursul secolului al XVIII-lea la dramaturgii francezi, făcînd observaţia că :

„Problema autenticităţii şi fidelităţii istorice este pentru Voltaire doar fidelitate faţă de faptele istorice ca atare" [3].

Cerinţa unei prezentări mai fidele a epocii şi vieţii popoarelor apărea contemporanilor lui Voltaire nu numai ca un efort de a înnoi tragedia, dar şi ca o mare îndrăzneală. Voltaire recunoştea că l-a susţinut exemplul dat de Shakespeare. Dar comparaţia cu marele dramaturg nu-i este favorabilă pentru că Voltaire este atent la aspectele formale, şi nu la cele de fond ; conformitatea sentimentelor sau limbajului cu moravurile istorice evocate lipsea şi i s-a reproşat că peruvienii, sciţii, chinezii şi asirienii săi prea seamănă cu francezii secolului al XVIII-lea, în schimb decorul, costumele, unele detalii materiale şi exterioare erau într-adevăr „de acolo".

Marmontel

Scribe
Dumas-fiul
Sardou
Augier

Publicul vremii aplauda spectacolele „îndrăzneţe" ale lui Voltaire. Cînd interpreta Zairei, actriţa Gaussin, a apărut într-un costum oriental cu şalvari şi turban din pene de struţ, a provocat o

[1] *Atreu şi Tiest.*
[2] *Alzira, Orfanul din China, Legile lui Minos, Agathocle.*
[3] G. Lukacs, *Specificul literaturii şi al esteticii*, Bucureşti, E.L.U., 1969, p. 310.

Orfanul din China Oedip

uimire admirativă ; cînd actorul Lekain în rolul Gingis-Han (în piesa *Orfanul din China*) a purtat un costum de războinic asiatic, iar actriţa Clairon în rolul Electra a abandonat obişnuitele toalete luxoase după moda timpului, s-a putut vorbi despre o reformă a costumului de teatru care, în mare, se datora lui Voltaire.

Obişnuit cu mînuirea ideilor generale, foarte agil în sesizarea legăturilor sau raporturilor dintre lucruri, Voltaire are elocvenţă şi realizează cu brio dezideratul de „*a da lecţii minţii*“ ...

Formula superioară de realizare artistică a piesei social-politice, istorice, moderne, n-a găsit-o Voltaire, dar el trebuie considerat totuşi primul dramaturg la care apare o mare atenţie dată discutării fondului de idei politico-filozofice de actualitate, idei serioase, grave, esenţiale.

Oedip

Primul text al lui Voltaire a fost *Oedip* (1718), unul din cele 3 mari succese teatrale ale secolului (alături de *Inès de Castro* a lui Houdar de la Motte şi *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais). Piesa a plăcut pentru noutatea gîndirii pe care o dezvăluia, pentru atitudinea liberă, deloc intimidată în faţa monarhiei şi a aşa-zisului ei caracter providenţial. Replici îndrăzneţe subliniau direct o atitudine de frondă faţă de absolutism şi afirmau conştiinţa propriei valori şi a demnităţii omului liber, inteligent şi îndrăzneţ. Contemporanii au căutat în piesă aluziile la moravurile depravate ale Regentului, dar nu în aceste semnificaţii mărunt actuale stă interesul piesei, ci în susţinerea ideii de egalitate, de răsturnare a tradiţionalei ierarhii a valorilor umane, nu rangul, ci calitatea individului, puterea gîndirii sale urmînd a fi în primul rînd respectate.

Mahomet profetul sau Fanatismul

În 1718 cînd a scris *Oedip* începea să se contureze concepţia utopică a iluminiştilor după care progresul s-ar putea realiza prin acţiunea unor monarhi luminaţi care s-ar lăsa influenţaţi de marile idei egalitare. Speranţa într-o pace universală, într-o organizare socială raţională realizată prin acţiunea indivizilor izolaţi — prinţi, regi, filozofi — ţinea de ideea mai generală că istoria este domeniul şi materia pe care o modelează şi o conduce voinţa cîtorva.

Criticabil pentru concepţia spiritualistă asupra istoriei, Voltaire are merite incontestabile în răbdătoarea muncă de „luminare“ efectivă a contemporanilor săi, contribuind la schimbarea opticii unui întreg secol. Demolarea prestigiului monarhiei absolute de „drept divin“ era un început îndrăzneţ, — un prim pas, pedepsit de altfel, — care se conjugă şi cu o critică antireligioasă.

Ceea ce în *Oedip* era doar începutul se precizează în piesele ce au urmat : respingerea organizării bisericii oficiale, demascarea corupţiei clerului, negarea existenţei supranaturalului, neacceptarea ideii de intervenţie şi putere a Providenţei ; atitudinea antimonarhică şi antireligioasă devine un leit-motiv, cîştigînd treptat aderenţă la public.

În prefaţă Voltaire face o afirmaţie care poate rămîne ca o apreciere a întregii sale dramaturgii, considerată în fondul ei de gîndire şi atitudine :

„Se va găsi în toate scrierile mele acest umanism care trebuie să fie primul caracter al unei fiinţe gînditoare : se va vedea, dacă îndrăznesc să mă exprim astfel, dorinţa de fericire a oamenilor, ura faţă de opresiune şi faţă de nedreptate“.

În piesa *Mahomet profetul* sau *Fanatismul* (1741), interesul politic servit de fanatismul religios apare nu numai ca un obstacol în calea tendinţei spre fericire a oamenilor, ci, mai grav, împinge la crimă. S-a spus că *Mahomet* este prima încercare de psihologie religioasă în teatru, ea avînd şi meritul de a dezvălui substratul „pămîntesc“ al acţiunilor duse în numele credinţei.

Reformatorul Mahomet se dovedeşte a fi un mare ambiţios, avid de putere, viclean pe măsura cruzimii sale, dominator fără scrupule, neezitînd să împingă un tînăr spre paricid pentru a scăpa de un rival. Dar nimeni nu mărginea doar la islamism procedeele violente de propagare a religiei ; războaiele religioase, prigonirea hughenoţilor, afacerile judiciare curente cu acest mobil sugerau destule apropieri cu situaţia din ţări creştine. Autorul atribuie personajului Mahomet o luciditate cinică care-l face să mărturisească :

„Eu din scrînteala lumii mereu am tras folos“ [1] *... Pe oameni trebuieşte să-i ţii cu bici într-una / Sau să le-nşeli credinţa, momindu-i cu minciuna“* [2].

[1] Voltaire, *Opere alese*, vol. II, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1959, p. 112.
[2] *Ibidem*, p. 158.

Dar pentru că în prozelitismul religios intră o doză atît de importantă de interes politic, piesa oferea prilejul exprimării unor păreri despre puterea laică, despre inegalitatea oamenilor :

„Din orice neam s-ar trage la fel sînt muritorii
Şi nu-i decît virtutea în cinuri să-i despartă" [1].

Uneori subiectul era inspirat din trecutul Romei, ca în tragedia *Brutus* (1731), dar spectatorii receptau tendinţa antimonarhică, amarele reflexii pe marginea despotismului, revendicarea unor libertăţi politice, patosul republican, atît de direct legat de problemele politice cele mai actuale ale Franţei, şi aplaudau replici de felul acesteia :

„Sînt fiul lui Brutus şi port doar două legi / În suflet libertatea şi ura pentru regi" [2].

Moartea lui Cezar era şi mai vehementă în atacarea principiilor puterii absolute, ceea ce şi explică marea preferinţă arătată acestor două piese în timpul Revoluţiei franceze, cînd se reprezentau la cîteva teatre pariziene concomitent — cu intrarea gratuită pentru marele public.

În *Meropa* (1743) nu numai originea divină a regalităţii era contestată, ci şi principiul eredităţii ei. Una din replici transmitea clar ideea :

„Dreptul de a comanda nu mai este un avantaj transmis de natură, ca o moştenire ; este rodul muncii şi al sîngelui vărsat : este răsplata curajului".

Voltaire nu folosea întotdeauna modul acesta direct, simplu, de a sublinia în replici lapidare care circulau apoi ca un proverb ideile la care ţinea ; uneori alegea personaje care deveneau purtătoarele sale de cuvînt. Publicul descoperea asemănări cu situaţii şi persoane cunoscute care nu fuseseră în atenţia autorului, sau erau chiar ulterioare creării piesei, dovadă că esenţa fenomenelor surprinse de Voltaire era exactă, avea actualitate, interesa [3].

[1] Voltaire, *Opere alese*, vol. II, ed. cit., p. 102.
[2] *Ibidem*, p. 108.
[3] Şi discipolii actori ai profesorului *C. Aristia* de la Şcoala Societăţii Filarmonice din Bucureşti în 1834 au văzut în piesa *Mahomet* pe care au ales-o spre reprezentare un text care avea corespondenţe cu situaţia social-politică a Ţării Româneşti din acel timp.



VOLTAIRE CONDUCÎND O REPETIŢIE A PIESEI MAHOMET *CU ACTORUL LEKAIN* (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. II, 1958, planşa 178, p. 304–305).

Brutus

Meropa

Că dramaturgul n-a putut da exemplul desăvîrşit al piesei cu conţinut politico-filozofic rezultă şi din faptul că viaţa lor scenică n-a depăşit un secol de la premieră ; remediile propuse s-au perimat, dar în epoca sa ideile au fost binevenite, utile, mult apreciate şi influenţa lor neîndoielnică.

Din punct de vedere formal dizertaţiile, comentariile, discuţiile, pledoariile din tragediile lui Voltaire contravin dezideratului clasic ; Voltaire reintroduce elementul liric şi epic în tragedie.

Păstrează unele procedee ca monologul, povestirea-tiradă, stichomytia, însă respectă puritatea genurilor și regula celor trei unități, care i se păreau a fi dovadă de măiestrie, și nu o constrîngere.

Voltaire înțelegea că

„Teatrul, fie el tragic, fie el comic, este o înfățișare vie a pasiunilor umane" [1],

dar el însuși nu cunoaște secretul vieții, limbajul pasiunii îi scapă. Criticul Brunetière observă că în piesele lui dragostea se declara ca la curtea lui Ludovic al XV-lea, cu o eleganță scrobită, nuanțată de o ușoară ironie, cu pompozitate, protocolar [2].

Michel Baron

Versurile din tragediile lui Voltaire, uniforme și sentențioase, sînt mai degrabă discursuri bine făcute, elocvente, elegante, expuse în ținuta rigidă a alexandrinului, neatingînd însă nivelul poeziei autentice. Deși recunoaște dificultățile pe care le ridică specificul limbii franceze, caracterul ei normativ, codificarea severă, Voltaire argumentează pe larg folosirea versului în tragedie.

Motivele mai profunde care aduceau versul în tragedia clasică le-a formulat cu mare justețe nu Voltaire, ci abia în epoca noastră G. Steiner:

Adrienne Lecouvreur

„În măsura în care marea tragedie ridică acțiunea deasupra dezordinei și compromisului care domnesc în viața obișnuită, ea cere versul. Stilizarea și simplificarea pe care versul o impune aspectelor exterioare ale conduitei umane fac posibile complicațiile morale, intelectuale și emotive ale marelui teatru. Convențiile poetice eliberează terenul pentru liberul joc al forțelor morale" [3].

Cu tot efortul lui Voltaire, în cursul secolului al XVIII-lea, tragedia ca gen, în formula sa clasică, nu putea să se mențină, era în evident declin, fiind neconcordantă cu tendințele noii epoci.

[1] Voltaire, *Opere alese*, vol. I, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 85.

[2] V. F. Brunetière, *Les époques du théâtre francais*, Paris, Ed. Hachette, 1928, p. 256.

[3] G. Steiner, *La mort de la tragédie*, Paris, Ed. du Seuil, p. 179.

Tendințe noi în arta interpretativă

Reflectînd diversificarea stilistică a dramaturgiei, arta interpretativă franceză are orientări și tendințe variate în acest secol. Stilul clasic se menține dominant pe scena principalului teatru profesionist „Comedia franceză" a cărui dependență organizatorico-administrativă de curtea regală îl supunea preferințelor artistice și prejudecăților marii aristocrații. Dar și aici apar înnoiri ; școala raciniană pierzîndu-și strălucirea, în arta actorilor mai puțin dotați apare o rigiditate și artificialitate supărătoare, pe care încearcă s-o înlăture orientarea spre firesc și simplitate reprezentată în principal de actorul Michel Baron (1653—1729). Acest unic elev al lui Molière care s-a consacrat tragediei căuta să respecte adevărul vieții, să dea veridicitate comportării personajelor. Fără a știrbi măreția eroică cerută de multe texte clasice, el reformă declamația, renunțînd la monotonie, variind intensitatea sunetelor, neocolind șoapta, suspinul, plînsul, făcînd pauze în cursul tiradei, urmărind evidențierea ideii, a înlănțuirii firești și logice a argumentelor. Spre deosebire de obișnuitul joc individual cu fața la public, Baron a dat o mare atenție relației cu partenerul, ascultînd, reacționînd în funcție de acesta. Continuînd tendința spre un realism așa cum putea fi el înțeles atunci în raport cu exigențele stilistice ale tragediei clasice, actrița Adrienne Lecouvreur (1692—1730) a valorificat importanta înnoire introdusă de Baron privind strînsa legătură cu partenerul, păstrînd solemnitatea și noblețea interpretării, dar înviorînd-o cu sensibilitate și pasionalitate. Modul neobișnuit de simplu, veridic, sincer, înduioșător, de mare finețe a detaliilor în care interpreta eroinele din tragediile clasice (Fedra, Berenice, Monime din tragediile lui Racine, în total 100 de roluri în 13 ani cît a jucat la *Comedia franceză)*, contrasta cu șabloanele declamației cîntătoare și a gesturilor convențional stilizate. Ca și Baron a cărui elevă s-a considerat, actrița aspira spre naturalețea mimicii, gestului, pozei, accentuînd ideea și sensul psihologic profund în replică, nelăsîndu-se obsedată de latura ei melodică. Adrienne Lecouvreur a inițiat și o reformă a costumului de teatru, continuată de generația următoare de interpreți.

Deşi actorii îl considerau pe Voltaire „un chicaneur", dramaturg pretenţios în conducerea repetiţiilor la propriile lui piese, atent la amănunte, cerînd vorbire clar nuanţată, ţinută, naturaleţe dar şi un anumit avînt, un patos convingător în joc, părerile sale au influenţat arta interpretativă franceză în mod pozitiv. În competiţia artistică care opunea pe scena *Comediei franceze* jocul spontan, inspirat, emoţionant, intuitiv, dar inegal al actriţei Marie Dumesnil, cu interpretarea condusă de inteligenţă, gîndită, încercată în repetiţii, egală în spectacol, controlată atent de raţiune a actriţei Clairon (Claire-Josèphe de La Tude (1723—1803), Voltaire şi Diderot se declarau „clairon-ieni", preferînd arta acesteia, despre care Rousseau spunea că este „natura însăşi".

Interpretînd multe roluri în textele clasice şi excelînd în cele din tragediile lui Voltaire, Clairon nu improviza, nu se lăsa în voia dispoziţiei interioare de joc, îşi conducea jocul cu siguranţă şi precizie, ca o matematiciană a artei actoriceşti.

Cu prestigiul pe care-l avea, Clairon a pledat cu energie pentru reforma costumului de teatru, aducîndu-l mai aproape de specificul naţional, susţinînd interesul pentru pitoresc, gustul pentru senzaţional, dar mai ales pentru adevăr pe care-l introdusese dramaturgia lui Voltaire.

Marele actor al şcolii lui Voltaire, descoperit şi format sub îndrumarea acestuia, a fost Lekain (Henri-Louis Cain — 1729—1788). Cu succes în rolurile principale din *Mahomet, Orfanul din China, Oedip, Zaira, Alzira, Semiramida* şi multe altele, Lekain cultiva o naturaleţe scenică încă sărbătorească, elegantă, considerînd necesară o anumită distincţie solemnă, animată de o declamaţie pasionată, clocotitoare, care „sfîşia inima fermecînd auzul" după spusele lui Voltaire. Patetismul său avea o forţă emoţionantă, temperamentul său scenic servit şi de o voce amplă cu inflexiuni bogate stîrnea admiraţia contemporanilor. Conducînd repetiţiile multor premiere ca actor de netăgăduit prestigiu, Lekain trebuie considerat drept primul regizor al teatrului francez. Era deosebit de atent în realizarea culorii locale aşa cum o cerea dramaturgia lui Voltaire, minuţios în stabilirea liniei arhitecturale a decorului, în alegerea mobilierului, a costumelor pe care şi în calitate de interpret le realiza cît mai aproape de ceea ce se credea a fi adevăr istoric. Lekain mergea cu grija pentru compoziţia tabloului scenic pînă la a nota (s-au păstrat 58 de caiete de regie) traiectoria mişcării personajelor, precizînd zgomotele, muzica, tot ce putea crea atmosfera cerută de text. Beneficia şi de o lumină intensificată pe scenă prin introducerea după 1720 a luminărilor de ceară. Urmînd indicaţiile lui Voltaire, Lekain dorea ca, spre deosebire de acea conversaţie sub un lustru care definea înscenarea textelor clasice, scena să prezinte un spectacol veritabil, animat, viu, care să impresioneze în aceeaşi măsură sufletul, auzul şi ochii spectatorilor. Voltaire afirma că interesul stă în idee şi în cuvintele care o expun, nu în decoraţiile vane ; lucrînd la montarea unei piese, Lekain, deşi urmărea în primul rînd valorificarea sensului cuvîntului, considera necesară şi realizarea spectaculosului exterior, care să impună şi să sensibilizeze auditoriul.

Marie-Dumesnil

Clairon

Dar atît Clairon cît şi Lekain, cu toate ideile lor reformatoare nu concepeau un text tragic care să nu fie scris în versuri, nu erau partizanii prozei pe scenă, nu foloseau vocea obişnuită de toate zilele ; impostaţia ei, tehnica emisiei vocale, perfecţiunea dicţiunii valorificau cu mare artă expresia literară, dîndu-i un caracter impunător.

Lekain

Un nou gen — drama burgheză

Cu tot efortul lui Voltaire, în cursul secolului al XVIII-lea tragedia ca gen în formula sa clasică nu putea să se menţină, era în evident declin, făcea loc unui gen de piesă care recurgînd la un compromis stilistic încerca să cuprindă o problematică mai strîns legată de actualitate.

Evoluţia teatrului în ansamblul său ducea către negarea regulilor clasice, nu atît rigide, cît neconcordante cu tendinţele noii epoci.

Diferenţierea între nivelurile stilistice, separarea genurilor nu erau numai probleme de formă ; alt conţinut, altă viziune îşi cerea dreptul de a pătrunde pe scenă, antrenînd diverse schimbări în programul estetic al teatrului. Genul nou, intermediar între comedie şi tragedie, denumit tragedie burgheză sau domestică, comedie serioasă şi cel mai adesea dramă burgheză, era prost delimitat, cu o teorie in-

teresantă care deschidea perspective, dar cu exemplificări concrete — în dramaturgie, din cele mai slabe.

Fără să impună o direcție puternică, apariția dramei burgheze este un simptom al înnoirii în artă, una din modalitățile prin care teatrul francez încerca să vină mai aproape de realitate, argumentul principal adus în sprijinul noului gen fiind conformitatea cu natura, veridicitatea.

În prefața comediei sale *L'enfant prodigue* [1], scrisă în 1736, Voltaire pledează în favoarea amestecului de comic și duioșie, de serios și glumă cu argumentul :

„Viața oamenilor este astfel variată ; deseori chiar o singură aventură produce toate aceste contraste".

Voltaire se referă numai la comedie, nu face nici cea mai mică aluzie la tragedie, care pentru el rămîne un gen „sublim".

O tendință își făcea loc cu timiditate, apoi cu îndrăzneală prin *comedia serioasă*, numită *larmoyante* (lacrimogenă), inventată în acei ani de Nivelle de la Chaussée.

Falsa atipatie
Prejudecata la modă
Școala prietenilor
Melanide
Școala mamelor

Comedia creată de Nivelle de la Chaussée

Cu *La Fausse antipathie* (1733), dar mai ales cu *Le Préjugé à la mode* (1733), cu *L'École des amis* (1737), *Mélanide* (1741), cu *L'École des Mères* (1744) [2] și cu alte piese fără merite deosebite, N. de la Chaussée venea în întîmpinarea unei schimbări intervenite în mentalitatea contemporanilor săi, care modifica intenția și spiritul comediei în general. Idei din filozofia timpului care susțineau existența bunătății funciare a omului, considerînd viciile mai mult ca niște boli decît ca niște greșeli, inspirau comediei intenția de a le corecta, nu de a le satiriza.

Despre poezia dramatică

Apare un gen de piesă, combinată dintr-o comedie care refuză să rîdă și o tragedie fără tragic și fără poezie.

Personajele pieselor lui La Chaussée sînt mici nobili sau burghezi, care trec prin aventuri serioase și triste, dar cu deznodămînt fericit, în care virtutea este totdeauna recompensată.

[1] *Fiul risipitor.*

[2] *Falsa antipatie, Prejudecata la modă, Școala prietenilor, Școala mamelor.*

Nici un prilej de rîs, nici o intenție satirică, pentru a nu contraria emoția „serioasă" și lacrimogenă a spectatorului. Intriga includea destul romanesc, în general referindu-se la problemele vieții de familie : relațiile dintre părinți — copii, răspunderea față de bastarzi, datoria respectului față de bătrîni, toate acestea erau aduse pe scenă, cu mare grijă de a moraliza fabula.

În piesele lui La Chaussée și ale puținilor săi imitatori nu exista un contrast violent apărut din alăturarea comicului cu tragicul, ci o succesiune de tonuri vecine, seriosul și gluma sau comicul reținut și pateticul discret. Impresia era nedecisă și palidă. Tragediile domestice de un sentimentalism naiv și o sensibilitate exagerată se recomandau ca o lecție de virtute și înțelepciune burgheză.

Diderot, teoretician al dramei burgheze

Direcția nouă inaugurată de Nivelle de la Chaussée, care reclama o contopire a genurilor și stilurilor, primește o teoretizare și exemplificare mai susținută datorită intervenției lui Denis Diderot (1713—1784).

Cu convingerea că a venit timpul unei revoluționări a artei teatrale, Diderot cere pieselor simplitate, adevăr, cuprinderea unei realități noi (în studiul *De la poésie dramatique 1758*) [1], în locul personajelor legendare sau istorice urmînd să apară pe scenă oameni obișnuiți, cu obiceiurile, limbajul și sentimentele lor, mai ales cu preocupările, cu profesiunea, cu condiția lor socială.

Diderot susținea ideea că personajele oarecare din viața de toate zilele, dependența lor de condițiile social-istorice pot deveni obiecte ale unei reprezentări serioase, problematice, chiar tragice pe scenă. Din rîndul clasei burgheze se puteau găsi eroi și acele experiențe intime, acele încercări grele care ar avea suficientă demnitate literară, pentru ca să atragă admirație, să trezească milă și frică. Mediul burghez prezentat prin viziunea intim domestică, raporturile spirituale, afective și economice ale vieții de toate zilele, caracterizarea personajelor prin condiția lor urmau să intre în cadrul celor 5 acte, compuse după regulile tehnice prestabilite, dar nu învă-

[1] *Despre poezia dramatică.*

luite în haina poeziei, ci în proza cea mai firească, simplă, obişnuită. De altfel, Diderot vorbeşte mult de sensibilitate, de virtute, dar deloc despre poezie ; la ce-ar fi bune versurile, de vreme ce se punea problema redării exacte a naturii ?

Pregătit prin evoluţia romanului (să nu uităm că e timpul abatelui Prévost şi al celebrei sale *Manon Lescaut*), obişnuit de comedia care-l făcea să plîngă a lui Nivelle de la Chaussée, de tragediile cu colorit emoţional ca *Zaira* lui Voltaire, publicul era predispus să se lase captat de torentul sensibilităţii. Cele mai mici contrarietăţi devin tragice, sursa lacrimilor e descoperită peste tot, plînsul devine probă de virtute, semn al sufletului frumos („belle âme"), atît de glorificat şi încurajat de filozofia şi romanele lui Jean Jacques Rousseau.

Fuziunea genurilor urma aceste înclinaţii generale. Nu se dorea alternarea comicului cu tragicul în diversitatea aceleiaşi acţiuni teatrale, pentru că preferate erau lacrimile, nu rîsul, şi nefericirile unui părinte, o căsătorie nepotrivită, o seducţie, un faliment se considera că pot emoţiona mai mult decît crimele din legendara familie a Atrizilor.

Noua dramă trebuia să fie altceva decît tragicomedia secolului al XVII-lea, gen hibrid în concepţia lui Diderot, aparţinînd tragediei prin subiect şi personaje, iar comediei prin deznodămîntul final fericit ; drama burgheză trebuia să încline hotărît spre tragedie, deşi lua de la comedie aria subiectelor, condiţia socială a personajelor şi tonalitatea optimistă a finalului.

Piesele urmau să zugrăvească virtutea şi îndatoririle omului mijlociu, oferind un univers familiar, în care publicul să se recunoască :

„... uneori îmi imaginez că teatrul va deveni locul unde se vor dezbate cele mai importante probleme morale fără a prejudicia acţiunea rapidă şi violentă a piesei",

scria el în eseul *Despre poezia dramatică* [1] (1758), făcînd limpede intenţia moralizatoare pe care o dorea instalată pe scenă. Între obiectivele la care se referă Diderot nu apare amuzamentul, plăcerea spectatorului, totul are în vedere crearea emoţiei prin intermediul căreia se trece prin şcoala virtuţii :

[1] Citat după Barrett H. Clark, *European theories of the Drama*, Crown Publishers, New-York, 1959, p. 286.



DENIS DIDEROT (Laffont-Bompiani, *DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES*, Paris, Société d'Edition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1960, vol. II, p. 132).

„Nu vreau maxime inteligente pe scenă, ci impresii... Cel mai mare poet este acela a cărui operă stăruie mult timp în mintea voastră",

scria Diderot.

Eficacitatea moralizării i se părea sporită cînd erau solicitate sentimentul şi emoţia, nu numai raţiunea. Pentru ca problemele morale să fie bine ancorate în realitatea vremii, creatorilor li se recomanda să-şi orienteze atenţia către cercul social din care ei înşişi făceau parte pentru a putea reda exact „condiţia" personajelor.

Despre poezia dramatică

Cerinţa nouă a prezentării condiţiilor sociale în teatru era corolarul unei idei capitale din filozofia secolului : omul modificat de mediul său. Se spunea : *„Schimbaţi condiţiile şi veţi schimba omul"*. A arăta fiinţa umană dependentă de condiţii însemna a proclama perfectibilitatea, posibilitatea unei modificări radicale a viciilor şi slăbiciunilor omului. Se dorea un răspuns la întrebările : *„Omul e rău ? Omul e bun ?"* Diderot îşi intitula chiar în acest fel o piesă, dar, de fapt este întrebarea considerată „a secolului".

Michel Sedaine

Filozof fără s-o ştie

Ponderea pe care o primeşte *condiţia socială* în concepţia dramatică Diderot o justifică prin epuizarea materialului de studiu pe care-l ofereau caracterele în urma sîrguinţei cu care scriitorii moraliştii ai secolului clasic le cercetaseră. Contrastul dintre condiţii şi evenimente urma să nască un nou interes dramatic. Se propune substituirea picturii caracterelor cu aceea a condiţiilor, adică cu locul pe care-l are un om în familie sau în societate, acţiunea piesei urmărind modul în care se opun interesele, afecţiunile, pornirile firești, un om fiind mai mult ceea ce presiunea lungă şi continuă a obişnuinţei, funcţiunile exersate, prejudecăţile de clasă primite şi conservate au făcut din el.

Louis Sébastien Mercier

Roaba negustorului de oţet

A înlocui prezentarea caracterelor cu cea a condiţiilor, cum cerea Diderot, ducea la acelaşi schematism pe care şi-l propunea să-l înlăture ; condiţiile trebuiau luate în considerare, influenţa lor fiind neîndoielnică, dar ele nu reprezentau totul, iar caracterele mai nimic : drama dispare, neavînd al doilea pol de interes şi conflict.

Diderot

Fiul natural

Tatăl de familie

Discurs asupra poeziei dramatice

Diderot a încercat să-şi urmeze principiile în două texte : *Le Fils naturel* [1], jucată mai tîrziu, dar publicată împreună cu o *Introduction* şi *Trois entretiens sur le Fils naturel*, şi în *Le Père de famille* [2] (1758), însoţită de un *Discours sur la poésie dramatique* [3].

În ele ideile erau expuse sub formă de tirade, discursuri plicticoase, maxime şi sentinţe, întreaga acţiune fiind concepută drept pretext pentru o suită de predici. Lui Diderot îi lipsea măiestria, deşi tot el remarcase : *„Ideile există nu atît prin justeţe cît prin şocul emotiv produs"*.

Eugénie

Cei doi prieteni

Eseu despre genul dramatic serios

Dramaturgul Diderot nu prezintă cu adevărat un caracter, dar nici o „condiţie", dialogul întretăiat, condus fără artă, întîrzie inutil mersul acţiunii. În schimb, dramatizate de alţii, nuvela *Le neveu du Rameau* [4] şi micul roman *Jacques le fataliste*, prin verva strălucitoare şi profunzimea gîndirii, au în ultimele decenii ale veacului nostru o carieră scenică internaţională.

Nepotul lui Rameau

Jacques fatalistul

Un text mai izbutit, printr-un dozaj prudent între „tragedia domestică" şi „comedia serioasă", l-a dat Michel Sedaine cu *Le Philosophe sans le savoir* [1] din 1765. Fără declamaţie, discret, cu naivitate şi simplitate, se realizează o apologie a comerciantului prin intermediul unei acţiuni simple, în care apare mersul firesc al vieţii, fără artificiale meandre. Piesa lui Sedaine răspundea recomandărilor pe care Diderot le formulase :

„nefericirile unui simplu burghez ne ating mai tare, stilul simplu, natural, ne emoţionează mai mult... A simţi ca toată lumea, a vorbi ca toată lumea".

La Louis Sébastien Mercier, teoria merită mai multă consideraţie decît piesele scrise demonstrativ. *La Brouette du vinaigrier* (1775) [2], cu toată voga de care s-a bucurat, nu era decît o anecdotă închinată spiritului de economie burghez. Dar ideea unei arte cu acţiune morală binefăcătoare, adresîndu-se nu numai „stării a treia", ci şi întregului popor, trebuie reţinută dintr-un eseu *Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique* (1773) [3].

Mercier cerea loc în dramă pentru „starea a patra", susţinînd ideea unei drame populare.

Printre cei convinşi că drama burgheză oferea posibilitatea reînnoirii teatrului se găsea şi Beaumarchais, care, pe lîngă două piese : *Eugénie* (1767) şi *Les Deux Amis* [4] (1770), a scris un *Essai sur le genre dramatique sérieux* [5], în care teoretizează excluderea rîsului steril şi imoral din ceea ce numea el *genul dramatic serios* [6].

Reflexiile asupra unui gen de piesă intermediar între tragedie şi comedie, chiar dacă n-au fost urmate atunci imediat de creaţii superioare, pregăteau teatrul viitorului secol şi, implicit, marcau o treaptă din evoluţia dramaturgiei.

[1] *Fiul natural.*
[2] *Tatăl de familie.*
[3] *Discurs asupra poeziei dramatice.*
[4] *Nepotul lui Rameau, Jacques fatalistul.*

[1] *Filozof fără s-o ştie.*
[2] *Roaba negustorului de oţet.*
[3] *Despre teatru sau un nou eseu asupra artei dramatice.*
[4] *Cei doi prieteni.*
[5] *Eseu despre genul dramatic serios.*
[6] Dar succes va avea numai atunci cînd va „readuce în teatru vechea şi franca veselie, aliind-o cu tonul lejer al glumei actuale" după propria definiţie dată piesei *Bărbierul din Sevilla* (1775).

Variațiile comicului

Împovărată de prejudecata clasicilor, comedia continua să treacă drept un gen mijlociu, fără să se bucure de aceeași prestanță și considerație ca tragedia. Dar în timp ce la aceasta doar aparențele mai erau falnice și viața i se întreținea artificial, cu destule eforturi, comedia este genul preferat al publicului de toate categoriile, genul cel mai deschis spre actualitate, absorbind și urmînd cu suplețe tendințele vremii, genul cel mai viu, dezvoltîndu-se pe linia comediei de moravuri, dar proliferînd și specii noi, în primul rînd, — ca importanță — *comedia psihologică*, apoi *proverbul*, *vodevilul*, *opera comică*. Aceasta presupune o variere a mijloacelor, verificarea posibilităților tehnice, încercarea formulelor existente și inventarea altora noi, care să răspundă intențiilor diverse și contrare.

Moda satirică, preferința pentru comedia de moravuri domină teatrul din acel timp.

Revin mai des în atenția autorilor aspectele economico-morale, în acest domeniu libertatea discuției fiind mai mare decît în cel politic propriu-zis, deși marele vinovat pentru depravarea moravurilor, în ultimă instanță, era tot felul de guvernare.

F. C. DANCOURT

Observația este mai pătrunzătoare, forma ușoară mai plină de spontaneitate, la F.C. Dancourt (1661—1725), autorul a 52 de comedii (unele scrise în colaborare), care au constituit baza repertoriului comic timp de aproape un sfert de veac în Franța. Dancourt pornește de la faptele diverse, neobișnuite prin ridicol, scandaloase prin conținut, pe care le reține din imediata actualitate și le aduce pe scenă fără multă prelucrare, păstrînd încă palpitația și coloritul momentului. Atmosfera epocii se împlinește aici din mici detalii exacte, locale, accidentale, relative prin forța lucrurilor, acțiunea raportîndu-se la o zi, o dată, un fapt particular, bine cunoscut de autor și probabil de publicul său.

Originalitatea pieselor lui Dancourt era marea apropiere de cotidian, de obișnuit, dialogul familiar, tonul de conversație, lipsa monologurilor și tiradelor, care dădea impresia de exactitate, de ceva prins „pe viu", ușor de recunoscut. Dacă Dancourt n-ar fi scris decît piesele lui mari ca *Le Chevalier à la mode*, *La Femme d'intrigues*, *Les Bourgeoises à la mode* [1], și tot ar fi reușit să schițeze în trăsături expresive epoca sa, în care nobili și burghezi se disprețuiesc și se invidiază reciproc din pricina prestigiului păstrat încă de primii și a averii deținute de ceilalți. Banul e gata să cumpere noblețea și aceasta e gata să se vîndă pentru a obține bani. Dancourt este primul care a remarcat importanța și puterea banului și a considerat-o bun obiectiv pentru satiră.

Cavalerul la modă
Burghezele moderne

J. F. REGNARD

La J. F. Regnard (1655—1709), satira de moravuri este cu alte mijloace abordată; fantezia dezlănțuită, veselia nereținută, ponderea pe care o deține intriga, intervenția unor situații neverosimile, nota bufă a unui comic imediat, foarte vizual, erau în stilul actorilor italieni care au influențat formarea sa.

Satira se amestecă strîns cu jocul, uneori primește un rol de flagelator al cochetăriei feminine, al bătrîneții egoiste, al ușurinței în comportare, al înșelării bunei credințe, dar în anumite limite, pentru că nimic nu e mai puțin „moral" ca teatrul lui Regnard. Meditația nu e adîncă, nici gravă, pe Regnard neinteresîndu-l delimitarea binelui de rău, valoarea morală a faptelor, ci mai mult aspectele vesele pe care le poate traduce în limbaj scenic, folosind pentru aceasta mijloace parodice, satirice, *lazziuri* și o exprimare spirituală, provocînd rîsul prin neprevăzutul asocierii cuvîntului.

Dacă încercăm să privim dincolo de veselul tablou oferit de piesele lui Regnard [2] și apreciem obiectiv faptele personajelor sale, fără să ne lăsăm furați de sclipitoarea formulă scenică în care ele ne sînt prezentate, relațiile dintre oameni apar atît de depravate, necinstite, perfect cinice, încît, dincolo de intenția declarată a autorului, teatrul său duce la concluzii critice, condamnînd societatea timpului.

[1] *Cavalerul la modă*, *Femeia intrigantă*, *Burghezele moderne*.
[2] *Le joueur* (Jucătorul) — 1696, *Le Retour imprévu* (Întoarcerea neprevăzută) — 1700, *Les Folies amoureuses* (Nebuniile amoroase) — 1704, *Menechmii* — 1705, *Le Légataire universel* (Legatarul universal) — 1708.

Legatarul universal

Din acest punct de vedere, semnificativă este comedia *Le Légataire universel* [1], considerată capodopera lui Regnard. În jurul unui bătrîn bolnav se învîrte un nepot intrigant şi excroc, o servitoare hoaţă, deloc devotată, un valet falsificator şi inventiv în şiretlicuri ; înşelat, bruscat, furat, pe jumătate omorît, bătrînul nu are altă vină decît că la începutul piesei face planuri nepotrivite de însurătoare, e bogat, dar zgîrcit şi nu moare mai repede spre bucuria celor ce urmează să-l moştenească. Avalanşa de travestiuri, de farse care se succed cu repeziciune, verva comică, magia formei fac să se uite ceea ce situaţia are dureros în fondul ei.

Regnard evită literaturizarea, discursurile, tiradele, analizele fine sau figurile de stil ; deşi scrie în versuri, el păstrează jocul ca principală expresie a esenţei comicului.

Lesage şi comicul crud din „Turcaret"

Comedia lui Regnard este mai dură decît ar lăsa-o să se creadă fantezia lui verbală şi continua veselie ; nu-i lipseşte decît gravitatea, asprimea pentru a fi o satiră izbutită, adică ceea ce va aduce în teatru Alain René Lesage (1668—1747) prin comedia de moravuri *Turcaret* (1709), capodoperă de observaţie şi nemiloasă satiră a unor vremi de profundă corupţie. În *Turcaret*, lumea interlopă a finanţei şi paraziţii săi ocupă primul plan.

Alain René Lesage

Era pentru prima dată cînd apărea pe scenă un mare financiar hoţ şi ticălos, demascat ca atare, o nobilă întreţinută şi un tînăr profitor, alături de alte personaje de moralitate la fel de îndoielnică. Portretele realizate în piesă au autencitate, sînt aproape documentare prin justeţea observaţiei. Lesage are gustul realităţii, vede exact ceea ce interesează, cunoaşte felul de a trăi al claselor mijlocii şi prin asta poate fi considerat un precursor al realismului secolului al XIX-lea.

Turcaret

Théophile Gautier vorbind despre *Turcaret* [2] o numeşte „piesă teribilă", din pricina tablou-

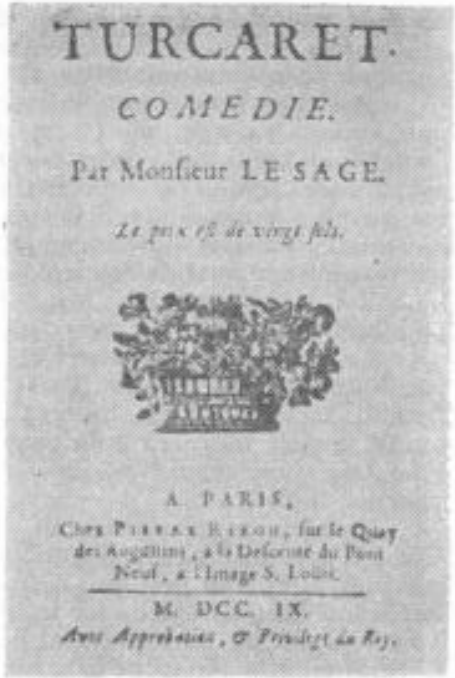


LESAGE (Laffont-Bompiani, *DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES*, Paris, Société d'Edition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1960, vol. I, p. 549).

lui în tonuri de o cruditate fără menajamente. Nici unul din predecesorii lui Lesage în comedie nu are acest realism amar. Atitudinea scriitorului atît de tranşantă faţă de unul din aspectele grave ale societăţii în care trăia este o noutate şi o dovadă a accentuării tendinţei social-politice în literatură. Fără să fie nevoie de o concluzie morală anume expusă în final, ea se impune prin sentimentul neplăcut al spectatorului, născut din oroare. Lumea prezentată inspiră dezgust şi dispreţ. Impresia este netă. Lesage şi-a realizat intenţia de „a face ca viciul să fie urît". Fiecare personaj în felul său nu este cinstit, e condamnabil şi odios ; cel mai mult, Turcaret, care în final fiind victimă nu inspiră nici umbră de compasiune.

[1] *Legatarul universal.*

[2] Théophile Gautier *Les Maîtres du Théâtre français*, Paris, Ed. Payot, 1979, p. 109.


TURCARET.

COMEDIE.

Par Monsieur LE SAGE.

Le prix est de vingt sols.

A PARIS,

M. DCC. IX.

Avec Approbation, & Privilege du Roy.

FRONTISPICIUL PRIMEI EDIȚII A COMEDIEI TURCARET DE LESAGE, Paris, 1709) (Laffont-Bompiani, *DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES*, Paris Société d'Édition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1960, vol. IV, p. 640).

Personajul are atît adevăr în el, încît numele lui a rămas în vorbirea curentă franceză să desemneze un anumit tip de umanitate, mai bine-spus o anumită „condiție" modelată atunci de împrejurări.

De origine umilă, Turcaret ajunge din lacheu și portar pînă la rang înalt în societate, membru influent în organizația „fermelor", posesor al unei mari averi. Sub fastuoasa viață de mare financiar se ascunde o existență tenebroasă de ticălos, care știe să stoarcă maximum de profit din capitalul dobîndit prin furt, mită, delapidare și camătă. Turcaret nu e numai abil și lipsit de scrupule în operații de bursă, falimente frauduloase și excrocherii, nu e numai rapace și calculat, ci și ridicol. Spre aceasta îl împinge orgoliul său, dorința de a da un lustru existenței sale sociale, de a uimi prin lux și bunăstare, de a se apropia mai ales de aristocrație. Dorința lui Turcaret nu e deloc o curiozitate, ci o tendință mai generală a burgheziei. Beneficiarul tribulațiilor economico-sentimentale ale lui Turcaret este valetul Frontin. Nu-și face procese de conștiință că-și înșeală stăpînul. Într-o altă comedie *Crispin, rival de son maitre* (1707) [1], valetul nu se dă în lături să încerce să se căsătorească cu iubita stăpînului său, folosindu-se de înșelăciune.

Crispin, rivalul stăpînului său

Piesele lui Lesage indicau schimbarea atitudinii unei categorii sociale. Relațiile dintre stăpîn și valet se schimbaseră; acum totul era determinat de bani și interes. Îndrăzneala orgolioasă a lui Crispin este învinsă și ușor umilită în piesa lui Lesage, dar spre sfîrșitul secolului, cînd multe se vor schimba în Franța, va fi încununată de succes la Figaro, celebrul personaj creat de Beaumarchais.

Beaumarchais

Pînă în 1784, cînd apare capodopera lui Beaumarchais *Nunta lui Figaro*, care va beneficia de experiența acumulată nu numai în genul comediei de moravuri, ci și în al celei de caracter și în comedia psihologică a lui Marivaux, dramaturgia franceză înscrie cîteva etape. Perspectivă atrăgătoare părea deschisă comediei de caracter de tipul *Mizantropului* lui Molière, deoarece valoarea ei literară conferise prestigiu întregului gen.

Nunta lui Figaro

Marivaux
Molière

Philippe Néricault-Destouches (1680—1754), cel mai perseverent și mai dotat dintre autorii atrași de studiul caracterelor, a scris mai multe comedii, dintre care *Le Glorieux* [2] (1732) în special a părut multora o piesă remarcabilă. Precizînd într-o prefață *(La Force du Naturel)* că primul obiectiv al comediei este de a corecta moravurile, Destouches creează o comedie moralizantă, în care încearcă un amestec al comicului cu sentimentalul, indiciu al confuziei genurilor care începe să se contureze de pe acum. La Destouches, diminuarea veseliei, chiar dispariția ei, nu este urmarea profunzimii prezentării, ci a invaziei progresive a sentimentalismului.

Destouches
Philippe Néricault
Gloriosul

În timp ce comedia devenea „moralizantă" la Destouches, alți dramaturgi căutau insistent izvoarele rîsului pe care Molière nu le neglijase niciodată.

[1] *Crispin, rivalul stăpînului său.*
[2] *Gloriosul.*

Dufresny

Arlechin şlefuit de dragoste

Charles Rivière Dufresny (1648—1724), mai fantezist, complică, înnoieşte cu intensitate *intriga*, imaginată pentru plăcerea în sine, a încîlcirii şi desfacerii liniilor, în mare libertate, fără scrupulul exactităţii sau conformităţii cu realitatea.

Satira de moravuri este parţial compromisă pentru că se exprimă nu prin personaje adevărate, ci prin fantoşe pe care autorul le mînuieşte fantezist, plimbîndu-le prin labirintul intrigii, fără a ţine seama de adevăr. *L'Esprit de contradiction* [1] (1700), cea mai bună din piesele lui Dufresny, prezenta o schiţă de caracter originală, *Le Jaloux honteux* [2] cuprinde intenţii psihologice mai fine, *Le Double veuvage* [3], *Le Faux Instinct* [4], o ironie delicată, spirit, multe calităţi de detaliu, umbrite şi treptat sufocate de intriga care cîştigă prea mare importanţă.

Spiritul de contradicţie

Surpriza dragostei

Gelosul ruşinos

Dubla văduvie

Falsul instinct

Echilibrul necesar se strică, impresia de artificial, de amuzament gratuit se instalează, dar neprevăzutul situaţiilor, răsturnarea lor, încurcăturile rezultate stîrneau rîsul şi comedia lui Dufresny era fără îndoială veselă, contemporanii o apreciau ca atare, succesul pe scenă îi era asigurat.

Direcţia pe care o indica comedia lui Dufresny ducea către realizarea unui anumit comic, mai ales de situaţie, care învecina comedia cu vodevilul.

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux

Creatorul comediei psihologice în teatrul francez trebuie considerat Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688—1763) şi, oricît ar părea de curios, în structura ei coexistă tradiţii aparţinînd *Commediei dell'Arte* şi rafinamentul analizei psihologice care-l aminteşte pe Racine, atmosfera şi eroine care se apropie de cele ale comediilor lui Shakespeare şi stilul conversaţiei rafinate a saloanelor ; elemente atît de disparate s-au armonizat prin profunda cunoaştere a inimii omeneşti pe care o avea romancierul Marivaux. Formula artistică pe care a găsit-o pentru a exprima adevăruri profunde despre un sentiment atît de apropiat tuturor cum este dragostea şi-a dovedit valabilitatea şi azi, textele sale se joacă în mod curent, fără a lăsa impresia de învechit sau artificial.

Marivaux era un anticlasic declarat şi primul succes l-a avut cu feeria *Arlequin poli par l'amour* [1] (1720), scrisă într-un spirit care dovedea abandonarea tipului de comedie clasică. În piesă apărea o vină romanescă specifică repertoriului actorilor italieni, un cadru de fantezie, un joc cochet care amintea mecanismul marionetelor şi personajul Arlechin înnobilat în tratarea lui Marivaux, dar fidel „tipului".

La surprise de l'Amour [2] (1722) continua acest joc. Naturaleţa cu care se desfăşura pe scenă, prezentînd, fără exagerări sentimentale, dar cu emoţie simplă umană, mişcarea interioară a unor suflete era o noutate care trebuie asociată cu stilul de joc al actorilor italieni.

Consecinţa apropierii lui Marivaux de arta lor este adaptarea unei tehnici a dialogului şi mai ales acordarea gestului, a frazei cu mimica, cu starea interioară. Datorită lor în bună parte Marivaux a dat un limbaj teatral delicatei vivisecţii a sentimentelor omeneşti pe care o întreprinde. Se mai puteau recunoaşte în piesele de început ale lui Marivaux frecvenţa unor procedee îndelung verificate pe scena italienilor : „contrapunctul", care varia ritmul, „travestiul", care, dincolo de naivitate şi echivoc, inspiră aici o stilistică şi chiar o morală ; „jocul" în toate sensurile termenului, de la rigoarea mecanică la libertatea amuzantă ; „surpriza", care rezultă nu din ceea ce se întîmplă, ci din modul în care se întîmplă ; „încercarea", aspră în exigenţa sa ; „confidenţa", mijloc folosit de cei ce conduc jocul şi mai ales personajele cu numele lor.

În următoarele lui piese, ele încep să aibă o stare civilă, o biografie, Arlechin cedează primul plan, apoi dispare ca nume şi ca tip.

Arta lui Marivaux se defineşte mai întîi prin restrîngerea ariei subiectelor şi oprirea asupra unei singure mari teme, a iubirii, şi mai mult, asupra unei singure etape a ei, cea incipientă, a „zorilor", cînd sentimentul nu e cunoscut încă nici măcar de cel care-l nutreşte. Marivaux a intuit că o comedie a iubirii nu putea fi realizată decît în acest

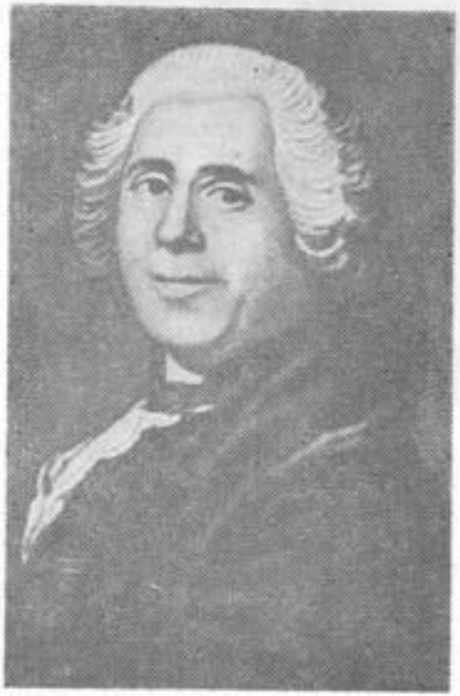
[1] *Spiritul de contradicţie* ; [2] *Gelosul ruşinos* ; [3] *Dubla văduvie* ; [4] *Falsul instinct.*

[1] *Arlechin şlefuit de dragoste.*
[2] *Surpriza dragostei.*

caz, pentru că sentimentul declarat ori este satisfăcut, şi atunci conflictul dramatic nu are condiţia să apară, ori este contrariat, ceea ce duce direct la dramă. Dar în faza incipientă, cînd ea e încă promisiune sau ameninţare, cînd primele frămîntări interioare pe nesimţite dezvăluie o înclinaţie care nu este încă dragoste, dar o anunţă, este posibilă apariţia unei neînţelegeri ce ţine de timiditate, de amor propriu, de susceptibilitate, de frica de a nu plăcea, de gelozie sau teamă, în sfîrşit sînt posibile acele şicane ale inimii, incidente graţioase, care se înnoadă într-un conflict de natură esenţial comică.

Marivaux ajunge la o interiorizare a acţiunii care reduce intriga exterioară aproape la nimic, totul petrecîndu-se pe planul interior. Peripeţiile exterioare sînt rare, dar mişcarea dramatică există şi ea conferă calitate teatrală textelor. Piesele se compun dintr-o succesiune de stări sufleteşti care se opun şi se contrariază, sfîrşind prin a se împăca, pe măsură ce-şi cunosc adevăratul caracter. Urmărind în *Jocul dragostei şi al întîmplării* modul cum fiecare scenă aduce o schimbare şi o nouă progresie în sentimentele celor doi tineri care recurg la aceeaşi stratagemă pentru a se cunoaşte, sau în *Falsele confidenţe*, traiectoria urmată de la simpatia tinerei văduve pentru intendentul său, pînă la dorinţa de a-l păstra, de la încredere la atracţie, de la ezitare la hotărîre, observăm că acţiunea şi psihologia se confundă. Dezvăluindu-se treptat, evoluţia sentimentelor şi cele mai mici mişcări interioare converg către investigarea unui suflet privit foarte îndeaproape şi cu multă perspicacitate.

Arta compoziţiei la Marivaux constă în găsirea unei situaţii care determină personajele să meargă singure. Renunţînd la intrigă, dramaturgul nu poate aborda lucrări ample, unde ea este necesară, şi capodoperele sale sînt mai ales micile piese care au mişcarea şi dispoziţia firească a sentimentului, delicat şi complicat. Va fi şi cazul lui Alfred de Musset, care urmează în plină epocă romantică drumul deschis de Marivaux, cazul lui I. S. Turgheniev şi al altor dramaturgi atraşi de arta dificilă a portretului psihologic în formă dramatică. Marivaux nu include nici pictura de moravuri, nici prezentări de caractere în textele sale. Optica sa este influenţată de atmosfera epocii, dar semnificativ este faptul că nu înclină către aspectele imorale, respingătoare pe care le prind comediile lui Lesage sau Regnard de pildă, ci spre cealaltă latură, la fel de caracteristică secolului său, care se îndrepta spre sinceritate, simplitate, natură. Sub aerul frivol al unui joc în care intră tineri fără preocupări deosebite, în piesele sale se afirmă idei serioase, mult bun simţ, o înţelegere echilibrată şi armonioasă a împlinirii unei fericiri durabile prin dragoste şi căsătorie.



Jocul dragostei şi al întîmplării

Falsele confidenţe

MARIVAUX (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. II, 1958, planşa 175, p. 304—305).

Dragostea nu lipsea din textele clasice şi nici din cele scrise mai tîrziu, era un resort obişnuit, dar nu era niciodată fondul, materia principală a comediei.

Marivaux este primul care consideră dragostea nu ca un punct de plecare, ci ca un sentiment complex, compus din elemente diverse, avînd dezvoltări, capcane, avînturi şi regresii în suita mişcărilor, în şocurile şi conflictele, în peripeţiile intime, ascunse, conţinînd comedia în ele înseşi.

Prin Marivaux apare una din caracteristicile poeziei moderne, atenţia acordată psihologiei feminine, egală în importanţă cu cea a partenerului din cadrul unei relaţii de dragoste. Prin lărgirea perspectivei în urma includerii universului feminin, Marivaux introduce o anumită fineţe, o cizelare a atitudinilor, o mondenitate care nu micşorează vioiciunea şi acuitatea glumei, apropiind totodată piesa de adevăr.

Jocul dragostei şi al întîmplării
Falsele confidenţe
Stratagema fericită
Moştenirea

Le Jeu de l'Amour et du Hasard (1730) [1], *Les Fausses confidences* (1737) [2], *L'Heureux stratagème* [3], *Le Legs* (1736) [4] sînt confirmarea acestei originalităţi care delimitează comedia lui Marivaux atît de *Commedia dell'Arte*, cît şi de comedia clasică anterioară lui. Ea se apropie de specificul artei lui Racine prin faptul că stilul, psihologia şi acţiunea fac un tot.

Observaţia realităţii şi cultul pasionat al idealului se unesc în formula artistică originală a lui Marivaux şi, pentru că avea o reală cunoaştere a sufletului omenesc şi a exprimat un adevăr, restrîns, dar esenţial, teatrul său poate interesa şi azi.

Louis Carragis — Carmontelle

O altă latură nu mai puţin nouă şi importantă s-a dovedit a fi stilul său, atît de caracteristic încît a introdus în vocabularul curent al limbii franceze cuvîntul „marivaudage". Marivaux exprimă ideea jucîndu-se cu ea, făcînd să-i lucească diversele faţete, nu merge direct la ţintă, se foloseşte de cuvînt ca de floretă într-o scrimă fină şi abilă.

După formularea pe care i-o dă G. Deschamps:

„marivaudajul nu e deloc dicţionarul unei fade galanterii, ci formularea scrupulelor inimii... Este breviarul tuturor artificiilor prin care oamenii care au mult spirit pot ajunge la simplitate". [5]

Jules Renard în *Jurnalul său* vorbeşte despre „stilul de mătase" al lui Marivaux şi, într-adevăr, cu sensibilitate de poet, deşi scrie în proză, pentru a exprima sentimentele subtile, „inima care gîndeşte" şi care are scrupulele ei, Marivaux apelează la tonurile vaporoase, la jumătăţi de nuanţe, la sferturi de ton, sobru, discret, delicat, pretinzînd acelaşi mod de interpretare. Th. Gautier, comentînd un spectacol ce nu-l satisfăcuse din acest punct de vedere, atrăgea atenţia că *„aripile fluturilor nu trebuiesc periate"* [1].

Este un stil de o naturaleţe cu totul specială, pentru că în secolul al XVIII-lea conversaţia rafinată şi spirituală a saloanelor constituie idealul naturaleţii şi sociabilităţii. Arta conversaţiei ţinea seama de două recomandări: *„aller vite, laisser deviner"* (a merge iute, a lăsa să se ghicească), care caracterizau de fapt spiritul, acea facultate de a vedea repede, de a străluci şi uimi, vivacitatea fiind esenţa sa. Farmecul acestui gen de conversaţie consta în imaginaţia activă a detaliului, în comparaţia nouă, aluzia fină, raportul neaşteptat între două idei, în metafora singulară.

În a doua jumătate a secolului apare o specie minoră, *Proverbul*, mic tablou de gen cultivat mai ales de Louis Carragis-Carmontelle (1717—1806). Pictor şi dramaturg cu invenţie facilă, el a scris un mare număr de *proverbe*.

Datorită lor, viaţa obişnuită în mediul nobilimii sau negustorimii, atitudinile şi siluetele, timbrul particular al acestei societăţi se păstrează cîteodată cu mai multă fidelitate decît în piesele de amploare. În prăvălii sau castele, în ateliere sau la cafenea, la o spălătoreasă sau la un scriitor, conversaţia se ducea cu naturaleţe şi umor, exprimînd gîndurile şi preocupările celor mai obişnuiţi oameni. În aceste „mici nimicuri" se găsea tot ce era mai autentic, mai viu în teatrul francez dintre Marivaux şi Beaumarchais.

Pătrunderea în repertoriu a comediei psihologice, a comediei lacrimogene mai întîi, apoi a dramei burgheze, a introdus elemente noi în interpretarea actoricească, înlăturînd pompozitatea, distanţarea, făcînd loc simţirii năvalnice, sensibilităţii specifice, vorbirii mai libere în locul celei şlefuite de artă. Obţin succese actorii care se încadrau în stilul rococo al epocii, în decorul şi ornamentaţia preferată pentru pastorale şi comediile de erotică galantă, actori rafi-

[1] *Jocul dragostei şi al întîmplării.*
[2] *Falsele confidenţe.*
[3] *Strategema fericită.*
[4] *Moştenirea.*
[5] G. Deschamps, *Marivaux*, Paris, Hachette, 1924, p. 188.

[1] Th. Gautier, *Les maîtres du Théâtre français*, Paris, Payot, 1929, p. 182.

nați, cu maniere elegante, potriviți cu atmosfera saloanelor aristocrate, excelînd în dinamism exterior, retorică înflăcărată, de mare efect, cum au fost Quinault-Dufresne, actrița Gaussin, sau Charles Granvalle. Unind grația cu naturalețea redării sentimentului, actrița Louise Contat (1760—1813), în roluri de subrete și cochete (prima Suzane din *Nunta lui Figaro*), cu jocul său plin de vioiciune și eleganță s-a numărat printre favoriții publicului. În domeniul comediei mai ales, a excelat Préville (Pierre Louis du Bus 1721—1799), apreciat pentru „adevărul" dicțiunii, gesturilor, mimicii (primul Figaro în *Bărbierul din Sevilla* și Antoine în *Filozof fără s-o știe* de Sedaine).

Pierre Augustin Caron de Beaumarchais

Între 1770 și revoluție zeci de comedii conțineau aluzii îndrăznețe la viața socială ; era o perioadă care oferea mult material pentru satiră, dar și conștiințele erau pregătite pentru ca aceste aluzii să aibă ecou. Atmosfera era încordată cînd *Comedia franceză* înregistrează în anul 1784 cu *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais (1732—1799) cel mai mare succes al ei din a doua jumătate a secolului (74 de spectacole în șir, întrerupte din alte motive, înainte ca interesul publicului să fi scăzut).

Succesul a fost hotărît în primul rînd de actualitatea temei. Faptul că acțiunea era plasată în Spania nu înșela pe nimeni ; toată lumea observa că este vorba de Franța și încă de cea mai arzătoare problemă a ei. Sub nume spaniole apăreau vicii, aspecte ridicole, esențialmente franceze. Și oricît de mult și cu mare veselie părea să se vorbească numai despre dragoste, fondul era dat de conflictul serios al burgheziei cu aristocrația, de combaterea privilegiilor vechiului regim, de atacarea cîtorva din instituțiile de bază. Așa cum afirmă în prefață, Beaumarchais și-a propus să introducă *„la critique d'une foule d'abus qui désolent la société"* (critica unei mulțimi de abuzuri care întristează societatea).

„Prima lege a artei dramatice, singura poate, e de a amuza instruind",

scria Beaumarchais[1], amintind prin cuvintele lui o formulare mai veche a lui Molière ; reținem acest deziderat pentru că piesa lui îl împlinește cu strălucire și una din explicațiile marii ei reușite o găsim aici. Rostul comediei este definit astfel :

„Viciile, abuzurile, iată ceea ce nu se schimbă deloc, ci se deghizează în mii de forme, sub masca moravurilor dominante ; a le smulge masca, a le arăta descoperite, aceasta este misiunea nobilă a omului care se dedică teatrului... Oamenii nu pot fi corectați decît făcîndu-i să se vadă așa cum sînt".

Ajutat de inteligență ascuțită și de întreaga lui experiență de viață să observe direct și în profunzime mediul și aspectele despre care a scris, Beaumarchais reușește să obțină un remarcabil adevăr al detaliilor, vitalitatea personajelor, orien-



Gaussin

Quinault Dufresne

Charles Granvalle

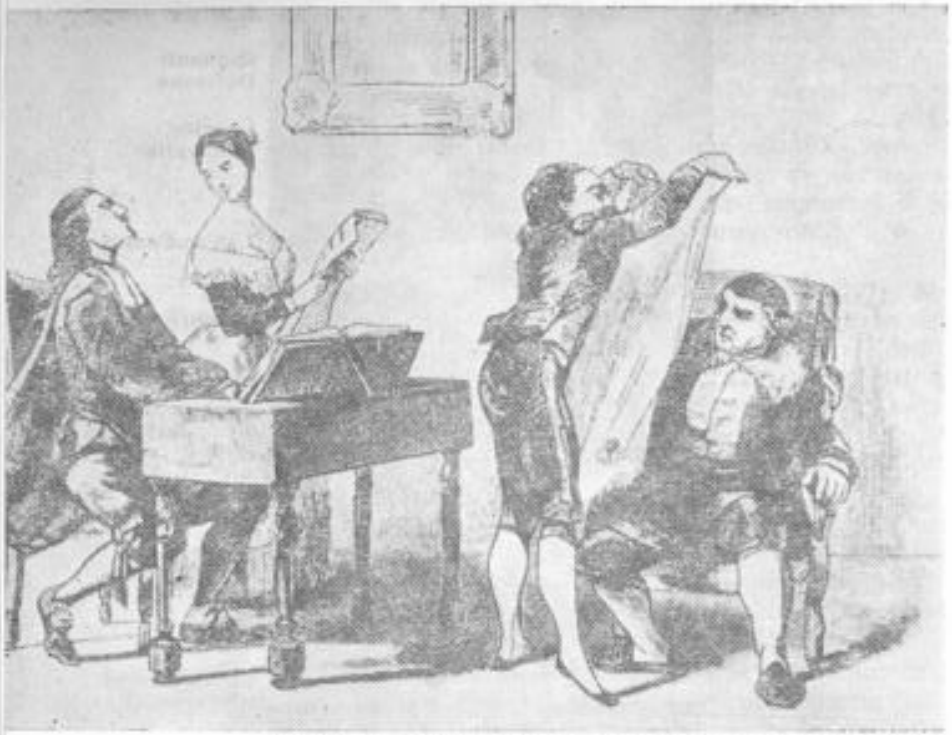
Louise Contat

Préville

Nunta lui Figaro

BEAUMARCHAIS (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. II, 1958, planșa 177, p. 304—305).

[1] În prefața (scrisă în 1785) la piesa *Nunta lui Figaro* (1784).



SCENĂ DIN BĂRBIERUL DIN SEVILLA *DE BEAUMARCHAIS* (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. II, 1938, planşa 185, p. 304—305).

tînd cu precizie intenţia satirică, dînd expresivitate conţinutului profund realist al piesei. Ideile sale nu erau foarte noi şi originale, dimpotrivă, ele circulau în publicistică, în conversaţia mondenă uzuală, în literatură şi în teatru de asemenea, dar Beaumarchais a găsit mijloacele comice care rezumau aceste idei, le dădeau relief, făcînd mai vizibile adevărurile pe care contemporanii le ştiau sau abia acum le recunoşteau.

F. Sarcey

Criticul teatral F. Sarcey[1] a demonstrat cum în fiecare formulare devenită celebră din piesă se rezuma un întreg secol anterior de discuţii asupra unor subiecte din care aceste cuvinte par să fi ţîşnit spontan.

[1] F. Sarcey, *La comédie (Quarants ans de théâtre)*, Paris, Librairie des Annales, p. 313.

Figaro spune despre Conte :

„Noblețe, rang, avere, funcţii, de aceea eşti atît de încrezut... Dar tare-aş vrea să ştiu cum le-ai dobîndit... Ţi-ai dat doar osteneala să vii pe lume şi atît, încolo eşti om obişnuit. Pe cînd eu..."

Adevăruri care erau bine cunoscute, formulate în cuprinsul piesei de teatru, primeau o forţă mărită de convingere. Sub pana lui Beaumarchais ele devin săgeţi ascuţite cu traiectorie elegantă, luînd ochii ca un foc de artificii, periculos şi nimerind precis la ţintă ; de aceea a şi fost comparat cu un „soleil tournant" (soare rotitor)[1], care atunci cînd ţîşneşte arde manşetele tuturor. Ce n-a intrat în bătaia „soarelui rotitor" a lui Beaumarchais, în timp ce personajele par antrenate într-un carusel sentimental de-a lungul unei singure zile nebune ? Abuzuri şi instituţii, moravuri şi mentalităţi sînt atacate, ca în treacăt, dar cu eficacitate, strivite sub ridicol şi dispreţ, condamnate cu un ton categoric, uşor amar.

Domneşte în piesa lui Beaumarchais un ton îndrăzneţ, direct şi liber de pamflet, deloc amabil, mai degrabă muşcător. Dar, oricîtă vervă, spirit, bravură ar fi avut Beaumarchais, numai cuvintele n-ar fi putut fi convingătoare ; satira se realizează în comedia sa folosind în acest scop toate elementele : situaţie, mişcare, personaje.

Beaumarchais a intuit că adevărata elocinţă nu e în cuvinte, cum s-ar părea, ci în situaţie. Această optică explică şi superioritatea piesei *Nunta lui Figaro* asupra atîtor comedii scrise în acelaşi veac ; în compoziţia ei se întrepătrund o intrigă bogată şi distractivă, o prezentare exactă a moravurilor, realizarea unor personaje vii şi reprezentative şi o satiră socială curajoasă.

Lucrurile în piesă se desfăşoară într-un asemenea mod, încît nobilul Almaviva trebuie să renunţe

[1] După părerea lui F. Brunetière, secolul al XVIII-lea mai are doar două opere care se înrudesc din acest punct de vedere cu *Nunta lui Figaro* ; este vorba de *Candide* a lui Voltaire şi *Nepotul lui Rameau* de Diderot, creaţii scînteietoare, încărcate cu un fel de electricitate, de care nu te poţi apropia fără să pornească de la ele fulgere şi scîntei ; ele atrag pentru a arde.

la intențiile sale, constrîns de coaliția isteață a celor din jur. Sînt mai multe scene în care el trebuie să se dea bătut și, fără a fi înjosit, el nu este mai puțin un învins. Situația spune multe : un mare senior, care are de partea lui rang, avere, putere, contracarat în dispozițiile și dorințele sale, de cine ? De un simplu valet — e drept inteligent, abil, priceput, dar totuși un simplu valet fără bani, fără alt sprijin decît inteligența, îndrăzneala, inventivitatea sa.

Adevărata noutate și semnificație a piesei se găsește aici ; în această răsturnare morală, în acest transfer de interese. Personajul care acționează, conducînd întreaga intrigă, urmărind interesul său și nu al stăpînului, ocupă prim planul. Este o situație nouă și în raport cu prima prezentare de către Beaumarchais a personajului Figaro în izbutita comedie anterioară *Bărbierul din Sevilla* (1775) ; acolo căsătoria contelui era scopul pînă la urmă atins cu concursul loial al bărbierului.

În *Nunta lui Figaro* are loc o schimbare semnificativă. Primul loc îl deține valetul ; e importantă căsătoria lui și întreaga acțiune e dusă pentru realizarea dorinței lui. Figaro e privit ca un om, cu drepturile lui firești, cu demnitatea lui interioară care se cere respectată. Prin el se afirmă un protest contra forței și nedreptății, mai expresiv decît un întreg discurs pe această temă. Căci din multe detalii concrete de viață în piesă se conturează un adevărat simbol al rezistenței și chiar al revoltei spiritului liber împotriva privilegiilor de clasă care-l oprimă și a bogăției care-l copleșește.

Raportul dintre Figaro și nobilul Almaviva prin modul în care evoluează și se rezolvă, agravînd înfruntarea latentă pînă la conflict, nu e simplu și liniar. Figaro imaginează soluții, urmărește realizarea lor, eșuează, este foarte aproape de înfrîngere, cu toate calculele lui, neprevăzutul, un amănunt neglijat le răstoarnă și e nevoie de intervenția a două femei pe care instinctul le ajută să găsească mijloacele potrivite pentru ca Figaro să izbutească. Aproape toate intențiile lui Figaro se întorc contra lui, deși risipește atîta inteligență pentru a asigura reușita calculelor sale. Acest fel de a conduce acțiunea înlătură un optimism facil, respectînd adevărul vieții, ferindu-se totuși de a da un deznodămînt trist, foarte posibil de altfel, pentru a păstra piesa în limitele comediei. Indiferent de rezultatul care nu depinde nu-



Bărbierul din Sevilla

SCENĂ DIN NUNTA LUI FIGARO DE BEAUMARCHAIS (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. II, 1958, planșa 184, p. 304—305).



SCENA CU ROSINA, ALMAVIVA, BARTOLO ÎN BARBIERUL DIN SEVILLA *DE BEAUMARCHAIS, CU DOLIGNY, BELLACOURT ŞI DESESART* (Laffont-Bompiani, *DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES*, Paris, Société d'Edition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1960, p. 34).

mai de voinţa omului, esenţială este atitudinea activă, hotărîrea, cutezanţa. Este lecţia cea mai valoroasă pe care Figaro a dat-o contemporanilor lui Beaumarchais.

Personajele prin complexitate şi nuanţare depăşesc tipurile vechii comedii, devin portrete dramatice bine individualizate, dar purtînd în ele şi trăsăturile care aparţin unei întregi clase.

Beaumarchais împleteşte de pildă în conturarea lui Almaviva trăsăturile simpatice cu cele detestabile într-un mod care îngăduie bine delimitarea calităţilor individului, deteriorate de obiceiuri, deprinderi, mentalităţi care sînt ale clasei sale. Beaumarchais nu schematizează şi nu face din Almaviva un odios; el rămîne un jucător leal, fără răutate, deşi trece şi prin momente de furie, de ciudă, de încăpăţînată perseverenţă în timpul tribulaţiilor sale sentimentale. Pus în unele situaţii ridicole, nu e niciodată grotesc: e constrîns să accepte o soluţie care nu-i este pe plac, este determinat să renunţe la planurile sale, ceea ce dezvăluie o slăbiciune reală dincolo de forţa aparentă, adică exact trăsătura caracteristică situaţiei nobilimii în preajma revoluţiei.

Ca mai toţi predecesorii săi, „în funcţie" Figaro e vorbăreţ, îndrăzneţ, jovial, inventiv, are personalitate şi inteligenţă, decizie rapidă, oarecare cultură, simţ practic, energie; de mai multe ori în piesă afirmă că singura distincţie pe care o cunoaşte este cea a meritului personal.

Figaro are iniţiativa loviturilor, le parează, prevăzîndu-le dinainte cu prezenţă de spirit, dejoacă capcanele contelui, în timp ce acesta atotputernic, dar neliniştit, cu conştiinţa încărcată, se apără cum poate, cade în plasă, înţelege prea tîrziu, se înşală, renunţă la proiecte.

Un act întreg din piesă este dedicat demascării sistemului juridic. De-a lungul secolului se discutase în tomuri mai mult sau mai puţin savante dacă vinderea sarcinii de judecător este o procedură bună sau rea. Nu era suficient să ai de partea ta dreptatea, trebuia să-l ai şi pe judecător, să-l soliciţi, să-l cîştigi. Demersurile făcute în acest scop erau un mod aproape oficializat de promovare a necinstei şi favoritismului. Formalism, ignoranţă, prostie crasă, docilitate lașă faţă de cei puternici, vorbărie goală la avocaţi, venalitate, toate acestea apar evidente din modul în care decurge procesul lui Figaro.

Beaumarchais foloseşte vechi stratageme, pune mult la contribuţie recuzita (bilete care induc în eroare, scrisori care se pierd, flori zdrobite), acumulează peripeţii într-o succesiune ingenioasă. Marea noutate o reprezintă folosirea ritmului piesei, a mişcării pentru prezentarea expresivă a fondului ei demascator şi superioritatea faţă de alte producţii de acest gen stă mai ales în această unitate artistică, realizată prin situaţie, personaje, limbaj şi mişcare.

Referindu-se la această piesă a lui Beaumarchais, Ph. van Tieghem[1] face remarca interesantă că mişcarea îndrăcită care animă piesa reflectă o atitudine barocă în faţa vieţii. Duplicitatea, fundament al concepţiei baroce despre viaţa societăţii, este de asemenea şi cel al comediei lui Beaumarchais. Pentru că omul în societate se arată deghizat, trebuie să străpungi masca aceasta pentru a-i cunoaşte caracterul, ceea ce invită la multiplicarea detaliilor asupra psihologiei. Observaţia îşi dovedeşte temeinicia dacă ne gîndim la multele scene în care apare *quiproquo*-ul născut din deghizare, la frecvenţa „gafei" ca procedeu comic menit să dezvăluie ceea ce trebuia să rămînă ascuns şi mai ales la semnificaţia generală, profundă a piesei, care este o „smulgere" a măştilor, o înlăturare a faţadelor, a aparenţelor pentru a lăsa să apară realitatea fără fard.

Portretele dramatice din piesa lui Beaumarchais sînt diversificate ca tipologie, complexe şi unele chiar noi faţă de comediile anterioare. Beaumarchais creează primul chipul adolescentului cu preocupările şi comportarea specifice vîrstei (pajul Cherubin şi Fanchette).

Pentru a da amploare şi rezonanţă mai mare cadrului, pentru a respecta un adevăr al vieţii, Beaumarchais aduce în scenă şi un personaj colectiv, format din oamenii de casă şi ţăranii din jurul castelului.

Beaumarchais a preluat dintr-o bogată tradiţie elemente răzleţe valoroase, le-a dezvoltat şi contopit pentru a exprima adevărul său şi al epocii sale. Acest scriitor, care declara că „este autor dramatic din amuzament", a reînnoit comedia de intrigă, dîndu-i o bază psihologică solidă şi a reînnoit comedia sentimentală, înglobînd în prezentarea căilor sinuoase ale sentimentelor viaţa concretă a oamenilor determinată de locul lor în societate.

Acţiunea este învăluită într-o veselie franchă, robustă, rîsul fiind stîrnit prin toate mijloacele posibile (comic de situaţie, caracter, limbaj). Comedia are un dialog strălucitor prin spirit, jonglerii verbale de mare fantezie şi inventivitate, un limbaj viu, grăbit, adecvat pasiunilor ce intră în joc.

[1] Ph. van Tieghem, *Petite histoire des grands doctrines littéraires en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

Ph. van Tieghem

Unii comentatori văd cheia succesului lui Beaumarchais mai ales într-un anumit spirit al cuvintelor şi detaliilor, cu faţete făcute din naivitate, fineţe, îndrăzneli, aluzii, cruditâţi, apropieri neprevăzute, calambururi, ca un val lucitor de paiete, pentru toate gusturile, uluind spectatorul, nelăsîndu-i timp să distingă aurul adevărat de cel imitat. Intriga bogată, provocînd situaţii şi sentimente diverse, aduce piesei o mare varietate de ton : veselie debordantă, nepăsare, senzualitate, decenţă, răutate, naivitate, nebunie, măsură ş.a.

Important este faptul că întreaga piesă prin structură şi orientare exprimă concepţia de viaţă a lui Beaumarchais, aceea „meditaţie veselă asupra absurdităţii lumii" în care Ph. van Tieghem vede cheia filozofiei sale. Nu e un punct de vedere fatalist, pentru că Beaumarchais crede în necesitatea unei atitudini active şi o dovedeşte din plin prin personajul Figaro, ci doar o recunoaştere a rolului pe care întîmplarea îl are în existenţa omului ; ea nu intră niciodată exact în ramele pe care i le-ar crea un calcul oricît de raţional şi matematic făcut.

Dealtfel, şi finalul este un răspuns, în felul său, dat raţionalismului abstract. El opune angoaselor spiritului un elan vital, un dinamism care este propriu concepţiei autorului. Este şi o invitaţie la ascultarea legilor naturii — a cărei formă vizibilă şi apropiată sînt legăturile de familie. Semnificaţia conţinută în conflictul comediei, în construcţia personajelor şi în replicile lor se încadra perfect în atmosfera prerevoluţionară, absorbise ideile curente, revendicările sociale şi prin efectul artei le întărea la rîndul ei, contribuind la creşterea spiritului revoluţionar.

Napoleon Bonaparte a observat că *„Nunta lui Figaro" e deja revoluţia în acţiune*. Dispute aprige în presă şi un ecou prelungit în dramaturgie indică relaţia strînsă între textul lui Beaumarchais şi epoca în care a apărut.

Diversitate stilistică în interpretarea actoricească

La începutul secolului, în timp ce tragediile se prezentau în faţa unor săli aproape goale, scenele *teatrelor de bîlci* : „Théâtre de la Foire Saint Germain" (februarie—aprilie) şi „Théâtre de la Foire Saint Laurent" (august—septembrie), sau ale Come-

Lesage
Piron
Fuzelier

diei italiene demonstrau vitalitatea mijloacelor de a provoca veselia, şi nu numai oamenii simpli, burghezii cu mediocră cultură, dar şi nobilii şi literaţii mai rafinaţi se înghesuiau la spectacolele lor, nu dintr-o simplă modă sau un obicei, ci pentru că : „La Foire seule fait rire" (Numai teatrul de bîlci te face să rîzi).

Actorii de la *Comedia franceză* invidiau succesul unor teatre fără pretenţii literare înalte, chiar disprețuite pentru asta, dar care se dovedeau atît de vii şi atractive. Rivalitatea a degenerat în dispută şi atacuri reciproce, persecuţii şi interdicţii care obligau teatrele de bîlci şi pe actorii italieni să inventeze noi mijloace pentru a supravieţui şi a-şi păstra favorurile publicului.

Regnard
Lesage
Marivaux
Beaumarchais

Influenţa acestui gen de teatru pătrunde în proporţii diferite în creaţia unor dramaturgi ai secolului al XVIII-lea ca Regnard, Lesage, Marivaux, Beaumarchais, şi se poate presupune că preluarea unor procedee de creare a comicului, bineînţeles incluse într-o formulă proprie, a conferit operei lor teatralitate şi valoare sporită.

Dar influenţa se exercită şi în celălalt sens, tendinţe noi pătrund în arta tradiţională a *Commediei dell'Arte*, determinînd apariţia unui compromis între spectacol şi opera literară ; stările sufleteşti se traduc în continuare vizual, cu predilecţie pentru modul buf, dar treptat sentimentul „tipului" se pierde, actorii încep să joace mai multe roluri (nu este el „tipul", care joacă mai multe personaje, ci invers). Jocul domină în continuare, piesa este construită avînd în vedere spectacolul, intenţia satirică de actualitate se accentuează, gustul pentru dans, cîntec, pentru revistă devine din ce în ce mai viu. Din 1693 piesele încep să fie redactate în întregime, domnia purei improvizaţii trece, interesul se deplasează spre revista-operetă, cu exces de „maşinărie".

În ansamblul său, este considerat un teatru minor, dar un teatru de succes.

Timp de aproape două decenii (între 1697—1716) ceva din spiritul *Commediei dell'Arte* se păstrează pe scenele teatrelor de bîlci, care preluaseră de la teatrul italian cîţiva actori, personajele fixe (dintre care preferat devine Arlechin), costume şi mai ales repertoriu. Alături de jongleuri, dansatori, marionete, alături de parăzile cu figuri ilariante, apar spectacole de teatru propriu-zis, pline de savoare, pe baza unor texte inspirate, cu o mare varietate de subiecte, de toate categoriile şi pentru toate gusturile, scrise de dramaturgi ca Lesage, Piron, Fuzelier, într-o deplină libertate a expresiei. Prioritatea o avea însă spectacolul, ca şi la italieni.

Influenţa pe care acest teatru de bîlci a avut-o asupra comediei literare franceze nu s-a exercitat direct, vizibil imediat, dar însăşi existenţa unor forme de teatru care nu se supuneau exigenţelor clasice putea sugera posibilitatea încălcării lor, a căutării altor forme artistice decît a celor propuse.

Condiţiile care le-au fost impuse de repetatele persecuţii şi existenţa rivalităţii cu *Comedia franceză* i-au obligat pe scriitorii şi actorii teatrelor de bîlci să facă investigaţii şi să descopere cîteva din resursele practic inepuizabile ale artei teatrale.

Principalul lor merit constă în perseverenţa cu care, înfruntînd dificultăţile, au căutat să apropie scena de public, au pus pantomima şi muzica în relaţie strînsă cu teatrul, păstrînd tot timpul independenţa şi îndrăzneala opiniei, atitudinea critică faţă de realităţi.

Cînd li s-a interzis să folosească cuvîntul, ei au apelat la pantomimă, au creat „piese mute", au atîrnat nişte „écriteaux" (inscripţii) pe scenă, cuprinzînd cuplete adecvate situaţiei, rugînd publicul să le împrumute glasul, să devină actor, pe melodia unor cîntece de mare popularitate, să pună cuvintele ce nu puteau fi rostite de actori. Se închega astfel un spectacol, de cele mai multe ori cu sens parodic, şi se găsea o modalitate de a atrage participarea activă a publicului, unul din secretele marelui lor succes.

Cînd cuvîntul li s-a aprobat, dar numai prezentat sub formă de monolog, au găsit posibilitatea interesării publicului cu piese în trei acte (ca „Arlechin-Deucalion" de A. Piron), avînd doar un singur personaj, punînd la contribuţie din nou pantomima împreună cu spiritul şi veselia existente în text. Respectînd interdicţia, se realizau chiar şi dialoguri, în care al doilea partener scotea sunete într-un limbaj de fantezie.

În 1708 este cumpărat dreptul de a se cînta mici ariete ; pornind de aici, peste cîţiva ani, apare formula primitivă a operei comice, spectacol variat prin dans şi muzică.

Situaţia specială a teatrelor a dat naştere pieselor polemice şi alegorice, parodiei teatrale, în care persiflajul elegant sau cel plin de sarcasm se exprima epigramatic printr-o specifică scurtime a dialogului,

schimbat componența. Noul public devine mult mai deoarece, spune Lesage, „parizienii sînt oameni care înțeleg totul dintr-o jumătate de cuvînt".

El însuși scrie peste 100 de piese scurte, pline de vervă, indicînd viciile și moravurile blamabile, nu cu anvergura din *Turcaret*, dar avînd o audiență asigurată și o rază largă de acțiune în marele public pe care-l atrăgea.

De pe scenele teatrelor de bîlci a pornit și lunga carieră a vodevilului, specie de mare popularitate în Franța, care alături de opera comică va deveni marea favorită a publicului din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

În sîrșit, prin importanța pe care o primește senzaționalul și ineditul în subiectele pieselor ce beneficiază totodată de libertate de inspirație și creație, se instalează pe scenă incidentele cele mai bizare, romanești, fanteziste și fantastice, în cadre exotice, cu o orgie de culori, de mișcări și transformări care duc la dezvoltarea considerabilă a aparatului tehnic al scenei, transmis (scena turnantă) mai tîrziu melodramei, teatrelor de bulevard și dramei romantice.

S-a spus pe drept cuvînt că, în primele două decenii ale secolului, mai ales artiștii teatrelor de bîlci au îndrăznit totul, au suportat eșecurile și succesele cu aceeași bună dispoziție, au diversificat dramaturgia în genuri minore, dar vii, au apărat cu vesela lor nesupunere la reguli drepturile iluziei, ale fanteziei și poeziei, în timp ce *Comedia franceză*, cu grija de respectabilitate, conserva o tradiție pe care nu se pricepea s-o dezvolte și s-o continue.

Cînd revin în 1716, actorii italieni preiau, la rîndul lor, mai ales prin orientarea repertoriului, ceva din specificul teatrelor de bîlci. Conduși de Luigi Riccoboni, actor cult, plin de spirit, istoric teatral și dramaturg, cu veleități de a reforma stilul *Commediei dell'Arte* prin opțiunea pentru texte cu pretenție literară, italienii au dezamăgit curînd pe cei care aveau nostalgia vechii lor arte mai directe, improvizate, comice. O parte din tradițiile acestea se păstrau desigur, dar, pentru a reține un public ce nu mai cunoștea limba italiană, începe să se joace în franceză, se renunță la masca ce acoperea fața, tot pentru a face pe placul publicului francez care prefera să urmărească expresia mai nuanțată a feței, se preia înclinația către subiectele extravagante cultivate de teatrele de bîlci, se atrag autori francezi, vechile „*canavas*"-uri italiene fiind pe rînd eliminate.



SILVIA- ZANETTA BENOZZI- DE J. F. DE TROY (Laffont-Bompiani, *DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES*, Paris, Société d'Edition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1960, p. 580).

Luigi Riccoboni

Un aport însemnat la evoluția vieții teatrale franceze l-au adus actorii italieni cu jocul lor expresiv, plastic, cu marea naturalețe a interpretării. Arta lor a inspirat direct creația unor autori care aveau în vedere calitățile interpreților atunci cînd își compuneau personajele.

Giovanna Rosa Benozzi

De pildă, personalitatea artistică a Giovannei Rosa Benozzi, la care mobilitatea expresiei, inteligența, calitatea spiritului se acordau cu simplitatea, finețea unei naivități cuceritoare, a inspirat lui Marivaux multe din eroinele pieselor pe care le-a scris.

O schimbare s-a produs în 1759, cînd s-a reușit eliberarea scenei de băncile și fotoliile pentru spectatorii nobili. De-a lungul secolului parterul și-a

receptiv la ceea ce însemna atitudinea de nesupunere la vechi mentalități, sau chiar frondă directă, care se accentuează pe măsură ce revoluția se apropia. De la începutul secolului al XVIII-lea se înregistrează o mare preferință pentru spectacolele îndrăznețe, disprețuind convențiile, înfierînd viciile prin ridicol și satiră.

Charles Simon Favart

Textele lui Charles Simon Favart (1710—1752), denumit „Racine al vodevilului", muzica lui Gilbert, Grétry, Philidor, decorurile lui Boucher și mai ales talentul excelentei actrițe care a fost Justine Favart (1727—1772) au asigurat Operei comice marele succes și preferința publicului, prelungită și în secolul următor. *La Chercheuse d'esprit* (1741), *Le coq de village*, *Les Jeunes Mariés* (1755), *Bastien și Bastienne*[1] aduceau pe scenă o lume pastorală idilică, luminoasă și veselă, avînd grația tablourilor lui Watteau și tendința ușor moralizantă a picturii lui Greuze. Pe scena *Comediei italiene* participarea totală a actorului la rolul său se îmbina cu o mare virtuozitate tehnică, demonstrată în perfecționarea interpretării în travesti sau a schimbării rapide de machiaj, costum, voce și caracter a multor personaje jucate de același actor. Divertismentele, dansurile, înviorau spectacolul, focurile de artificii îi dădeau strălucire și fast. Străduințele de a aduce costumul de teatru mai aproape de realitate pe scena italienilor au fost timpurii, încă din 1753 Justine Favart uimindu-și spectatorii cu simplitatea rochiei țărănești, cu ineditul costumului oriental, iar actorul Gaillot accentuînd autenticitatea îmbrăcămintei unui personaj de țăran prin praful de pe saboți.

Justine Favart

Căutătoarea spiritului

Cocoșul satului

Tinerii căsătoriți

Bastien și Bastiena

Prin fuzionarea în 1762 a trupei *Comediei italiene* cu teatrul de bîlci, genul operei comice, cu farmecul lui ușor manierat pe care i l-a infuzat nota la modă a sensibilității, începe lunga dominație asupra scenelor pariziene. Se spunea că : „*ea strivește absolut toate celelalte spectacole*".

Vechile spectacole de acrobați, scamatori și marionete ale teatrelor de bîlci, după întemeierea noii opere comice, trec în majoritatea lor pe bulevardele Parisului, mai ales pe Bulevardul Temple. Aici își dădea reprezentațiile cu efecte pirotehnice grădina de distracții Voxhall (*Erupția Etnei, Fierăria lui Vulcan* și altele) ; tot aici avea succes vestitul muzeu cu figuri de ceară a lui Curtius și se instalează barăci de teatru de bîlci, dintre care cea mai veche întemeiată de Jean Baptiste-Nicolet (1710—1740), în 1759, avînd în trupă dansatori și dresori de animale, devine curînd teatrul „marilor dansatori regali", pune în scenă piese scrise special pentru acest gen de spectacole, după Revoluție primind denumirea de „Théâtre de la Gaîté" (Teatrul veseliei), specializîndu-se în prezentarea melodramelor.

O evoluție asemănătoare a avut teatrul de bîlci a lui Nicolas Audinot (1732—1801), care de la spectacolele de marionete la cele prezentate apoi de o trupă de copii a trecut la spectacole cu piese de genuri variate, apoi la melodrame, fiind denumit teatrul „Ambigue-Comique".

Numărul teatrelor de bulevard a crescut repede în ultimul deceniu dinaintea revoluției — dintre ele se detașează ca valoare „Variétés Amusantes", fondat în 1779, care a reușit peste 6 ani să se mute în clădirea de la Palais Royal cu toate protestele Comediei, trecînd de la farsa de bîlci spre dramaturgia serioasă. De multe ori autorii respinși de Comedia franceză, cum a fost Mercier, și-au văzut piesele montate pe scenele teatrelor de bulevard, cu un public provenind din pături sociale mai democratice.

Teatrele de bulevard prezentau cu mult succes în ajunul revoluției spectacolele de pantomimă eroică care înlocuiesc pe cele tradiționale, de comedie-bufă. Subiectele erau variate, istorice, mitologice, inspirate din basme sau din contemporaneitate. Pantomimele eroice se apropiau de feerie uneori, dînd preferință decorului bogat, efectelor tehnice de scenă, figurației numeroase.

Răpirea Europei, *Frumoasa adormită*, *Asediul Orleans*-ului atrăgeau prin strălucirea coloritului și dinamismul scenic. Succesul lor de public susținea protestele din ce în ce mai vehemente împotriva sistemului învechit de monopol și privilegii deținut de *Comedia franceză*.

Teoria teatrală

Concomitent cu viața teatrală variată și bogată, în Franța comentariile critice și elaborarea teoretică a unor aspecte și probleme privind arta actorului sînt numeroase în această epocă. Fără a avea amploare

[1] *Căutătoarea spiritului*, *Cocoșul satului*, *Tinerii căsătoriți*, *Bastien și Bastiena*.

observațiile conținute în *Traité du récitatif* [1] (1709) a lui J. L. Grimarest, care se ocupă de variația emisiei vocale ținînd cont de stările afective și de tipul uman și social al personajului, sau cele din *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* [2] (1719) ale abatelui J. B. Du Bos, care deschid discuția despre un stil al naturaleței, despre virtuțile improvizației și despre geniul artistic înnăscut care trebuie dezvoltat prin multă muncă (referindu-se la mari actori), denotă atenția cu care începe să fie privită arta interpretativă și secretele profesionalizării ei.

Houdar de La Motte în prefața piesei *Romulus* pledează pentru proză în tragedie cu argumentul că așa vorbesc oamenii, recomandînd înlocuirea lungilor monologuri cu mișcări, gesturi, replici scurte, pentru că acțiunea este totdeauna mai convingătoare, iar abatele Ch. Batteux, în *Les Beaux Arts réduits à un même principe* [3] (1746), este primul care recomandă unitatea artistică a ansamblului, armonizarea cadrului scenic, a muzicii, dansului, cu textul și jocul actorilor.

Într-un studiu despre actori (Capitolul *Les Acteurs* din *Cours de Belles-Lettres)* Batteux, caracterizînd arta actorilor francezi, arată necesitatea ca studiul rolului să pornească de la idee pe care întruchiparea animată de entuziasm, dar controlată de rațiune, urmează s-o dezvolte de-a lungul evoluției scenice.

Specificul metodei de creație actoricească preocupă și pe Rémond de Sainte-Albine, care în eseul *Le Comédien* [4] (1747) vorbește despre multilateralitatea jocului ce se adresează inteligenței, sensibilității, ochiului, urechii spectatorului. Pentru a impresiona actorul are nevoie de sentimente, de o anume vehemență, trebuie el însuși să trăiască în personajele create, altfel nu va fi veridic. Adevărul fiind scopul ultim al teatrului, Sainte-Albine observă că adevărul expresiei depinde de adevărul acțiunii și de adevărul recitării — recunoașterea aportului creator al actorului în redarea textului poetic este afirmată convingător.

[1] *Tratat despre recitativ.*
[2] *Reflecții critice asupra poeziei și picturii.*
[3] *Artele frumoase reduse la același principiu.*
[4] *Actorul.*

Dintre actori, Luigi Riccoboni (1676—1753), în *Pensées sur la declamation* [1] (1738) și Francois Riccoboni (1707—1772), în *L'Art du Théâtre* [2] (1750), reținem multe concluzii profesioniste pe baza carierei lor scenice strălucite, recomandînd exersarea capacității de concentrare, obținerea declamației artistice prin dozarea atentă a intensității potrivit proporțiilor scenei și sălii, varietatea tonurilor. „*E necesar să simți ceea ce spui*", afirmă Riccoboni, pentru a găsi tonurile sufletului, gesturile potrivite, jocul ochilor, cu grija creării iluziei scenice. François Riccoboni arată primejdia studierii rolului în oglindă, actorul trebuind să simtă și să judece mișcările, fără să le vadă, iar pentru a obține o naturaleță expresivă, frapantă, recomandă actorului să „încarce" puțin peste obișnuit, cu mare grijă de a nu depăși limita care desparte firescul de artificial.

Importanța pauzei logice în cursul replicii sau dialogului, unitatea de ton cu partenerul și alte probleme de tehnică actoricească puse în discuție, cum ar fi rapiditatea sau încetinirea mișcării corporale, demonstrează preocupările unor oameni de teatru de a încerca să generalizeze experiența individuală și de a participa la discuțiile din ce în ce mai ample și competente pe marginea activității teatrale.

Dacă mulți observau că pe scena *Comediei Franceze* actorii erau departe de adevăr, mergînd, vorbind cu totul altfel decît oamenii obișnuiți, existau nemulțumiri și din pricina exagerării în sensul opus; astfel C. J. Dorat, în *Déclamation Théâtrale* [3] (1766) nu apreciază tonurile prea familiare, iar S. d'Hannetaire, în *Observations sur l'art du comédien* [4] (1775), optează pentru o cale de mijloc, pentru o naturaleță înfrumusețată.

Diderot — Paradox despre actor

Aportul cel mai interesant în teoria de teatru a secolului l-a adus Diderot. În celebra lucrare *Paradoxe sur le Comédien* [5], publicată în 1830, el rea-

[1] *Gînduri despre declamație.*
[2] *Arta teatrului.*
[3] *Declamația teatrală.*
[4] *Observații asupra artei actorului.*
[5] Denis Diderot, *Opere alese*, vol. II, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 403—68. *Paradox despre actor.*

J. L. Grimarest

Tratat despre recitativ

Luigi Riccoboni

J. B. Du Bos

Reflecții critice asupra poeziei și picturii

Francois Riccoboni

Houdar de La Motte

Ch. Batteux

Artele frumoase reduse la același principiu

C. J. Dorat

Declamația teatrală

Rémond de Sainte-Albine

S. d'Hanetaire

Observații asupra artei actorului

lizează o sinteză estetică asupra actului teatral, cu insistență asupra principiilor particulare ale artei actorului. Este un studiu restrîns ca proporții (65 de pagini), de mare densitate ideatică, scris într-un stil plin de temperament și prezentat sub forma unui dialog între doi interlocutori, fără o sistematizare a problemelor, dar judecîndu-le cu o perspicacitate și profunzime inegalabile.

Concepînd arta actorului ca formă specială de mimesis, Diderot clarifică teoretic relația dintre actor-text-personaj scenic și spectator, discutînd legătura dintre artă și realitate. El arată că reflectarea artistică presupune un proces de triere, esențializare și unificare a datelor realității obiective, dar și un acord al acesteia cu necesitatea de valorificare a subiectivității creatorului.

Deosebirea fundamentală dintre fenomenele vieții reale și imitarea lor în artă este formulată cu claritate :

„...dumneata îmi vorbești despre o clipă trecătoare a naturii, iar eu îți vorbesc despre o lucrare de artă, plănuită, urmărită, avîndu-și progresele și durata ei" [1].

În teatru, unde convenția este inclusă în structura lui specifică, delimitarea pare atît de necesară, încît Diderot subliniază de cîteva ori caracterul distanțat al imaginii artistice față de imaginea vieții :

„Adevărul în natură nu se potrivește de loc cu adevărul admis prin convenție" [2]... *„Nimic nu se petrece pe scenă aidoma ca în natură"* [3] ...*„acolo e o altă lume"*[4]. Adevărul pe scenă *„înseamnă oare a înfățișa lucrurile așa cum sînt în natură ? De loc. În sensul acesta, adevărul n-ar fi decît obișnuitul"*.

Modul în care Diderot consideră actul teatral în complexitatea lui ca un limbaj cu legi specifice prefigurează conceptul modern de teatralitate. Spectacolul fiind rezultatul interacțiunii cîtorva componente aparținînd unor arte diferite ca literatura, interpretarea actoricească, muzica, pictura, dansul, problema unității lor în ansamblu îl preocupă în mod deosebit. În *Paradox despre actor* discuția se centrează pe problemele cele mai dificile ale artei actoricești, liber creatoare în mod relativ și prezentînd situații paradoxale.

Cu toată prezența fizică a actorului pe scenă, comunicarea sentimentelor, a vieții nu este directă, ci mijlocită, ea este reflectare, efect al unui act creator. Arta actorului este încadrată, dependentă, condiționată de text. Ori, personajul creat de autor nu este nici el „omul din natură", este la rîndul său reflectarea acestuia pe planul ficțiunii literare — este „omul poetului". Limbajul este un :

„instrument vicios prin sine însuși care redă prea mult sau prea puțin ; și adresăm sunetul acestui instrument la o sută de auditori care ascultă, înțeleg, gîndesc și simt fiecare în alt fel" [1].

Ceea ce îngăduie afirmarea libertății creatoare relative a actorului este tocmai această imprecizie, această incapacitate a limbajului de a cuprinde în limite exacte un conținut labil prin definiție :

„...la scriitorul cel mai limpede, cel mai precis, cel mai viguros, cuvintele nu sînt și nu pot fi decît semne apropiate de o gîndire, de un simțămînt, de o idee, semne cărora mișcarea, gestul, tonul, obrazul, ochii, împrejurarea dată le completează valoarea" [2].

Aici intervine subiectivitatea creatoare a actorului, datele lui fizice, cultura, memoria afectivă, sensibilitatea, experiența de viață, imaginația care se mobilizează pentru a contura un „model" ideal, personajul așa cum îl înțelege și-l vede el, pornind de la text, pătrunzîndu-i semnificațiile, folosind pentru aceasta spiritul de discernămînt, gustul său artistic, dîndu-i intenționalitate și sens. Acest „model" conceput de actor, această „fantomă", cum o mai numește Diderot, se umple, se încarcă de substanță, în cursul unui proces creator, prin confruntarea cu datele unei realități obiective observate de actor și

[1] *Paradox despre actor*, p. 418.
[2] *Op. cit.*, p. 465.
[3] *Op. cit.*, p. 405.
[4] *Op. cit.*, p. 453.

[1] Diderot, *Opere alese*, vol. II, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 477.
[2] *Op. cit.*, p. 405.

esențializate de dînsul. Imagine superior organizată după legile artei, „modelul" evocă lumea obiectivă prin intermediul subiectului creator — actorul.

În acest fel se ajunge nu la o simplă portretizare, la o similitudine directă cu un model real, ci la o tipizare artistică, la o individualitate cu valoare generalizatoare. La nivelul artei actorului această înțelegere a raportului dintre text și interpretare pune bazele realismului ca metodă de creație. Funcția actorului deci nu este imitativă, el recreează personajul, în acest proces intervenind întreaga lui personalitate : *„uneori poetul a simțit mai cu putere decît actorul și cel mai adesea poate actorul a priceput mai bine decît poetul"*.

Punctul de plecare al creației actorului, personajul realizat de autor, la primul impact, la începutul lucrului, declanșează, încălzește imaginația, trezește sensibilitatea, incită inteligența ; actorul folosește rațiunea, energia, tot bagajul psiho-fizic și tehnica profesională pentru conturarea modelului, stabilirea expresivității lui în cursul repetițiilor și apoi îl prezintă în spectacol. Diderot delimitează cei doi timpi ai creației actorului : munca asupra rolului și reprezentarea. Dacă în prima etapă de elaborare entuziasmul creator, simțirea trebuie să fie prezentă, în spectacol, însă, actorul imită doar perfect sensibilitatea.

Actorul ca „l'homme qui se possède" — omul care se stăpînește, omul care se servește de emoția sa, pe scenă, în fața spectatorilor, „știe" că joacă, se dedublează, își cenzurează rațional jocul ; căci opera de artă — aici personajul din scenă — este eliberat de elanul originar al subiectivității, devine esență a realului, reflectare artistică. Se creează astfel în momentul interpretării o situație paradoxală : reprezentarea exterioară a sentimentului care comunică și provoacă emoția sălii și răceala interioară lucidă a interpretului.

O îndelungată controversă în teoria teatrală a pornit de la aceste afirmații ale lui Diderot. În practică, actorii au adoptat metoda creatoare potrivită structurii talentului și personalității lor, spontaneitatea, intuiția, cerebralitatea, sensibilitatea coexistînd în proporții variabile la fiecare interpret și contribuția sau prioritatea lor fiind dificil de stabilit.

Întrebarea dacă în momentul creației scenice actorul trebuie să-și „trăiască" personajul sau să-l „reprezinte" a primit din partea filozofului raționalist Diderot un răspuns teoretic fără echivoc. Ca operă de artă ce pretinde armonie, coerență, evoluție, unitate, creația actoricească se cere controlată, dirijată. Procesul formării emoției nefiind același în cazul unui eveniment natural și în cel al unei reprezentații teatrale, lacrimile actorului nu urcă din inima sa, ele coboară din creier :

„oare se poate rîde și plînge cînd vrei ? Se face grimasa mai mult sau mai puțin exactă, mai mult sau mai puțin înșelătoare, după cum ești sau nu ești Garrick" [1] ...

„Una e să fii sensibil, alta e să simți. Una e o chestiune sufletească, alta de judecată. Fiindcă se poate să simți cu putere și să nu poți reda... Fiindcă la teatru, cu ceea ce se cheamă sensibilitate, suflet, inimă, redai bine una sau două tirade și greșești restul. Fiindcă pentru a cuprinde toată întinderea unui rol... fiind variat în amănunte, armonios și unu în întreg... e nevoie de o minte rece, de o judecată adîncă, de un gust deosebit, de un studiu anevoios, de o îndelungată experiență, de o dîrzenie a memoriei puțin obișnuită" [2].

Exigențele pe care le are Diderot față de interpretarea unui rol au în vedere finalitatea actului artistic, catarsisul emoțional, actorul transformîndu-și creația în mod lucid într-o ocazie emoțională. Iluzia teatrală nu este totală și nici nu trebuie să fie, căci totul pe scenă, inclusiv personajul întruchipat de actor, se arată ca „imitație", ceea ce presupune o distanțare obiectiv condiționată între actor și realitatea umană pe care o reflectă prin imaginea rolului.

Cuprinzînd și alte observații privind datele adevăratului talent, condițiile dezvoltării lui, precum și referiri la noul sistem dramatic pe care-l preconiza, cu tematica originală și socializarea „tipului", cu condiționarea lui socială și morală, cu interferențele învelișurilor stilistice, *Paradox despre actor* este textul fundamental de la care pornește teoria modernă a artei actorului.

[1] *Paradox despre actor*, p. 426.
[2] *Op. cit.*, p. 460.

Sébastien Mércier

TEATRUL ÎN PERIOADA REVOLUȚIEI FRANCEZE DIN 1789

Înregistrînd schimbările din situația social-politică a țării, teatrul a contribuit la maturizarea conștiinței unor largi categorii de cetățeni, pregătindu-le în vederea acțiunii revoluționare. Amploarea pe care au luat-o evenimentele începînd cu dărîmarea Bastiliei în 14 iulie 1789, continuînd cu Constituanta, Convenția, Teroarea, Republica, Directoratul, Consulatul, timp de aproape un deceniu, cu succesivele schimbări de orientare politică, au avut un ecou imediat și direct în teatru, nu totdeauna cu rezultate artistice notabile, dar angajarea în dezbatere, dorința imperioasă de a realiza dialogul cu publicul în scopul declarat al influențării politice, căutarea unor forme noi de artă, cum au fost serbările de masă, înscriu acest moment printre cele importante în evoluția teatrului.

Marie Joseph Chénier

Carol al IX-lea, sau noaptea Sf. Bartolomeu

Din primii ani ai Revoluției apare o schimbare surprinzătoare de ordin stilistic : revenirea în favoare a clasicismului, căruia i s-a mai adăugat epitetul de „revoluționar". Explicația o găsim în nevoia de grandoare și monumentalitate, servită de prezentarea pe scenă a unor destine exemplare prin civismul lor superior. Chiar și teoreticianul dramei burgheze Diderot, pe măsură ce Revoluția se apropia inevitabil, visa la o artă care să corespundă spiritului republican, la un teatru eroic, la spectacole sintetice în cadrul cărora poezia, muzica, artele plastice și pantomima să conlucreze pentru a crea imaginea glorioasă și avîntată a unor timpuri înălțătoare. Oricît de îndrăznețe păruseră principiile dramei burgheze, tematica limitată la cercul îngust de relații familiare și sociale ale unei burghezii preocupată de bunăstare și moralitate nu era potrivită cu proporțiile mai mari, cu sensul poetic mai profund, cu valoarea educativă sporită a artei cerute de evenimentele istorice.

Caius Gracchus Jean Calas

Revendicarea libertății individuale în proporțiile cele mai largi posibile, a libertății de gîndire, a lărgimii de idei și sentimente nu încăpeau în tiparele strîmte ale dramei burgheze. Tematica istorică părea mai potrivită și, deși de-alungul secolului unii dramaturgi o ilustraseră fără mare strălucire, încercările se intensifică și în texte ca *La destruction de la Ligue (1782)* și *Philippe II, roi d'Espagne (1785)*[1].

Dărîmarea Ligii Filip al II-lea, regele Spaniei

Fabre d'Eglantine

Sébastien Mércier de pildă, a folosit prilejul pentru a ataca despotismul monarhic și obscurantismul catolic.

Statistic, producția dramatică a fost impunătoare, peste 1 000 de texte noi jucate într-un deceniu, dar după rolul agitatoric imediat pe care l-au deținut ele au dispărut din repertorii, timpul fiind necruțător față de lipsa valorii estetice și caracterul depășit al tematicii. Din multitudinea de piese care au avut atunci ecou și succes amintim pe cea mai importantă : *Charles IX ou la nuit de Saint-Barthélemy (1788)*[1], de Marie-Joseph Chénier (1764—1811). Ea aducea cu gravitate pe scenă o acută problemă politică într-un moment în care publicul era pregătit s-o recepționeze în cadrul unei participări active. E drept că scriitorul a folosit toate mijloacele pentru a flata și suscita pasiunile, aluzii, portrete sugerau apropieri de evenimente și personaje politice contemporane, dar și publicul sesiza adeseori cele mai îndepărtate raporturi, cea mai ușoară aparență și asemănare cu problemele zilei. Prin teatru, ziaristică oratorie, mijloace directe de influențare, opinia publică devenea o putere politică.

Adept al clasicismului, Chénier și-a scris piesa în acest stil, cu anumită emfază, dar cu decență literară. Prin dezvăluirea crimelor și a persecuțiilor de tot felul comise de regalitate, cler și nobilime pentru a-și menține puterea și impune privilegiile, prin patosul cu care apărau ideea libertății și alte piese ale lui M. J. Chénier, *Caius Gracchus*, (1792) *Jean Calas* (1791), au avut audiență la publicul democrat, stîrnind reacții și polemici.

Adunarea legislativă din 1791 abrogînd monopolul teatrelor, stipulînd în decretul din 13 ianuarie că „*Orice cetățean are dreptul să deschidă un teatru și să însceneze orice piesă, dacă în prealabil a făcut cunoscut acest lucru organelor municipale locale*", a făcut să crească numărul teatrelor pariziene de la 14 la 32. Pe aceste scene nesupuse cenzurii partidele politice aflate în cea mai acută luptă pentru putere aveau posibilitate să-și susțină cauza, să atragă aderenți, să influențeze conștiințele. Și dacă autori ca Chénier în tragedie sau Fabre d'Eglantine[2]

[1] *Dărîmarea Ligii, Filip al II-lea, regele Spaniei.*

[1] *Carol al IX-lea sau noaptea Sf. Bartolomeu.*

[2] Autorul comediei de mare succes : *Le Philinte de Molière ou La Suite du Misanthrope (1790)* — Filinte de Molière sau Urmarea Mizantropului.

în comedie sînt de partea revoluției, apar scriitori care o atacă, sprijinind partidul regalist prin piese ce îndemnau la moderație și conciliere.

Cînd evenimentele s-au precipitat și s-a ajuns la decapitarea perechii regale, apare o radicalizare a discuției politice, de pildă în piesa lui Collot d'Herbois intitulată *La famille patriotique ou la Fédération*[1], sau în cea a lui Sylvain Maréchal *„Le Jugement dernier des Rois"*[2]. Problemele de actualitate cum erau cele stîrnite de proclamarea Republicii, de atitudinea iacobinilor, de moderație, de pericolul invaziei străine, de instaurarea Directoratului au inspirat zeci de piese. Apar texte cu titluri ce vorbesc de la sine : „Triumful democrației", „Stejarul patriotic", „Amicul legilor", „Moderatul", „Contrarevoluționarii judecați de ei înșiși", „Triumful Republicii", „Strigătul patriei", „Iacobinii în infern", „Împăciuitorul" ; autorii lor folosind tonul exaltat sau persiflant, cu mai mult sau mai puțin talent, au meritul de a fi participat activ, cu sinceritate, la marea dezbatere politică a vremii lor, intervenind în orientarea opiniei publice.

Piese cu subiecte inspirate din antichitate avînd în prim plan personalități celebre pentru eroismul și abnegația lor civică păreau indicate, și nu întîmplător un decret al Convenției dat în 1793 prevedea prezentarea obligatorie a piesei *Brutus* de Voltaire de trei ori pe săptămînă, una din reprezentații fiind plătită de stat cu bilete distribuite gratuit. Același interes prezenta și *Moartea lui Cezar* de Voltaire, și mărturia pictorului Delacroix[3] despre rolul însuflețitor al unor asemenea reprezentații este credibilă.

În timpul dictaturii iacobine (1793—1794), repertoriul teatrelor cuprindea multe piese antireligioase, piese care puneau în valoare rolul poporului în apărarea patriei, care proslăveau virtuțile civice, cinstea, principialitatea, sobrietatea, dedicate mai ales formării tineretului republican ; pe lîngă acestea se inscenează mari sărbători de masă cu fond de ascuțită dramă politică, dar cu formă spectaculoasă accesibilă, folosind alegoria, cum au fost „Sărbătoarea în cinstea supremei existențe", „Sărbătoarea Egalității", și altele.

Curînd după izbucnirea revoluției actorii au trebuit să-și definească opțiunile politice : incidentele din timpul reprezentării piesei *Carol al IX-lea* de M. J. Chénier, soldate cu suspendare de spectacol, duel, concedieri din trupa *Comediei franceze*, au dus la scindarea ei în „Frontul negru", format din actori legați prin afecte și poziție de vechiul regim, cu atitudine contrarevoluționară, care i-a dus în timpul dictaturii iacobine pînă aproape de ghilotină, și „Frontul roșu", grupat în jurul actorilor Talma și Dugazon, activi susținători ai revoluției, care au și pus bazele în clădirea din strada Richelieu a Teatrului Republicii (Théâtre de la République).

Collot d'Herbois *Familia patriotică sau Federația*

Sylvain Maréchal *Judecata din urmă regilor*

François-Joseph Talma (1763—1826) a fost personalitatea actoricească dominantă a epocii — debutînd în *Mahomet* de Voltaire (rolul Seide), dar interpretînd cu egală forță personaje din marea dramaturgie clasică (Titus, Polyeucte), obținînd succes răsunător în rolul Carol al IX-lea. Costumul istoric și machiajul portretistic sînt considerate inovații prin care Talma părăsea procedeele convenționale ale clasicismului, introducînd elemente realiste în arta sa interpretativă. Intrarea sa în rolul Brutus din piesa lui Voltaire, fără perucă, în togă și sandale romane, de o mare fidelitate a liniei a fost un eveniment. Actor de temperament, juca cu pasiune, cu simț sigur, frumusețe și măsură roluri ca Othello în prelucrarea lui Ducis, Macbeth, Hamlet de Shakespeare, Neron (de Legouvé (1794), Aegisthe (*Agamemnon* de M. Lemercier (1797), Leicester (*Maria Stuart* de Lebrun (1820) și multe altele. Interpretarea dată de Talma unor personaje de proporții monumentale pe care le aducea spre măsura umană fără să le știrbească din măreție era admirată pentru plasticitatea și dinamica mișcărilor care susțineau replica.

François-Joseph Talma

Voltaire *Mahomet* *Brutus* *Moartea lui Cezar*

Delacroix

Shakespeare *Hamlet* *Macbeth*

Legouvé **M. Lemercier** **Lebrun** *Agamemnon* *Maria Stuart* *Nero*

Alături de Talma, printre actorii ce și-au afirmat de la început adeziunea față de revoluție s-a găsit și Jean Baptiste Dugazon (1743—1809) interpret de mare popularitate ce stăpînea bine tehnica comediei bufe, cu deosebit talent de mim, înclinat spre șarjă și satiră tăioasă, folosindu-și inventivitatea și spontaneitatea pentru a realiza roluri din repertoriul clasic și o variată galerie de tipuri în piese proprii sau ale altor dramaturgi, inspirate din actualitate.

Jean Baptiste Dugazon

[1] *Familia patriotică sau Federația.*

[2] *Judecata din urmă a regilor.*

[3] Delacroix ar fi spus : *„Nu există nimeni care ieșind de la o reprezentație a pieselor „Brutus" sau „Moartea lui Cezar" să nu fie dispus să înjunghie pe sceleratul care ar încerca să-și vîndă țara.*

TEATRUL ENGLEZ ÎN VEACUL LUMINILOR

Triumful artei actorului și întoarcerea la Shakespeare

Spre deosebire de alte țări, în Anglia în veacul luminilor nu se petrec schimbări fundamentale, ci se continuă și se adîncesc toate cele cîștigate în perioada anterioară.

După 1688, anul alungării pentru a doua oară de pe tronul Angliei a Stuarților, burghezia engleză și-a întărit și mai mult pozițiile, extinzîndu-și coloniile, adăugînd an de an noi teritorii imperiului britanic, devenit în curînd cea mai mare putere maritimă a lumii. Autoritatea burgheziei engleze s-a consolidat și pe plan politic, Wilhelm de Orania, adus ca rege în Anglia, recunoscînd prin semnarea în 1689 a *Declarații i drepturilor* și a *Legii drepturilor* limitarea prerogativelor regale, după cum și necesitatea consimțămîntului Parlamentului pentru suspendarea legilor.

Wilhelm de Orania

Robert Walpole

Între 1721 și 1742, Robert Walpole, fruntașul partidului whig și unul dintre cei mai cunoscuți oameni politici ai Angliei, desăvîrșește organizarea Parlamentului, ajutînd totodată și la dezvoltarea comerțului și a industriei.

Pe fundalul unei evidente prosperități economice se dezvoltă treptat și viața teatrală. Alături de comedii și tragedii încep să se joace cu mult succes opere, spectacole muzicale, spectacole coregrafice, punîndu-se un accent din ce în ce mai mare pe profesionalitatea artei interpretative, pe sceno-tehnică și pe acuratețea montărilor.

Thomas Betterton

Joseph Addison

Spectatorul

Samuel Johnson

Hoinarul
Eseu asupra teatrului

În 1695, Thomas Betterton, unul dintre cei mai cunoscuți actori ai epocii, reușește să anuleze vechea hotărîre a Stuarților care limitase numărul teatrelor la unul singur, înființînd un al doilea teatru, frecventat de un număr din ce în ce mai mare de spectatori.

După exemplul lui Thomas Betterton se înființează și alte teatre, jucîndu-se spectacole pe mai multe scene londoneze, la Haymarket, la Goodman's Fields și la Lincoln Inn's Fields. Chiar dacă printr-o nouă hotărîre, și anume aceea din 1737, Parlamentul restrînge activitatea teatrală, ea nu mai poate fi împiedicată, răspîndindu-se spectacolele de pantomimă, de dans și muzică, apărînd totodată și trupele de provincie, în care mulți actori ai epocii își fac ucenicia înainte de a veni la Londra.

Perfecționarea măiestriei actoricești, a montărilor, a decorului, într-un cuvînt arta spectacolului în toată complexitatea ei, devine o preocupare centrală a tuturor oamenilor de teatru. Se impune scena italiană și se construiesc decoruri din ce în ce mai complicate, bazate fie pe iluzia realității, fie pe înfrumusețarea ei :

„Unii căutau adevărul, privind la natură direct și nu prin intermediul unei acțiuni antice, alții căutau un imperiu imaginar, cu munți înzuecați și ruinele unei catedrale gotice" [1].

spune cunoscutul istoric de teatru Allardyce Nicoll, descoperind în teatrul din veacul luminilor două tendințe dominante, prima aceea a observării atente a naturii, cea de a doua idealizantă, cu predispoziții de înfrumusețare.

O atenție deosebită se acordă principiilor artei actorului, căutîndu-se nu numai fundamentarea lor teoretică, ci și mijloace practice de perfecționare a instrumentelor de lucru ale interpretului, mișcare, glas, intonație, mimică, relație cu partenerul etc. Cultivarea unor genuri diferite : operă, teatru muzical, opere-balade, pantomimă, comedia de moravuri plină de umor, spirit și ritm îndrăcit, tragedie eroică etc., i-a solicitat pe actori, ajutîndu-i să-și desăvîrșească măiestria și mijloacele de expresie.

Numeroase lucrări teoretice consacrate dramaturgiei și artei spectacolului se adaugă celor din veacul anterior, aducînd contribuții importante pe linia stabilirii diferențelor între clasicism și sentimentalism, după cum și în ceea ce privește arta interpretativă.

Printre ele se numără *The Spectator* [2] de Joseph Addison, *The Rambler* [3] de Samuel Johnson și *An Essay on the Theatre or a Comparison between Laughing and Sentimental Comedy* [4] de Oli-

[1] Allardyce Nicoll, *The Development of the Theatre*, George C. Harrap, Londra, ed. a IV-a, 1965, p. 174.
[2] *Spectatorul*.
[3] *Hoinarul*.
[4] *Eseu asupra teatrului sau O comparație între comedia veselă și cea sentimentală*.

ver Goldsmith. Un mare interes l-a stîrnit şi *The History of the English Stage* [1], atribuită lui Thomas Betterton.

Cu toate că s-a demonstrat că lucrarea nu a fost scrisă de Betterton, ea este deosebit de importantă pentru că părţile referitoare la jocul actorului se bazează pe no'ele lui şi cuprind cu adevărat numeroase indicaţii practice legate de gest, mimică etc., după cum şi sfaturi referitoare la mecanismul psihologic pus în mişcare odată cu realizarea de către interpret a personajului.

Importante încercări de definire a artei interpretative avem şi în *An Apology for the Life of M. Cibber* [2], consacrată actorului şi dramaturgului Coley Cibber, *The Actor* [3] de John Hill şi *Memoirs of His Own Life* [4] de Tate Wilkinson. In ele găsim descrise pe larg principiile care au stat la baza vieţii teatrale, îndeosebi cele legate de realizarea personajelor.

Materialul dramatic pe baza căruia au lucrat marii actori ai secolului al XVIII-lea, James Quin (1673—1766), Charles Macklin (1700—1797), David Garrick (1717—1779), John Quick (1748—1831), John Philip Kemble (1757—1823), Hannah Pritchard (1711—1768) etc. a fost format din piesele contemporane : tragedii, drame, comediile de moravuri scrise de George Etherege, William Congreve, George Farquhar, Oliver Goldsmith şi Richard Sheridan, dar mai ales din piesele lui Shakespeare, care încep să ocupe locul principal în repertoriul tuturor teatrelor, cu excepţia celor specializate în genuri compozite ca opera-baladă, pantomima, dansul, spectacolul muzical etc.

Printre cele mai importante roluri ale lui Charles Macklin, rămas ca adevărat exemplu de interpretare patetică şi realistă în acelaşi timp, este şi cel al lui Shylock din *Negustătorul din Veneţia* de Shakespeare. Despre arta lui Macklin, îndeosebi ca interpret al lui Shylock, a vorbit şi scriitorul german Georg Christoph Lichtenberg, care l-a văzut pe celebrul actor în anii 1744—1775 :

[1] *Istoria scenei engleze.*
[2] *Apologia vieţii domnului Cibber.*
[3] *Actorul.*
[4] *Memorii despre propria sa viaţă.*



DAVID GARRICK ÎN ROLUL PRINCIPAL DIN FEMEIA PROVOCATĂ DE JOHN VANBRUGH (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planşa 136, p. 208).

Oliver Goldsmith

Istoria scenei engleze

Apologia vieţii domnului Cibber

Coley Cibber

John Hill

Tate Wilkinson

Actorul

Memorii despre propria viaţă

James Quin

Charles Macklin

David Garrick

John Quick

John Philip Kemble

Hannah Pritchard

Negustătorul din Veneţia

Georg Cristoph Lichtenberg

„*Este greu și puternic*" spune Lichtenberg, subliniind mai ales gravitatea și patima din scena cînd descoperă că a fugit Jessica : „*mîinile îi sînt agitate, mișcările abrupte și pline de convulsii*" [1].

David Garrick, cel mai mare interpret și reformator al teatrului englez, regizor, conducător de colective, luptînd pentru unitatea ansamblului, adîncind iluzia scenică, a fost neîntrecut atît în roluri tragice cît și în comedii. A jucat aproape toate rolurile comice din piesele cunoscute ale epocii, precum Archer în *Frumoasele stratageme* de George Farquhar sau Sir John Brute în *The Provok'd Wife* [2] de John Vanbrugh, dar a fost foarte bun mai ales în eroii shakespearieni : începînd cu Romeo, trecînd prin Richard al III-lea, Macbeth, sfîrșind cu Regele Lear. Și-a încîntat spectatorii și în rolurile pline de patetism, cum era cel al lui Jaffier din *Veneția salvată* de Thomas Otway, dînd în permanență impresia că trăiește plenar, total pasiunile, cu toate că mijloacele lui erau convenționale și construite. Era atent însă la cele mai mici detalii de costum, mimică și gest, și nu odată cei ce l-au văzut au subliniat multiplele semnificații ale amănuntelor. Printre comentatorii lui îl găsim din nou pe Georg Cristoph Lichtenberg, care descrie amplu modul în care Garrick își caracteriza eroii prin accente sau costum, mai ales atunci cînd voia să-i satirizeze, cum a fost cazul lui Sir John Brute din piesa lui Vanbrugh :

Nicholas Rowe
Jane Shore

„În vîrful perucii, care și așa nu era potrivită cu vîrsta lui, și-a agățat cîteva panglicuțe care-i acopereau complet fruntea, destul de puțin vizibilă și fără ele, iar în mînă avea un baston de stejar uriaș, dintre acelea pe care le poartă poltronii atunci cînd vor să pară curajoși" [3].

George Lillo
Povestea lui George Barnwell sau Negustătorul londonez

Lui Garrick i se datorează și o serie de reforme ale vieții teatrale și ale sceno-tehnicii. A alungat spectatorii de pe podiumul scenei la fel ca Voltaire în Franța și a inventat sisteme eficace de ascundere a surselor de iluminat, amplificînd astfel iluzia scenică și asemănarea cu viața.

James Thomson
Tancred și Sigismunda

În ceea ce privește piesele shakespeariene, ele erau adaptate la gustul și necesitățile scenice ale epocii și multe dintre aceste adaptări i se datoresc lui Garrick personal, dramaturg talentat și sensibil, după cum o demonstrează și propriile lui piese.

Profesionalitatea în arta interpretativă în veacul luminilor nu a însemnat numai atenția îndreptată către înfățișarea exterioară a personajelor, ci și către universul lor lăuntric, urmărindu-se vizualizarea stărilor sufletești prin acele semne la care răspundea spectatorul, prin emoție, prin voce, prin mimică și relația cu partenerii, ceea ce a contribuit la formarea unor colective unitare și la atenția acordată ansamblului.

Tradiție și inovație în dramaturgie

Într-un secol definit prin cunoașterea profundă a realității, prin apelul la experiență și dorința de a afla cît mai mult, pentru a nu mai vorbi de prezența în teatru a reprezentanților unor noi categorii sociale, se afirmă și diversificarea tematică și stilistică a dramaturgiei.

Dispare în primul rînd tragedia eroică și retorică a lui John Dryden și Thomas Otway, cu eroi luați din antichitate, Spania, Italia sau Orient, fiind înlocuită cu drame de inspirație istorică națională sau cu drame cu eroi din viața contemporană obișnuită.

Jane Shore de Nicholas Rowe, scrisă în 1714, readuce universul shakespearian din timpul Războiului celor două roze, cu cruzimi inutile și suferințele îndurate de nefericita Jane Shore, iubita lui Edward al IV-lea, pedepsită cumplit după moartea acestuia.

În 1731, George Lillo scrie *The History of George Barnwell or the London Merchant* [1], piesă cu care începe o nouă direcție a teatrului, și anume drama burgheză. Pentru prima dată eroii sînt luați din rîndul oamenilor obișnuiți, greșelile lor aducînd însă dezastrul și nefericirea la fel ca și la eroii tragici.

În *Tancred an Sigismunda* [2] de James Thomson, scrisă în 1745, se dezbate raportul între datorie și sentiment, cu concluzii opuse însă celor corneliene,

[1] *Lichtenberg's visits to England as Described in His Letters and Diaries*, în vol. *A. M. Nagler, A Source Book in Theatrical History*, New York, Dover Publications, 1952, p. 358.
[2] *Lichtenberg's visits to England*, op. cit., p. 371.

[1] *Povestea lui George Barnwell sau Negustătorul londonez.*
[2] *Tancred și Sigismunda.*

omul avînd îndatoriri și față de el însuși nu numai față de altul, mai ales atunci cînd este vorba de sacrificiul propriei ființe.

Aceste trei piese, fiecare în parte, sînt un început de drum pentru viitoarele direcții ale dramaturgiei și dau posibilitatea să se vadă și faptul că în Anglia sentimentalismul și preromantismul sînt strîns legate de tradițiile naționale, constituind în bună măsură o readucere în atenție a acestora.

Spre deosebire de Nicholas Rowe și James Thomson, încă tentați de un cadru istoric sau exotic, trecutul Angliei sau trecutul Siciliei în *Tancred și Sigismunda*, George Lillo și-a plasat acțiunea în Londra contemporană lui, iar eroii, la fel ca și în drama elisabetană *Domnul Arden din Feversham*, fac parte din rîndul burgheziei. George Barnwell este simplu ucenic la un negustor, urmînd a deveni, la rîndul său, un comerciant oarecare. Întîlnind-o însă pe Sarah Millwood, o frumoasă și risipitoare curtezană, tînărul își uită îndatoririle firești și devine ucigaș pentru a-și face rost de bani.

Dacă vina tragică a dispărut din viața eroilor cu pasiuni sincere, puternice, ea există însă din plin la cei care încalcă legile moralei, cu atît mai vinovați cu cît sînt oamenii care știu ce este bine și ce este rău. George Barnwell nu are nici o scuză și trebuie să plătească cu moartea pentru vinovăția lui, în timp ce suferințele lui Jane Shore, impuse de cruzimea lui Richard al III-lea, ne emoționează la fel cum ne zguduie și chinul lui Tancred și al Sigismundei, atunci cînd li se spune că trebuie să renunțe la toate visele și speranțele lor.

Încetul cu încetul scena începe să fie invadată de lucruri definite prin prezența unui sentimentalism din ce în ce mai dulceag.

Edward Moore, considerat un continuator al lui George Lillo prin *The Gamester*[1] (1753), a pus un accent mai mare pe compasiune decît predecesorul său, fiind însă întrecut de Richard Steele, Coley Cibber, Richard Cumberland și Elizabeth Inchebald, adevărații reprezentanți ai sentimentalismului în teatru.

[1] *Jucătorul de cărți.*



SCENĂ DIN TRAGEDIA VENEȚIA SALVATĂ *DE* THOMAS OTWAY (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planșa 137, p. 288).

Edward Moore *Jucătorul de cărți*

Richard Steele

Coley Cibber

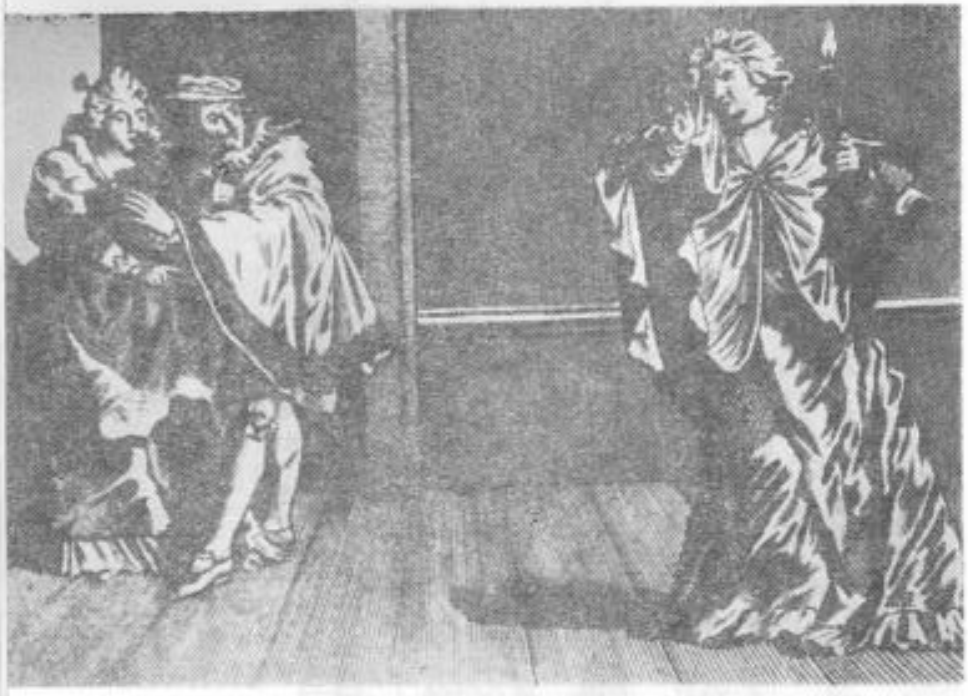
Richard Cumberland

Elizabeth Inchebald

Oliver Goldsmith

R. Brinsley Sheridan

Împotriva elemcntelor lacrimogene și înduioșătoare din piesele lor s-au ridicat tăioși și ironici Oliver Goldsmith și Richard Brinsley Sheridan



HANNAH PRITCHARD IN LADY MACBETH (Silvio D'Amico, STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO, 1958, vol. II, planșa 108, p. 288).

Oliver Goldsmith

Se umilește pentru a cuceri

R. Brinsley Sheridan

Rivalii

Școala bîrfelii

Criticul sau Repetiția unei tragedii

găsind în comedia de moravuri cel mai bun mijloc de a satiriza idilismul exagerat și atitudinile compasionate.

She Stoops to conquer, or The Mistakes of a Night [1] (1773) de Oliver Goldsmith și comediile lui Richard Brinsley Sheridan, *The Rivals* [2] (1775), *The School for Scandal* [3] (1777) și *The Critic or a Tragedy Rehearsed* [4] (1779), sînt ultimele lucrări din veacul luminilor, în care atacurile satirice și demascarea moravurilor corupte se asociază cu o acțiune bine condusă, cu eroi sclipitori de inteligență, spirit, vervă, luciditate, umor și malițiozitate la fel ca și la William Congreve.

[1] *Se umilește pentru a cuceri sau Încurcăturile unei nopți.*
[2] *Rivalii.*
[3] *Școala bîrfelii.*
[4] *Criticul sau Repetiția unei tragedii.*

Mai puțin acid decît Sheridan, Oliver Goldsmith, și-a limitat aria satirică, preferind să atace, în cunoscuta sa comedie *Se umilește pentru a cuceri*, lăcomia și goana după bani, punînd pe prim plan însă hazul și inteligența tinerilor care știu să păcălească cu farmec pe cei prea încrezători sau prea încrezuți. Pline de haz sînt și tertipurile inventate de Tony Lumpkin împotriva mamei lui care vrea să-l căsătorească cu de-a sila, salvîndu-se și salvînd-o și pe tînăra fată îndrăgostită la rîndul ei de Hastings.

Mai caustic și mai îndrăzneț decît Goldsmith se arată a fi Sheridan, care atacă un număr important de vicii și defecte ale înaltei societăți din vremea lui.

În *Rivalii*, satirizează de pildă pretențiile romanțioase ale unei tinere care vrea să se căsătorească neapărat cu un om sărac. Pentru a-i cîștiga dragostea, căpitanul Absolute joacă rolul unui sublocotenent ruinat și nefericit, pe nume Beverley Descoperind minciuna, Lidia Languish vrea să rupă logodna, dar pînă la urmă cedează, convingîndu-se că tînărul o iubește sincer.

În *Școala bîrfelii*, Sheridan biciuiește minciuna și ipocrizia, apreciate adeseori în înalta societate drept calități. Eroii principali sînt frații Charles și Joseph Surface, primul cinstit și sincer în ciuda aparențelor de superficialitate, cel de al doilea viclean și ipocrit, dar purtînd cu eleganță masca onestității. Lupta lui Charles cu Joseph ar fi fost zadarnică dacă nu s-ar fi întors — incognito — unchiul lor din Indii, descoperind înșelătoria și prefăcătoria celui din urmă.

Continuînd tradiția piesei în piesă și a parodiilor teatrale din epoca Stuarților, la care a adăugat ca model și *Improvizația de la Versailles* de Molière, Sheridan ironizează, în *Criticul* sau *Repetiția unei tragedii*, lumea teatrului și a literelor, cu toate pretențiile absurde, vanitatea și lipsa de valoare. În fața spectatorilor defilează o lume pestriță de actori, autori dramatici, susținători sau critici, care de care mai vanitos și mai lipsit de valoare. Dangle este un pătimaș al vieții de culise și de aceea în casa lui misună cea mai pestriță lume a teatrului, Sneer se afirmă ca un partizan al scenei egale cu o școală de moravuri seacă și fără culoare sau, mai bine spus, cu un teatru care să ia locul palatului de justiție, în timp ce Puff, un profesionist al panegiricului și autor de piese proaste, se bucură de succes. Scena-cheie

este aceea a repetiției unei noi tragedii scrisă de Puff, prilej pentru Sheridan să satirizeze și formele retorice și patetice ale teatrului de proastă calitate.

Dramaturgia veacului al XVIII-lea ar rămîne însă incompletă dacă nu ne-am opri și asupra celorlalte genuri cultivate, îndeosebi a piesei muzicale, în care au excelat nu numai admirabili mînuitori ai cuvîntului și ai cîntului, dar și cei mai îndrăzneți autori ai timpului, John Gay și Henry Fielding.

Epoca a avut mari interpreți de dramă și comedie, dar și mari creatori de pantomimă, spectacole muzicale, dans și opere-balade. Printre ei se numără și John Rich, actor, director de teatru, regizor, care a creat nu numai un amuzant Arlechino, în cele mai spirituale *intermezzo*-uri de pantomimă de care s-au bucurat spectatorii londonezi, dar a montat și numeroase opere-balade, printre care și *The Beggar's Opera* [1] de John Gay, în 1728, eveniment remarcabil din toate punctele de vedere.

„cel care a ajutat, fie chiar și într-un fel minor, să apară o lucrare atît de strălucitoare ca Opera cerșetorilor (...) merită din plin recunoștința noastră" [2],

exclamă plin de entuziasm un cercetător din zilele noastre, subliniind astfel aportul acestui om de teatru.

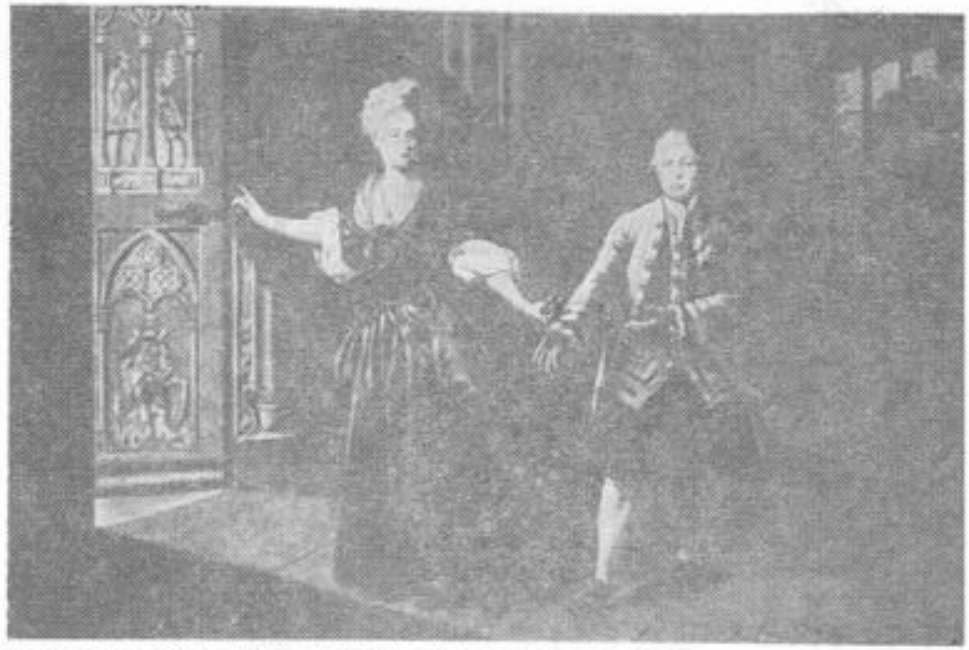
Tot pentru John Rich a scris și Henry Fielding cîteva piese structurate ca opere-balade, cu părți vorbite și cîntate, cu scene de pantomimă și momente coregrafice, în care a satirizat cu un uimitor curaj pe oamenii politici ai vremii în frunte cu Sir Robert Walpole. Numai dacă adăugăm la satira politică din *Opera cerșetorului* și pe aceea a lui Henry Fielding din piese ca *Pasquin, Don Quijote in England* [3] și *The Historical Register for 1736* [4], putem să înțelegem cu adevărat cît de îndrăzneți au fost scriitorii englezi din veacul luminilor și cîtă originalitate există în utilizarea tuturor mijloacelor de expresie teatrală de care s-au folosit pentru a comunica convingător mesaje civice, politice și estetice dintre cele mai importante.

[1] *Opera cerșetorului.*

[2] Paul Sawyer, *John Rich's Contribution to the Eighteenth Century London Stage*, în vol. Kenneth Richards and Peter Thomson, *The Century English Stage, London Methuen*, 1972, p. 93.

[3] *Don Quijote în Anglia.*

[4] *Almanahul istoric al anului 1736.*



DAVID GARRICK ȘI HANNAH PRITCHARD ÎN MACBETH ȘI LADY MACBETH (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planșa 162, p. 230).

John Rich

Gen prin excelență convențional, opera-baladă, eliberată de obligația de a respecta verosimilul, a îngăduit o explozivă întoarcere la spiritul carnavalesc originar, întărit și pigmentat și cu spiritul critic și protestator al scriitorului din veacul al XVIII-lea.

Henry Fielding

Opera cerșetorului

Pasquin

Don Quijote în Anglia

Almanahul istoric al anului 1736

În piesele lui Henry Fielding și John Gay găsim imaginea lumii de sus și a lumii de jos din *Henric al IV-lea* de Shakespeare, cu Falstaff devenit prieten al prințului moștenitor al Angliei, dar cu o evidentă răsturnare a scării de valori și cu o tendință de egalizare a celor două universuri, Peachum, stăpînul cerșetorilor, fiind totodată stăpîn și peste cei puternici în *Opera cerșetorului.*

John Gay

Henric al IV-lea

În această lucrare justiția nu se mai poate înfăptui pentru că nu mai există nici un judecător

care să-i aresteze pe hoți și nici un rege care să-l alunge la nevoie pe Falstaff. În lumea lui Peachum, el este cel ce poruncește, condamnă sau iartă, după propriile-i capricii.

Cei doi autori apelează din plin la burlesc, hiperbole, caricaturi, promovînd libertatea carnavalescă și plăcerea jocului, dezvăluind însă realități dureroase. Dacă John Gay arată că între poliție și bandiți sînt legături de prietenie, prima fiind chiar obligată celor din urmă, Henry Fielding merge mai departe și în *Almanahul istoric al anului 1736* demonstrează că în Anglia s-au pierdut toate calitățile morale, la mare preț fiind numai minciuna, lingușirile și trădarea.

Îndrăznețe observații în legătură cu realitatea Angliei găsim și în *Don Quijote în Anglia*, unde eroul lui Cervantes, devenit la rîndul său oglindă răsturnată de carnaval, pune în lumină, prin contrast, lipsa de valoare morală și spirituală a unei societăți pragmatice și fără capacitatea de a mai visa.

Ajuns din întîmplare într-un sat din Anglia, Don Quijote provoacă prin naivitatea lui atîtea încurcături, încît oamenii se arată în adevărata lor lumină, viața aparent liniștită dovedindu-se plină de frămîntări, iar cei mai onorabili încărcați cu vicii. Dreptatea pare a fi de partea hangiului care-i cere cavalerului bani pentru găzduire, dar această cerință este atît de meschină în comparație cu lumea ireală,



DAVID GARRICK ÎN REGELE LEAR (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planșa 161, p. 280).

absurdă, dar splendidă în absurditatea ei, a lui Don Quijote, încît adevărul de fiecare zi păleşte în faţa visului. Cavalerul nu poate fi atins de nimic pentru că el aparţine unui alt univers şi, cînd oamenii îi prezintă o slujnică drept Dulcineea, ea se transformă sub ochii tuturor într-o adevărată prinţesă, pentru că Don Quijote crede în ea şi îi dă curaj să fie aşa cum ar fi dorit să fie.

Cele mai acide atacuri se referă la alegerile parlamentare şi sînt dezvăluite în clipa în care oamenii sînt dispuşi să-l aleagă pe Don Quijote ca reprezentantul lor, dar numai cu condiţia să le satisfacă interesele imediate şi egoiste.

Teatrul englez din veacul luminilor a oferit numeroase modele teatrului european de mai tîrziu, ajutînd la eliberarea lui de schematism, la perfecţionarea măiestriei actoriceşti şi mai ales la alcătuirea repertoriului. Noile genuri dramatice, îndeosebi drama burgheză, au căpătat o mare dezvoltare şi eroii lui George Lillo şi Edward Moore au devenit exemple pentru numeroşi dramaturgi, preocupaţi de omul obişnuit şi existenţa cotidiană, trăită normal şi fără aventuri ieşite din comun.

Shakespeare, redescoperit de marii interpreţi ai secolului al XVIII-lea din Anglia, în frunte cu David Garrick, se transformă în precursorul romantismului în întreaga lume, piesele lui intrînd în repertoriul teatrelor de pretutindeni. Şi de atunci şi pînă astăzi aproape că nu există nici un actor mare în biografia căruia să nu găsim celebrele roluri shakespeariene puse la loc de cinste, considerate ca pietre de hotar a tot ceea ce înseamnă profesionalitate şi măiestrie în arta scenică.



DAVID GARRICK ÎN RICHARD AL III-LEA DE WILLIAM SHAKESPEARE (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1956, vol. II, planşa 162, p. 288).

TEATRUL GERMAN ÎN SECOLUL al XVIII-lea

E. Schlegel
C. Gellert
G. E. Lessing

Consecință a fărîmițării politice, viața cultural-artistică se desfășura în Germania în numeroase centre mici, între care se împărțeau forțele artistice, și așa stînjenite în activitatea lor de un sistem feudal înapoiat. Cu prestigiul unei arte evoluate teatrul francez domină scena germană în prima jumătate a secolului, oferind modelele necesare celor ce se străduiau să depășească valoarea minoră a textelor originale. Centrul iradiant al unei orientări care vedea în clasicismul francez arta superioară ce trebuia imitată pentru ca nivelul calitativ al repertoriului să poată fi ridicat a fost Leipzig. Un om de cultură, profesorul universitar J. C. Gottsched, și o actriță, Caroline Neuber, sînt în fruntea celor ce promovează dramaturgia franceză, impulsionează traducerea capodoperelor lui Racine și Molière, încearcă să schimbe gustul publicului în acest sens. În 1727 pe scena teatrului este ars simbolic manechinul reprezentîndu-l pe Hans Wurst — nelipsitul personaj popular din farsele de carnaval, care alături de o formă degradată a *Commediei dell'Arte* făceau deliciul unui public destul de incult, cu rudimentare cerințe artistice. Înlăturarea de pe scenă a lui Hans Wurst avea semnificația militării pentru valoarea literară a textului de teatru și pentru profesionalizarea artei actorului.

Johann Christoph Gottsched

Caroline Neuber

Schönemann
Ekhof
Ackermann

Gottsched este autorul celei mai notabile piese scrise atunci în limba germană după canoanele și în stilul clasic, *Der sterbende Cato* [1] (1732), intitulată tragedie republicană, ca și textele mai tîrzii *Agis* și *Die Parisische Bluthochzeit* [2] (1745) nu ating totuși valoarea modelelor franceze, dar în acea etapă ele afirmau intenția de a face din teatru nu un simplu prilej de distracție, ci o instituție de cultură, care, îmbogățind mintea, cultiva simțul artistic și îndemna spre bine și adevăr.

Cato pe moarte

Agis

Noaptea Sf. Bartolomeu

Seriozitatea și demnitatea scenei au cîștigat mult prin activitatea actriței culte și talentate care a fost Caroline Neuber (1697—1760). Legătura permanentă pe care o întreținea cu vîrfurile intelectualității, alcătuirea unui repertoriu care, pe lîngă clasicii francezi ai secolului al XVII-lea, cuprindea și texte semnate de Destouches sau de danezul Holberg, făcînd loc și lucrărilor încă modeste, dar originale ale scriitorilor germani (ca E. Schlegel, C. Gellert, G. E. Lessing), denotă lărgime de vederi și neobosită străduință pentru ridicarea calității artei teatrale și educarea concomitentă a publicului. Maniera de joc adoptată se resimțea de rigiditatea și artificialitatea spre care îndemna solemnitatea și declamația specifică stilului clasic, dar avea și reversul pozitiv al înnobilării artei actorului și implicit al creșterii prestigiului ei social.

Principiile artistice ale Carolinei Neuber au părut atît de noi, încît s-a vorbit despre o adevărată reformă a artei actoricești germane și chiar despre Școala de la Leipzig. Cei mai de seamă actori și conducători de teatre din generația următoare, din care s-au detașat personalitățile lui Schönemann, Ekhof, Ackermann, s-au format sub influența ei, dar, pe măsură ce dramaturgia evolua pe alte căi decît cele ale clasicismului, pe măsură ce publicul de teatru începea să se maturizeze, ei au depășit cu fermitate această etapă, orientîndu-se către o interpretare mai realistă, abandonînd declamația măsurată, tonul cîntător, mișcarea de scenă armonioasă și reținută cu caracter de balet.

Dar adoptarea textului literar de valoare ca bază a spectacolului, pretenția față de nivelul cultural al interpreților, preocuparea de a apropia costumul de teatru de o anume exactitate etnografică, acuratețea expresiei vocale au rămas principii importante în cultura teatrală germană.

Circulația ideilor între măruntele state germane și afirmarea unor tendințe generale unitare se intensifică spre jumătatea secolului, cînd oamenii de cultură cu vederi înaintate, avînd în gînditorii francezi Montesquieu, Diderot, d'Alembert un mare exemplu, determină afirmarea orientării ideologice iluministe, cu denumirea germană de „*Aufklärung*".

Cu suport filozofic raționalist, promovînd idealul libertății civice, politice și ideea toleranței religioase, mișcarea iluministă modelează gîndirea și conștiința multor artiști care încep să supună situația din țările lor unui sever examen critic.

[1] *Cato pe moarte.*
[2] *Noaptea Sf. Bartolomeu.*

G. E. Lessing, teoreticianul și dramaturgul Aufklärung-ului

Ceea ce păruse oportun cu cîteva decenii înainte, adaptarea formulei dramaturgiei clasice franceze, susținută prin texte și printr-o lucrare teoretică a lui J. C. Gottsched[1], nu mai răspundea cerințelor timpului și a fost combătută, pentru a face loc unei alte înțelegeri asupra căilor care puteau duce la originalitate și la un acord cu noile tendințe. În acest sens, faptul că unul din promotorii străluciți ai iluminismului, Gotthold Ephraim Lessing (1729—1781), filozof și erudit, a activat în teatru ca dramaturg și critic-teoretician, a fost hotărîtor pentru evoluția artei teatrale germane.

Atît piesele de mici proporții scrise la Leipzig, cît și cele pe care le-a scris la Berlin[2] nu sînt realizări de valoare deosebită, fiind mai degrabă exerciții în acest gen. Dintr-un material încă insuficient organizat și realizat artistic se conturau cîteva idei și personaje simptomatice pentru acei ani de treptată configurare a iluminismului german: toleranța religioasă ca atribut al spiritului superior, figura demnă a liber cugetătorului, persiflarea pedanteriei dogmatice fără deschidere spre realitate, sentimentul libertății ca necesitate interioară a omului.

Concomitent cu preocupările în domeniul dramaturgiei, Lessing și-a exersat talentul de publicist și de critic literar și teatral, ajutat de ampla sa cultură filozofică și literară, de perspicacitatea în aprecierea problemelor etice și estetice cu care se confrunta teatrul german în căutarea originalității artistice. Revistele teatrale pe care le-a creat și culegerea *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (Scrisori despre literatura modernă) (1759—1764) au contribuit în mod substanțial la dezbaterea și clarificarea unor aspecte de teorie și practică teatrală și artistică în general.

Cu Lessing intră în atenția oamenilor de teatru, literatura și dramaturgia engleză, pe care o



LESSING (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, 1958, vol. II, planșa 195, p. 320—321).

considera mai aproape de spiritul german; și nu numai Shakespeare îi impune o statornică admirație și preocupare de a-l studia și urma în procedeele dramatice, dar și creațiile mai recente ale curentului sentimentalist în roman și în genul dramei burgheze. Influența scriitorilor Richardson și Lillo este vădită în prima tragedie burgheză în limba germană, pe care Lessing a scris-o în 1755, *Miss Sara Sampson*, cîștigînd adeziunea publicului.

Scrisori despre literatura modernă

Miss Sara Sampson

Diametral opusă prin sobrietate, stilizare și tematică apare drama *Philotas* (1759), tema eroismului patriotic fiind tratată aici în spiritul creației lui Sofocle. Atracția față de arta și civilizația antichității impulsionată și de comentariile de mare interes ale lui I. J. Winckelmann o vor resimți și scriitorii din generația următoare lui Lessing;

Philotas

I. J. Winckelmann

[1] J. C. Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst* *Încercare de artă poetică critică* (1730).

[2] *Der junge Gelehrte* (Tînărul savant) — (1748), *Der Freigeist* (Ateul), *Die Juden* (Evreii), *Samuel Henzi* ș.a.

important este modul în care acest contact cu marea cultură teatrală greco-romană a înlesnit celor ce se aflau în zona căutărilor o finalizare a specificității proprii.

Laokoon sau despre limitele picturii și poeziei

Studiul *Laokoon oder über die Grenzen von Malerei und Poesie* [1] (1766), dedicat unor probleme estetice dificile, ca : delimitarea celor două arte în structură și mijloace, oferă posibilitatea unei comparații între arta antică și cea modernă, Lessing observînd cu justețe că adevărul și expresia alcătuiesc prima lege în arta modernă.

Spre deosebire de teoreticienii clasicismului, care susțin principiul tipizării abstracte și al înnobilării realității, Lessing, scoțînd în relief deosebirile dintre poezie și pictură, evidențiază principiul individualizării ; obiectivul principal al poeziei (inclusiv al dramaturgiei), pentru care caracteristică este mișcarea, acțiunea, este transmiterea fenomenelor vieții în dinamica și dezvoltarea lor, avînd în centrul lor omul, ca purtător al rațiunii sociale.

Poezia generalizează, tipizează fenomenele prin individualizarea lor, înfățișarea omului în toată bogăția lumii lui interioare, fiind principala ei sarcină.

Raționamentul estetic a lui Lessing promova principiul exprimării libere și veridice, fără falsă estetizare, a adevărului vieții umane și sociale.

Studiul nu este dedicat problemelor artei teatrale, dar, fiind vorba de arte ce au tangențe cu spectacolul, Lessing atinge unele aspecte și formulează un principiu de bază al intepretării, și anume

L. Devrient

cerința naturaleții :

Minna von Barnhelm sau Noroc de ostaș

„Drama, destinată să devină prin jocul actorului o pictură vie, ar trebui, tocmai din această pricină să se conformeze și mai strict legilor picturii materiale... cu cît actorul joacă mai natural, cu atît ochii și urechile noastre sînt rănite mai tare" [2].

„Pe scenă eroii sînt datori să arate ceea ce simt, să-și manifeste durerile și să lase natura să lucreze nestingherită. Dacă vădesc însă dresaj și constrîngere, ne lasă indiferenți" [3].

[1] *Laokoon sau despre limitele picturii și poeziei.*

[2] G. E. Lessing, *Opere*, vol. I, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 169.

[3] *Op. cit.*, p. 175.

Aprecierile acestea sînt susținute de o pătrunzătoare analiză comparată între arta lui Sofocle și cea a lui Seneca, pornind de la piesa *Filoctet* a primului. Coexistența faptelor eroice cu cea mai firească tînguire din pricina durerii în comportamentul lui Filoctet e definită de Lessing ca fiind omenia din om :

„E cel mai înalt tip de umanitate, pe care înțelepciunea e în stare să-l creeze și arta să-l imite" [1].

Adevărul și naturaleța sînt principiile pe care Lessing le propune atît celor ce creează, cît și celor ce interpretează personaje dramatice ; grija sa se îndreaptă și spre unele mijloace actoricești :

„Nimic nu dă mai multă expresie și viață decît gestul mîinilor. Fără gest, cu deosebire în comunicarea emoțiilor, fața cea mai grăitoare rămîne lipsită de semnificație" [2].

Deasemenea, Lessing atrage atenția asupra forței expresive a sprîncenelor, asupra valorii expresive a părului — amănunte care denotă capacitatea observației minuțioase, puterea asociativă, cunoașterea în profunzime a specificului fiecărei arte la care se referă. Era o încercare de a îndruma arta teatrală către o naturaleță conștientă, cum observa un actor contemporan cu Lessing, L. Devrient.

Aproape toți istoricii literari consideră *Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück* [3], scrisă de Lessing în 1767, prima piesă germană de valoare. Se singularizează în ansamblul repertoriului de atunci prin actualitatea temei și prin datarea recentă a acțiunii, prin atmosferă și final ; prezența mai multor personaje pitorești de condiție umilă o recomandau drept comedie. Calitatea ei cea mai de seamă este adevărul vieții, autenticitatea în cadru și personaje.

Acțiunea se bazează pe un conflict sentimental dintre două ființe ce se iubesc, dar care nu pot ajunge la căsătoria proiectată din pricina puternicului scrupul moral al bărbatului, pe nedrept acuzat de necinste, cu onoarea pătată, simțindu-se nedemn

[1] *Op. cit.*, p. 175.

[2] *Op. cit.*, p. 181.

[3] *Minna von Barnhelm sau Noroc de ostaș.*

de fericire ; un conflict care se aplanează prin strădaniile încrezătoarei, înțeleptei și curajoasei fete. Originalitatea, noutatea piesei nu trebuie căutate în acest pretext al acțiunii, deși personajul Minna von Barnhelm prin inițiativa și siguranța comportării nu se aseamănă cu obișnuitele ingenue de comedie. Spectatorii găseau în text nota timpului, dată de un aspect politic de cea mai mare actualitate atunci, și anume îndemnul la unitatea statelor germane, la înlăturarea absurdelor războaie fratricide, condamnarea rigidității militarismului prusac și privirea critică asupra modului de guvernare. Cu un deceniu în urmă se încheiase războiul de 7 ani dintre Prusia și Austria și consecințele spiritului militarist încurajat de interesele și ambițiile meschine ale unor monarhii absolute avusese urmări nefaste, resimțite din greu de populație.

Există în piesă cîteva personaje (Just, Franciska, hangiul, vagmistrul ș.a.) la care umorul popular nu ascunde, ci, dimpotrivă, reliefează atitudinea de respingere a războiului, chemarea la înțelegere și posibilă unitate între statele germane.

Lessing realizează practic în piesa *Minna von Barnhelm* cerințe pe care le expune teoretic în *Hamburgische Dramaturgie* (1767).

Cele 104 recenzii apărute într-o revistă bisăptămînală cît timp Lessing deține un post de conducere ca secretar literar al teatrului de la Hamburg aveau drept scop imediat prezentarea și comentarea spectacolelor în ordinea realizării lor ; ele depășesc însă acest obiectiv prin adîncimea și amploarea viziunii critice, prin înaltul nivel teoretic la care sînt tratate problemele de creație teatrală și prin discernămîntul cu care Lessing trasează calea optimă de evoluție a teatrului german. Reunirea acestor materiale a alcătuit un volum de critică și teorie lipsit de unitate și nesistematizat, dar de cel mai mare interes prin ideile despre estetica dramei și a artei spectacolului pe care le-a pus în circulație.

Lessing vorbește despre rolul moral și educativ al teatrului (*„teatrul e dator să fie școala lumii morale"*) [1] și consideră că *„un caracter căruia ți lipsește elementul instructiv este lipsit de scop"* ; scopul final al artei este cultivarea omeniei și a spiritului de toleranță. Preconizînd cultivarea dramei burgheze de inspirație națională, Lessing are în vedere nu numai dezideratul veridicității și al actualității, ci și sporirea efectului educativ :

„Pentru țelul tragediei mai potrivite ar fi moravurile băștinașe decît cele străine... Se poate ca numele de prinți și de eroi să dea fast și măreție unei tragedii, dar puterea de a emoționa nu i-o sporesc. Numai nenorocirea celor puși în împrejurări cît mai apropiate de ale noastre ne pătrunde în mod firesc pînă în adîncul sufletului" [1].

Considerațiile ample pe care le face despre esența tragicului și despre mila și teama provocate de tragedie în sensul în care le definește Aristotel și le înțeleg clasicii francezi sînt integrate în analiza pieselor lui Corneille sau Shakespeare, concluzia fiind că acesta din urmă este mai aproape de antici în realizarea tragicului autentic. Revine obsesiv ideea sensibilizării spectatorului prin interesul trezit de legătura dintre destinul personajului dramatic și propriile lui probleme, privite în esența lor. Mila și teama s-ar naște : **Aristotel Corneille Shakespeare**

„...cînd poetul nu-l face pe nenorocit mai rău decît sîntem noi în general și de obicei, cînd îl pune să gîndească și să acționeze așa cum am gîndi și am acționa noi înșine în situația lui ... Din această identitate pornește teama că soarta noastră ar putea ușor să ajungă tot așa de asemănătoare cu a lui... și această teamă e cea care pîrguiește... mila... [2] *...mila are nevoie de cineva care suferă fără vină, iar teama are nevoie de un seamăn de al nostru"* [3]. **Dramaturgia de la Hamburg**

Reprezentant al ideilor iluministe atît de legate de interesele și destinul burgheziei, Lessing combate influența clasicismului francez, căruia îi găsește slăbiciuni de construcție (la piesele tîrzii ale lui Corneille și la cele ale lui Voltaire), îndepărtare de la firesc și adevăr, lipsă de fior tragic. **Corneille Voltaire**

Personajele și mediul descris cu predilecție poartă o parte din vină, căci, scrie Lessing :

„Nu Curtea e locul potrivit unde un poet ar putea să studieze natura. Dar dacă pompa și eticheta fac din oameni niște automate, e treaba poetului să facă din nou oameni din aceste automate" [4].

[1] G. E. Lessing, *Dramaturgia de la Hamburg*, în *Opere*, vol. I, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 45.

[1] G. E. Lessing, *Opere*, vol. I, București, E.S.P.L.A., p. 46—47.
[2] *Op. cit.*, 1958, p. 101.
[3] *Op. cit.*, p. 107.
[4] *Op. cit.*, p. 86.

În comedii cu atît mai mult principiul adevărului i se pare a fi primordial :

Diderot

„Lucrul de căpetenie pe care-l căutăm în comedie este un tablou fidel al vieții obișnuite, de a cărui fidelitate însă nu ne-am putea încredința atît de lesne dacă l-am găsi travestit în mode și obiceiuri străine" [1].

Lessing pune în discuție aspecte menite să delimiteze și să definească estetic procedeele, specificul și orientarea fiecărui gen în parte. Observații subtile găsim, de pildă, în definirea comicului :

„Orice absurditate, orice contrast dintre deficiență și realitate este comică. Dar între ris și luare în ris este foarte mare distanță. Se poate să rîdem de un om ajuns într-o împrejurare comică, fără să ne batem cîtuși de puțin joc de el" [2].

Avea cea mai mare considerație pentru comic : *„Întreaga morală nu posedă tonic mai eficient decît comicul...*

Cînd nu poate vindeca, măcar să-i întărească pe cei sănătoși" scria Lessing.

Nu era împotriva amestecului genurilor, argumentul apropierii de viața reală și exemplul unor mari dramaturgi venindu-i în ajutor. Referindu-se la Lope de Vega, Lessing notează :

Lope de Vega

„Amestecul nici măcar nu este un defect, fiindcă nu poate fi defect ceea ce e o imitație a naturii"[3], iar la Shakespeare: *„tocmai prin asta piesele sale sînt tablouri ale vieții omenești"* [4].

Din aceleași motive obligatorie i se pare numai unitatea de acțiune, cea de timp și loc fiind dictate de condițiile tehnice și de atașamentul la o anumită tradiție neesențială :

„Cea mai strictă respectare a regulilor nu poate să compenseze cea mai mică greșeală în caracterizarea personajelor".

Lessing admite variația, lipsa de desăvîrșire, chiar devierea de la normă a caracterelor, la contrarea cărora pretindea să se ia în considerație — ca și Diderot dealtfel, condiția socială, uneori confundată în vederile lui cu profesia. Interpretînd principiul generalității, Lessing delimitează foarte exact noțiunile, atrăgînd atenția asupra esenței tipicului :

„Treaba poetului nu este să povestească ceea ce s-a întîmplat, ci să povestească ceea ce e tipic în întîmplare și ceea ce verosimil și necesar ar mai fi fost cu putință, pe lîngă aceasta" [1].

Scriitorul insistă asupra necesității desprinderii esențialului de neesențial și, prin ample comentarii teoretice privind problema tipicului, orienta arta teatrală spre realism.

Lessing a înțeles bine importanța conflictului în acțiunea piesei de teatru : caracterele care în situații calme sînt doar diferite, contrastează de la sine angajate într-o situație conflictuală, dezvăluindu-se în profunzime veridic și convingător. Interesant că, aderînd la un punct de vedere clasic după care nu ceea ce se va întîmpla, ci cum se va întîmpla într-o piesă definește originalitatea, Lessing introduce amendamentul modern al importanței factorului surpriză, cu condiția ca el „să atingă în primul rînd personajele piesei și mai puțin pe spectator". Nu uită să specifice că în acțiunea unei piese trebuie să se respecte îmbinarea logică dintre cauză și efect, lăsînd evenimentele să urmeze cursul lor firesc, fără să excludă ci, dimpotrivă, provocînd uneori surpriza.

Nu apreciază complicația intrigii, pentru că :

„cine zugrăvește o excepție zugrăvește incontestabil ceva care se depărtează de la ceea ce e firesc" [2] și *„nu imaginația pură, ci imaginația servind un scop dovedește spirit creator"* [3]. Dealtfel, *„geniului îi place ceea ce e simplu, isteților — ceea ce e complicat".*

Adept al naturaleții și simplității pe scenă, Lessing recomandă actorilor respectarea adevărului vieții :

[1] G. E. Lessing, *Opere*, vol. I, București, E.S.P.L.A. 1958, p. 136.
[2] *Op. cit.*, p. 59.
[3] *Op. cit.*, p. 89.
[4] *Op. cit.*, p. 90.

[1] G. E. Lessing, *Opere*, vol. I, București, 1958, E.S.P.L.A., p. 129.
[2] *Op. cit.*, p. 66.
[3] *Op. cit.*, p. 73.

„Sentimentul se împacă foarte bine cu o valoare simplă" ... şi „Nimic nu e mai discret şi mai decent decît natura simplă" *.

Raportul dintre actor şi text este înţeles într-un mod surprinzător de modern, stipulînd aportul creator al interpretării :

„Actorul trebuie, în primul rînd, să gîndească împreună cu poetul, iar atunci cînd acestuia i se întîmplă să aibă, ca orice om, vreo eclipsă de gîndire, actorul trebuie să cugete în locul lui" [1].

În sfîrşit, laconic exprimate, cu caracter de maxime, cîteva formulări se impun atenţiei noastre prin noblеţe şi profunzime :

„Nimic nu e mare dacă nu e adevărat" [2].

„Nu adevărul în a cărui posesie se află un om sau îşi închipuie că se află, ci ostenеala sinceră pe care şi-a dat-o ca să umble după adevăr, aceasta face valoarea omului, fiindcă nu prin posesie, ci prin cercetare îi sporesc puterile şi numai în ele, stă desăvîrşirea lui în continuă creştere" [3].

* Important este ca exprimarea naturală a sentimentului să nu fie subordonată eleganţei şablonizate a unei marionete, mişcările să aibă conţinut, să corespundă trăirii, stării sentimentului dominant în momentul respectiv, caracterul personajului să apară în mişcare şi dezvoltare, nu static, să fie creat în urma unei adînci observaţii psihologice. Capacitatea proteică a actorului, capacitatea de a se lăsa însufleţit de sensul moral al operei dramatice, este în concepţia lui Lessing un atribut necesar al actorului autentic. În problemele teoriei artei actorului, părerile lui Lessing sînt apropiate de cele ale lui Diderot în sensul că, deşi ideal ar fi ca actorul să creeze iluzia scenică, să convingă spectatorul că persoana dată în situaţia dată nu poate juca altfel, actorul nu trebuie să ducă iluzia pînă la completa verosimilitate, expresia trăirilor lăuntrice urmînd a fi reţinută în limitele măsurii, evitînd încordarea prea puternică a vocii şi mişcările de prisos. Lessing sfătuieşte actorul să se reţină chiar atunci cînd redă cele mai puternice pasiuni, deoarece nici vederea, nici auzul nu trebuie ofensate.

[1] G. E. Lessing, *Opere*, vol. I, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958, p. 42.
[2] *Op. cit.*, p. 337.
[3] *Op. cit.*, p. 339.

Activitatea de dramaturg a lui Lessing se continuă cu piesa *Emilia Galotti*, scrisă în 1772, şi *Nathan der Weise* [1] din 1779.

Emilia Galotti

Herder a văzut în *Emilia Galotti* intenţia lui Lessing de a răscoli ura spectatorilor împotriva tiraniei, mai ales prin modul de a încheia acţiunea piesei fără moralizatorul şi optimistul triumf al binelui asupra răului, dimpotrivă cu lipsa totală a ideii de ispăşire tragică care ar trebui să urmeze faptelor criminale. Lipsa de libertate a cuvîntului l-au făcut pe Lessing să plaseze acţiunea piesei sale în Italia, dar Goethe face o observaţie care desigur că nu a fost numai a lui :

Nathan Înţeleptul

Goethe

„În Emilia Galotti şi-a îndreptat atacul împotriva prinţilor" [2].

Soarta tinerei fete implorîndu-şi tatăl să o ucidă pentru a nu fi dezonorată de ducele seducător se încheia cu moartea şi nefericirea victimelor, nici o reparaţie morală, nici o răzbunare şi nici un act de dreptate neintervenind pentru a pedepsi pe vinovat. Acţiunea înlesnea desfăşurarea unui tablou de moravuri decăzute, caracteristicile unui regim feudal, şi această demascare găsea rezonanţă în spectatorii germani, întărind opoziţia morală şi politică faţă de situaţia din propriile lor state. Ideea iluministă a libertăţii şi demnităţii umane impregna cu fond protestatar întreaga piesă a lui Lessing.

Pusă în scenă la Teatrul din Weimar în 1772, rolul Odoardo Galotti a prilejuit actorului Conrad Ekhof (1720—1778) o mare creaţie. *„Părintele artei actoriceşti germane"*, cum a fost numit Ekhof, era apropiat de Lessing prin principiile sale artistice, la care ajunsese după ani de experienţă pe scena teatrului din Hamburg, apoi a celui din Leipzig. Susţinut de o mare pasiune pentru artă şi de un talent neobişnuit care-i permitea să interpreteze cu egal succes roluri de tragedie şi de comedie, Ekhof avea un puternic temperament comic, umor molipsitor, ochi foarte expresivi, o voce bine lucrată, cu mare bogăţie de nuanţe, seriozitate în profesie şi forţă de

Conrad Ekhof

[1] *Nathan înţeleptul.*
[2] J. P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, Bucureşti, E.L.U., 1965, p. 236.

muncă. Intelectul domina toate celelalte laturi ale naturii lui actoricești și prestigiul său artistic a influențat stilul de joc al multor actori care evoluau treptat de la clasicism către o temperare a patetismului, către realism.

În scopul pregătirii actorilor Ekhof a creat în 1753 o „Academie de arta actorului", inițiind cu trupa condusă de Schönemann lecții practice, consfătuiri, pentru a dezbate probleme strict profesionale.

Conrad Akkermann

Apărînd necesitatea desemnării unei persoane anume care să coordoneze munca de pregătire a unui spectacol, Ekhof trebuie considerat ca primul om de teatru german care a deținut acest rol de regizor-director de scenă. Mai tîrziu, la teatrul din Hamburg, sub direcția lui Conrad Akkermann (1710—1771), excelent actor comic, mare animator care l-a susținut în lupta contra șabloanelor jocului actoricesc, Ekhof a fost actorul care a înțeles pe deplin cerințele dramaturgiei iluministe. Acceptînd să vină la Hamburg, oraș liber, fără curte princiară, Lessing

M. Klinger

își pusese mari speranțe în teatrul pe care-l vedea evoluînd spre o artă superioară care să-l facă teatru național conducător. Întreprinderea n-a durat mult, cauze multiple printre care greutățile economice, spiritul concesiv al direcției, publicul insuficient educat, susceptibilitatea actorilor, l-au dezamăgit pe Lessing îndepărtîndu-l de activitatea teatrală mai bine de un deceniu.

Nathan înțeleptul

În *Nathan înțeleptul* atenția se transferă asupra problemelor de ordin moral-religios-filozofic. Prietenia cu filozoful Moses Mendelsohn și polemica pe care Lessing a trebuit s-o susțină la provocarea pastorului Goeze din Hamburg au stat la baza alegerii temei și acțiunii piesei inspirate de o legendă medievală povestită de Boccaccio.

În numele umanismului și al ideii de toleranță Lessing realizează în acest poem (materialul nu este organizat după legile construcției dramatice) un comentariu comparatist privind fondul și morala a trei religii : creștină, mahomedană și mozaică.

Condamnînd obscurantismul și ipocrizia în orice haină s-ar prezenta ele, pledoaria lui Lessing este în favoarea virtuților morale, oamenii fiind egali și ajungînd prin proprie străduință la afirmarea valorii etice superioare a cărei esență este omenia.

Chemarea la convețuire pașnică între popoare prea des învrăjbite prin ură și fanatism orb, suprateme acestui poem dramatic, se exprimă în frumoase versuri albe. Nelipsită de pitoresc și dramatism, acțiunea fiind plasată în epoca cruciadelor și aducîndu-i față în față pe sultanul Saladin, pe Templierul creștin și pe evreul Nathan, piesa și-a impus valoarea tîrziu, dar și-a menținut-o pînă în zilele noastre, prezența ei în repertoriu fiind determinată de actualitatea mesajului profund umanist.

„*Aufklärung*"-ul prin Lessing deschidea calea unei dramaturgii pătrunse de marile întrebări filozofice și politice ale timpului, stîrnind energiile creatoare ale artiștilor germani, făcîndu-i receptivi la chemarea de a da teatrului originalitatea și specificul național atît de rîvnit.

În jurul anului 1770 se crease un climat de efervescență artistică deschis înnoirilor în literatură, artă, filozofie ; el a avut o expresivă afirmare în teatru, întreaga mișcare primindu-și denumirea de *Sturm und Drang* de la titlul unei piese a lui M. Klinger. Tînăra intelectualitate își afirmă cu o anumită vehemență convingerile, preluînd de la iluminiști cultul libertății, urmînd multe din îndemnurile lui Lessing, dar introducînd elemente noi ca un preludiu al schimbărilor aduse mai tîrziu de romantism.

Acest ferment al noului era cu atît mai prețios cu cît așa cum a afirmat Engels :

„Totul era putrezit... întregul popor era pătruns de un spirit mercantil, jalnic, josnic și servil... Singura speranță într-un viitor mai bun o constituia literatura țării... acest secol rușinos din punct de vedere politic și social a fost în același timp marele secol al literaturii germane" [1].

Abordarea critică a problemelor sociale, denunțarea înapoierii feudale a statelor germane și condamnarea tiraniei devin mai violente, de la revoltă și protest ajungîndu-se la previziuni revoluționare ; *Sturm und Drang* era o mișcare dinamică, nutrind tendința de răsturnare a situației existente, lupta dintre individ și societate exprimîndu-se prin revoltă individualistă anarhică, care nu cunoaște nici o limită în impulsurile personale.

Pe plan literar, dreptul artistului la libera expresie a individualismului său se traducea prin res-

[1] Marx—Engels, *Despre artă*, vol. I, București, Ed. politică, 1966, p. 497.

pingerea oricăror dogme și reguli, furtuna pasiunii putînd fi mai bine prezentată în texte de factură shakespeareană. În sistemul dramatic, ruptura cu clasicismul francez este categorică.

Apare o respingere a raționalismului și a caracterului didacticist al artei, o folosire a surselor de inspirație națională și populară, o mare atenție dată individualității puternice, libere, chiar un cult al titanismului și al genialității, un loc mult mai mare acordat viziunii subiective, aspectelor afective, emoționale, vieții interioare, raporturilor *eu*-lui cu natura, cu lumea din jur. Substituind regulile clasice, se instalează o mare libertate formală, cu cerința primordială a naturaleței și originalității.

Spiritul acestei epoci s-a exprimat avîntat și generos în operele de tinerețe ale lui Schiller și Goethe, personalitatea lor creatoare evoluînd apoi pe căi proprii, care au depășit limitele *Sturm und Drang*-ului, dar prin teoria pe care i-a dat-o I. M. Lenz[1] și prin numeroasele opere scrise sub influența ideilor promovate, această mișcare artistică se recomandă ca o etapă importantă, cerută de realitatea istorică și spirituală a lumii germane. Fr. Engels reținea esențialul cînd scria :

„Din toate operele remarcabile ale acelei vremi emană un spirit de provocare și de răzvrătire împotriva întregii societăți germane așa cum era ea atunci..."[2]



GOETHE (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planșa 38, p. 48—49).

Johann Wolfgang Goethe, dimensiuni umane și filozofice în dramaturgia sa

Receptiv ideilor și atmosferei create în perioada de afirmare a *Sturm und Drang*-ului, pregătit prin formația lui intelectuală anterioară, Johann Wolfgang Goethe (1749—1832) a scris prima sa piesă remarcabilă și una din cele mai interesante din acel timp, *Götz von Berlichingen* în 1773. Cel puțin trei elemente ale acestei compoziții dramatice erau evident noi — *sursa subiectului*, găsită în cronica evenimentelor istorice din 1522—1525, care înregistra lupta cavalerilor germani împotriva prinților și războiul țăranilor, *tendința politică*, care înscria piesa printre creațiile pătrunse de aspirația spre libertate și revoltă în numele unui umanism generos, și *forma total liberă* de orice canon al dramaturgiei clasice. *Götz von Berlichingen*

O succesiune de scene fără organizarea într-o compoziție riguroasă, cu extinderea în timp a conflictului complex antrenînd două acțiuni dramatice, dar avînd forță poetică și evocatoare, culoare locală de mare adevăr, ritm potrivit faptelor și un mare număr de personaje, prezența mulțimii în scenele de moravuri amintesc modelul shakespearean.

[1] Iakob Michael Lenz (1751—1792), *Anmerkungen über das Theater*, 1774. Ca dramaturg a scris *Der Hofmeister* (Perceptorul de curte — 1774), *Die Soldaten* (Soldații — 1776) ș.a.

[2] Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, București, E.S.P.L.A., 1953, p. 271.

Ambiția era de a aduce o lume de la sfîrșitul Evului mediu cu marile sale probleme social-politice, pe fundalul căreia să se detașeze individualitatea puternică a cavalerului cu mîna de fier, Götz von Berlichingen, pe care Goethe îl considera unul din cei mai nobili germani.

Întruchipînd vechile tradiții ale cavalerismului, cu simțul onoarei dezvoltat, cu o generoasă pornire către apărarea cauzelor drepte, Götz, rebelul cutezător, pe rînd învingător și învins, prizonier și liber, se găsește în conflict cu apărătorii ordinii imperiale, luptînd pentru propria demnitate, dar aflîndu-se apoi și în fruntea răscoalei țărănești din aceeași adîncă sete de dreptate. Înțelegerea limitată a țelurilor și perspectivei mișcărilor sociale din epocă de către Goethe nu împiedică glorificarea idealului de libertate cu un anumit suflu poetic, în tot cursul piesei, mai accentuat spre final, cînd apare și viziunea sumbră asupra rînduielilor noi ce urmau să înlocuiască pe cele feudale. Ultimele cuvinte pe care le rostește Götz înainte de a muri, adresate soției sale, sînt :

Egmont

„...te las într-o lume păcătoasă... Zăvorîți-vă inimile cu mai multă grijă decît porțile ! Vin vremuri de înșelăciune, slobozită asupra lumii. Cei nevrednici vor domni prin viclenie, iar omul nobil va cădea în lanțurile lor... Libertatea !... Libertatea !" [1]

„Omul pe care prinții îl urăsc, iar năpăstuiții îl caută", cum este caracterizat Götz într-o replică a piesei [2], moare înfrînt, dar cu spiritul liber și nesupus, păstrînd pînă la sfîrșit atitudinea demnă și dreaptă pentru care luptase. Cuvintele personajului Weislingen, prieten care trădează, i se potriveau lui Götz :

„Fericit și mare e numai cine nu simte nevoia nici să supună pe altul, nici să se plece, pentru ca să fie cineva" [3].

Acțiunea piesei este stufoasă, cuprinde multe episoade (atinge și tema prieteniei înșelate și a jurămîntului de iubire trădat, prezintă conflictul sentimental provocat de apariția femeii fatale și tot cortegiul de intrigi și interese care dezbină pe cei de la curtea episcopului de Bamberg, precum și preocupările specifice oamenilor simpli, revendicările țăranilor ajunși la disperare, rugîndu-l pe cavalerul Götz să le conducă lupta, ceea ce acesta și face, trecînd peste obstacolul apartenenței lui la clasa asupritoare. Marx aprecia piesa ca *„un omagiu dramatic închinat amintirii unui rebel"* [1].

Lessing o considera „cronică dialogată" ; era totuși mai mult decît atît, pătrunsă de simțirea vijelioasă și generoasă a tinerei generații, evoca cu talent o stare cu destule contingențe în actualitatea de atunci.

Avantajată de o construcție dramatică mai potrivită pentru o prezentare scenică, tragedia *Egmont* (1787) a fost și este piesa cea mai jucată din creația lui Goethe ; scrisă în proză alternată cu versuri, ea s-a impus atît prin conținut cît și prin calitatea formei. Figură centrală pe care, deși a găsit-o în cronici, Goethe o recompune cu date care-i dau o aură de umanitate și noblețe în plus, acest conte Egmont din Flandra supusă de spanioli și de catolicism, dar luptînd pentru vechile drepturi ale unei burghezii protestante libere, cîștigă adeziunea tuturor spectatorilor. O cîștigă pentru marea cauză a libertății — pentru că, deși despotismul triumfă folosind înșelăciunea și forța, iar Egmont este ucis, perspectiva pe care o deschide acest final este mobilizatoare :

„Mor pentru libertatea pentru care am trăit și am luptat și pentru care acum sufăr și mă jertfesc" [2].

În pragul morții Egmont împlinește ceea ce fusese misiunea întregii sale vieți, apărarea tradițiilor de respect a libertății păturii lucrative a poporului său, chiar cu prețul vieții :

„Apărați ce este al vostru ! Ca să salvați tot ce vă este drag, cădeți voioși, cum cad și eu acum !" [3]

[1] J. W. Goethe, *Teatru*, București, E.L.U., 1964, p. 183.
[2] *Op. cit.*, p. 18.
[3] *Op. cit.*, p. 51.

[1] Marx-Engels, *Despre artă*, vol. I, Ed. politică, București, 1966, p. 498.
[2] J. W. Goethe, *Teatru*, București, E.L.U., 1964, p. 416.
[3] *Op. cit.*, p. 417.

Demnitatea cu care Egmont își întîmpină moartea se sprijină pe speranța că tocmai această jertfă va fi scînteia care va aprinde țara, va da impulsul necesar concetățenilor săi încă șovăitori și dominați de frică.

Ideea de libertate asociată cu vechile drepturi cetățenești limita idealul la o restabilire și nu includea ideea de răsturnare sau revoluție, deviza în numele căreia se organizează rezistența fiind *„Liniște și pace ! Ordine și libertate !"* Este un punct de vedere contradictoriu, caracteristic lui Goethe, care accepta spiritul și mobilurile revoluției, dar respingea violența și dezordinea : *„Anarhia mi-a părut totdeauna un rău mai rău decît moartea"* afirma scriitorul. Compasiunea față de oprimați și admirația față de revolta eroică a anumitor personalități de excepție, cum sînt Götz sau Egmont, critica vehementă la adresa tiraniei sînt de o mare sinceritate la Goethe, dar ideea unei revoluții de jos începînd, care să răstoarne ordinea oricît de nefastă, nu intră în viziunea sa politică. Contele Egmont se ridică împotriva dominației străine, cere revenirea la o situație politică care garanta anumite libertăți poporului său, dar nu pune la îndoială justețea orînduirii sociale în sine, între acest reprezentant al nobilimii și burghezie existînd legături strînse, interese și tendințe comune. Dramaturgul își înzestrează eroul cu toate calitățile necesare pentru a cuceri inimile și a atrage devotamente ; Egmont este strălucitor de tinerețe, generozitate, umanitate caldă, are o firească slăbiciune în fața morții prea neașteptat venită, dar are și puterea de a și-o domina, rămînînd astfel consecvent cu el însuși. Legătura sentimentală cu Klärchen, mica burgheză, are o notă de idealitate și explică de ce sacrificiul suprem nu i se pare acestei fete un preț prea mare pentru a încerca să-i salveze viața sau pentru a muri odată cu iubitul ei.

Un element de atracție al piesei este dat și de contrastul atît de expresiv artistic dintre luminosul Egmont și cel care-l trimite la moarte, ducele de Alba, unealta abilă a despotismului spaniol. Balanța valorii morale înclină de partea lui Egmont, deși orbirea lui tragică, încrederea în oameni atît de vecină cu naivitatea și lipsa de prudență sînt practic slăbiciuni periculoase la un om politic. Există însă o frumusețe a cauzelor pierdute și faptul că Egmont cade atît de ușor în cursa întinsă de Alba nu-i știrbește prestigiul și echilibrul superior al comportării, admirate de fiul ducelui. Pentru tînărul militar spaniol, contele flamand Egmont rămîne o chintesență a frumuseții umane și această situație accentuează dramatismul finalului. Se deschide perspectiva posibilei consecințe a morții lui Egmont, zdruncinarea morală care îndeamnă la acțiune și totodată fisura în puterea aparent monolitică și de neînfrînt a cotropitorului spaniol. Puterea pe care un suflet frumos, o personalitate exemplară o are de a modela conștiința celorlalți apare ca temă de prim plan mai ales în *Iphigenie auf Tauris* [1] (1786), piesă pe care, din pricina acestei



EMIL DEVRIENT, PROTAGONISTUL PIESEI EGMONT DE GOETHE (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planșa 30, p. 48—49).

Ifigenia în Taurida

[1] *Ifigenia în Taurida.*



CORONA SCHRÖTER ŞI GOETHE, PROTAGONIŞTII SPECTACOLULUI CU IFIGENIA ÎN TAURIDA, Weimar 1779) (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planşa 26, p. 48—49).

idei filozofic optimiste, avînd la bază credinţa în perfectibilitatea omului şi a raporturilor dintre oameni, nu o putem numi tragedie, cu toată gravitatea conţinutului. Pe firele vechii legende mitologice care l-a inspirat şi pe Euripide, Goethe pune alte accente : Ifigenia, miraculos salvată de la moarte, este preoteasa zeiţei Artemis în Taurida şi prin marea ei omenie, prin superioritatea alcătuirii ei morale, aduce la o treaptă de civilizaţie pe Toas, regele ţinutului, şi salvează din ghearele nebuniei pe fratele ei Oreste. Acţiunea este de o nobilă şi măreaţă simplitate, desfăşurată de-a lungul a 5 acte, într-o formă de mare frumuseţe, în versuri pentaiambice albe.

Pericolul morţii planează asupra lui Oreste şi a prietenului său Pilade — ajunşi pe ţărmul necunoscut cu legi aspre, acelaşi pericol o pîndeşte şi pe Ifigenia, dacă s-ar hotărî să se întoarcă în patria sa. Ar exista soluţia minciunii, şireteniei şi fugii pe ascuns. Hotărîrea trebuie luată de Ifigenia şi, cu riscul morţii care i-ar putea aştepta pe toţi trei, ea alege calea adevărului şi a omeniei :

„Aude glasu-acesta orice om
Din orice loc de pe pămînt ar fi
Şi căruia prin piept izvorul vieţii
Îi curge proaspăt şi nestingherit" [1].

Ifigenia crede în forţa de convingere a generozităţii, cinstei, purităţii, dar şi în datoria de a acţiona în favoarea cauzelor drepte, căci :

„O viaţă nefolositoare este
O moarte timpurie" [2].

Prin tot ce face Ifigenia exercită o binefăcătoare influenţă, convertind pe Toas şi poporul său la o înţelegere superioară a valorii şi libertăţii omului, îndemnînd la reprimarea acţiunilor şi înclinaţiilor primitive, barbare, crude.

În monografia închinată lui Goethe, Jean Paris [3] consideră că în piesă eroul principal este

[1] J. W. Goethe, *Teatru*, Bucureşti, E.L.U., 1964, p. 275.
[2] *Ibidem*, p. 194.
[3] Jean Paris, *Johann Wolfgang Goethe*, Paris, L'Arche editeur, 1956.

Oreste. În el sînt toate relele care definesc tragicul, singurătatea, remuşcarea, spaima, nebunia, suferinţa. Nici regele şi nici Ifigenia nu cunosc dureri ca ale sale, Toas neezitînd decît între dragoste şi răzbunare, iar Ifigenia, prea divină pentru a se coborî la disperare, rămîne aproape exterioară dramei. La Oreste însă fiecare întîlnire reprezintă o etapă spre salvare ; trei fiinţe, Pilade, Ifigenia şi Toas, încetul cu încetul triumfă asupra demonilor săi prin devotament, răbdare, fidelitate, înţelegere, bunătate şi sacrificiu, îi redau raţiunea şi viaţa.

Este o interpretare posibilă, totuşi, prin însuşi titlul dat piesei, Goethe sublinia valoarea „sufletului frumos", exemplar de înaltă umanitate, şi această etică estetică marca orientarea gîndirii şi creaţiei sale spre un *neoumanism*, care, preconizînd o răbdătoare muncă de înnobilare individuală, lua locul angajării într-un conflict cu caracter social-politic amplu.

Continuare a ideologiei iluministe prin finalitatea educativă, dar îmbogăţită cu idealul armoniei şi frumuseţii umane preluate din arta şi gîndirea antică, acest moment din evoluţia nu numai a lui Goethe, ci şi a unei părţi din literatura germană, era expresia căutărilor şi diversităţii de soluţii prin care artiştii încercau să se pună în acord cu cerinţele acelui timp.

În *Torquato Tasso* (1789), propria experienţă de viaţă, care la Goethe este totdeauna sublimată în creaţie, este mai uşor de recunoscut decît în alte piese. Poetul de geniu, conştient de valoarea sa, dar acceptînd servituţile situaţiei de curtean la Weimar, a trecut desigur prin stări care în piesă sînt atribuite celebrului scriitor din Renaşterea italiană.

Tasso suferă un eşec în raporturile sale cu oamenii, cu lumea. Sensibilitatea lui rănită de convenienţe şi legi sociale implacabile îl aduce pe Tasso într-o stare interioară conflictuală, pe care o resimte cu un tragism profund. Între capacitatea lui de a visa şi realităţile din jur pe care nu le poate pătrunde cu luciditate, pentru că este absorbit de lumea sa interioară, poetică, nu sînt punţi de legătură şi această inadaptabilitate creează drama.

Problema dezvoltării personalităţii şi a constrîngerilor ce i se opun l-a preocupat mult pe Goethe. Împreună cu Schiller şi alţi literaţi, a crezut o vreme că frumosul este criteriul primordial în judecarea celorlalte valori spirituale şi a moralei, dar pe măsură ce evenimentele politice se precipitau şi dezamăgirea provocată de evoluţia lor se accentua, acest ideal al perfecţiunii morale şi intelectuale prin cultul frumosului cedează locul unei viziuni mai realiste, mai puţin utopice, ajungînd treptat la idealul muncii creatoare în folosul binelui general. Valoarea supremă a vieţii este activitatea şi creaţia, aceasta este una din concluziile la care ajunge Goethe la capătul muncii depuse pentru desăvîrşirea capodoperei sale, poemul dramatic *Faust*. Creat în etape succesive de-a lungul a peste 60 de ani (1770—1832), abordînd probleme multiple de ordin moral, estetic, social, variate domenii ale cunoaşterii şi simţirii umane, interpretîndu-le filozofic — într-o autobiografie spirituală de mare complexitate şi profunzime — *Faust* dă dramaturgiei germane o dimensiune intelectuală inegalată.

Goethe

Faust

Pentru cuprinderea unui material atît de vast şi de dens oferit de propria existenţă, dar şi de a omenirii în devenirea ei istorică, legenda doctorului Faust se acorda cu viziunea lui Goethe asupra dezvoltării interioare şi exterioare a omului ca rod al unei permanente şi dialectice înfruntări a contrariilor.

Motivul poetic al pactului cu diavolul este foarte vechi în literatură [1], găsindu-se în legendele evreilor, în cele ale vechilor creştini, în miracole medievale ; sensul lui e dat de străduinţa omului spre cunoaştere, încercînd să-şi depăşească puterile limitate, se regăseşte în *istoria doctorului Faust* (care se pare că a trăit între 1480 şi 1540), circulă în cărţi populare germane (a inspirat mulţi literaţi înainte şi după Goethe), în versiuni pentru teatrele de păpuşi şi în ediţii mai recente din timpul lui Goethe. Originalitatea interpretării acestei legende (interpretare influenţată de concepţia iluminismului, de modul în care o prezintă şi Lessing într-un fragment) este în schimbarea semnificaţiei obişnuite a fericirii obţi-

Torquato Tasso

[1] În 1587 a apărut cartea populară *Istoria doctorului Iohann Faust*, cu ediţii succesive în 1588, 1599. C. Marlowe scrie piesa sa cu tema faustică în 1588.
În 1725 apare *Ein christlich Meynender*, versiune pe care a cunoscut-o Goethe. S-au inspirat din legenda doctorului Faust Calderon, G. E. Lessing, A. Müller, F. M. Klinger, C. D. Grabbe, N. Lenau, H. Heine, Th. Mann ş.a.



FAUST ŞI MARGARETA. EDUARD SCHÜTZ, CREATORUL ROLULUI FAUST ÎN OPERA LUI GOETHE, ŞI CHARLOTTE SOPHIE SCHÜTZ NĂSCUTĂ LÖFFERT. Litografie de Cecille Brand (spre 1831). (Laffont-Bompiani, *DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES*, Paris, Société d'Edition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1968, p. 264).

nute cu preţul propriei fiinţe ; Goethe propune în Faust simbolul omului însetat mai ales de cunoaştere, năzuind să pătrundă esenţa lucrurilor. Neîncetata lui străduinţă, aspiraţia către adevăr şi în final activitatea lui creatoare atîrnă mai greu în balanţă decît gravele lui rătăciri. În acest sens dat existenţei umane vede Goethe principala pîrghie a progresului.

Regăsim aici una din ideile centrale ale creaţiei sale, şi anume încrederea în puterea omului de a învăţa, de a se modela, de a se autodepăşi ; este o viziune asupra condiţiei umane care prin echilibrul ei luminos învinge disperarea şi ideea damnării, fără a face abstracţie de iminenţa morţii, dar respingînd tragicul ei prin includerea destinului individual în continua viaţă a cosmosului.

Liber de semnificaţiile creştine pe care acţiunea poemului le-ar fi putut sugera, Goethe interpretează în spirit filozofic panteist atît problemele morale, cît şi relaţia omului cu natura, cu forţele care-i depăşesc puterea.

Marx observa cu pătrundere :

„... numai în domeniul omenescului se simţea în elementul lui şi tocmai în acest omenesc, în această emancipare a artei de cătuşele religiei constă măreţia lui Goethe" [1].

Un prolog liric atrage atenţia asupra legăturii intime dintre autor şi opera sa, al doilea prolog „în teatru" se referă la specificul poeziei dramatice, al treilea „în cer" creează simbolic cadrul cosmic în care este introdus destinul pămîntesc al lui Faust, apropiind ca formă poemul lui Goethe de misterele şi moralităţile medievale care plasează omul între cer şi iad, între Bine şi Rău, principiul pozitiv şi cel negativ disputîndu-şi-l.

Ca într-o schiţă ce pregăteşte marele tablou, în acest al treilea prolog sînt trasate liniile directoare ale gîndirii despre om şi despre sensul vieţii sale : departe de a fi păcatul primordial, cunoaşterea, străduinţa către cunoaştere, din pricina slăbiciunii omului, poate fi generatoare de greşeli ; dar ele nu trebuie să aducă condamnarea, important fiind simţul moral :

„Căci omul bun, chiar adumbrit de patimi,
Îşi dă de drumul drept prea bine seama".

Spiritul negaţiei, al îndoielii, ca imbold necesar spre continuă creaţie, este unul din termenii pactului încheiat.

Două laturi ale aceleiaşi entităţi, Faust şi Mefisto încarnează tendinţele contrare care coexistă în natura duplicitară a omului : aspiraţia spre bine, ştiinţă, frumos, dar şi negaţia, neîncrederea, vulgarul ; de înfruntarea lor dramatică depinde fericirea omului ; unitatea contrastelor este prezentă în individ, dar şi în lume. Fără demon, nici o grandoare ; el este auxiliarul infernal, dar indispensabil al omului, pe care-l

[1] Marx—Engels, *Despre artă*, vol. I, Bucureşti, Ed. politică, 1966, p. 463.

animă o forță ieșită din comun. Fără impulsul și neliniștea dată de contradicție nu este nici pentru individ, nici pentru societate, nici o posibilitate de dezvoltare spre progres. Pactul încheiat cu Mefisto lasă o cale de salvare lui Faust, el va trebui să vegheze ca Mefisto să slujească mereu, dar să nu domnească.

Structura epică a textului, în care acțiunea nu este determinată de pregătirea și legarea unor noduri conflictuale, ci de urmărirea dezvoltării personajului, de dinamismul interior, de victoriile și eșecurile lui, ține de o formă de teatru mai veche ; ea se mulează bine pe fondul de idei al poemului, esențială fiind nu opoziția Faust—Mefisto sau Bine—Rău, ci străduința de a ajunge la adevăr, activitatea care definește portretul omului creator și sugerează posibilitățile de dezvoltare ale omenirii. Este pusă și condiția :

„Își merită viața, libertatea-acela numai
Ce zilnic și le cucerește, ne-ncetat" [1].

Drumul lui Faust începe cu dezamăgirea provocată de știința neputincioasă, mai bine spus de variatele științe pe care le-a abordat, în dorința de a pătrunde esența lucrurilor ; eliberat de lanțurile dogmelor ca un adevărat om al Renașterii, Faust simte nevoia continuă de cunoaștere, această pasiune fiind la el mai puternică decît credința religioasă. Cunoașterea din cărți, contemplarea simplă nefiind calea eficientă, reluarea experienței vieții, cu tinerețea, vitalitatea, elanul propriu trăirii, îl duce la pactul cu Mefisto. Faust înțelege împlinirea sa umană realizîndu-se numai pe pămînt și, contrar concepției religioase, pentru el are importanță numai viața reală, în care vrea să ajungă la adevăr și fericire.

Partea I a poemului este dominată de căutările limitate la microcosmos, la trăirile profund subiective, la încercarea plăcerii simțurilor, care nu-l pot satisface, la episodul iubirii pentru Margareta, profund omenesc și culme poetică în poem, dar departe de a fi punct final.

Episodul este important, în el figurile din legenda medievală sînt bine individualizate, tabloul de epocă evocator, fiorul liric autentic. Experiența erotică în viziunea romantică putea constitui o cale spre fericire ; pentru *Faust*-ul lui Goethe ea devine un sprijin moral, dar nu oferă clipa fericită și fatală. Atras de puritatea Margaretei, Faust nu rămîne mult timp în lumea ei spirituală mic-burgheză. În convorbirea despre religie apare diferența de optică filozofică a celor doi îndrăgostiți :

„Cît e de mare, inima, cu toate să ți-o umpli,
Și dacă-n simțămînt te-neacră fericirea,
Numește-l cum vei crede
Numește-l bucurie ! Inimă ! Iubire ! Dumnezeu !
Un nume eu
Nu am pentru aceasta. Simțămînt e totul" [1].

Faust, cu concepția lui panteistă, în care Dumnezeu, omul și natura se contopesc, este departe de credința tradițională într-un Dumnezeu deasupra lumii pe care o are Margareta. Refuzînd fuga din închisoare cu ajutorul lui Mefisto, dragostea, nebunia și moartea Margaretei accentuează remușcarea, conștiința vinovăției în Faust, îl menține pe drumul omenesc, depărtîndu-l mai mult de Mefisto. *„Etern — Femeninu' ne-naltă-n tării"*, această recunoaștere a forței morale pe care o poate inspira iubirea este o permanență a gîndirii lui Goethe.

Partea a II-a a poemului îl trece pe Faust din lumea mică (care are drept loc al acțiunii camera sa de studii, pivnița lui Auerbach, camera Margaretei, străzile și închisoarea unui burg medieval), în macrocosm, în „lumea mare", mai cuprinzătoare în simboluri.

Noi domenii de experimente și trăiri, dar mai ales de faptă activă, îi oferă lui Faust curtea unui rege feudal, tărîmul „mumelor", lumea miturilor antice, unde dorul după idealul frumuseții clasice îl unește pentru scurtă vreme cu Elena. „Mumele" pe care secretarul său Eckermann le-a interpretat ca fiind figurile principiului vital din care emană pe pămînt tot ceea ce capătă formă și suflu, de unde pornesc în om visurile și miturile, sînt o creație poetică originală. Coborîrea lui Faust la „mume" echivalează cu o cufundare în abisuri, spre sursa obscură a oricărei vieți. Scena este impresionantă prin atmo-

[1] J. W. Goethe, *Faust*, vol. II, București, E.P.L., 1968, p. 355.

[1] I. W. Goethe, *Faust*, vol. I, București, E.P.L., 1968, p. 180.

sfera și alegoriile care sugerează un loc fără formă, unde neantul se întîlnește cu eul, unde timpul se suspendă, unde visurile sălășluiesc în obscura lor semnificație și unde existența interioară se manifestă cu autenticitate.

După ce se destramă ca un vis și atrăgătoarea utopie a armoniei antice, care fiind trecut istoric nu poate reveni pentru a împlini visul de perfecțiune al lumii moderne, Faust caută în realitatea vremurilor noi posibilitatea de a acționa, de a stăpîni și a transforma natura în folosul oamenilor.

Goethe nu considera societatea burgheză cu marele ei avînt industrial și progres tehnic capabilă de a asigura împlinirea idealului uman ; vina de care se acoperă Faust din nou, prin sacrificarea vieții unei perechi de bătrîni umili care n-au altă vină decît aceea de a sta cu căsuța lor în calea unei mari lucrări conduse de Mefisto, este semnificativă. Nefericirea, exploatarea celor mulți acuză relațiile sociale burgheze ca fiind inumane. Dealtfel, pe întreg parcursul poemului întîlnim accente protestatare, dezvăluiri critice la adresa unor aspecte ale vieții politice cu care Goethe, animat de înalt umanism, nu putea fi de acord.

Ultimul vis al lui Faust urmează să se împli-
Hoții nească în viitor :

„Aș vrea să văd asemenea devălmășie
Să locuiesc cu liberul popor pe liberă cîmpie" [1].

Cerînd lui Mefisto să smulgă apelor mării o cîmpie pe care oamenii să poată trăi liberi și fericiți, Faust, bătrîn și orbit de griji, trăiește clipa căreia îi poate spune *„Ești prea frumoasă, rămîi !"*, pentru el clipa fatală, atunci cînd aude zgomotele marei lucrări pe care o inițiase. Sensul existenței îl descoperă tîrziu, la capătul vieții, după ce, depășindu-și egoismul care-l făcuse să alerge după o fericire măruntă, într-o generoasă pornire găsește în munca închinată libertății și fericirii unei colectivități sentimentul plenar al vieții și sensul ei.

Printr-un procedeu care amintește supraimpresiunea într-o imagine cinematografică, Goethe arată iluzia și realitatea în aceeași situație. Faust este victima unei iluzii, zgomotele care le auzea și pe care el le atribuia marei lucrări erau în realitate zgomotele pe care le făceau lemurii pregătindu-i sicriul, și astfel, subliniind caracterul iluzoriu al fericirii omenești, dar și trăirea ei subiectivă, se încheie periplul lumesc al lui Faust. Mefisto nu-și va primi prada. Setea de cunoaștere și năzuința spre bine, ca cea mai nobilă pasiune umană, îl salvează pe Faust.

Actual rămîne și caracterul stenic al viziunii despre om și viață dominată de încrederea în perfectibilitatea lui prin efort, prin activitate creatoare, prin năzuința spre mai bine.

[1] J. W. Goethe, *Faust*, vol. II, București, E.P.L., 1968, p. 372.

Friedrich Schiller, patosul libertății și idealul uman

Aspirația spre libertate și tendința de înălțare și înnobilare morală a omului însoțesc freamătul de revoltă prezent în cea mai valoroasă piesă a *Sturm und Drang*-ului, *Die Räuber* [1] (1781), de Friederich Schiller (1759—1805).

Motivul fraților dezbinați nu era nou în literatură, dar în textul lui Schiller apare ca deosebit de bine ales pentru a crea stări tensionale și un conflict care, pe lîngă semnificațiile mai largi social-politice, avea un suport emoțional amplificat.

În prim plan apare atitudinea nonconformistă a unui tînăr nobil Karl Moor, căruia i se alătură un grup întreg de nemulțumiți (hoții — briganzii) ; acțiunea lor, care are drept punct de plecare răutatea și abuzurile criminale ale lui Franz Moor, se extinde apoi și se îndreaptă împotriva stărilor de lucruri din societatea timpului.

Anarhic și individualist, acest protest era sortit eșecului, dar situația conflictuală creată inițial oglindea mult mai mult decît neînțelegerea între membrii aceleiași familii. Elanul cu care se exprima ura îm-

[1] *Hoții*. Premiera a avut loc la 13 ianuarie 1782 la Teatrul Național din Mannheim, cu actorii Iffland în Franz Moor și Boeck în Karl Moor. Jucată curînd și la teatrele din Leipzig, Berlin, Hamburg, a însemnat un adevărat triumf scenic.

potriva nedreptății, violența în vorbe și fapte, spontaneitatea revoltei, entuziasmul generos cu care era proclamată ideea de libertate răspundeau foarte exact sentimentelor și ideilor progresiste ale tineretului german din timpul lui Schiller. Referindu-se la această piesă, Engels reținea că ea „*glorifică pe un tînăr generos care declară fățiș război întregii societăți*“ [1].

Karl Moor este ceea ce germanii numesc „ein hochfliegender Geist“, adică un om excepțional cu aspirații înalte, avîntîndu-se spre acțiuni îndrăznețe, în disprețul primejdiilor și al morții. Revolta lui pornește din motive personale, nedreapta renegare din partea tatălui în urma intrigilor fratelui său, dar se convertește curînd într-o respingere violentă a ordinii existente în societate, în dorința de răzbunare a nedreptăților, asupririlor, crimelor de tot felul.

În construcția personajului Schiller include un fond contradictoriu, prin excelență „dramatic“ ; nefiind un supraom, Karl Moor pe lîngă eroismul și energia consumate într-o sinceră și generoasă luptă cu tirania, are și acel fond de sensibilitate impetuoasă, insuficient controlată de rațiune, care-l condamnă la prăbușire interioară, la căință și autonegare. El se predă autorităților într-o neașteptată recunoaștere a importanței legii care trebuie respectată dintr-o cerință a ordinii, pe care și-o impune [2]. Finalul neagă ceea ce atît de patetic și impresionant afirmase întreaga sa conduită de pînă atunci. Individualitatea puternică care sfărîmă, devastează, înfricoșează într-o pornire oarbă, de nestăvilit, rămîne însă ca argument posibil în sprijinul ideii de eliberare a omului și totodată de condamnare vehementă a unui sistem social-politic de neîndurat. Opoziția între cei doi frați diferiți în caracter, ideal, acțiune, dar și legați indirect prin același tată și iubită, sugera înfruntarea lentă, izbucnind apoi violent, între tabere adverse, între cei pe care se sprijinea vechea lege feudală, cu tendințele ei inumane, și ceea ce o asalta



SCHILLER (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planșa 7, p. 16—18).

periculos, grupul celor din afara legii avînd dreptatea de partea lor, dar folosind tot crima,tot mijloacele de constrîngere violentă. Schiller explică într-o autorecenzie [1] de ce elementul de sceleratețe prezent în măsură mai mare sau mai mică într-un caracter dramatic este totdeauna mai interesant, imprevizibil în reacții, îngăduind o dezvoltare mai dramatică acțiunii. Karl Moor ucide, pe drept, mulți dușmani și în final insuficient de justificat pe Amalia, el nu poate fi absolvit de vină, este criminalul „sublim“ care-și alege voluntar pedeapsa. Formularea devenită celebră „*Eu însumi îmi sînt mie — cer și iad*“ [2] sintetiza în

[1] Marx—Engels, *Despre artă*, vol. I, București, Ed. politică, 1966, p. 498.

[2] „... *doi oameni ca mine ar nimici temeliile orînduielii omenești*“, declară Karl Moor (Fr. Schiller, *Teatru*, I, ed. a II-a, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 221).

[1] Autorecenzia în: *Wittembergische Repertorium der Literatur*, 1782—83.

[2] Fr. Schiller, *Teatru*, vol. I, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 189.



HOȚII DE SCHILLER, PUSĂ ÎN SCENĂ LA WEIMAR (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planșa II, p. 16–18).

cadrul unui patetic monolog meditația filozofică pe marginea libertății de opțiune a individului, problema morții voluntare, a dreptului de a dispune de propria viață, mai ales a responsabilității față de actele comise. Destinul personajului, complicat cu destule meandre interioare, împlinea astfel exigența morală față de om pe care Schiller o vedea ca element constitutiv de ordin etic al dramaturgiei. Caracterul absolut și universal al legii morale interioare este ilustrat și prin personajul Franz Moor, care deși disprețuiește sentimentele firești, acționînd împotriva fratelui și dorind tatălui său moartea, este învins de propria conștiință trezită în clipele supreme de frica morții și se sinucide. Ardoarea combativă în bine sau rău se sfîrșește în ambele cazuri la fel, prin moarte, dar există o mare diferență între ceea ce o precede, o determină și modul în care ea se împlinește.

De la această primă piesă (căreia criticii exigenți i-au găsit și unele neîmpliniri) se afirma cu strălucire înzestrarea deosebită de dramaturg a lui Schiller, care dăduse formă teatrală pregnantă materiei dense de observație a realității prelucrată în profunzime cu angajare, cu tendința de a cuprinde vaste zone de gîndire asupra problemelor etice și filozofice cu care se confruntă omul și colectivitatea ; de aceea afirmația entuziastă a unui gazetar [1] „*a apărut în fine un* Shakespeare *german*" era îndreptățită. Sigur că evocarea marelui elisabetan nu însemna stabilirea unor echivalențe calitative, ci aprecierea orientării tînărului dramaturg către un gen de piese de mare elevație ideatică și cu valențe evident teatrale ; îi apropia și profundul umanism, sesizarea crizei interioare provocate de conjunctura social-politică impusă, refuzul acesteia, înțelegerea raportului dintre libertate și necesitate ca esență a tragismului. Între ei existau însă și mari diferențieri ; obiectivarea dramatică a lui Shakespeare n-o va avea Schiller ; complexitatea și veridicitatea portretului uman va purta la el pecetea apăsată a propriei subiectivități și a intențiilor de promovare a idealurilor de care era sincer pătruns. Căci Schiller privea teatrul ca un așezămînt moral, menit să reverse lumină, să combată superstițiile, nedreptatea, tirania, să dea o vie expresie spiritului de solidaritate națională și adevărului ; era convins că

„scena este o școală a înțelepciunii practice, o călăuză a vieții cetățenești, o cheie infailibilă spre cele mai tăinuite unghere ale sufletului omenesc" [2].

Ca epigraf la a doua ediție a piesei Schiller a ales vechea deviză a lui Ulrich von Hutten (care la începutul Reformei îndreptase atacuri violente împotriva episcopilor și prinților) : „*In tyran-*

[1] Chr. Fr. Timme, în *Gelehrte Zeitung*, Erfurt, 26 iulie 1781.

[2] Fr. Schiller, *Scrieri estetice*, București, Ed. Univers, 1981, p. 14.

nos" — pentru a sublinia şi în acest fel principala temă a piesei sale [1] Dar dacă în *Hoţii* revolta dezordonată provocată de asuprire se dovedise o cale sortită eşecului, în următoarea piesă *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* [2] (1784) nu opoziţia spontană, ci un complot bine organizat condus de cîţiva îndrăzneţi are aceeaşi soartă. Problema politică pusă în dezbatere este aceea a sistemului de guvernare, a opţiunii între republică sau monarhie, idealul libertăţii fiind şi aici declanşator de energii şi fapte ieşite din comun. S-a observat demult că „interesantul" este ceea ce atrage atenţia lui Schiller. Cercetător pasionat al istoriei universale în care vedea un imens repertoriu de situaţii tragice, dramaturgul reţinuse figura lui Fiesco întîlnită în unele scrieri memorialistice şi istorice şi-l preocupase încă din vremea studiilor la Academia Militară din Stuttgart, dar, deşi are la bază date consemnate de istorie, prelucrarea lor de către Schiller este destul de liberă. *„Din Fiesco cel din istorie, al meu nu are decît numele şi masca"*, menţiona Schiller în prefaţa piesei :

„...O singură mare emoţie în sufletul spectatorilor obţinută prin ficţiune cîntăreşte pentru mine mai mult decît cea mai strictă exactitate istorică",

afirmaţie ce defineşte modul de abordare al tematicii istorice în creaţia sa. Scopul teatrului nefiind reconstituirea cu exactitate a trecutului, ci unul moralizator-actual, exemplul istoric urmăreşte exaltarea eroismului, ridicarea publicului deasupra cotidianului, însufleţindu-l într-un efort de depăşire a meschinăriei şi laşităţii curente, chemîndu-l către noblеţe morală şi curaj civic de autentică grandoare.

Subtitlul de „tragedie republicană" atrage atenţia asupra motivului declanşator al conflictului şi, involuntar, asupra slăbiciunilor ei de concepţie. Cele



Conjuraţia lui Fiesco la Genua

FR. SCHILLER (DESEN DE WEITSCH) (Laffont-Bompiani, *DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES*, Paris, Société d'Édition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1960, vol. IV, p. 40).

două personaje însufleţite de idealul republican, ambiţiosul Fiesco, temperamental înclinat să devină la rîndu-i tiran, şi Verrina, cu gîndirea sa confuză, ucigîndu-şi fostul tovarăş de luptă ca să pedepsească trădarea (într-una din cele trei versiuni ale finalului piesei) şi abandonînd cauza libertăţii, nu au integritate şi forţă morală pentru a da exemplaritate atitudinii lor ; marele uitat al acestei tragedii republicane — poporul — nu are nici un cuvînt de spus. Fiesco este un personaj angrenat într-un conflict interior şi exterior pregnant. Portretul ambiţiosului, căruia îi sînt dezvăluite resorturile sufeteşti cele mai intime, constituite din orgoliu şi

[1] În 1792 Adunarea naţională revoluţionară l-a proclamat pe Schiller cetăţean de onoare al Republicii Franceze, într-atît de sincere şi conforme idealului revoluţionar erau considerate creaţiile sale.

[2] *Conjuraţia lui Fiesco la Genova.*

egoism, din ambiție și sete de putere, dintr-o cinică desconsiderare a moralei, din sete de grandoare, include și atributele seducătoare ale inteligenței, curajului, talentului de a place. Proclamîndu-se campion *Don Carlos* al libertății, inițiind o conjurație împotriva tiraniei, Fiesco este o natură duplicitară, înșeală pe toți cei ce se încred în el, inclusiv în iubire ; apare ca un caracter uman de mare complexitate. Izbutit este și personajul maurului Hassan, unealtă șireată, crudă, de o impertinentă îndrăzneală față de stăpînii ce-l plătesc, bufon care înfricoșează prin luciditate și cinism. Din punct de vedere tehnic, piesa reprezintă o evoluție către o concentrare a acțiunii, timpului și locului dramatic, o intensificare a ritmului scenic, avînd un ultim act de mare densitate.

În *Kabale und Liebe* [1] (1784), pe care Fr. Engels o considera *„prima dramă germană cu tendință politică* [2], Schiller reia într-o modalitate *Intrigă și iubire* diferită aceeași pasionată acuzare a lipsei de libertate și a desconsiderării omului într-un regim absolutist. Contrastul dintre situația unei nobilimi privilegiate și mica burghezie, supusă nedreptății și persecuției, apare în evidență printr-o acțiune dramatică cu mare impact emoțional. Modul în care iubirea dintre tînărul aristocrat Ferdinand von Walter și Louise, fiica muzicantului Miller, total dezarmată în fața intrigilor curtene, se încheie tragic, prin moartea celor doi îndrăgostiți, este revelator. Pe măsură ce se desfășura acțiunea, se dezvăluiau pregnant stări de lucruri în care fiecare spectator recunoștea adevărul vieții pe care o trăia ; despotismul micilor monarhi, luxul curtezanelor, imoralitatea și abuzurile nobililor de la curte, marile nedreptăți, corupția, domnia bunului plac al potentaților, toate aceste aspecte erau acuzate cu ardoare tinerească. Se contura astfel conflictul major în cadrul căruia se consuma drama umană, apăreau raporturile social-politice și sentimentale în care individul era prins, fără putere de a evada decît prin revoltă, moarte sau resemnare. O dragoste generoasă, poetică, era zdrobită de falsa morală, de prejudecăți de castă și de meschine calcule politice. Conflictul de ordin sentimental, foarte bine justificat prin diferențele de mentalitate și structură interioară proprie fiecărui personaj, se îmbină cu cel politic, ai cărui poli nevăzuți sînt Prințul și poporul.

Cadrul se lărgește în *Don Carlos* (1787) ; o primă perioadă de creație a cărei esență este condamnarea unei lumi lipsite de libertate se încheia cu această piesă. Și aici intriga pe plan sentimental cu deznodămînt tragic, moartea lui Don Carlos, fiul regelui, îndrăgostit de Elisabeta, mama lui vitregă, dar fosta lui logodnică, permite reconstituirea unui tablou de epocă, în care se recunosc rigiditatea, falsitatea convențiilor sociale și a etichetei de la curte, și mai ales înfruntarea dintre marile forțe tiranice, monarhia absolută sprijinită de Inchiziție și spiritul liber al Renașterii alăturîndu-se tendinței de eliberare a popoarelor.

În piesă se vorbește concret despre lupta Flandrei împotriva jugului spaniol, dar ideile marchizului de Posa vizează libertatea și umanitatea în sens general ; obținerea libertății gîndirii, principala pîrghie prin care biserica și asuprirea tiranică puteau fi înlăturate ; era una din marile idei ale iluminismului secolului lui Schiller. Ea depășea realul nivel ideologic din timpul domniei lui Filip al II-lea în Spania, dar cadrul dat de acele evenimente oferea dramaturgului posibilitatea de a da glas pe scenele germane convingerilor sale privind cele mai arzătoare probleme cu care se confruntau contemporanii săi. Cînd Posa se proclama „cetățean al lumii", universalismul acesta viza situația concretă a fărîmițării națiunii germane în numeroase stătulețe care se luptau între ele pentru hegemonie, unele asuprind pe celelalte, dar mai mult decît atît cauza libertății oricărui popor apărea ca idealul cel mai înalt spre care urma să tindă omul superior. Ideea transformării guvernării tiranice într-una generoasă, sub influența unui mare spirit, este și ea, nu întîmplător un ecou al idealismului schillerian, de fapt o utopie.

În *Scrisori despre Don Carlos,* dramaturgul, punînd accent pe latura formativă a artei, o vedea împlinindu-se prin răspîndirea unor idei mari înnobilitoare, despre puterea omenească și noblețea umană. Idealul dezvoltării libere și multilaterale a omului era propus cu precădere, deoarece această *„răspîndire a unei umanități mai pure, mai blînde, cea mai mare libertate a indivizilor însoțită de cea mai mare împlinire a statului"*, era, după părerea lui Schiller, o cale către *„starea cea mai desăvîrșită a omenirii"*.

[1] *Intrigă și iubire.*

[2] K. Marx, F. Engels. *Despre artă și literatură,* București, E.P.L.P., 1953, p. 133.

La realizarea acestui deziderat conlucrau mulți factori pe mai multe planuri, unul dintre aceștia putînd fi și sentimentul prieteniei, al iubirii dintre oameni luminați și buni, asociați în căutarea adevărului și a idealului de dreptate și libertate.

Legătura dintre marchizul de Posa și Don Carlos apare în piesă ca o admirabilă realitate, un sentiment născut dintr-o comuniune de aspirații, capabil să treacă prin proba de foc a sacrificiului suprem ; prin contrast, Filip al II-lea, deși învingător, nu este decît un despot închis în singurătatea puterii lui mohorîte, condamnat la nefericire.

Contrastanta lui alcătuire morală nu exclude nevoia de afecțiune, dar, cu toată luciditatea sa, Filip nu-și poate înfrînge apăsătorul sentiment al invidiei, apoi ura, în mod semnificativ găsind tocmai în Inchiziție unealta prin care condamnă la moarte pe propriul său fiu. Figura impresionantă a marelui Inchizitor, rolul ce-i revine în acțiune ofereau un convingător argument ideii de libertate religioasă pe care Posa o include printre cele mai stringente nevoi ale omului. Posa și Carlos întruchipează acea umanitate generoasă, la care se referea Schiller. Între realitate și lumea visată se naște un contrast, care devine un puternic resort dramatic.

Schiller a expus și în unele scrieri filozofice și estetice *Über das Erhabene* [1] (1793), *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* [2] (1795), *Über naive und sentimentalische Dichtung* [3] (1796), concepția sa despre rolul artei în înnobilarea interioară a omului, în obținerea armoniei unui caracter frumos, în care necesitatea se echilibrează cu libertatea.

Astfel de personaje ca Posa realizează binele nu prin lupta cu sine, ci prin acordul profund cu firea lui sensibilă, înălțată și purificată prin chemarea unor înalte idealuri. Iluminismul german evolua prin contribuția lui Schiller către formula neoumanistă a artei, în care aspirațiile etice și estetice aveau drept finalitate armonia personalității umane.

Ideile privind idealul uman și social Schiller le exprimă uneori într-o formă abstractă.

[1] *Despre sublim.*
[2] *Scrisori despre educația estetică a omenirii.*
[3] *Despre poezia naivă și sentimentală.*

Marx observa că eroii lui Schiller erau „simpli purtători de cuvînt ai spiritului vremii“ [1], comparîndu-l cu Shakespeare, la care găsea o mai mare putere a obiectivării dramatice. Schiller a pătruns cu imaginația specificul multor epoci deosebite de ale lui, avînd capacitatea de a-și reprezenta oameni, situații, atmosferă, dar și-a pus o puternică amprentă a personalității proprii în textul de teatru. Cerința libertății gîndirii pentru care pledează marchizul de Posa în piesa *Don Carlos* era în primul rînd marea tendință progresistă a vremii și dominanta personalității lui Schiller, de aici patosul avîntat, tensiunea lirică, atît de specifice scrisului său dramatic.

Între *Don Carlos* și trilogia *Wallenstein*, scrisă peste un deceniu și mai bine, există o deosebire care ține de esența metodei de creație, dar nu numai de ea. Marea revoluție franceză și evenimentele ce au urmat oferiseră posibilitatea confruntării dintre ideile înaintate și realitatea luptei politice, a luptei pentru putere, material vast de observație pentru conștiințele vremii. Schiller se dedică mai mult ca oricînd studiului istoriei, filozofiei, esteticii ; prietenia cu Goethe impulsionează preocupările sale legate de teoria dramei, de problemele tehnicii ei. Corespondența dintre cei doi scriitori cuprinde mărturii care ajută înțelegerea schimbărilor intervenite în optica dramaturgului Schiller. Filistinismul, lașitatea burgheziei, dezbinarea forțelor politice, oscilațiile în alegerea formelor de luptă nu-și găseau adevărata soluție într-o exaltare iluzorie și practic utopică, oricît de sinceră era revolta și adeziunea la idealul libertății. Goethe a fost cel ce a sugerat lui Schiller o schimbare de metodă care în *Wallenstein* a accentuat realismul planului general și al detaliilor. Mai tîrziu, Goethe a formulat succint ceea ce fusese, fără îndoială, o problemă fundamentală în discuțiile cu Schiller:

„Este o mare deosebire dacă poetul caută particularul referitor la general sau dacă vede generalul în particular. Din primul fel de a proceda se naște alegoria, în care particularul nu trece decît drept exemplu, pilda generalului ; cel

[1] K. Marx, F. Engels, *Despre artă și literatură*, București, E.P.L., 1953, p. 148.

Despre sublim

Scrisori despre educația estetică a omenirii

Despre poezia naivă și sentimentală

de-al doilea caz este însă adevărata natură a poeziei: ea exprimă un fapt particular fără a se gîndi la general sau a se referi la el.

Ei bine, cine prinde acest particular în chip viu, obține totodată și generalul fără să-și dea seama, sau observîndu-l abia tîrziu" [1].

Căutarea adevărului, înflăcărarea în numele lui, conștiința misiunii pe care un scriitor o are de îndeplinit față de poporul său rămîn trăsături constitutive constante ale personalității lui Schiller, dar maturitatea creatoare, atenuarea „maniei retorice" care i se reproșase, înțelegerea mai profundă a dezvoltării sociale și istorice apar mai clar abia în *Wallenstein* și justifică aprecierea acestei trilogii ca marcînd începutul unei noi perioade de creație în dramaturgia sa. Acordînd o importanță primordială problemei libertății și unității naționale, Schiller alege un subiect care evocă perioada cea mai sumbră, cînd slăbiciunea și fărîmițarea statului ajunseseră la extrem; pe acest fundal istoric dramatic prin excelență, într-o înfruntare pe viață și moarte, apar forțele politice cu exponenții lor.

Tematica era plină de sugestii pentru contemporaneitate.

Tabăra lui Wallenstein

Piccolominii

Moartea lui Wallenstein

Cele trei părți, *Wallensteins Lager* (1798), *Die Piccolomini* (1799), *Wallensteins Tod* [2] (1799), formează o mare compoziție dramatică, susținută de meditația asupra mersului istoriei, avînd în centru tipul moral al unui condotier, om de arme priceput și abil, pe care ambiția nemăsurată îl împinge la trădare și apoi la moarte. Epoca războiului de 30 de ani este reconstituită cu grupările ei politice, cu contradicțiile ei, cu pendularea personalităților ce o domină între planuri mărețe închinate binelui națiunii și urmărirea țelurilor personale.

Piesa înfățișează raportul dintre mase și personalitățile care le influențează, le atrag și le conduc. În prim plan apare Wallenstein, care menține și însuflețește armata de mercenari, anturajul lui, relațiile cu puterea imperială în funcție de care se definesc acțiunile politice și militare.

[1] J. W. Goethe, *Maxime și reflecții*, București, Ed. Univers, 1972, p. 76.

[2] *Tabăra lui Wallenstein, Piccolominii, Moartea lui Wallenstein.*



PICCOLOMINII DE FR. SCHILLER, PUSĂ ÎN SCENĂ LA WEIMAR 1810 (gravură de J.C.E. Müller — J.A. Nahl) (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planșa II, p. 24—25).



MOARTEA LUI WALLENSTEIN DE SCHILLER (gravură de J.C.E. Müller — J.A. Nahl. Weimar 1810) (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planşa II, p. 24—25).

Tabăra lui Wallenstein, într-o suită de 10 scene, încheagă tabloul caleidoscopic al unei tabere militare, în care soldaţi, ţărani, călugări, vivandiere, fiecare cu păsurile, necazurile şi ocupaţiile lor, aduc atmosfera anilor de război şi optica lor specială prin care privesc evenimentele. Ca un leit-motiv revine în cursul scenelor afirmarea dorinţei de pace a poporului, dar ea se izbeşte curînd de interesele contrare ale mercenarilor. Wallenstein nu apare deloc în scenă, dar domină gîndurile tuturor, autoritatea şi prestigiul său nu sînt de nimeni contestate deocamdată, dar mobilitatea dispoziţiilor interioare, inconsecvenţa în atitudine, prezenţa atîtor tendinţe divergente în mijlocul acestei mase neliniştitoare sugerează şubrezenia poziţiei generalului.

Relaţia între acest tip de conducător la fel de complicat sufleteşte şi imprevizibil în reacţii ca şi oamenii pe care îi conduce se precizează în următoarele două părţi ale trilogiei, cînd apar rivalii şi susţinătorii săi imediaţi. Cauza războiului şi a păcii vedem că este determinată de o multitudine de factori, atitudinea şi soarta lui Wallenstein fiind unul din aceştia. Din momentul în care între împăratul de la Viena pe care-l slujeşte şi interesele ţării sale germane a cărei unitate o doreşte intervine o ruptură, Wallenstein optează pentru binele obştesc, începe tratative de pace.

Amalgam de calităţi şi mari slăbiciuni, militar încercat dar om şovăitor, cu voinţa subjugată de credinţa în astre şi ocultism, Wallenstein ezită, cedează visurilor sale de mărire, se îndoieşte de sine însuşi, pierde încrederea, trădează şi este la rîndu-i trădat.

Moartea lui Wallenstein

În special partea a treia, *Moartea lui Wallenstein*, în care toate firele acţiunii converg într-un implacabil şi fatal drum descendent pentru eroul principal, evidenţiază sensul tragic al conflictului interior. Ca om de acţiune, Wallenstein e condamnat să acţioneze. Armata pe care a creat-o şi a dus-o la victorie nu poate fi păstrată de un comandant care, în loc de ordine precise ezită, are scrupule, se hazardează într-o aventură politică. Dorind un tron, Wallenstein însuşi se îndoieşte de legitimitatea acţiunii necesare pentru aceasta. Un mare monolog evocă dialectica dintre libertate şi putere. Tocmai puterea pe care o deţine face dificil pentru Wallenstein exerciţiul libertăţii. Necesitatea acţiunii devine pentru el, în condiţiile date, un imperativ căruia nu i se poate

sustrage decît cu prețul vieții, ceea ce se și întîmplă. Wallenstein resimte caracterul ineluctabil al acțiunilor sale, imposibilitatea în care se găsește de a se sustrage un moment procesului istoric în care este unul din protagoniști. Schiller atinge în evocarea caracterului problematic al oricărei acțiuni umane o formă modernă de destin. În hățișul de intrigi, în ciocnirea dintre orgolii și interese, motivul iubirii răsună palid și trist, dar nu lipsește, dînd nota de contrast care evidențiază caracterul sumbru și aspru al unor vremi și fapte crîncene.

Personajele principale sînt monumentale, create fără idealizare, cu contradicții interioare impresionante. În scene de intensitate și încărcătură emoțională deosebită este prezentat de pildă Max Piccolomini, tînărul cu sufletul sfîșiat între admirația pentru Wallenstein (pe a cărui fiică o iubește) și simțul datoriei, care-i inspiră repulsia față de trădarea acestuia, conflict insolubil care-l împinge la un act echivalent cu sinuciderea. Raportul dintre puterea militară și puterea politică intim legată cu cea a luptei pentru libertate și pace spre care instinctiv aspiră poporul, viața cu contradicțiile ei, prezentată fără idealizare, păstrînd datele realității, acesta este aportul pe care în fondul de idei și în formula sa artistică îl aducea trilogia *Wallenstein* dramaturgiei germane.

Maria Stuart

Ca tehnică teatrală capodopera lui Schiller rămîne însă *Maria Stuart* (1800).

Moartea pe eșafod a reginei Scoției a fost un fapt istoric cu profunde motivații politice pe care Schiller nu le-a ignorat; în tragedia sa se conturează opoziția dintre catolicism și protestantism, problema unirii Angliei cu Scoția și lupta pentru putere în numele legitimității dinastice, dar ele nu ocupă primul plan. Acțiunea piesei este plasată în ultimele trei zile de viață ale Mariei Stuart; brusca soluționare a unui conflict care dura de aproape două decenii într-o relativă acalmie, printr-o lungă detenție, dă o motivație logică transferului pe plan psihologic al interesului dramatic. Două caractere diametral opuse, două tipuri de feminitate se ciocnesc violent la primul contact personal, orgoliul, mîndria excesivă întreținută de condiția lor regală dînd verosimilitate deciziei fatale.

Întîlnirea celor două regine în grădina Fotheringhay este scena culminantă, hotărîtoare, în funcție de care acțiunea urcă și coboară apoi într-un ireconciliabil deznodămînt.

Magistral construită, cu o mișcare ascendentă determinată direct de reacția spontană a inimilor, înfrîngînd bariera forțată a spiritului și rațiunii, scena se încheie tragic pentru amîndouă reginele: moartea fizică, dar și moartea sufletului; căci Elisabeta nu este decît aparent victorioasă, singurătatea ei morală, ariditatea sentimentului, jignirea ireparabilă pe care a suferit-o apare echivalentă cu sfîrșitul fizic al rivalei sale.

Cercetători istorici scrupuloși au avut obiecții față de reconstituirea artistică a faptelor, adevărul obiectiv nefiind favorabil Mariei Stuart, fire ușuratică, influențabilă, intrigantă, veșnic motiv de tulburări și comploturi, dar, din punct de vedere dramatic, datele cu care Schiller își înzestrează eroina dau pregnanță și forță emoțională conflictului.

Multe interprete au fost tentate de personajul Mariei Stuart, femeia cu inima pasionată, fragilă, cu farmec fizic, întruchipînd o cauză pierdută, dar care primește moartea cu noblețe și superioară armonie, cîștigînd întreaga simpatie a spectatorilor; tot atîta interes pentru o creație actoricească prezintă și figura Elisabetei, cu firea ei autoritară, cu inteligența ei rece și calculată, cu ipocrizia, răutatea și insuportabilul sentiment al inferiorității pe plan sentimental uman. Viața inimii, sensibilitatea cu efectele ei patetice și mai ales ambiția declanșează o dublă tragedie.

Versiunea schilleriană asupra morții Mariei Stuart deplasează interesul de la fondul politic spre cel psihologic, piesa primind caracterul unui portret dramatic într-o interpretare subiectivă a istoriei. În considerațiile sale teoretice *Despre arta tragică* (1792), Schiller notează:

„...tragedia este reproducerea poetică a unei acțiuni demne de compasiune și, prin aceasta, opusă relatării istorice,... ea reprezintă o acțiune pentru a emționa și delecta prin emoție... ea capătă puterea, ba chiar obligația de a subordona adevărul istoric legilor poeziei și de a prelucra materia dată după nevoile acesteia. Cum însă tragedia nu este în stare să-și realizeze scopul — emoția — decît în condiția perfectei concordanțe cu legile naturii, ea este, cu toată libertatea ei istorică, strict supusă legilor adevărului

naturii, pe care noi, în opoziție cu cel istoric, îl numim adevăr poetic"[1].

Maria Stuart răspunde pe de-a-ntregul acestei cerințe.

În *Die Jungfrau von Orleans*[2] (1801) se accentuează înclinația dramaturgului spre stilul metaforic și avîntat, justificat prin împletirea elementului real cu fantasticul mistic în evocarea figurii Ioanei D'Arc. În prezentarea lui Schiller eroina nu este arsă pe rug, așa cum consemnează istoria, ea moare în apropierea cîmpului de bătălie într-o viziune apoteotică dominată de bucuria victoriei și a iertării. Inima ei curată și generoasă de țărancă plină de credință cuprinde și dragostea de țară, dar și firescul sentiment al iubirii — care de fapt o pierde. Schiller subliniază caracterul de eroină populară al personajului. Prin Ioana, poporul Franței intervine în mersul istoriei sale. Schiller își intitula piesa „*O tragedie romantică*", conștient de lirismul cu care învăluie prezentarea unui destin exemplar prin patriotism, prin protestul împotriva unei dominații străine și prin rezistența națională pe care a stîrnit-o și a susținut-o cu prețul vieții, situație și sentimente care aveau rezonanță actuală în statele germane amenințate de puterea expansionistă a lui Napoleon Bonaparte.

Die Braut von Messina[3] (1803) este o dramă care își dobîndește originalitatea nu prin acțiune, deși dragostea a doi frați pentru aceeași femeie care se dovedește a fi sora lor necunoscută duce la efecte teatrale excesive ; elementul inedit este corul care valorifică o vibrație interioară lirică, asigurînd totodată distanțarea și destinderea.

În prefața piesei Schiller explică prezența corului ca fiind necesară, creînd o somptuoasă „tapiserie lirică" pe fondul căreia acțiunea se desfășoară cu o anumită majestate.

Denumirea de „poet al libertății" ce i s-a dat lui Schiller se justifică în mare măsură și prin piesa *Wilhelm Tell* (1804), în care adevăratul erou este vechiul popor al Elveției, gata să lupte în orice împrejurare pentru a-și apăra demnitatea și libertatea. Preluînd date istorice care notau existența în a doua jumătate a secolului al XV-lea a lui Wilhelm Tell, personaj cu contur legendar, Schiller glorifică atitudinea nesupusă și cutezătoare față de împilarea de orice fel. Om din mulțime, îndemînatic și hotărît, Wilhelm Tell se ridică pe trepte de eroism, răzbunînd suferința generală, susținut de atitudinea fermă a poporului său. Ca întotdeauna la Schiller caracterele dramatice nu sînt liniare, nici schematice, astfel Wilhelm Tell parcurge un drum sinuos, de la supunerea spre care-l îndeamnă firea lui pașnică pînă la fapta sa curajoasă. Angajat în luptă mai tîrziu și din motive personale puternice, dar împreună cu poporul din care face parte, Wilhelm Tell iese victorios și acest final avea semnificații moderne, arătînd șansele de izbîndă într-o confruntare cu dușmanul. Condiția victoriei ar fi acțiunea solidară a unei colectivități al cărei exponent, fără a se detașa cu mult dintr-nsa, deține un rol de frunte exemplar. *Fecioara din Orléans*

Acest final în care Schiller mai introduce o importantă discuție privind aspecte complexe de ordin politic (de pildă diferența dintre crima îndreptată spre tiranie și cea comisă din ură personală) aduce o concluzie optimistă în legătură cu care s-a și definit noțiunea de *tragedie parțială* sau *tragedie întreruptă*.

În toate tragediile lui Schiller tema libertății era filonul în jurul căruia se organiza întregul material dramatic, dar lupta eșua din multe motive, ținînd mai ales de relațiile dintre personalitate și masele pe care le conduce șovăitor sau de care se izolează ; *Wilhelm Tell* este singura piesă în care însuși poporul ridicat împotriva împilării reușește s-o înfrîngă. *Logodnica din Messina*

Mesajul acesta, alături de cel al tragediilor precedente, a fost receptat în sensul său mobilizator, mai ales în deceniile dinaintea revoluțiilor din 1848, cînd pe multe scene europene frecvența reprezentării pieselor lui Schiller a făcut să se vorbească despre „perioada schilleriană" a teatrului. Criticul rus Belinski îl considera pe Schiller „tribun al omenirii, prevestitor al umanității, admirator a tot ce e frumos și nobil". *Wilhelm Tel*

* * *

[1] Fr. Schiller, *Scrieri estetice*, București, Ed. Univers, 1981.
[2] *Fecioara din Orléans.*
[3] *Logodnica din Messina.*

Orientări și personalități în viața teatrală germană

Cantitativ, ca număr de reprezentații, piesele lui Lessing, Goethe, Schiller nu au dominat scena germană a timpului, dar ele au însemnat etalonul superior calitativ ca originalitate și valoare literară, ca orientare politică și fundamentare filozofică, cele mai multe premiere cu aceste piese trezind un larg ecou, fiind adevărate evenimente teatrale care au impulsionat evoluția artei interpretative.

Friedrich Ludwig Schröder

Școala de la Hamburg, ale cărei fundamente artistice le pusese Lessing și actorul Ekhof, și-a reluat cu intermitențe activitatea, personalitatea dominantă care s-a afirmat aici fiind actorul, regizorul și dramaturgul Friedrich Ludwig Schröder (1744—1816), numit și „marele Schröder" pentru măiestria la care ajunsese, după o multilaterală formație artistică și îndelungată activitate creatoare. Acrobat, dansator excelînd în balete și pantomime, în improvizații, coregraf de excepție, montînd peste 70 de spectacole de acest gen, pentru care compunea libretele și muzica, inegalabil în reprezentații de genul *Commediei del Arte,* Schröder trece de la interpretarea lui Arlechino la personaje din comediile lui Goldoni și Holberg, pentru ca, sub influența artei lui Ekhof mai ales, să ajungă la interpretarea marilor partituri de dramă și tragedie. Realizînd cu tact în calitate de conducător al teatrului din Hamburg o adevărată muncă de educare a publicului printr-o politică repertorială suplă, dar fermă în principii,

August Wilhelm Iffland

Schröder a reușit să impună dramaturgia lui Shakespeare pe scena germană, fiind principalul actor și regizor al ei în acel timp. E drept că, luînd pe Shakespeare drept aliat în favoarea predominării sentimentului și „imaginației inimii", Schröder a simțit nevoia prelucrării textelor, dar chiar și în acest fel marele elisabetan pătrundea în cultura teatrală germană — „Hamlet" în regia lui Schröder, în interpretarea lui mai tîrziu, a creat o adevărată modă, 30 de teatre germane introducîndu-l în repertoriu. Lear, Falstaff, Macbeth, Iago, Shylock au fost roluri interpretate strălucit de Schröder, cu temperamentul său vijelios, cu o mare naturalețe și expresivitate corporală, chiar dacă, prin prelucrarea textelor și prin regie, Shakespeare nu era încă redat scenei germane în autenticitatea sa.

Cît timp a activat la Burgtheater-ul din Viena (1781—1785) Schröder a început să scrie pentru teatru, deschizînd calea dramei burgheze sau a „tabloului de familie", pentru înscenarea căreia el a inventat „pavilionul", adică decorul de cameră cu trei pereți, cu lungă carieră pe scena germană. Autor a douăzeci de piese cu teme și subiecte influențate de dramaturgia engleză a Restaurației, evitînd problemele social-politice, concentrînd atenția pe viața familiei burgheze, cu preocupările tipice economice, bunăstarea sau ruina reprezentînd axul central al unor destine mărunte. Schröder plătea un tribut mentalității publicului său.

Das Testament (1781), *Der Ring* (1784), *Der vernünftige Narr* (1785), *Der Vetter aus Lissabon* (1784) [1], marile sale succese în calitate de dramaturg, reușesc să atragă prin verosimilitatea cu care prezentau figuri obișnuite, micile evenimente, amănuntele de actualitate ale vieții cotidiene germane.

Începutul făcut de Schröder devine o orientare declarată, acaparatoare, prin contribuția celor ce activau la Teatrul din Mannheim, condus de Herbert von Dalberg. Aci genul are și un ideolog în persoana lui Otto von Gemmingen (1755—1836), care în *Dramaturgia de la Mannheim* (1779) îi expune principiile, și scrie piesa *Der deutsche Hausvater* [2], cu rolul principal interpretat de Schröder.

Mulți ani la teatrul din Mannheim s-a impus ca actor și regizor August Wilhelm Iffland (1759—1814). Elev al lui *Ekhof* și învățînd din arta lui Schröder, Iffland a devenit, la rîndul său, o personalitate care a influențat puternic generații de interpreți. Ca actor în nenumărate texte excelînd în roluri de caracter (a fost primul interpret al lui Egmont (Goethe) și a lui Franz Moor (Schiller), dădea cea mai mare atenție prelucrării în amănunt a personajului. Atent la detalii, la jocul mut, la apropierea vorbirii scenice de tonul obișnuit al conversației, el și-a expus principiile în cîteva lucrări teoretice interesante — *Fragmente despre acțiunea persoanei* (1785), *Teoria artei actorului* (1815).

[1] *Testamentul, Inelul, Nebunul cuminte, Vărul din Lisabona.*
[2] *Tatăl de familie german.*

Ca director al teatrului din Berlin, prin exactitatea istorică a decorului și costumelor (mai ales în montarea *Fecioarei din Orléans* de Fr. Schiller), prin atenția dată lucrului cu interpreții, Iffland a fost considerat ca regizor fondator al stilului „de mare montare".

Ca dramaturg, Iffland realiza o copiere prozaică a realității, cu tendințe apăsate de moralizare, cu conflicte mărunte familiare rezolvate idilic. Abundența scenelor sentimentale a asigurat un mare succes acestor piese, dintre care *Verbrechen aus Ehrsucht* [1] (1784) a fost proclamată de contemporani ca fiind „începutul erei noi în dramaturgie". Textul său cel mai cunoscut, *Die Jäger* [2] (1785), pe care și Goethe l-a ales în repertoriul teatrului din Weimar (în 1791), avea elemente melodramatice, se încheia cu pedepsirea viciului, glorifica viața particulară, în genere evita problemele sociale și pe cele politice le trata în spirit împăciuitorist sau de-a dreptul filistin conformist.

Cu August von Kotzebue (1761—1819) acest gen de piesă melodramatic, simplist, decorativ, comercial în adevăratul sens al cuvîntului, cîștigă o notorietate europeană.

Cu 300 de piese de teatru, de toate genurile (tragedii, feerii, comedii, farse, vodeviluri), cu bogata activitate publicistică, literară, Kotzebue a dominat cîteva decenii repertoriul teatral. Explicația succesului neobișnuit pe care l-a avut scrisul său mediocru ca valoare literară o dă abilitatea lui de a folosi din surse variate elementul senzațional, interesant, care intrigă, incită curiozitatea, satisface gustul publicului mic burghez. O anumită demagogie literară masca pozițiile politice reacționare ale dramaturgului, mediocritatea sentimentelor, triumful moralei burgheze.

Prin speculații abile Kotzebue reușea să denatureze sensul problemelor acut sociale, mizînd pe atractivitatea antitezei scenice, a melodramaticului, a exotismului. Comediile sale distractive au plăcut într-atît, încît s-a făcut legătura cu arta lui Molière, dar Goethe a sesizat exact esențiala diferență : Iffland și Kotzebue nu au supus, ci s-au supus moravurilor vremii lor. Ar merita poate citată comedia sa cea mai reușită *Die deutschen Kleinstädter* [1] (1803), în care satira la adresa îngîmfării ridicole a notabilităților dintr-un mic oraș provincial, care iau drept rege pe un călător și se comportă ca atare, este izbutită.

Părea că drama burgheză continua tradițiile iluministului Lessing, dar în fond ea pierdea conținutul profund umanist al creației acestuia, adopta în locul protestului social atitudinea de „cumsecădenie" filistină, înlocuia cultul rațiunii cu judecata burghezului mic și mijlociu, degradînd principiile social-politice progresiste și înlocuindu-le cu loialitatea față de autorități.

În aceste condiții în care oamenii de teatru și publicul deopotrivă erau solicitați de direcții artistice diferite, cu asemănări și deosebiri uneori declarate, alteori mai greu de deslușit, activitatea lui Goethe la teatrul din Weimar aproape un sfert de veac (1791—1817), avîndu-l un timp (între 1799 și 1805) și pe Schiller alături, a avut o semnificație și o importanță programatică deosebită. **Goethe** **August von Kotzebue**

Acumulase experiență de actor și organizator al spectacolelor de amatori de la teatrul de curte din Weimar, avînd prilejul să joace sporadic și lîngă actori profesioniști de renume ca Ekhof și Corona Schröter; primind în 1791 conducerea teatrului care nu era destinat numai curții, ci avea statut de teatru public obișnuit, slab subvenționat de duce, Goethe avea idei reformatoare care se exprimau în tendința spre o artă autentică, dominată de armonie care este esența frumosului, după cum declarase într-un Prolog la prima reprezentație. Armonia în teatru o vedea realizată prin unitatea artistică a elementelor creatoare : dramaturg, actor, regizor, scenograf. **Ekhof** **Corona Schröter**

La Goethe, noțiunea se extinde și asupra cadrului scenic, decor, costume, lumini, colorit, unitatea lor cu ideile textului și cu arta actorului fiind necesară pentru a obține un întreg frumos. Intenția lui Goethe era de a obține o artă concomitent iluministă prin conținut și clasicistă prin formă. Timp de 26 de ani a condus acest teatru dintr-un mic oraș de provincie cu 6 000 de locuitori, capitala unui minuscul ducat, realizînd 601 montări de nivel artistic

[1] *Crimă din ambiție.*
[2] *Vînătorii.*

[1] *Provincialii germani.*

variabil, dar reuşind să-l impună atenţiei întregii Germanii, prin repertoriu, reorganizarea muncii asupra spectacolelor şi modificarea metodei de educare a actorilor. Judecate azi, reuşitele concrete au fost parţiale şi relative, dar pentru stadiul în care se găsea atunci arta teatrală germană şi mai ales teatrul din Weimar ele evidenţiau principii de bază importante.

În alegerea repertoriului, criteriul principal era valoarea, indiferent de genul piesei, dar acordînd primordială atenţie dramaturgiei naţionale şi clasicilor universali. Pasiunea lui Goethe pentru Shakespeare s-a exprimat în atenţia deosebită dată înscenării pieselor : *Hamlet, Othello, Regele Lear, Henric IV, Regele Ioan, Iulius Cezar, Romeo şi Julieta, Macbeth* (unele prelucrate de el şi de Schiller); s-au mai jucat texte de Calderon, Gozzi, Goldoni, Plaut, Molière, Terenţiu, Corneille, Racine şi tot ce era valoros în dramaturgia germană.

Ca regizor, Goethe urmărea ca tabloul scenic să capete forţă şi frumuseţe, să creeze o dispoziţie poetică. Urmărea să obţină de la actori un patetism natural, luptînd cu manierismul şi declamaţia pompoasă a actorilor provinciali. El n-a beneficiat de prezenţa unor mari actori în trupă, de aceea s-a străduit să-şi formeze ansamblul, să orienteze intelectual, moral şi artistic pe tinerii actori spre a-i aduce la unitate stilistică. Munca îndelungată de repetiţii, sistemul citirii prealabile la masă a textului pentru a obţine înţelegerea clară a rolului de către fiecare actor şi capacitatea de a se integra în ansamblu erau urmate de exersarea şi compunerea plasticii corporale, a mimicii, a mişcării scenice. Regizorul Goethe cerea de la actori exprimarea clară a sensului versului, respectarea exactă a rimei, o declamaţie logică şi totuşi artistică, expresivă. Grija compoziţiei rolului mergea pînă la notarea grafică a pauzelor dintre replici, la stabilirea traiectoriei actorului în scenă în aşa fel încît mişcările lui să nu strice compoziţia integrală a tabloului scenic. Aranjarea interpreţilor în semicerc pe scenă, frontal spre rampă, era una din practicile favorite ale regizorului Goethe, care aminteşte de rigiditatea şi formalismul mizanscenei clasice franceze. Invitarea în teatru a marilor actori de la alte teatre a constituit, de asemenea, o practică utilă, prezenţa lui Iffland, de pildă, dînd impulsul spre simplitatea tonului şi veridicitatea jocului.

În spectacolele regizate de Goethe principiul armoniei exterioare înlocuia de multe ori adevărul vieţii. Chiar şi acele „Reguli pentru actori" formulate de Goethe în 1803 stau mărturie despre importanţa dată de el procedeelor exterioare, multe valabile şi astăzi, dar care puteau duce (şi după unii critici au şi dus) la pierderea caracterului creator al artei actorului, la şabloane şi schematisme. „Reguli pentru actori" era în intenţia lui Goethe o gramatică a artei interpretative, o reglementare raţională a practicii artistice. Principiul estetic de bază apare formulat în paragraful 35 :

„Mai întîi de toate este necesar ca actorul să înţeleagă că el trebuie nu numai să imite natura, dar s-o şi reproducă în mod ideal şi deci să îmbine în interpretarea sa adevărul cu frumosul".

Subliniind convenţionalismul teatral, Goethe recomandă actorului să ţină minte în permanenţă că se află în scenă pentru public, mergînd mai departe pînă la indicaţii precise privind ţinuta corporală şi mişcările potrivite, care să evite spectaculosul şi artificialul. În problema trăirii lăuntrice a actorului, Goethe merge de la exterior la interior, avînd convingerea că o poză sau un gest anumit traduce o stare sufletească corespunzătoare ; astăzi pare de-a dreptul hilară recomandarea dată pentru transmiterea stării meditative a unui tînă

„scoţînd pieptul înainte şi tot corpul, să se oprească în aşa-zisa a patra poziţie de dans, înclinînd puţin capul, ţinînd ochii în pămînt şi lăsînd să atîrne libere ambele mîini" (paragraful 43).

O parte din „reguli" sînt consacrate culturii profesionale şi orizontului cultural larg pe care trebuie să-l aibă actorul, preocupării pentru dicţiune, pentru vorbirea literară, pentru pătrunderea sensului cuvîntului.

Cu unele limite şi contradicţii inerente pentru timpul său, seriozitatea şi perseverenţa cu care Goethe a activat în domeniul teatrului a contribuit fără îndoială la progresul culturii artistice germane.

TEATRUL ITALIAN ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

În primele decenii ale secolului, *Commedia dell' Arte*, care reprezenta o strălucită tradiție a Renașterii și impusese profesionalismul actorilor italieni pe scenele multor țări, se afla într-o decădere vădită ; se impuneau înnoiri și în genul comediei culte și al tragediei, deoarece Italia, deși lipsită de unitate și independență politică, nu era ocolită de circulația firească a ideilor iluministe și influența teatrului francez și englez se grefa pe cerințele de evoluție organică a culturii naționale. Condițiile erau grele, existența micilor state despărțite prin bariere vamale și polițienești făcea imposibilă nu numai crearea unei piețe interne, dar și cunoașterea și circulația valorilor cultural-artistice. Marile deosebiri dialectale persistau, ridicînd o barieră în plus comunicării între locuitorii peninsulei. Unificarea politică a Italiei din cauze istorice obiective era irealizabilă, iar unele reforme liberale determinate de ascensiunea burgheziei nu atingeau bazele sociale ale monarhiilor autohtone. Iluminismul în Italia a avut mai mult un caracter teoretic, ideile înaintate neavînd suportul necesar în realitatea social-politică pentru a impune schimbări fundamentale, cum s-a întîmplat în Franța. Fără a ocoli studiul legilor și dezbaterea în jurul ideilor mari ale secolului, iluminiștii italieni s-au ocupat mai mult de istorie și filologie decît de filozofie și politică. Cu contribuția generațiilor succesive de erudiți, prin ideile puse în circulație, prin viziunea nouă despre istorie, prin îndrăzneața negare a unor tradiții, prin efortul de emancipare ideologică s-a creat un climat favorabil apariției treptate a înnoirilor în arta teatrală.

Nemulțumirea față de stereotipia și artificialitatea la care ajunsese spectacolul de tip *Commedia dell' Arte*, în goana după efecte exterior teatrale, s-a conturat încă din primul deceniu al secolului [1] ; de asemenea, începe repudierea cu destulă insistență a artei aristocrate de curte, avînd cultul unilateral al virtuozității, evident, mai ales în teatrul muzical.

[1] Criticul L. A. Muratori, în lucrarea *Poezia perfectă* (1706) acuză *Comedia dell'Arte* de vulgaritate, deșertăciune și lipsă de decență.

Preocupările teoretice și încercările practice de a crea tragedia originală de superior nivel artistic au eșuat. Modelul francez se impunea de la sine ; traducerile din Corneille, Racine [1] și îndemnurile de a urma principiile clasicismului [2] au fost realizate fără a duce la rezultate notabile ; tragediile italiene [3] rămîneau retorice, lipsite de nerv dramatic, fără succes la public. Cu o singură excepție : *Meropa* (1713), scrisă de savantul și poetul Scipione Maffei, tragedie care prin intensitatea conflictului de autentic tragism și-a cîștigat o notorietate europeană.

Scipione Maffei

Meropa

În repertoriile teatrelor italiene apăreau totuși piese intitulate tragedii, în fond tragi-comedii, gen hibrid, în care acțiunea propriu-zisă, oferind numeroase scene sîngeroase, era întreruptă de intermedii comice, susținute de măștile *Commediei dell'Arte* într-o fuziune naivă și primitivă, cu un tragic exterior.

În schimb, în domeniul tragediei lirice, gen foarte iubit în Italia, o înnoire se produce datorită lui Pietro Metastasio (1698—1782). Excelînd în poezia fără profunzime, dar de o spontaneitate și un lirism rafinat și agreabil, continuînd în secolul său spiritul promovat de Academia poetică Arcadia, cu gustul pentru simplitate, descriere naivă, chiar idilism, Metastasio a adus în dramaturgie o libertate formală, străină clasicismului, o sensibilitate delicată, un patetism eroic, o idealizare a luptătorilor pentru dreptate și cinste. Adept al artei cu scop educativ, Metastasio face să se vorbească despre o estetică a „simpaticului", rolul exemplar al frumosului apărîndu-i mai important decît cel al urîtului.

Pietro Metastasio

Înclinînd către o confuzie a genurilor, introducînd elementul melodramatic în plină tragedie, Metastasio a impresionat pe contemporanii săi prin delicatețea, grația sentimentelor duioase, de o melancolie dureroasă, cu care-și înzestrează eroina

[1] În care a excelat venețianul Pietro Cotta.

[2] Pierre Jacopo Martelli, *Despre tragedia antică și nouă* (1715), Vincenzo Gravina, *Despre tragedie* (1715).

[3] Din care citățm doar *Cezar, I. Brutus, M. Brutus* de Antonio Conti.



METASTASIO (Laffont-Bompiani, *DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES*, Paris, Société D'Edition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1960, vol. I, p. 433).

piesei *Didona abandonată* (1724), pentru care aproape 40 de compozitori, printre care Scarlatti, au scris partitura muzicală. Arta conturării precise a caracterelor şi nuanţarea sentimentelor, rigoarea, proporţionalitatea şi armonia formei, reducerea acţiunii exterioare şi ponderea dată trăirilor lăuntrice, evitarea spectaculosului în sine şi a oricărui artificiu au devenit trăsături caracteristice ale talentului său dramaturgic. Metastasio a pus bazele operei lirice eroice prin *Catone in Utica* (1727), care prin cultul curajului civic şi prin tendinţele antitiranice se alătură textelor scrise mai tîrziu : *Clemenţa lui Titus* (1734), *Achille in Scirro* (1736), *Temistocle* (1736), *Regulus* (1740) şi altele, care i-au adus un mare prestigiu în epoca sa.

Meropa

Conjuraţia familiei

Pazzi

Saul

Didona abandonată

Catone în Utica

Clemenţa lui Titus

Achille în Schiro

Temistocle

Regulus

Alfieri şi patetismul eroic al tragediei

Abia în a doua jumătate a secolului teatrul italian înscrie cîteva reuşite categorice în domeniul tragediei, datorită lui Vittorio Alfieri (1749—1803), aristocrat cu idei liberale, patriot angajat cu pasiune în lupta politică, văzînd în teatru o modalitate de a cultiva simţul demnităţii, al libertăţii, dragostea de patrie, eroismul. În formele clasice ale tragediei Alfieri introduce o pasionalitate romantică, o notă de subiectivism care animă scena şi face pledoaria convingătoare. El a afirmat : „*a scrie tragedii înseamnă a fi pasionat şi înflăcărat*". I se poate reproşa retorica excesivă sau rigiditatea personajelor, dar în cele mai bune din creaţiile sale : *Meropa*, *La Congiura dei Pazzi* [1], *Saul* [2], Alfieri atinge o grandoare şi o forţă deosebită a conflictului. Simplitatea acţiunii nu impietează asupra acestei impresii şi este remarcabilă abilitatea cu care Alfieri menţine personajele în limitele unei atitudini tragice elevate, sobre.

Latura sentimentală a conflictului nu umbreşte, ci dimpotrivă valorifică superior discuţia de principii, care se referă la dreptul ginţilor, la justificarea legilor, la dreptate, apără idealurile republicane şi condamnă tirania.

Deşi inspirată din istoria Romei, tragedia *Bruto Prima* [3] a fost dedicată de Alfieri generalului Washington, deoarece problema superiorităţii formei de guvernămînt republicane se punea în aşa fel încît trimiterile la ideile progresiste ale revoluţiei americane erau uşor de sesizat. Piesa *Bruto secondo* [4], dedicată „*al popolo italiano del futuro*", evoca împrejurările morţii lui Cezar, dar stabilea corespondenţe cu preocupările şi sentimentele patriotice ale lui Alfieri şi ale contemporanilor săi.

Unii critici i-au reproşat lui Alfieri tradiţionalismul formei, dar buna credinţă şi înflăcărarea cu care combătea absolutismul, fierbintele sentiment patriotic animă schema clasică şi o încarcă cu un

[1] *Conjuraţia familiei Pazzi.*
[2] Tradusă de C. Aristia în 1836.
[3] *Brutus I.*
[4] *Brutus II.*



ALFIERI (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. II, 1958, planșa 146, p. 264—265).

conținut nou. Formula piesei istorice cu puternică tendință politică pe care a realizat-o Alfieri a interesat și pe alți scriitori care aveau aceeași preocupare, Schiller în special, cu care Alfieri are comun nu numai preferința tematică *(Filippo, Maria Stuart* au subiecte tratate și de dramaturgul german, dar cu altă viziune asupra personajelor), ci și sinceritatea sentimentelor înălțătoare închinate libertății, intensitatea urii față de tiranie și o tensiune interioară deosebită cu care-și înzestrează personajele reprezentative.

Alfieri a folosit cu abilitate și arma satirei, avînd drept obiectiv viața publică și morala coruptă, găsind accente pline de sarcasm și ironie la adresa situației din Franța, în comedia *Il Misogallo*.

Ca o replică dată idilismului melodramatic a lui Metastasio, Alfieri adoptă un stil concentrat, dens, dur, potrivit cu conținutul eroic și uneori sublim al personajelor sale. *Oreste* și *Agamemnon*, prin dimensiunea universal umană la care ajung destinele personajelor din vechiul mit, sînt considerate piese reprezentative ale repertoriului italian (interpretate de mari actori ca Vittorio Gassman, prezentate la Teatrul Națiunilor). Venerat și astăzi, jucat pe scenele din țara sa, Alfieri nu are totuși notorietatea universală a lui Carlo Goldoni (1707—1793).

Oreste
Agamemnon

Carlo Goldoni, reformatorul comediei

Cu mai multă originalitate, mai liber față de modelul clasic, inovînd genul comediei și reușind să-i dea o specificitate națională, Carlo Goldoni a ridicat comedia italiană la punctul ei valoric cel mai înalt. Creația sa masivă, de aproximativ 250 de texte, din care 148 sînt comedii (publicate atunci în 30 volume, în 18 ediții), a format baza repertoriului în vremea sa, rămînînd prezent pe scenele teatrelor din multe țări. A început prin a scrie tragedii, libr ete de operă, piese istorice *(Amalassunta; Rosmonda; Enrico, re di Sicilia; Belisario)*, dar preferința vădită și marile reușite le-a avut în genul comediei.

Amalassunta
Rosmonda
Enrico, regele Siciliei
Belisario

Îl înclina către comedie probabil și firea lui echilibrată, optimismul, natura binevoitoare, dar importanță a avut și împrejurarea favorizantă că era venețian și republica serenissimă, încă liberă atunci, asigurase o veche bunăstare locuitorilor săi. Carnavalul de mare fast ocupa multe zile din an, mascaradele, balurile atrăgeau mulți vizitatori străini, 7 teatre (mai multe decît la Paris) își disputau un public dornic de petrecere și atras de artă. *„Fondul caracterului națiunii este veselia"*, observă G. Călinescu, și *„opera exuberantă, colorată, sănătos populară, plină de observație, lipsită de fior metafizic"* [1] a lui Goldoni era fidelă acestei realități.

Filippo
Maria Stuart
Il Misogallo

[1] G. Călinescu, *Scriitori străini*, E.L.U., București, 1967, p. 274.

Teatrul comic



GOLDONI (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. II, 1958, planșa 125, p. 240–241).

vurilor timpului apare posibila lor apropiere. Tehnica dramatică le-a fost influențată de forma scenică atît de vie a *Commediei dell' Arte*. Goldoni a avut de rezolvat problema pe care secolul ce-l despărțea de epoca lui Molière o crease cu necesitate : reforma genului comic.

Cînd a optat pentru profesiunea de dramaturg, la 40 de ani, odată cu angajarea la Teatrul Sant' Angelo, al Companiei Medebac din Veneția, Goldoni avea o concepție clară despre reforma ce se impunea ; într-o piesă intitulată *Il teatro comico* [1] (1749), el își expune părerile sub forma replicilor rostite de cîteva personaje într-o acțiune minimă, care înlesnește afirmarea unei profesiuni de credință, de fapt a unui adevărat manifest lansat în apărarea comediilor pe care le va scrie în continuare.

„Nu mai merge cu «Comedia». Lumea s-a plictisit să vadă mereu aceleași lucruri, să audă mereu aceleași cuvinte și publicul știe ce o să spună Arlecchino chiar mai înainte ca el să deschidă gura"

afirma o replică a personajului Placida [2]. Pentru lipsa de fantezie și stereotipia așa-ziselor improvizații care nu erau servite întotdeauna cu spirit și har, un text scris în întregime de un autor, fără spațiul liber lăsat cuvintelor și imaginației actorilor, era o garanție a nivelului artistic și intelectual superior pe care teatrul era de dorit să-l atingă. Căci :

„Rostul teatrului — spunea personajul Anselmo — *e să corecteze viciile, să ridiculizeze proastele obiceiuri... Cînd teatrul a avut drept scop numai să facă lumea să rîdă, nimeni nu-l mai lua în seamă, fiindcă, sub pretextul că stîrneau haz, se admiteau cele mai neauzite și mai năstrușnice absurdități. Acum oamenii se întorc să pescuiască substanța pieselor în marea largă a naturii..."* [3]

Această definiție a finalității teatrului este esențială, ea înseamnă orientarea către o artă legată de „mimesis", cu respectarea adevărului vieții și cu restrîngerea convenționalismului, a ficțiunii și a ar-

„Toată silința dată la alcătuirea pieselor mele a venit din dorința de a respecta natura..."

Memorii mărturisea Goldoni în *Memorii*, [1] simplificînd oarecum efortul creator pe care i l-a pretins sinteza între propria cumulare de observație, elementele viabile ale tradiției teatrale și influența artei lui Molière. Pentru atenția dată ritmului scenic, folosirea unor procedee de a provoca climatul comic și pentru similitudinea unor subiecte, Goldoni a fost numit și „Molière al Italiei", în pofida existenței unor serioase deosebiri. Ideile și experiențele lui Goldoni nu sînt atît de ample și de profunde ca ale lui Molière și nu-l egalează pe acesta în studiul caracterelor, dar în fidelitatea redării mora-

[1] C. Goldoni, *Memorii*, București, Ed. Univers, 1967, p. 443.

[1] *Teatrul comic.*

[2] C. Goldoni, *Teatru*, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 244.

[3] C. Goldoni, *op. cit.*, p. 262—263.

tificiului pînă la extrem. Personajele fixe din *Commedia dell' Arte* urmau să cedeze locul unor caractere dramatice compuse cu mare grijă pentru respectarea complexității trăirilor și firescului comportării. Reforma comediei, așa cum a realizat-o Goldoni, însemna, în primul rînd, înlocuirea „măștilor" cu caractere, în cadrul unui text redactat în întregime.

Printre replicile din *Teatrul comic* se găsesc și cîteva recomandări privind arta dramaturgilor. Astfel, Goldoni consideră important ca intriga să fie interesantă, dar fără multe peripeții, caracterele bine redate, titlul să fie simplu, piesa să aibă unitate de acțiune. Totodată :

„personajul central să fie puternic, original și cunoscut ... morala să fie amestecată cu felurite cuvinte de duh și cu glume ..." [1],

deznodămîntul să fie neașteptat, dar bine adus din felul cum se desfășoară comedia.

Atent la toate aspectele, Goldoni introduce în acest cod al scrisului pentru scenă și cerința unui

„stil obișnuit, firesc și simplu, ca să nu ne depărtăm de adevăr" ;

de asemenea e de părere că :

„expunerea subiectului unei comedii nu se face niciodată de către o singură persoană" [2].

Dacă insistă asupra importanței unității de acțiune, în schimb unitatea de loc i se pare nepotrivit a fi respectată, pentru că de aici :

„pot decurge o sumedenie de absurdități, de lucruri nefirești și de necuviințe ... Comedia simplă se poate juca fără schimbări de scenă, dar comedia de intrigă nu se poate juca astfel decît în chip forțat și nefiresc" [3]

spune Goldoni.

[1] C. Goldoni, *Teatru*, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 267.
[2] *Op. cit.*, p. 231.
[3] *Op. cit.*, p. 268.

Introducerea caracterelor în comedie îl face pe Goldoni să insiste în clarificarea unor aspecte importante privind verosimilitatea și varietatea lor :

„caracterele autentice și cunoscute or să placă întotdeauna și, cu toată că nu există caractere infinite ca gen, sînt infinite ca specie, în timp ce fiecare viciu sau virtute, fiecare obicei sau defect capătă un aspect deosebit, avînd în vedere varietatea împrejurărilor" [1].

Referitor la modalitatea de abordare :

„Critica o să placă întotdeauna la teatru ... cu condiția să fie moderată ; să aibă în vedere universalul, nu particularul ; să combată viciul și nu pe vicios ; să fie critică pură, să nu alunece spre satiră" [2].

Expunerea de principii teoretice corespunde pe deplin realizării practice ; moderația în critică, o limită pe care Goldoni nu o trece niciodată ca să ajungă la satiră, e constituită din privirea înțelegătoare, profund binevoitoare asupra slăbiciunilor omenești, latura tragică sau măcar dramatică a contradicțiilor vieții sociale care provoacă suferința, nenorocirea, inegalitatea neintrînd în obiectul său.

Nobilimea înaltă și clerul, conform legilor severe ale republicii oligarhice venețiene, nu puteau fi ținta satirei și de fapt nu-și au reprezentanți în vasta galerie de personaje create de Goldoni ; nobili mărunți și mijlocii sînt destui în piesele sale, dar declasați prin sărăcie ; scăpătarea materială întovărășindu-se cu îngîmfarea și orgoliul caracteristic, precum și lipsa simțului practic îi acoperă de ridicol de cele mai multe ori. Marea burghezie are destule carențe morale : zgîrcenie, spirit de posesiune, veleități amoroase nepotrivite, devenind prin aceasta țintă a rîsului dojenitor, iar micii meseriași, pescarii, gondolierii, țăranii cu necazurile inerente își păstrează voioșia, vitalitatea și umorul cuceritor, avînd întreaga simpatie a autorului de partea lor.

Tonul blînd pe care-l are critica lui Goldoni se potrivea cu intenția de a contribui la îndreptarea

[1] *Op. cit.*, p. 304.
[2] *Op. cit.*, p. 304.

oamenilor, prin încredere și bunăvoință mai degrabă decît prin sarcasm și satiră necruțătoare. G. Călinescu afirmă cu justețe :

„Ceea ce anulează puțin din valoarea de observație științifică a teatrului goldonian este intenția pedagogică, în virtutea căreia autorul vindecă viciile în ultimul act" [1].

Desigur, deznodămîntul fericit, insuficient de veridic, este greu de ocolit într-o comedie ce-și propune să îndrepte moravurile, oferind situații sau personaje cu valoare de exemplu, măcar în final, dar și optica prea conciliantă care conferă o bună dispoziție și o cumsecădenie aproape generală știrbește din adevărul prezentării realității umane. Această lume agitată, care se ceartă, se împacă, bîrfește, înșeală și iartă, cu problemele ei mărunte, cotidiene, cu grijă pentru cinstea fetelor pînă la măritiș, pentru relațiile de bună vecinătate între locuitorii unei piațete, pentru legăturile firești între soț și soție, pentru împăcarea între soacră și noră, pentru alegerea potrivită a unui logodnic, se comportă, vorbește cu cea mai mare veridicitate ; dar problemele mari ale Italiei de atunci, frămîntarea politică, aservirea intereselor naționale unor puteri străine, nedreptățile și exploatarea aduse de un regim feudal în agonie și de relațiile spoliatoare specifice nu sînt atinse, rămîn undeva în afara preocupărilor, lăsînd atmosfera de comedie nealterată de notele grave, dramatice pe care asemenea realități le-ar fi adus cu necesitate.

Bădăranii

Slugă la doi stăpîni

Goldoni și-a concentrat atenția asupra laturii morale a lucrurilor ; omul în ce are mai general ca reacție interioară, sentiment, comportare în anumite împrejurări, trebuia surprins în datele unui subiect care să respecte legea verosimilității și firesculul, oferind în același timp larg cîmp de exercitare fanteziei comice, adevărului comic. Această dublă fidelitate, dificil de realizat, complica problema personajului dramatic. Tipul fix din *Commedia dell' Arte* trebuia împlinit cu existență istorică, cu o „persoană", ceea ce implica obligativitatea exactității („respectarea naturii" — cum spunea Goldoni). Arlechino, Pantalone, Colombina, în trăsăturile lor mari, continuă să existe, dar primesc multe alte nume, conținut mult mai bogat, mai bine individualizat, atribute care țin de starea socială, de mediu, de provincia natală, de felul cum vorbesc, deoarece și limbajul, mai ales limbajul în arta lui Goldoni, are o funcție importantă în definirea caracterelor. În schema generală Goldoni caută elementul particular, concret, pe care-l descoperă cu fin simț de observație, cu o bună cunoaștere a psihologiei. El are curajul să aducă chiar în aceeași piesă patru bărbați care au o latură comună bine marcată : sînt patriarhali, ursuzi, negustori bogați, morocănoși, mereu nemulțumiți, numiți pe drept *I rusteghi* [1] (1760). Dar și între ei există diferențieri, nuanțe, fiecare are caracterul său inconfundabil, deși pînă și dojana li se poate adresa în bloc, atît sînt de asemănători în comportare :

„Fiți ceva mai drăguți, mai prietenoși și mai omenoși !" [2]

Într-o operă atît de vastă scrisă într-un ritm intens ca aceea a lui Goldoni, există diferențieri valorice între piese, evoluție în aplicarea intențiilor reformatoare, dar fondul rămîne mereu același, o viziune largă, generoasă, un spirit limpede, optimist, umor, eleganță, finețe.

În *Il servo di due padroni* [3] chiar subiectul amintește îndeaproape stilul *Commediei dell' Arte ;* aceleași procedee mult folosite, travestiul, *quiproquo*-ul, încărcătura comică care ar putea deveni și gravă, acumularea comică, repetiția, un anumit paralelism în intrigă și, în centru, Truffaldino, sluga isteață, profitoare, inventivă, descurcăreață. Dar se observă și deosebirile — subiectul are ca centru de interes soarta unei perechi de îndrăgostiți, ba chiar două, ceea ce nu era caracteristic pentru *canavasurile Commediei dell' Arte*. Personajele, chiar dacă se mai numesc Pantalone, Doctorul sau Truffaldino, sînt create cu mai multă grijă pentru individualizare. Text care poate da suportul necesar unui cuceritor

[1] G. Călinescu, *Scriitori străini*, București, E.L.U., 1967, p. 303.

[1] Bădăranii.

[2] C. Goldoni, *Teatru*, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 457.

[3] Slugă la doi stăpîni.

spectacol popular plin de haz și vervă comică, *Slugă la doi stăpîni* a rămas unul din cele mai celebre și des jucate din repertoriul goldonian.

Personalitatea actorului pe care dramaturgul îl avea în vedere atunci cînd compunea anumite piese, influența, fără îndoială, structura personajului dramatic, dar invenția își primea doar impulsul aici, desfășurîndu-se apoi pentru a crea un caracter, nu o simplă portretizare. Pentru Cezare D'Arbès, talentat comic în Compania Medebac, Goldoni a scris *Tonino Bella Grazia*, pentru alți actori *Due gemelli veneziani, La vedova scaltra* (primul mare succes), apoi *La puta onorata, L'Avvocato veneziano* [1] — toate avînd comun un anumit brio al replicii date într-un stil nervos, în dialectul venețian, cu bogatul său vocabular expresiv, cu rostirea clară și armonioasă ; piesele aveau însușirile tehnice „eminente" ale lui Goldoni, *„naturalețea, vivacitatea, repeziciunea dialogului, definiția scurtă și clară."* [2] De Sanctis a caracterizat dialogul lui Goldoni „acțiune vorbită" ; se simte cunoașterea legilor scenei, a naturii jocului actoricesc.

Piesa *Teatrul comic* cuprinde și părerile lui Goldoni despre arta actorului, valoroase cu atît mai mult cu cît, într-o epocă dominată încă de stilul rigid al clasicismului, ele orientau pe actori către o artă de mare simplitate și naturalețe, conformă cu adevărul vieții. De aceea Goldoni sfătuia pe începători :

„observă cum joacă actorii buni, căci meseria asta se învață mai mult din practică decît din reguli".

Făcea și o altă observație de bun simț, valabilă și azi : *„nu rolurile mari aduc gloria unui actor, ci rolurile bune"* [3]. Sfaturile pe care le dă Goldoni actorilor amintesc pe cele date de Shakespeare în *Hamlet* sau de Molière în *Improvizația de la Versailles*, cerința sincerității și firescului interpretării fiind comună acestor dramaturgi. În *Teatrul comic* Goldoni recomandă :

„Păzește-te mai ales de tonul cîntat, declamator și recită în mod firesc, așa cum ai vorbi, căci comedia, fiind o imitare a naturii, trebuie să redea totul în modul cel mai verosimil... Mișcă mîinile după sensul cuvintelor... gestul să fie cît mai firesc" [1].

Goldoni dorea să restrîngă sfera convenției în teatru :

Tonino Bella Grazia
Gemenii venețieni
Văduva isteață
Fata cinstită
Avocatul venețian

„Actorul trebuie să-și închipuie cînd e singur că nu-l aude și nu-l vede nimeni. A vorbi cu publicul e un viciu groaznic și nu trebuie îngăduit cu nici un preț" [2].

De Sanctis
Lessing
Diderot

Problemele creației actoricești, oscilînd între o artă a trăirii sau a reprezentării scenice, încă nu erau abordate teoretic decît sporadic și parțial ; nu peste mult timp Lessing în Germania și Diderot în Franța vor întreprinde un studiu mai sistematic al specificului artei spectacolului în general și implicit al interpretării, dar Goldoni aduce o contribuție valoroasă prin preocuparea de a îndrepta arta teatrală către un stil realist. Aprecia seriozitatea profesională, considera că repetițiile desăvîrșesc arta actorului, era împotriva vedetismului și înțelegea că reforma întreprinsă de el înlătură improvizația și, oferind un text redactat în întregime, obliga pe actori să-l studieze atent, să facă un efort de memorizare, să-și dea mai multă osteneală. Cu condiția de

Teatrul comic

„a-și cunoaște datoria, de a iubi cinstea și toate virtuțile",

actorul, după părerea lui Goldoni, trebuie să fie onorat și respectat. Cunoscînd îndeaproape dificultățile pe care le implică exercitarea unei profesii țintă a multor prejudecăți denigratoare, Goldoni prețuia efortul creator actoricesc, fantezia, farmecul, sensibilitatea, cheltuiala de energie psihică și fizică cerute de interpretarea unui rol. Valorificarea talentului este dependentă de mulți factori, printre care partitura oferită de text este aproape hotărîtoare.

Shakespeare
Hamlet
Molière
Improvizația de la Versailles

[1] *Gemenii venețieni, Văduva isteață, Fata cinstită, Avocatul venețian.*
[2] G. Călinescu, *Scriitori străini*, București, E.I.U., 1967, p. 302.
[3] C. Goldoni, *Teatru*, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 308.

[1] *Op. cit.*, p. 297.
[2] *Op. cit.*, p. 290.

Pentru a oferi actriței Teresa Marlioni ocazia unei reușite, Goldoni a scris *La locandiera* [1] (1753), unul din textele sale cele mai celebre, rîvnit mereu de interprete al căror temperament artistic le îngăduie abordarea lui.

Hangița

„N-am făcut niciodată ceva mai natural, mai bine condus",

afirma Goldoni fără falsă modestie. Fără personaje din *Commedia dell'Arte* (nici cu numele), fără pretexte de glume sau *lazzi*-uri gratuite, cu o acțiune foarte simplă, aproape statică, comedia are drept pivot personalitatea Mirandolinei, hangița văduvă din Florența, de o feminitate aparent agresivă și ușuratică, dar în fond înțeleaptă și cinstită. Alegerea unui soț potrivit condiției sale sociale dovedește discernămînt și moderație.

Cafeneaua

Casa nouă

Familia anticarului

Piațeta

Prilejul de a ridiculiza snobismul, misoginismul, îngîmfarea prostească sau lenevia cîte unui pretendent este folosit și el cu moderație, lecția moralizatoare din final aducînd o cuminție declarativă a celor vizați.

Pentru mentalitatea lui Goldoni și, de fapt, a filozofilor progresiști din secolul al XVIII-lea, referitoare la valoarea individului care nu mai este dependentă de rang, nume sau avere, ci de virtute, capacitate de muncă, cinste, apare o semnificativă diferențiere a personajelor din *Hangița*: de o parte cavalerul de Ripafratta, marchizul de Forlipopoli și contele d'Albafiorita, respinși pentru deficiențe morale mai mari sau mai mici, și de cealaltă parte Mirandolina și viitorul ei soț, reprezentînd aici o categorie de oameni onești, obosindu-se să-și cîștige o existență îndestulată, trăind după principii morale serioase în care locul familiei este bine stabilit. O atmosferă luminoasă, tonică, antrenantă, plină de bună dispoziție și umor face din *Hangița* una din comediile cele mai caracteristice pentru arta lui Goldoni, îndreptățind aprecierea lui G. Călinescu:

Glicevile din Chioggia

„De la Boccaccio încoace nimeni în Italia n-a încercat să corecteze viciile oamenilor cu un rîs mai cristalin și mai rațional decît al lui Goldoni" [2].

[1] *Hangița.*
[2] G. Călinescu, *Scriitori străini*, București, E.L.U., 1967, p. 303.

Se realizează în comediile lui Goldoni un fel de tribunal *ad hoc*, format din vecini, rude, cunoscuți, care, cu indiscreție și curiozitate, cunosc totul despre fiecare, avînd o sociabilitate exuberantă, înclinată să judece, să critice orice deviere sau numai slăbiciune vinovată față de principiul unei purtări virtuoase fără exces, respectînd legile naturii.

Comedia de moravuri, așa cum o realizase Goldoni, pe lîngă izbutite scene de mare pitoresc și fidelitate față de adevăr, aduce în discuție principii de educație a copiilor, consecințele lipsei de afecțiune, urmările pasiunii pentru jocul de cărți (*La bottega del caffè*) [1], ridicolul geloziei prost înțelese, înclinația către risipă și lux (*La Casa nova*) [2], neînțelegerile dintre soacră și noră (*La Famiglia dell'antiquario*) [3], gustul pentru intrigă și birfă (*Il Campiello*) [4] și altele. S-a spus că Goldoni *„nu meditează și de aceea nu face pe alții să mediteze"*, dar personajele sînt atît de veridice, mediul și atmosfera atît de pregnant realiste, încît scopul pe care și l-a propus, de a atrage atenția și a invita la un efort de îmbunătățire, ca să nu spunem de autodesăvîrșire — proces poate prea pretențios — a caracterului uman, este servit cu amabilitatea caracteristică autorului. Fără să-și idealizeze semenii, Goldoni valorifică sclipirile de bunătate, ezitările care trădează dorința de a face bine, încrezător în posibilitatea de îndreptare a celui ce greșește; preferința dramaturgului merge către sufletele simple („anime semplici"), către caracterele necomplicate, nepervertite, lipsite de artificiu și complexe. Excelează în prezentarea oamenilor umili, acel *„basso popolo"* pe care primul l-a adus cu atîta cunoaștere și simpatie vădită pe scenă. Capodopera acestui gen de comedie populară este fără îndoială *Le Baruffe chiozzotte* [5]. Scrisă în dialectul venețian, comedia impresionează prin modul în care sugerează timpul, locul, atmosfera, oamenii acestui mic port de pescari de lîngă Veneția, într-o multicoloră suită de scene de o construcție dramatică

[1] *Cafeneaua.*
[2] *Casa nouă.*
[3] *Familia anticarului.*
[4] *Piațeta.*
[5] *Glicevile din Chioggia*

perfectă, cu o mulțime de siluete bine decupate, de mare forță expresivă și savoare populară, care l-au impresionat și pe Goethe:

„Strigătele răspicate ale oamenilor care se bucură sau se sfădesc, certurile lor, bruscheţea, bonomia, vesella, manierele lor libere, totul este redat într-un mod magistral... Autorul merită cele mai mari elogii... pentru acest tablou de realism profund" [1].

Comedia atinge punctul maxim al cunoașterii și pătrunderii adevărului dincolo de aparențe; cu tot dinamismul mișcării scenice atît de logic desfășurat, cu deznodămîntul fericit și morala indulgentă, simțul de dreptate treaz la Goldoni lasă să se întrevadă viața grea, sărăcia, munca obositoare, plină de riscuri de care profită cîte un negustor hrăpăreț. Greutățile pe care le învinge bravii, instinctualii, violenții pescari și femeile lor volubile și certărețe, se impun atenției mult mai mult decît în alte piese ale lui Goldoni. Impresia de spontaneitate, de prospețime, de veselie prevalează asupra observațiilor care ar putea introduce o notă de tristețe, datorită unui optimism funciar și robusteței morale cu care Goldoni își înzestrează personajele.

Regizorul Giorgio Strehler observă:

„Comedia umană trebuie să se întrerupă dintr-o dată pentru a deveni o sărbătoare improvizată și rămîne astfel suspendată, fără adevărata soluție, fără concluzia definitivă... și publicul își va evoca abia mai tîrziu neliniștea (angoasa) acestei lumi mici, atît de particulară, atît de închisă în dimensiunile ei psihologice și istorice și totuși atît de deschisă marei scheme a vieții" [2].

Observația este revelatoare pentru modernitatea și calitatea artistică superioară a comediei lui Goldoni.

S-a spus despre Goldoni că este primul poet al vieții poporului, al vieții străzii și poate că observația nu este exagerată dacă ținem seama de optica profund umanitară care a stat la baza acestor creații ce aparțin unei poetici populare simple, dar nu simpliste. Printre acuzațiile ce i s-au adus de către Carlo Gozzi, abatele Pietro Chiari și criticul G. Baretti se află și lumina nefavorabilă în care erau prezentați nobilii în comparație cu ceea ce se numea „idealizarea" oamenilor de jos; *„poporul nu trebuie încurajat la nesupunere"* i se spunea. Ideea de dreptate socială nu este afirmată în replici sau în modul de desfășurare a acțiunilor scenice, dar ea există în subtext și, departe de a fi o slăbiciune, este un merit al lui Goldoni, care a fost receptiv la idealurile secolului său. Drama lui Goldoni, care s-a găsit la un moment dat atît de dezamăgit și de izolat în fața atacurilor detractorilor săi încît s-a autoexilat în Franța, constă în faptul că, deși considerat purtătorul de cuvînt al negustorimii burgheze, el a văzut meschinăria, lipsa de omenie, spiritul ei hrăpăreț și le-a criticat fără milă, dar în același timp, cu toată simpatia pe care i-o purta, simțea că el însuși nu face parte din poporul de jos. Chiar în *Gîlcevile din Chioggia*, prin personajul Cugetătorul, situația aceasta apare cu trimiteri autobiografice clare:

Carlo Gozzi Pietro Chiari G. Baretti

„Noi sîntem din tagma celor care rămîn pe pămînt".

Giorgio Strehler

Pescarii nu-l vor:

„Domnilor ăstora cu perucă nu le stă bine cu noi, pescarii".

Și comedia populară, „plebeiană" cum s-a spus, *Il Campiello* [1] (1756), are culoare locală, personaje de oameni simpli, fiind impregnată de un spirit îndrăzneț, democratic.

Conflictele nu se manifestă violent, ele există însă și sînt hotărîtoare, mai ales pe plan interior, modul de a gîndi și a simți al oamenilor influențat de mulți factori se înfruntă aici cu blîndețe, dar fără să poată șterge diferențele și stabili legăturile.

Piațeta

Goldoni poate face din succesiunea unor stări de suflet, cu o măiestrie surprinzătoare, aproape fără să facă apel la intrigă, substanța unor comedii care să lase impresia „de a fi un fragment de viață reală. *Le manie della villeggiatura* [2], *Le avventure*

Mania vilegiaturii

[1] Goethes *Werke*, vol. XIV, Bibliographisches Institut, Leipzig-Wien, 1901—1908, p. 110.

[2] Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, Paris, Ed. Fayard, 1980, p. 261.

[1] *Piațeta.*

[2] *Mania vilegiaturii.*

Aventurile vilegiaturii

Intoarcere din vigeliatură

Fiica ascultătoare

Clevetirile femeilor

Evantaiul

Slugă la doi stăpîni

Mincinosul

Impostorul

Avarul gelos

Binefăcătorul posac

della villeggiatura [1], *Il ritorno dalla villeggiatura* [2] (1761) formează o trilogie de o maturitate artistică deosebită. Există în ea, ca întotdeauna la Goldoni, mişcare, ritm, dar în plus o subtilă observaţie psihologică, o atmosferă creată de stări interioare dominate de sentimentul de iubire neîmpărtăşit, care aduce o notă de patetism discret şi dureros. Cei ce urmînd moda pleacă în vilegiatură, trăiesc, suferă, se amuză, iubesc, au între ei relaţii generatoare de erori, neînţelegeri, simpatie ori dragoste, au de învins convenienţe, prejudecăţi, scrupule de onoare; apar nuanţe abia perceptibile ori mai evidente ce determină evoluţia sau moartea treptată a sentimentelor. În fiecare din comediile lui Goldoni există o intrigă sentimentală, dar aici observaţia asupra complexului sentiment intim umple toată piesa, este însăşi substanţa ei, şi încă una comică, chiar dacă învecinîndu-se uneori cu drama, înţelepciunea şi bunătatea atît de specifice lui Goldoni atenuează conflictele şi suferinţele. Se prefigurează o viziune filozofică asupra vieţii, echilibrată şi armonioasă.

În vasta operă a lui Goldoni, clasificările obişnuite sînt greu de aplicat; de cele mai multe ori abilitatea inventării şi înnodării unui mod dramatic spre care acţiunea este condusă cu mare măiestrie trecînd prin peripeţii amuzante, surprize, incidente, complicaţii legate de psihologia personajelor, cum este cazul comediilor *Il ventaglio, Il servo di due padroni* [3], ne-ar îndreptăţi să grupăm o parte din piesele sale în genul comediei de intrigă, cu comic de situaţie bine realizat.

Uneori, în centrul atenţiei stă prezentarea unui caracter, asupra căruia atrage atenţia chiar titlul piesei: *Il Bugiardo, L' Impostore, Il geloso avaro, Il Burbero di buono cuore* [4], şi atîtea altele care ar intra în categoria comediilor de caracter.

În sfîrşit, un grup masiv de piese din care fac parte, pe lîngă *Bădăranii, Gîlcevile din Chioggia, Femeile geloase, Cafeneaua, La Figlia obbediente, I Pettegolezzi delle Donne* [1] reprezintă comedia de moravuri. În realitate, Goldoni foloseşte procedee specifice tuturor acestor genuri, dozîndu-le variat în cadrul fiecărei piese, rămînînd credincios unui singur mare principiu, acela al adevărului şi al naturii.

Carlo Gozzi, afirmarea fanteziei şi libertăţii formale

Modul în care Goldoni reformase comedia, accentuînd individualizarea personajelor printr-o artă a caracterizării de esenţă realistă, atent la actualitate, observînd viaţa obişnuită de fiecare zi a oamenilor de toate categoriile sociale, dar mai ales a micii burghezii, a întîmpinat destule opoziţii în epocă, printre care cea a contelui Carlo Gozzi (1720—1806) trebuie menţionată pentru semnificaţia ei artistică. Se ciocneau două concepţii despre artă, Gozzi văzînd în artificiul scenic, în convenţie, în improvizaţie, în fantastic, în stilizare, esenţa teatrului. În cele 10 „*fiabe*" — basme teatrale scrise între 1761 şi 1765 [2], Carlo Gozzi dă o replică operei lui Goldoni, reactualizînd elemente ale acelui „teatru al minunilor" caracteristic barocului şi incluzînd printre mijloacele sale de exprimare artistică burlescul, alegoria, spiritul polemic şi mai ales o debordantă fantezie. Esenţa filozofică a acestor basme are contingenţă cu problemele mari ale omului, cu sentimente perene ca dragostea, gelozia, bucuria, durerea, frica, oroarea, încîntarea, dar formula dramatică era alta decît cea aleasă de Goldoni. G. Călinescu remarcă:

„... *călătoria în vis aduce şi ea adevăruri despre natura umană şi hieroglifica basmului intră şi ea în metoda realistă*" [3].

În cadrul unei acţiuni care foloseşte tot arsenalul fantastic al poveştilor, vrăji, metamorfoze din

[1] *Aventurile vilegiaturii.*

[2] *Intoarcerea din vilegiatură.*

[3] *Evantaiul, Slugă la doi stăpîni.*

[4] *Mincinosul, Impostorul, Avarul gelos, Binefăcătorul posac.*

[1] *Fiica ascultătoare, Clevetirile femeilor.*

[2] Producţia sa dramatică este mai amplă, cuprinzînd şi texte influenţate de teatrul spaniol, ca: *Fraţii duşmani, Femeia răzbunătoare dezarmată de datorie* şi altele.

[3] G. Călinescu, *Scriitori străini*, Bucureşti, E.L.U., 1967, p. 303.

om în animal şi invers, intervenţia miraculosului, a misterului, Gozzi reintroduce vechile personaje fixe ale *Commediei dell' Arte*, lăsîndu-le evoluţia liberă, pe baza improvizaţiei actorilor-interpreţi, indicînd doar schema generală a acţiunii. Se realiza astfel un contrast izbitor între comicul grotesc, dezlănţuit al „măştilor", şi povestirea dramatică propriu-zisă, cu elemente lirice şi uneori profund dramatice, generatoare de emoţii de tip divers.

Marele succes al primei sale „fiaba", *L' amore delle tre Melarance* (1761) [1], demonstra adeziunea publicului la un gen de piesă care prelua vechea înclinaţie către fabulaţie şi atracţia pentru forma liberă, plină de fantezie a poveştilor de pretutindeni.

În plină epocă iluministă, cu baza ei filozofică raţionalistă, Gozzi nu s-a sfiit să apeleze la elementul fantastic prezent în poveştile italiene, franceze, orientale din care s-a inspirat. Cu o tehnică particulară care alătură procedeele comediei culte obişnuite cu cele ale teatrului popular, Gozzi ajunge la un text teatral cu o natură compozită din punct de vedere estetic şi tehnic, de o certă originalitate. Forme literare se îmbină cu cele populare, proza se învecinează cu versul, fără a provoca discrepanţe stilistice supărătoare. Gozzi asigură o dispoziţie comică, satirică, ironică, ambiguă într-un consens intim cu un mod de simţire populară, autentică, naturală, pură. Contele Gozzi, numit şi „Solitarul", participant de marcă la acţiunile literare ale Academiei Dei Granelleschi, dorind să apere o tradiţie considerată, nu numai de el, valoroasă, încearcă o revitalizare a ei. El preia spiritul unui comic profund popular, gustul pentru un joc de acţiuni şi replici de efect teatral sigur, pentru a le uni cu tendinţele critice ale propriei sale personalităţi, îndreptate ofensiv spre slăbiciunile, erorile, din literatura epocii. Acestui amalgam de elemente constitutive de fond îi corespunde amestecul de limbaj poetic literar elegant cu forme dialectale toscane şi veneţiene, proza şi versul elaborat, cu marea libertate a cuvîntului asigurată de improvizaţie.

Trupa care a interpretat pentru prima oară *fiabele* lui Gozzi avea în persoana actorilor Antonio Sacchi şi Cesare D'Arbès doi ideali şi verificaţi interpreţi ai lui Truffaldino şi Pantalone, personaje care primesc astfel o nouă strălucire scenică. Li se alăturau Tartaglia şi Brighella, jucaţi de alţi doi mari actori, A. Fiorilli şi A. Zanoni, care primeau cu toţii atribute speciale de prinţ, bucătar şi bufon, ministru la curtea unui rege bolnav de moarte şi a unei prinţese intrigante ; apare şi o zînă binevoitoare, Fee Morgana, şi duşmanul ei, vrăjitorul Celio, pentru a justifica unele „minuni", dar noutatea consta în noua folosire a măştilor pentru a realiza atmosfera comică, parodia fantastică şi introducerea polemicii literare de actualitate (între Goldoni şi abatele Chiari) în desfăşurarea basmului propriu-zis.



Dragostea celor trei portocale

CARLO GOZZII (Silvio D'Amico. *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. II, 1958, planşa 116, p. 240—241).

Antonio Sacchi
Cesare D'Arbès
A. Fiorilli
A. Zanoni

[1] *Dragostea celor trei portocale*. Fiaba lui Gozzi a stat la baza operei cu acelaşi titlu, creată de S. Prokofiev în 1921.

Corbul

Il Corvo[1] (1761) demonstra măsura în care Gozzi deținea secretul alternării tragicului cu comicul, pentru a emoționa spectatorul, provocînd rîsul și plînsul într-o rapidă succesiune. Important nu era subiectul plin de surprinzătoare schimbări, a unui prinț transformat în statuie, reînviat prin sîngele vărsat de o tînără îndrăgostită, la rîndul ei furată, moartă și iar înviată de tatăl ei, vrăjitorul, ci senzația, impresia puternică făcută publicului vrăjit de poezia, fantezia, dramaticul și veselia conținute în partitura scenică. Și aici apare Pantalone, de data asta amiral, Tartaglia pe post de ministru la curtea regelui vrăjitor. Bogata aparatură scenică cu care teatrele italiene erau de mult dotate se folosea din plin pentru a iluziona, a uimi, a captiva pe spectatori. De altfel, pasiunea pentru spectacol atît de răspîndită în Italia, avînd vechi tradiții renascentiste de fast și arhitectură adecvată, a dus în cursul secolului al XVIII-lea la înzestrarea multor orașe cu săli de teatru spațioase, de admirabile proporții, unora din ele fiindu-le asigurată acustica prin forma de clopot răsturnat a sălii, perfecționată de arhitecții Bibbiena (tatăl și fiul).

Femeia șarpe

Memorii inutile

Regele cerb

Îmbinarea *feeriei* cu *moralitatea*, a acțiunii tragice cu veselia, apare și în *Re Cervo*[2] — 1762, în care fiica lui Pantalone, Angela, iubind în tînărul rege pe om, trece încercarea la care sînt supuse cele 2148 de fecioare, spre a-și dovedi sinceritatea și profunzimea sentimentului (cu ajutorul unei statui fermecate). Lista personajelor este bogată, cuprinzînd, pe lîngă Tartaglia — aici prim-ministru, Pantalone — locțiitor, pe Truffaldino și pe căpitanul Spaventa (altă „mască" celebră din *Commedia dell' Arte*), pe vraciul Durandarte, a cărui prezență este necesară pentru transformarea regelui în cerb; apar și trei perechi de tineri îndrăgostiți, un crainic, un cerșetor și alții. Locul acțiunii este variat: o piațetă, o sală de palat, o pădure pentru vînătoare, trădările, aventurile, minunile, luptele trebuind să aibă cadrul lor adecvat. Finalul fericit conține replici care subliniază semnificația morală mai adîncă a basmului: *„încredeți-vă în puterea dragostei"* și *„nici un alt mijloc, nici o dovadă nu prețuiește mai mult decît siguranța pe care ți-o dă iubirea"*. Dar această concluzie, care se potrivește cu afirmarea unei viziuni luminoase, optimiste despre viață, prin glorificarea unui sentiment intim de mare forță stenică, se deduce nu în mod simplist didactic, ci din întreaga compoziție variată, pitorească a piesei, în care rolul personajelor preluate din vechiul teatru popular este de a presăra, cu o serie de glume, tirade, *concetti*, *lazzi*-uri, versete și dialoguri spirituale, o acțiune amenințată de gravitate monotonă.

Calicii norocoși

Monstrul albastru

Zeim, regele spiritelor protectoare

Pasărea verde

Prințesa Turandot

Și în *La Donna Serpente*[1] — 1762, subintitulată basm teatral tragi-comic, aglomerarea de minuni este mare.

În lucrarea autobiografică *Memorie inutile per servire alla vita di Carlo Gozzi*[2] (1797—1798), Gozzi argumentează necesitatea apărării tradițiilor spectacolului popular și face totodată largi considerații privind trupa de actori condusă de Antonio Sacchi, relevînd disciplina lucrului, ținuta morală, spiritul de echipă și specificul artei lor, schimbarea rapidă a afectelor, capacitatea de reacție aproape instantanee, libertatea și virtuozitatea mișcării scenice, volubilitatea, vivacitatea, bravura comică. Mentalitatea specială, orizontul cultural al acestor actori de înaltă profesionalitate cunoscuți prin turneele lungi întreprinse în Italia și în alte țări au adus prestigiu și glorie meritată teatrului italian.

Comediile-feerii ale lui Gozzi, din care mai amintim pentru titlurile lor semnificative: *I pitocchi fortunati*, *Il mostro turchino* sau *Zeim re de geni*[3], se diferențiază prin ponderea variabilă dată cîte unuia din elementele constitutive. *L'augellin belverde*[4] (1765) are ca subtitlu „fiaba filosofica", deoarece în acest text fantezia bogată a autorului apelează la o abstractizare a imaginii.

Cea mai celebră din *fiabele* lui Gozzi este tragi-comedia *Prințesa Turandot*. Farmecul ei neobișnuit a captivat nu numai pe Fr. Schiller (care

[1] *Corbul.*

[2] *Regele cerb.*

[1] *Femeia șarpe.*

[2] *Memorii inutile spre a servi la cunoașterea vieții lui C. Gozzi.*

[3] *Calicii norocoși, Monstrul albastru, Zeim, regele Spiritelor protectoare.*

[4] *Pasărea verde.*

a prelucrat-o pentru scena germană), ci și pe romanticii L. Tieck, E.T.A. Hoffmann, atrași de fantasticul operei, pe frații Schlegel (care-l consideră pe Gozzi un al doilea Shakespeare) și pe unii regizori moderni care au apreciat libertatea formală a unui asemenea pretext de spectacol.

Schiller a valorificat mai ales elementul patetic conținut de text, libretul celebrei opere a lui Giacomo Puccini (1926) a evidențiat alternanța de ton dulce-amar, Vakhtangov[1] a creat un spectacol plin de veselie, impregnat totuși de un sens dramatic profund, în stilul unui teatru romantic, poetic, un teatru de puternice pasiuni și conflicte net delimitate. Se poate desigur accentua semnificația politică a fabulei, se poate ambiguiza patetic, se poate porni de la părerea că datele piesei pun în scenă dinamica propriului nostru subconștient, că ele pun într-o lumină nouă relația dintre mit și realitate, cum se întîmplă în spectacolele, cu această piesă, realizate în ultimul deceniu — toate aceste posibile interpretări demonstrînd viabilitatea artistică a textului lui Gozzi.

Acțiunea se inspiră dintr-un basm asiatic popular, avînd ca principal personaj pe cruda și preafrumoasa prințesă Turandot, care trimitea la moarte numeroși pretendenți incapabili să răspundă unor întrebări fatale, învinsă, pînă la urmă, de inteligența, mărinimia, spiritul de sacrificiu și adorația prințului Calaf. Dar pînă cînd se încheie acest joc cu dragostea și cu moartea, cu capcane, torturi și felurite încercări, pînă cînd este învins refuzul iubirii pentru a face loc unor elanuri lirice firești care aduc cu ele umanizarea prințesei, acțiunea cu tot ce are în ea înspăimîntător și misterios este mereu întreruptă de intervențiile pline de vitalitate și umor a patru „măști". La curtea împăratului chinez Pantalone este mare cancelar Tartaglia, comandant al gărzii, Brighella secretar și Truffaldino șef al eunucilor. Ritmul piesei, des întrerupt de cîte un *intermezzo* improvizat între episoade comice, lirice sau tragice, creează o teatralitate bogată, variată, care sfîrșește prin a recomanda basmul conceput astfel ca o formă potrivită pentru a exprima un fel de a simți viața, un vis despre frumos, o ingenuitate care prețuiește umorul, dar se lasă mișcată și de dramatismul unei situații. De pildă, scena nopții în care Calaf este ispitit să-și trădeze numele, cuprinde episodul comic al dialogului cu Schirina, cel liric al dialogului cu Zelima și cel tragic cu Adelma — trei tonalități diferite încadrate între scenele de măști, unde cascada de gaguri, glume, înțepături satirice cu trimiteri la actualitate, improvizate de actori pe o canava sugerată doar de Gozzi, deci cu mari posibilități de adaptare la împrejurările în care are loc spectacolul, cu o aducere la zi a comentariilor, introduc un element viu, mobil, plin de interes. Personajele fixe fac legătura între spectatori și rolurile grave ale piesei ; actorii reușesc acest lucru cu condiția nuanțării conduitei lor comice, a ingeniozității *lazi*-urilor, a inventivității mînuirii obiectelor, a eleganței în mișcări și mai ales a talentului de a stabili contactul direct cu auditoriul. Dacă pe lîngă măiestria obligatorie în cînt, dans, acrobatică, echilibristică, interpreții mai au și simțul adevărului nuanțelor, abilitatea imitării accentelor străine, a defectelor de limbaj (a gîngăvi, a precipita, a fonfăi etc.) și în plus calitatea de a fi spirituali, pitorești, intensa veselie și încîntarea admirativă produsă de evoluția lor scenică completează impresia făcută de elementul dramatic pentru a da o plenară imagine artistică a contradicțiilor vieții. Valorificarea valențelor arhaice ale problematicii umane găsite în basme, transfigurarea poetică a adevărurilor vieții dădeau *fiabelor* lui Gozzi o ingenuitate unică în epoca sa. Cunoașterea naturii umane se putea realiza și în formula artistică a lui Carlo Gozzi ; ea anunța schimbarea mijloacelor de expresie și a fondului filozofic propriu artei romantice.

Cariera scenică a pieselor lui Gozzi a fost capricioasă. După mari succese de public în epoca sa, cînd spectatorii de toate categoriile erau atrași în primul rînd de ingeniozitatea plăsmuirilor și după ce romanticii au prețuit nesecata lui fantezie și libertatea formală a urmat o perioadă îndelungată în care exigențele spiritului științific și realist au înlăturat-o de pe scene. Abia secolul nostru a readus în atenția oamenilor de teatru creația lui Gozzi pentru că ea poate prilejui o afirmare a teatralității în care verva burlească și fiorul liric pot coexista.

[1] La Studioul Teatrului de Artă din Moscova în 1922.

TEATRUL ÎN ALTE ȚĂRI : DANEMARCA, POLONIA, RUSIA

Secolul al XVIII-lea înscrie primele afirmări ale valorii originale în teatrele din nordul și răsăritul Europei. Astfel în *Danemarca*, după o aservire aproape totală față de economia, politica și literatura germană, după ce trupe de actori englezi, francezi și germani au trezit interesul pentru această artă, în 1722 s-a deschis la Copenhaga Teatrul național, cu o primă reprezentație a *Avarului* de Molière. În repertoriu dominau comediile franceze traduse în daneză, jucate de actori profesioniști de origine franceză și de tineri amatori locali. Primul și cel mai însemnat dramaturg original a fost Ludovic Holberg (1684—1754), de origine norvegiană, cu un înnăscut simț al demnității și libertății, întărit prin contactul cu ideile filozofilor iluminiști englezi și francezi. Deși orfan și lipsit de mijloace materiale, Holberg și-a format o serioasă cultură filologică și filozofică în Anglia, Franța și Italia, avînd prilejul să cunoască îndeaproape viața teatrală din aceste țări.

Ludovic Holberg

Frantisek Bogomoleț

Căsătoria după calendar

Farmecele

Boierul cel bun

Maistrul politician

Jeppe munteanul

Unsprezece iunie

Camera lehuzei

Mascarada

Soldatul lăudăros

Omul ocupat

Vrăjitoria sau alarma falsă

Observator atent și sensibil, întors la Copenhaga, tînărul savant constată cu adîncă amărăciune înapoierea economică a poporului, ignoranța, prejudecățile, viciile ce dominau societatea ; începe o activitate variată de critic, gînditor filozof, satiric, publicist și moralist, dînd totodată teatrului danez abia înființat repertoriul original de care avea atîta nevoie. Într-un timp relativ scurt, în ciuda opoziției stîrnite de cei ce se simțeau vizați în satirele lui, clerul, nobilimea și marea burghezie în primul rînd, el a scris 36 de piese, inclusiv traduceri și prelucrări. Comediile sale cele mai bune sînt : *Maistrul politician* (1722), *Jeppe munteanul* sau *Țăranul transformat* (1722), *Unsprezece iunie* (1723), *Camera lehuzei* (1723), *Mascarada* (1724), *Soldatul lăudăros* (1724), *Omul ocupat* (1726), *Vrăjitoria sau alarma falsă* (1750), *Naufragiul fericit* (1754).

Din dramaturgia universală, pe care o cunoștea bine, Holberg avea preferință vădită pentru Plaut și Molière, dar nu i-a imitat, rămînînd profund legat de realitatea daneză. El folosește cu măiestrie procedeul exagerării, hiperbola comică, delimitînd-o net de caricatură, dînd personajelor și situațiilor o autenticitate remarcabilă. Caracterul didactic al creației sale este inclus într-un tablou veridic al vieții de toate zilele, cu atributul umorului și al satirei bine orientate.

Francisc Zabłoțchi

Ca și în alte țări din Europa răsăriteană, iluminismul în Polonia a determinat o mișcare cultural-ideologică care a favorizat asimilarea și preluarea tendințelor înaintate din teatrul apusean, pentru a înlesni atingerea originalității în teatrul național. După cîteva secole de laborioasă strădanie în domeniul teatrului bisericesc și școlar, după începuturi și succese în dramaturgie și artă actoricească pe scene de amatori din reședințele somptuoase ale marii aristocrații, abia în 1765, odată cu înființarea Teatrului național din Varșovia, s-au intensificat eforturile de a crea un repertoriu național și un stil de interpretare care, deși se resimțea de influența franceză mai ales, purta deja însemnele unei autenticități valoroase. Frantisek Bogomoleț (1720—1784), reprezentant timpuriu al iluminismului polonez în revista sa *Monitorul*, a definit țelul teatrului nou înființat în spiritul ideilor iluministe și, după primele prelucrări și traduceri, mai ales din Molière și Goldoni (deși considera pe Shakespeare drept exemplul potrivit pentru dramaturgii polonezi), a scris 20 de comedii și o operă care în forme și structură clasică reflectau realitatea din Polonia. *Căsătoria după calendar* (1766), *Farmecele* (1775), *Boierul cel bun* (1767) abordează tema țărănimii și, deși sub influența sentimentalismului apare o notă idilică în prezentarea figurilor de țărani, totuși observații de substanță, o compasiune sinceră față de soarta grea a celor umili îndreptățesc aprecierea lor drept comedii populare.

Viața social-politică a Poloniei, complexă și contradictorie, dispariția sa vremelnică ca stat autonom, revoltele care s-au produs, au inclus teatrul printre mijloacele cele mai eficiente care au fost folosite pentru a cultiva sentimentul patriotic și a susține reformele necesare ameliorării situației.

Satira demascatoare la adresa nobilimii corupte și galomane, apărarea cauzei țăranilor spoliați de drepturile lor, lupta împotriva tradițiilor perimate, conținute în ampla operă dramatică a lui Francisc Zabłoțchi (1750—1821) — formată din 56 de traduceri, prelucrări din Molière, Voltaire, Diderot, Beaumarchais ș.a. și multe come-

dii originale (din care cea mai valoroasă este piesa *Superstiţiosul* (1781), au format o bază solidă de la care a pornit evoluţia comediei naţionale poloneze. Julian Ursin Nemţevici (1757—1841), poet şi luptător activ pe planul politic agitat al Poloniei din acel timp, a avut un mare succes cu o comedie politică *Întoarcerea deputatului* (1790), în care problema reformelor şi alte aspecte de mare interes şi actualitate atunci au primit formă artistică valoroasă. Nemţevici a scris şi dramele istorice *Vladislav sub zidurile Varnei* (1787) şi *Cazimir cel Mare* (1792), ilustrînd cu onestitate literară şi acest gen.

Dar personalitatea cu cele mai mari merite în afirmarea pe toate planurile a teatrului naţional polonez a fost Voiţek Boguslavski (1757—1829), actor, dramaturg, regizor, pedagog artistic, cîntăreţ şi muzician de mare talent. A fost director al Teatrului naţional din Varşovia din 1783, contribuind prin turneele efectuate la dezvoltarea interesului societăţii pentru spectacolele în limba polonă. Creator al operei-vodevil de largă popularitate *Minunea închipuită* sau *Cracovienii şi muntenii* (1794), al comediei *Spasmele moderne* (1797) şi al altor texte în care ridiculizarea mondenităţii nobililor se înscria într-o largă campanie de trezire a conştiinţei naţionale şi de chemare la acţiune, Boguslavski a întemeiat şcoala de teatru din Varşovia (1811), în cadrul căreia a format generaţii de actori, îndrumîndu-i spre simplitate şi naturaleţe în joc. El însuşi este interpret strălucit al multor roluri, printre care deosebit de izbutite au fost Hamlet, Lear (Shakespeare), Saul (Alfieri), rolul titular din *Mincinosul* de Goldoni, evoluînd de la stilul clasic spre interpretarea mai aproape de adevăr şi firesc. Ca regizor urmărea să realizeze unitatea artistică a montării şi, depăşind condiţia de simplu practician, a formulat teoretic bazele estetice şi concluziile experienţei sale scenice în studiul *Dramaturgia* sau *Ştiinţa despre arta scenică* (1812).

Deşi teatrul popular, şcolar, bisericesc şi de curte exista de multă vreme în *Rusia*, în formele sale profesioniste şi desprinse de modelele străine, preluate direct, teatrul îşi afirmă independenţa şi originalitatea creatoare abia în secolul al XVIII-lea. El a apărut întîi în forme clasice, cînd Alexei Petrovici Sumarokov (1718—1777) dă tragediilor [1], pe care le-a scris într-un stil apropiat de cel racinian, un fond ideatic original, o tendinţă politică opoziţionistă faţă de tiranie, oglindind nu numai propria atitudine faţă de domnia Ecaterinei a II-a, ci şi o dispoziţie mai generală a poporului său din acea epocă.

Critica galomaniei şi deopotrivă a primitivismului în moravuri dă valoare numeroaselor comedii [2], prin care Sumarokov a pus bazele unui gen cu mulţi şi talentaţi reprezentaţi în dramaturgia rusă. Consolidarea administrativ organizatorică a teatrului după apariţia în 1758 a primei instituţii de stat de acest fel şi apoi cu înfiinţarea mai multor teatre la Moscova, Petrograd şi în provincie, apariţia primilor actori de valoare ca Feodor Grigorievici Volkov (1729—1763) şi Ivan Afanasievici Dimitrievski (1734—1821), în stare să dea viaţă scenică personajelor din dramaturgia naţională, dar şi universală, a dat impulsul necesar dezvoltării acestei arte.

Ideile iluminiştilor francezi au avut un larg ecou în rîndurile intelectualităţii ruse, cu atît mai mult cu cît ea se vedea confruntată cu politica duplicitară a unei ţarine despotice şi cu marea răscoală ţărănească din 1773—75, condusă de Emilian Pugaciov.

Iluminiştii ruşi au pledat pentru îmbunătăţirea situaţiei iobăgimii în numele ideilor de libertate individuală şi egalitate socială. Literaţi şi gînditori ca Radişcev, publicistul Novikov, fabulistul Krîlov şi dramaturgul Fonvizin au contribuit prin operele lor la lupta împotriva vechii Rusii feudale şi la promovarea culturii naţionale.

Denis Ivanovici Fonvizin (1745—1792), în comedia-pamflet *Brigadierul*, plasînd acţiunea în mediul nobilimii provinciale, găseşte sursa de conflict în ideile noi ce contrazic inerţia şi înapoierea specifică. În cea mai bună creaţie a sa, *Minorul* (1782), extinde observaţia asupra realităţii sociale din Rusia, aduce în prim plan problema educaţiei nobililor pentru ca indirect să atace principalul conflict politico-social al timpului, şi anume relaţia dintre autocraţie şi popor.

[1] *Horev* (1747), prima şi cea mai valoroasă tragedie a sa, *Sinav şi Truvor*, *Hamlet* (1748), *Aristono* (1750), *Dimitrii Samosvaneţ* (1771).

[2] *Cearta*, *Cîndăţenii*, *Tutorele*, *Trei fraţi* ş.a.

Superstiţiosul

Julian Ursin Nemţevici

Întoarcerea deputatului

Vladislav sub zidurile Varnei

Cazimir cel Mare

Voiţek Boguslavski

Cracovienii şi muntenii

Spasmele moderne

Radiscev

Novikov

Krîlov

Denis Ivanovici Fonvizin

Brigadierul

Minorul

Alexei Petrovici Sumarokov

Subiectul comediei se referă nu atît la lupta celor trei pretendenți la mîna unei orfane bogate, luptă cu caracter de farsă, neexistînd pasiuni puternice care să se înfrunte, cît la prezentarea unor aspecte, întîmplări, situații demascatoare în raport cu relațiile familiare și sociale, cu atmosfera vieții rusești.

Comedia lui Fonvizin are un caracter satiric, indicînd drept vinovați pentru șirul de abuzuri și nedreptăți la care erau supuși oamenii simpli pe nobilii inculți, aspri și neomenoși. Moșiereasa Prostakova, fiul ei Mitrofanușka, fratele ei Skotinin, pe lîngă prostia și grosolănia ce le este proprie, apar ca produse reprezentative ale unei stări de lucruri și ale privilegiilor acordate nobililor care lăsau cale liberă exploatării nemiloase și purtării samavolnice. Un „*Ucaz despre libertatea nobililor*“ din 1762 consfințea dreptul de stăpîn feudal asupra pămîntului și iobagilor, acordat de monarhia autocrată. Comedia *Minorul* arăta consecințele acestui drept și adevărata față a celor ce beneficiau de dînsul. Ridicolul desăvîrșit cu care Fonvizin acoperă familia Prostakovei nu atenuează impresia gravă provocată de întrezărirea dincolo de grotesc și farsă a realității zguduitoare. De la prima scenă și pînă în final, concomitent cu neînțelegerea, minciuna, înșelătoria, lăcomia, violența, egoismul care caracterizează relațiile dintre membrii familiei nobile, apare pedepsirea arbitrară a unui iobag croitor, nerecunoștința față de bătrîna doică, neîndurarea față de iobagi, abuzul în exploatarea lor, bunul plac. Deznodămîntul acțiunii sugera soluția utopică a limitării dreptului feudal, Fonvizin împărtășind concepțiile politice iluministe care contau pe intervenția monarhului luminat în soluționarea problemelor sociale. Atenția dată educației nobililor avea aceeași finalitate. Cultivarea în rîndurile nobilimii a cinstei, demnității, a spiritului de dreptate ar fi fost o chezășie a prosperității statului, ar fi combătut cruzimea, brutalitatea și asuprirea altor oameni.

Minorul

Cîteva personaje se fac purtătorii de cuvînt ai autorului, introducînd în comedie un element didactic-moralizator, dar măiestria lui Fonvizin se dezvăluie în conturarea complexă a figurilor principale, țintă a unei necruțătoare demascări. Patosul polemic face din piesă un act de acuzare convingător.

ROMANTISMUL

Poate niciodată înrudirea dintre filozofie și artă n-a fost în cultura modernă mai puternic resimțită ca în romantism.

Tudor Vianu, Filozofie și poezie



ROMANTISMUL ÎN TEATRU — NOUA OPTICĂ ASUPRA PROBLEMELOR DRAMATURGIEI. ESENȚA TRAGICULUI ȘI COMICULUI

Încercarea de a cuprinde într-o formulă oricît de amplă formele complexe și contradictorii ale romantismului este dificilă ; o delimitare a semnificației estetice a termenilor de cea istorică apare necesară. În ordinea succesiunii etapelor culturii, ca mișcare ideologică și artistică de puternică originalitate, romantismul s-a manifestat în prima jumătate a secolului al XIX-lea în toate domeniile creației umane : literatură, muzică, pictură, teatru, filozofie, estetică, știință. Curentul sau școala romantică, metoda de creație romantică, starea de spirit și sensibilitatea care o explică corespund unui anumit stadiu al dezvoltării societății.

Oricît de variate ar fi individualitățile creatoare, apare într-un anume moment o dominantă, o unitate de principii, teme, orientări care le înglobează unui curent, chiar dacă orice clasificare și periodizare în artă este, prin firea lucrurilor, relativă.

G. Călinescu atrăgea atenția în acest sens :

„Clasicism-Romantism sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă" [1].

Momentul istoric în care s-a afirmat romantismul a fost unul din cele mai frămîntate. Generate de grave contradicții sociale și de tendințe politice antagoniste, cronica timpului înscrie un șir întreg de războaie duse de Franța bonapartistă, reacțiile violente stîrnite, Sfînta Alianță și Restaurația, mișcarea decembristă în Rusia, revoltele muncitorilor din Lyon și ale țesătorilor din Silezia, revoluțiile din 1830 și 1848 în mai multe țări de pe continent.

Era de libertate și de domnie a rațiunii pentru care pledaseră utopiile umanitariste ale secolului anterior nu se realizase. Dezamăgirea era profundă. Romantismul a fost o primă expresie a unui sentiment mai general de nemulțumire resimțit de numeroase pături sociale față de societatea contemporană și față de rezultatele progresului capitalist. Într-o mare varietate de forme și cu o incapacitate evidentă de a înțelege științific și obiectiv realitatea, rămînînd la o viziune tot utopică, dar sentimentală, romantismul a exprimat în esență o stare interioară de protest, de negare și refuz a tiraniei de orice fel, a nedreptății, a înjosirii personalității umane ; sigur, cu mari diferențe de tonalitate și intensitate, cu o configurație și cronologie proprie în teatrul fiecărei țări.

Bazele teoretice ale romantismului le-au pus filozofii și scriitorii germani de timpuriu, în ultima decadă a secolului al XVIII-lea și primele decenii ale secolului al XIX-lea ; o strălucită dramaturgie romantică apare în Anglia mai întîi și apoi în Franța ; concomitent și în continuare romantismul își afirmă prezența și în celelalte țări europene.

S-a arătat de mult că există o formă de spirit romantică proprie unui anumit tip de umanitate, cu o anume concepție despre lume și viață și care este prezentă în mai toate epocile istorice, există un stil romantic de existență, un mod de a simți și cugeta, de a reacționa conform unei alcătuiri psihice speciale. Se consideră că romanticul este prin excelență un introvertit, un om de simțire și fantezie, aplecat spre lumea lăuntrică, pe calea contemplației și a visului, un om capabil de avînt, de elanuri generoase.

Fr. Schlegel vorbea despre dezamăgire, despre dorul nestins, despre sentimentul de insatisfacție, despre „furia nemulțumirii".

Novalis, creînd simbolul *florii albastre*, al fericirii totdeauna dorită, niciodată atinsă, pune accentul pe setea de ideal, de absolut, avîntul spre ele fiind alimentat de inadaptare și de sentimentul de singurătate resimțit într-un mediu ostil. Reacția este de revoltă titanică sau de refugiu în pasivitate și resemnare.

Derivînd din tensiunea psihică permanentă la contactul cu realitatea, modul de manifestare al sensibilității romantice, pornind de la o exaltare care nu exclude luciditatea, este pasionat, contrastant, alternînd între extreme, de la marile avînturi la cele mai grele prăbușiri.

Tudor Vianu, ținînd seama de configurația sufletească a creatorilor, definea și un tip estetic romantic care ar fi mai înclinat spre expresia lirică a propriei personalități, spre originalitatea formei, spre

[1] George Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, E.P.L.A., 1946, p. 16.

negarea principiului mimetic în creație, spre subiectiv, conflictual, imaginativ, irațional, mereu în căutarea sensurilor profunde [1]. Tipul estetic romantic este prezent în orice epocă, bineînțeles că atunci cînd anumite condiții au favorizat afirmarea lui cu precădere, cînd un grup mai mare de creatori au adoptat idei și practici de tip romantic s-a putut vorbi despre un curent sau o mișcare artistică romantică.

Trăsăturile cele mai generale care au dat profilul distinct al curentului romantic sînt urmarea unei anumite înțelegeri a relației artei cu realitatea. Concepția după care arta nu este imitație, ci creație, a fost introdusă în gîndirea estetică modernă de către romantici. Pornind de la un întreg eșafodaj filozofic care legitima subiectivismul creației și rolul imaginației în artă, teoreticieni și creatori deopotrivă au susținut această concepție cu atît de serioase consecințe în practica teatrală, care au stîrnit un puternic ecou, schimbînd viziunea multor creatori.

Departe de a recunoaște drept real numai ceea ce poate fi perceput prin simțuri și poate fi explicat prin rațiune, romanticii germani se detașau net de optica raționalistă a iluminismului, unilaterală, aproape închisă în fața înțelegerii simțirii. Preluînd gîndirea precursoare a lui Herder care susținuse că :

„Sentimentul e totul — el este noul centru de gravitate al omului, esența însăși a individualității",

romanticii erau de părere că inteligența nu poate descoperi decît o parte a adevărului, pe cînd sentimentul, îmbrățișînd totul, contribuie la dezvăluirea misterelor naturii ; ei nu renunțau la ceea ce depășea analiza clară și rațională a prezentului, lărgeau granițele artei, incluzînd domenii puțin valorificate pînă atunci : parabola, basmul, fabula, fantasticul, absurdul, mitul.

De la subiectivismul creației era firesc să se ajungă la principiul libertății formale, dar este un merit al gîndirii estetice romantice că în acest context nu se pierdea legătura cu viața și cu perspectivele ei. A. W. Schlegel considera dramaturgia

A. W. Schlegel

„arta de a sesiza partea poetică a evenimentelor veritabile și a uni vioiciunea culorilor cu gînduri universale și cu generosul entuziasm pe care-l inspiră interesele augustе ale umanității".

Despre arta dramatică și literatură

Așa încheia ultima lecție, a 77-a din cursul *Despre arta dramatică și literatură*.

Romanticii erau convinși că în orice mit se ascunde o confesiune existențială ; cînd li s-a dezvăluit conflictul insolubil dintre marele vis al dezvoltării libere și universale a omului și societatea burgheză cu antagonismele și contradicțiile ei, reacția a fost de a evada într-o lume complementară, a visului — sau de a chema pasionat la depășirea limitelor existente. Imaginea mitică a realului în artă poate deveni o pedagogie a grandorii, cum definea Baudelaire sensul picturii romanticului Delacroix.

Baudelaire

Delacroix

Herder

Romanticii au determinat o importantă schimbare a gustului artistic, atunci cînd au conceput mitul și în genere imaginarul ca un act de poetizare a realului, o formă de cunoaștere, expresia unui mod de a gîndi existența. Ei au acordat atenție folclorului, legendelor, povestirilor și poeziilor populare, față de care iluminismul avusese un dispreț abia disimulat, considerînd basmele, de pildă, absurde fabulații. Ei au descoperit în basme și legende explicații profunde ale naturii și ale istoriei popoarelor, prezentate într-o formă de frumusețe naivă, cu o libertate a spiritului față de contingențe.

Miraculosul și fantasticul fac din basm producția în care fantezia, capacitatea de a visa și interpretarea specifică a lumii își găsesc posibilitate largă de exprimare.

Romanticii au introdus și valorificat visul în arta epocii moderne, pentru ei visul cu impulsurile subconștientului devenind o nouă realitate, un univers bizar, în care se puteau petrece cele mai stranii metamorfoze.

Fantasticul în artă poate avea funcții contestatare și compensatoare inedite. Romanticii l-au cultivat pornind de la anumite premise filozofice. Noua înțelegere a vieții, a naturii, noua poetică a romantismului au fost deopotrivă creația filozofilor și poeților.

[1] Tudor Vianu, *Estetica*, ediția a III-a, București, Ed. Fundației, 1945, p. 33.

Schelling
Filozofia artei

Schelling (în *Filozofia artei*) formulase ideea potrivit căreia atît filozofia cît şi poezia aspiră către adevăr, către un adevăr etern, care este totuna cu frumuseţea.

Romanticii vedeau în poezie o cunoaştere nu mai puţin precisă decît cea obţinută pe căile ştiinţei propriu-zise. Ridicată la rang de revelaţie a realului, creaţia poetică în concepţia lor nu poate suferi nici un fel de lege, nici un fel de normă care să stăvilească avîntul natural al inspiraţiei. Comentariile lui A. W. Schlegel privind evoluţia dramaturgiei de-a lungul secolelor readuc în atenţie factorul poetic. El observă că Aristotel

A. W. Schlegel
Tudor Vianu

„n-a aprofundat misterul poeziei, această artă eliberată de orice altă obligaţie decît aceea de a atinge ideea frumosului, de a-l releva prin limbaj" [1].

Amestecul genurilor, înlăturarea legilor rigide de compoziţie au primit suporturi teoretice, datorate fraţilor Schlegel, pline de sugestii, unele urmate, altele rămase în stare de enunţ. Fr. Schlegel (în *Fragmentele* din *„Athenaeum"*) preconiza desfiinţarea barierelor formale dintre genuri pînă la apropierea dramei de roman şi la contopirea liricului, epicului şi dramaticului. Piesele deveneau „tablouri dramatice", apropiindu-se de tipul epic, unele erau mai mult poezie decît teatru, deveneau *Lesedramen* (drame pentru lectură).

Hegel

Îi încuraja în această dorinţă de desprindere din cătuşele esteticei clasice exemplul dramaturgiei lui Shakespeare, pe care romanticii l-au redescoperit pentru cultura europeană, după ce secolul al XVIII-lea se apropiase de el, dar îl înţelesese şi acceptase doar parţial. Departe de a condamna „barbaria" formei care-l impresionase neplăcut pe Voltaire, romanticii preţuiau „panorama dramatică" ; piesa de situaţii cu caracter mişcător, pictural şi mai ales *„dinamismul tragic al portretului uman"*. Le era apropiat modul în care Shakespeare dezvăluia disonanţa, lipsa de armonie dintre existenţa individului şi lume, haosul şi motivul care-l provoacă, şi nu numai haosul exterior, ci şi cel interior.

[1] A. W. Schlegel, *Oeuvres*, vol. II, Leipzig, Libr. de Weizmann, 1846, p. 83.

Romanticii aveau aproape toţi un sentiment tragic al existenţei. În teoria romantică a dramei, ei formulează esenţa tragicului pornind de la premisa caracterului tragic al existenţei umane ; în catastrofa care desfiinţează fizic personajul stă rezolvarea, eliberarea lui din mărginita individualitate şi întoarcerea în domeniul absolutului. Raportul dintre individ şi univers e schimbat ; nu mai apar ca puteri antagoniste, ele tind spre o reunire şi prin aceasta orice esenţă tragică conflictuală se anulează.

Cu multă dreptate Tudor Vianu vedea nu numai în concepţia despre lume, ci şi în aspectele tipice şi în proteismul sufletului romantic, fără formă precisă, în dorinţa de perpetuă schimbare o *„inaptitudine pentru tragic"*, cauza unui fenomen semnificativ, dispariţia tragediei ca gen literar :

„Romantismul a deplasat astfel accentul de la forma cristalizată, către procesele care o pregătesc, şi această deplasare a putut fi cu bună dreptate caracterizată ca o coborîre în regiuni mai subiective ale individualităţii" [1].

Hegel vorbeşte şi de o *„emancipare aparentă a particularităţii"*, în sensul că :

„... bogăţia caracterelor care acţionează, natura stranie a unor complicaţii mereu în alt fel împletite unele cu altele, labirintul intrigilor, natura întîmplătoare a evenimentelor şi, în general, toate laturile a căror emancipare de substanţialitatea atotcuprinzătoare a conţinutului esenţial indică tipul formei romantice a artei, deosebindu-l de cel clasic" [2].

Structura textului dramatic apare în acest fel dependentă de natura intimă a personajelor.

Concepţia foarte modernă asupra teatrului, văzut ca o operă colectivă, rezultată din colaborarea mai multor arte, romanticii au fost printre primii care au avut-o, pornind de la principiul artei sintetice şi al elementului poetic unic care le stă la bază.

A. W. Schlegel vorbeşte despre teatru ca fiind locul *„unde vraja (farmecul) mai multor arte unite poate să acţioneze"* şi sugerează nu numai o mai mare apropiere, ci chiar o contopire între cuvînt, muzică, plastică, dans.

[1] Tudor Vianu, *Romantismul ca formă de spirit*, în vol. *Romantismul european*, Bucureşti, 1931, p. 11.
[2] Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, Bucureşti, Editura politică, 1966, p. 607.

Adevărata vrajă sau încîntare, afirmă Ludwig Tieck, își atinge scopul numai dacă publicul e zguduit, prins, emoționat, răpit, importantă fiind puterea fanteziei pe care opera de artă o trezește. Ea poate transforma pasivitatea spectatorului într-o atitudine atît de activă, încît ea „creează împreună cu Poetul" imaginația spectatorilor, contribuind astfel la împlinirea spectacolului.

Ludwig Tieck

În același spirit, Novalis a dat definiția artei teatrale ca fiind *„reflexia activă a omului asupra lui însuși"*.

Novalis

La baza textului de teatru Fr. Schlegel plasează scopul comunicării : *a face din contemplator un element activ al creației*. El nu cere dramei dezvoltarea unei idei, evoluția unui caracter sau înlănțuirea unei acțiuni, considerate ca atare. În toate acestea el caută viața. Ceea ce este viu, spontan într-un om, iată ce-l atrage către dramă, să spunem mai degrabă către dialog, către conversație.

Interesant este modul în care romanticii priveau raportul dintre autor și operă în domeniul comediei mai ales, unde intervine și conceptul original al ironiei romantice.

Născută din contrastul dintre adevăr și formă, dintre imposibilitatea și necesitatea de a comunica, ironia este atitudinea spiritului în goană după adevărul totdeauna greu de atins, sentimentul viu al relativității a tot ce este mărginit, o manifestare a contradicției dintre libertatea absolută a spiritului și limitarea forțelor reale umane, conștiința imperfecției lor. Ironia romantică stă la originea teoriei paradoxului și confuziei genurilor. Aptitudinea de a cuprinde partea serioasă, dar și cea glumeață a lucrurilor, înțelegerea întrepătrunderii lor, dovadă a libertății spiritului uman, a fost un fenomen romantic prin excelență. Dar acest umor romantic era în sensul său mai adînc resemnare, și anume un fel de a ocoli adevărata soluționare a problemei existenței, un mod de a te sustrage „seriosului" ei, prin scînteierile multicolore, schimbătoare ale unei atitudini spirituale a cărei ultimă formă este ironia romantică.

Folosind jocul iluziei și al dezvăluirii adevărului, ca reflexele unei oglinzi îndreptate în toate părțile, pînă la sfîrșit nimeni nu mai știe care este cu adevărat realitatea, dacă în general ea poate fi cunoscută prin intermediul inteligenței, dacă nu cumva tocmai adevărul cel mai adînc ar sta în aparența lipsă de regulă, în arbitrar și bunul plac al hazardului.

Spectatorul e împărțit mereu între iluzionare și deziluzionare, aflîndu-se ca într-un șir paralel de oglinzi în care ce e absurd, arbitrar, trecător în viață apare izolat, arătat și atacat în același timp, fiind prin asta depășit în mărginirea sa : de aceea ironia și jocul sînt programatic cerute de comedia romantică.

Domeniu al imaginației libere, comedia, după Fr. Schlegel, poate apela la fabula fantastică, absurdă chiar, dacă ea luminează caracterele bizare și situațiile ridicole ale vieții oamenilor. A. W. Schlegel insistă asupra ideii de *„joc"*, de abandonare în plăcerea existenței. Dacă dispoziția tragică e compusă dintr-o sumbră tristețe și un entuziasm elevat, esența comediei el o vede în veselie, într-un fel de uitare a vieții. Simțindu-ne bine, abandonîndu-ne unui sentiment agreabil, înlăturînd ideile triste, lăsăm să alunece totul la suprafața sufletului nostru, nu luăm totul decît în joacă ; autorul comic adevărat trebuie să țină la distanță tot ce ar putea excita indignarea morală contra personajelor sale sau interesul adevărat pentru situația lor, pentru că aceste sentimente ne-ar face să cădem în serios.

Fr. Schlegel
A. W. Schlegel

Aluzia constantă la realitate, ca și extrema libertate a formei țin, deopotrivă, de esența intimă a comediei :

Tragedia se complace în unitate, comedia trăiește în haos — ea iubește varietatea, contrastele, ai spune aproape contradicțiile, ea se amuză să reunească ce e mai extraordinar, neauzit, imposibil, chiar cu uzanțele cele mai familiare ale vieții obișnuite [1].

Domeniu al imaginației libere, comedia, după A. W. Schlegel poate apela la fabula fantastică, *absurdă* chiar, dacă ea luminează caracterele bizare și situațiile ridicole ale vieții oamenilor.

Foarte interesante sînt observațiile lui A. W. Schlegel în legătură cu rolul și sensul *măștii* în teatru. El se referă la piesele lui Plaut și Te-

[1] A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, 3 vol, Paris—Génève, 1814, I, p. 303.

H. von Kleist renţiu cînd îşi exprimă predilecţia pentru o simplitate expresivă în prezentarea caracterului :

„Mai bine a trasa pictura cu trăsături mai largi şi a lăsa o anumită latitudine actorului pentru ca el să poată după voinţă, să facă imitaţia mai precisă şi mai personală" [1].

A. W. Schlegel

Cînd sensibilitatea sau imaginaţia ameninţă să aibă o excesivă preponderenţă într-o compoziţie dramatică, intervenţia *ironiei* poate restabili echilibrul necesar, crede A. W. Schlegel, reţinînd mai ales efectul corectiv faţă de revărsarea lirică. Introdusă în dramaturgie, ironia are rolul foarte important de a înlesni *deziluzionarea.*

Fr. Schlegel

Puterea de a mînui liber iluzionarea şi deziluzionarea este una din virtuţile comediei. Din jocul de reflexe pe care-l provoacă ironia apare ideea relativităţii cunoaşterii umane şi mai ales a haosului, a arbitrarului care domină lumea. Fr. Schlegel consideră ironia bucurie şi doliu totodată, pentru că ea creşte pe solul recunoaşterii tragice a sfîşierii existenţei din perceperea lipsei de lege, a anarhiei aparenţelor, a arbitrarului. În timp ce la Fr. Schlegel ironia rămîne o formă a concepţiei intelectuale despre lume, la scriitorii romantici L. Tieck, C. Brentano, E. T. A. Hoffmann, Eichendorff, prin sentimentul bucuriei de a trăi, ea se converteşte în umor. În opera lor, tragicul şi comicul îşi întind mîna şi deziluzionarea e împinsă programatic pînă la paradox.

L. Tieck

C. Brentano

E. T. A. Hoffmann

Despre teatrul de marionete

În eseul *Uber das Marionettentheater* [2] al lui H. von Kleist sînt expuse aspecte esenţiale ale esteticii romantice, sub forma unui dialog. Unul din interlocutori este un dansator de operă, bun cunoscător şi admirator al teatrului de marionete, care susţine ideea superiorităţii acestora faţă de interpreţii vii, conştienţi. Primul argument adus este cel al proporţiei, mobilităţii, graţiei şi mai ales al dispoziţiei centrilor de greutate. Prin perfecţiunea tehnică a construcţiei sale, marioneta are numai gesturi impecabile, ceea ce nu stă în puterea omului interpret.

În eseul lui Kleist apare concepţia despre sufletul în exil, se infirmă rolul raţiunii în crearea frumosului, se relevă importanţa factorului inconştient pentru dezvăluirea adevărului, se apreciază valoarea „jocului" pentru căutarea căii către acea stare de naivă uimire pierdută de om, se caută resorturile creaţiei artistice în viziunea specifică romantismului german.

Romanticii au trezit interesul pentru piesa istorică pe care o doreau cu vastă acţiune politică, cu mare varietate de caractere, cu atmosferă morală, socială şi cu o amplă prezentare a sentimentelor. Transferarea interesului asupra tumultului interior reprezenta o schimbare remarcabilă. Atraşi de arta medievală, avînd gustul exotismului, căutînd originalitatea subiectelor, romanticii aveau preferinţă pentru lirismul erotic, pentru exprimarea cu precădere a universului interior, pentru exaltarea Eului ; ei proclamau spontaneitatea invenţiei şi a libertăţii creatoare, abordau un vocabular mai bogat, mai îndrăzneţ, un stil pasionat, antitetic, cu efuziuni lirice şi frecvente metafore care colorează puternic imaginile.

Unele elemente romantice au rămas definitiv în patrimoniul artei, contribuind la evoluţia teatrului în genere. Atenţia dată unor naturi problematice, cu impulsuri interioare şi trăiri contrastante, cu neliniştile, întrebările chinuitoare sau dispoziţia lor ironică, a lărgit investigaţia psihologică în forme teatrale. Coloritul, nuanţarea, pitorescul cadrului scenic, sau varierea, pregnanţa, strălucirea mijloacelor de expresie actoricească s-au integrat organic în noile orientări. În ipostaze mai mult sau mai puţin vizibile, romantismul şi-a continuat existenţa şi în simbolism, parnasianism, în suprarealism, mai ales prin acele aspecte care derivă din înţelegerea specială a relaţiei dintre creator—realitate—operă.

Pentru mulţi spectatori orice filon de poezie, sensibilitate, de visare care-i desprinde dintr-o atmosferă diurnă, introducîndu-i într-o zonă de fantezie, invenţie, libertate, este asimilat de obicei cu prezenţa unui element romantic. Aşa şi este. Există aspecte în teatrul epocii romantice cărora le putem atribui semnificaţii în raport cu preocupările şi ideile estetice actuale. Ele nu coincid întotdeauna cu direcţiile majore, dar îşi dovedesc capacitatea de a se integra în realitatea artistică contemporană.

[1] A. W. Schlegel, *op. cit.*, p. 65.
[2] *Despre teatrul de marionete.*

ROMANTISMUL GERMAN

Dacă problemele teoriei dramatice au revenit cu insistență în meditațiile romanticilor germani și constituie în fond cel mai însemnat aport pe care l-au adus ei dezvoltării romantismului european, creația teatrală practică nu putea nici ea rămîne în afara preocupărilor lor și mai toți scriitorii epocii au scris și piese de teatru. Unii au fost critici, regizori, scenografi, conducători de teatre și, în ansamblu privită, activitatea lor a fost fructuoasă, schimbînd optica și gustul spectatorilor, impunînd o necesară frămîntare creatoare, cu repercusiuni asupra evoluției ulterioare a teatrului german.

Ludwig Tieck, maestrul ironiei romantice

În dramaturgie încep să apară noile tendințe, de multe ori fără a fi cunoscut, în prealabil, suportul teoretic, dar găsind, prelucrînd, intuind alte izvoare de inspirație și alte mijloace de expresie care s-au încadrat în vederile școlii romantice în curs de constituire. Cel mai mare merit în această privință revine berlinezului Ludwig Tieck (1773—1853), fecund prozator, poet autentic, dramaturg talentat, valoros om de teatru. Principalele înnoiri tematice și formale ale noii orientări se găsesc în opera lui din tinerețe, iar piesa *Motanul încălțat* poate fi considerată drept comedia reprezentativă a romantismului.

Tieck a fost unul din primii scriitori ai timpului profund impresionați de frumusețea artei gotice și de farmecul literaturii medievale, de basmele și povestirile populare, în care a văzut o posibilă sursă de inspirație, a și folosit-o, stîrnind entuziasmul lui A. W. Schlegel prin publicarea volumului de *Volksmärchen des Peter Leberecht* [1], în 1797, urmat de *Romantische Dichtungen* [2] în 1799, republicate în 1811. Scrierile sale, timp de aproape un deceniu, vor folosi sugestiile, unele motive tematice pe care preferințele literare le cuprindeau și, potrivit dispozițiilor și sensibilității deosebite a creatorului, vor descoperi cu originalitate posibilități literare moderne care vor deveni proprii romantismului.

[1] *Basmele populare ale lui Peter Leberecht.*
[2] *Poezii romantice.*

Tieck a încercat o variată gamă de modalități artistice și a reușit să găsească cel puțin trei căi noi pe care se vor canaliza viitoarele producții romantice, și anume : cele proprii unei *Schauerromantik* (romantismul groazei), cele inspirate de *Evul mediu creștin* și cele expresive pentru *ironia romantică*.

Cavalerul Barbă albastră

Din prima categorie ar putea fi amintită *Ritter Blaubart* [1] (1796) inspirată de un basm vechi, în care interesul poetic se concentrează pe stări interioare, pe spaima pe care o trăiește o femeie într-un castel singuratic.

Karl von Berneck

Groaza și presentimentul, ca manifestări instinctuale, ce scapă de sub controlul rațiunii, apar mult potențate în prima piesă mai amplă a lui Tieck *Karl von Berneck*, concepută în 1793 sub impresia lecturilor din literatura spaniolă, prelucrată în 1795 și tipărită în 1797 în volumul *Volksmärchen*.

Cu întîmplările unei *Orestii* aduse în timpurile cavalerești, tragedia lui Tieck are drept fundal un puternic sentiment al destinului (și va inaugura o lungă serie de piese de acest gen în literatura germană) ; sînt frecvente scenele de nebunie, de rătăcire a minții — din nou un aspect preferat al literaturii romantice.

Basmele populare ale lui Peter Leberecht

Cu totul contrar literaturii neoclasice, el acordă un loc important peisajului, naturii în general, pe care le aduce drept cadru semnificativ pentru acțiunile oamenilor. În piesa sa, ceața, răceala zorilor, furtuna, ploile torențiale, întunericul joacă un rol cu totul deosebit. Nu rămîn ca un fundal impasibil, ci dimpotrivă, par a fi elemente constitutive ale unui destin, a unei puteri din afară, a unei lumi în cadrul căreia drama omenească apare doar ca o parte.

Poezii romantice

De aici și sentimentul de frică de viață care domină și alte creații ale lui Tieck. Îl regăsim în poveștile *Der blonde Eckbert* [2], *Tannhäuser* (1799), *Der Runenberg* [3] (1802), în care neliniștea născută din conștiința relativității cunoașterii omenești, presimțirea, nebunia, melancolia, toate converg spre dezvăluirea unei optici romantice.

Tannhäuser

Eckbert cel Blond

Muntele Runelor

[1] *Cavalerul Barbă albastră.*
[2] *Eckbert cel blond.*
[3] *Muntele Runelor.*

Ch. Perrault

Nu misterul, fantasticul erau noi, ci credința în ele, integrarea lor într-o concepție despre viață, așa cum în parte o vedea filozofia timpului. Halucinațiile născute din frică sînt privite ca realități, nu rămîn în sfera mărginită a moralei, ci provoacă fapte de viață.

Forma acestor „tablouri dramatice" în care epicul și liricul sînt atît de prezente le fac puțin apte pentru scenă.

Madame de Staël

Cea mai izbutită parte a dramaturgiei lui Tieck e formată de comediile-feerii în care fantasticul e des întîlnit, trădînd o mare plăcere de a fabula.

Motanul încălțat

Heinrich Heine

Carlo Gozzi

Prințul Zerbino

Lumea întoarsă

Un ciclu de piese apărute la scurt interval au un colorit viu și dovedesc o înzestrare comică deosebită. *Der gestiefelte Kater* [1] (1797), *Prinz Zerbino* [2] (1799), *Die verkehrte Welt* [3] (1799), în care ironia romantică, procedeele de deziluzionare-distanțare, înainte de a fi teoretizate de Fr. Schlegel în revista „*Athenaeum*", instaurau „toana" (die Laune) ca factor activ în programul artistic subiectiv, așa cum se va întîmpla în toate umoreștile create în epoca romantică.

Marcel Brion

Aptitudinea de a cuprinde partea serioasă, dar și cea glumeață a lucrurilor, dovadă a libertății spiritului uman, a fost obiectul unui adevărat cult, un fenomen romantic prin excelență. Dar acest umor romantic era în sensul său mai adînc — resemnare, și anume un fel de a ocoli adevărata soluționare a problemei existenței, un mod de a se sustrage „seriosului" ei, prin scînteierile multicolore, schimbătoare ale unei atitudini spirituale a cărei ultimă formă este ironia romantică. Pentru Tieck, de la natură înclinat către pesimism și spaimă, gluma a însemnat un refugiu și el a fost primul dintre romantici care a cultivat-o în piese.

Ironia de care se folosește cu mare măiestrie Tieck risipește necontenit atmosfera de miraj și fantastic pe care abia a creat-o, implicînd în zona vizată de ea acțiunea piesei, dar și pe spectatori și autor deopotrivă.

Cea mai valoroasă, mai teatrală din piesele lui Tieck este *Motanul încălțat*. Istorioara nalvă și comică (pe care Tieck a găsit-o în culegerea lui Ch. Perrault: basmul „*Le chat botté*") a motanului care procură stăpînului său un castel și un regat se dublează cu o critică violentă, cu ironie subtilă la adresa teatrului german contemporan, a actorilor, criticilor și mai ales a publicului obișnuit cu sentimentalitățile comediei burgheze, cu scenele familiare și virtuoase, toate acestea mînuite cu „*armele strălucite ale unei veselii foarte originale*", cum bine a apreciat Madame de Staël[1]. Ea elogiază simțul artistic sigur de care a dat dovadă Tieck cînd a apelat la „admirabilul" Motan, făcînd din el eroul piesei, deoarece animalele personificate și acționînd în maniera oamenilor par adevărata comedie creată de natura însăși.

Heinrich Heine a arătat legătura dintre *fiabele* lui Carlo Gozzi[2] și creația lui Tieck, menționînd faptul că după exemplul acestuia mai mulți autori germani au creat comedii a căror structură comică nu e susținută de caractere sau de o intrigă glumeață, ci ne introduc dintr-o dată într-o lume comică, în care animalele vorbesc ca oamenii, în care întîmplarea și bunul plac iau locul ordinii naturale a lucrurilor.

Marcel Brion[3] arată că pentru mulți romantici germani *Commedia dell' Arte* era adevăratul teatru, teatru prin excelență: acela care vorbește prin alegorii și care închide în simboluri o lecție de înțelepciune pe care realitatea seacă și o psihologie cu scurtă rază de cuprindere sînt incapabile să le surprindă, cu atît mai mult să le transmită.

Tieck era pătruns de relativa valoare a materialului în domeniul poeziei dramatice și nu căuta deloc singularitatea subiectului, interesat mult mai mult de modul propriu de tratare a unui motiv cunoscut. Modalitatea aceasta îi oferea lui Tieck posibilitatea de a duce acțiunea piesei pe trei planuri diferite, realizînd un joc de „teatru în teatru". A. W. Schlegel spunea despre *Motanul încălțat* că este

[1] *Motanul încălțat.*
[2] *Prințul Zerbino.*
[3] *Lumea întoarsă.*

[1] Madame de Staël, *De l' Allemagne*, Paris, Libr. Hachette, 1958, p. 350.
[2] Heinrich Heine, *Sämtliche Werke*, VB, Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien, p. 283.
[3] Marcel Brion, *L' Allemagne romantique*, Paris, Ed. Albin Michel, 1963, p. 164.

„*piesa unei piese*", dar, totodată, şi o farsă maliţioasă, îndrăzneaţă. Tieck rămîne original în interpretarea materialului : realitatea basmului este încontinuu spartă în substanţa ei şi prin astă dramaturgul se apropie de o dimensiune estetică mai extinsă, de teatrul anti-iluzionist.

Un fond de ironie romantică este introdus cu originalitate în piesa sa.

Ni se prezintă caricatura unui public format de gusturile şi concepţiile iluministe şi de melodramele favorite, un public care are despre sine cea mai bună părere, mai ales despre cultura, despre priceperea sa teatrală. Numai că replicile lui, puţine cîte sînt, demonstrează limpede mărginirea, rigiditatea, lipsa de înţelegere, gîndirea şablonardă — adică tot ce însemna prostia îngîmfată a unui public cu care opera de artă trebuia să lupte.

Pretenţiile de competenţă, lecţiile de compoziţie, observaţiile critice cu duiumul sînt acoperite de un ridicol desăvîrşit, pentru că trădează adevăratul gol interior, carenţa de inteligenţă, opacitatea intelectuală.

Comedia anunţată nepretenţios drept basm pentru copii pune în discuţie probleme estetice importante şi discută „în joacă", aşa cum doreau de fapt romanticii, psihologia influenţării, folosind schimbarea continuă a planurilor realităţii estetice. Tieck aduce în „joc" un public „idealizat" la modul negativ, adică concentrează în el toate prejudecăţile şi superficialităţile, toată incompetenţa publicului din timpul său. Cu acest joc în joc Tieck oferă adevăratului public o oglindă în care acestuia nu-i vine la îndemînă să se recunoască.

Concepţiile romanticilor pe atunci încă incomplet definite, dar inspirînd unele direcţii evidente în literatură, în care apăreau preferinţa pentru miraculos, evadarea în mijlocul naturii, exagerarea sensibilităţii şi a manifestărilor sentimentelor, sînt şi ele privite de Tieck sub un unghi glumeţ, într-o formă jucăuşă. Dacă la adresa iluminismului critica e ceva mai drastică, vizînd mai ales concepţia obişnuită despre cultura „folositoare", în privinţa romantismului, deşi el apare ca un îndemn la o privire mai înaltă, mai poetică asupra realităţii, totul rămîne însă destul de vag. De aici caracterul aerian, glumeţ şi în fond lipsit de substanţă al piesei care peste tot parodiază fără a oferi ceva serios în loc — pentru că nici nu-şi propune, nici nu stă în spiritul ironiei romantice această obligaţie. Relativitatea şi limitele oricărei cunoaşteri şi străduinţe omeneşti pentru a fi sesizate presupun un punct de observaţie superior lor ; pe acesta îl deţine autorul.

Permanenta alternare de planuri ale realităţii teatrale ridică deasupra artei pe artişti şi spectatori. Creaţia şi procesul creator sînt observate şi oglindite în reacţiile publicului. Spectatorul e împărţit mereu între iluzionare şi deziluzionare.

Adevăratul public se vede în oglindă în publicul de pe scenă, cel de pe scenă e apostrofat de actori şi găseşte o oglindă în ei, iar actorii se văd oglindiţi în observaţiile publicului. Toate aceste reflectări devin un mijloc pentru formarea ironiei. Ce e absurd, arbitrar, trecător în viaţă prin intermediul unui joc de oglinzi apare izolat, arătat şi atacat totodată — fiind prin asta depăşit în mărginirea sa. *Motanul încălţat* a devenit modelul hotărîtor pentru aproape toate comediile romantice ; tonalitatea luminoasă, veselă, a piesei explică succesul teatral de care s-a bucurat chiar în epoca sa şi în faţa unui public pe care-l caracterizase atît de bine — dar e drept că-i oferise şi pîrghia necesară pentru a se ridica deasupra mărginirii sale.

Prinţul Zerbino

Călători după bunul gust

Lumea întoarsă

Celelalte piese, *Prinţul Zerbino* sau *Călători după bunul gust* şi *Lumea întoarsă*, nu mai au un punct central care să ţină legate într-un fel numeroasele episoade ce se înlănţuie, curg inegal, desfăşurîndu-se ca un carnaval însufleţit în care lumea întreagă pare o casă de nebuni.

Folosind aceeaşi tehnică de joc în joc, care în *Lumea întoarsă* ajunge la o potenţare maximă, aşa cum ar fi dorit-o şi Fr. Schlegel care visa un nesfîrşit şir de oglinzi, prezent în comedie, Tieck nu reuşeşte să atingă un nivel artistic înalt în aceste două piese, deşi risipeşte destul spirit şi inventivitate comică. P. van Tieghem îl aprecia foarte exact pe L. Tieck :

P. van Tieghem

> „A juca cu un farmec egal suferinţele şi bucuriile, a simţi durerea cu o dulce ironie, puţini au ştiut s-o facă !".

Clemens Brentano

Printre cei care au încercat să creeze comedii în noul spirit al romantismului ar putea fi amintit și Clemens Brentano (1778—1842), care, îndemnat de un premiu instituit de Goethe și Schiller, scrie în 1801 și publică în 1803 *Ponce de Leon*.

Ponce de Leon

Spre deosebire de Tieck, Brentano nu mai apelează constant la parodie și nici la fantasticul unei lumi de basm, dar personajele sale au o structură romantică, iar de-a lungul piesei un neîntrerupt lanț de glume spirituale reușesc să desființeze latura serioasă a oricărei lumi, înțelesul serios al oricărui cuvînt ; în acest mod ia naștere o atmosferă fantastică care schimbă viața obișnuită într-un carnaval. Acțiunea înlesnește manifestarea unei pofte de viață, a unei bune dispoziții, a unei atmosfere de joc, scînteind de spirit, spumoasă ca o șampanie, dar fără consistență.

Acesta și este specificul comediei așa cum o vedeau romanticii germani, ea trebuind să dizolve latura serioasă și în general orice realitate, fără să pună ceva în loc.

Aproape un deceniu după succesul trainic al piesei lui Zacharias Werner *24 februarie* la teatrul din Weimar în 1810 și pe toate celelalte scene ale Germaniei, genul dramei destinului — *Schicksalsdrama* a fost cultivat de mulți autori.

Familia Schroffenstein

Formula degenerase acum spre o aglomerare a efectelor de groază și mister obținute prin etalarea unui șir de orori săvîrșite de oameni dominați de sentimentul fricii. Credința în puterea destinului și frica făuresc această putere și astfel elementul subiectiv apare hotărîtor. Legătura cu gîndirea și estetica romantismului a acestui gen este mai mult exterioară ; dar a avut o senzațională carieră teatrală, cu toată lipsa calităților poetice și a consistenței conținutului, tocmai pentru că într-o zonă mai joasă a înțelegerii romantismul se confunda cu tot ce era bizar, straniu, miraculos.

„24 februarie"

24 februarie, cea mai izbutită din acest gen de piese, este un singur act concentrat, scris după o relativ bogată experiență de dramaturg.

Zacharias Werner

Zacharias Werner (1768—1823), pe care Doamna de Staël, și nu numai ea, îl considera succesorul lui Schiller, mai scrisese o serie de piese în care Goethe remarca prezența sentimentului religios. În drama *24 februarie*, o familie de țărani din Elveția trece prin situații ieșite din comun, care culminează cu omorîrea de către tată a fiului întors acasă și nerecunoscut după douăzeci de ani de absență. O serie de coincidențe, considerate drept împlinirea unui blestem, duc la acest fapt grav rezultat al unei porniri necontrolate de rațiune.

Doamna de Staël arată că subiectul i se pare

„prea aproape de adevăr, un adevăr atroce care n-ar trebui să intre de loc în cercurile artelor frumoase" [1].

Heinrich von Kleist, nevoia de absolut, explorarea universului interior

Resimțindu-se de atmosfera vremii, prima piesă a lui Heinrich von Kleist (1777—1811), *Familia Schroffenstein* (1801), deși pare a demonstra, prin acțiunea sa, caracterul implacabil al unei fatalități ce urmărește două ramuri învrăjbite ale aceleiași familii, deși intervin și aici coincidențe fatale și fapte violente ieșite din comun (uciderea propriilor copii de către părinți obsedați de dorul răzbunării, orbiți de aparențe), depășește prin profunzime și calitate lunga serie de drame ale destinului care apar în deceniul următor.

Departe de a fi simplu element exterior, întîmplarea își are aici împlîntate rădăcinile în pornirile oamenilor, în incapacitatea lor de a descifra realitatea, în eroarea provocată de simțuri și de iluzia pe care ele o creează, și, cu toate imperfecțiunile unei opere de debut, piesa se detașează net prin gîndirea creatorului ei. Dînd operei caracterul patetic al propriei sale ființe, Kleist include un sentiment tragic al existenței a cărei intensitate o singularizează în cadrul literaturii germane.

Familia Schroffenstein nu e decît o primă încercare în domeniul dramaturgiei, dar și aici între-

[1] Ovidiu Papadima, *Heinrich von Kleist*, București, E.L.U., 1967, p. 96.

[1] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, Charpentier Libraire éditeur, 1844, p. 323.

bările grave specifice gîndirii lui Kleist apar, contradicția dintre simțire și rațiune este vizibilă, și unele trăsături formale caracteristice se definesc.

Dar nu oamenii, oricît de intens ar fi sentimentul ce-i mînă, apar ca motivul poetic de bază al piesei, ci acțiunea dramatică, tragedia lor. Și cu asta, într-o formă neperfecționată, întîlnim una din trăsăturile caracteristice creației lui Kleist, pe care Marthe Robert o numește *„absența caracterelor"*. Kleist nu leagă neapărat de date precise, morale, sociale sau naționale, faptele și oamenii care le săvîrșesc ; are în vedere prezența erorii sau a vinovăției descoperite pretutindeni, derivînd din însăși condiția umană. Fiecare personaj trăiește aventura sa interioară, cu etape în care pierderea simțurilor sau rătăcirea indică domnia vieții afective spontane, triumful inconștientului.

„Personajele pe care le creează nu pun nici o distanță între dorință și îndeplinire, între bănuială și răzbunare, între percepția și interpretarea faptelor. Trăiesc aproape simultan sentimentul și ideea",

afirmă M. Robert[1].

Vina lor nu este de a acționa rău, ci de „a acționa" pur și simplu, adică de a intra în derularea istorică a lumii, fără a cunoaște legea care este fondul ei secret. În acest fel, conflictul între oameni e mai puțin important, decît relația lor cu universul, cu adevărul lumii de care se apropie sau nu, dar a cărui cunoaștere o doresc. În *Familia Schroffenstein* personajele trăiesc adînc instinctual, sînt mai ales conduse de sentiment, nu de rațiune. Acțiunea însă demonstrează ce greșeli pot apărea din nesiguranța instinctuală a simțirii. Dezvăluirea dramatică a vieții instinctuale care frînge și orbește rațiunea este meritul artistic deosebit al lui Kleist. *Penthesilea* (1805—1808) este reprezentativă din acest punct de vedere.

Predilecția lui Kleist pentru omul posedat de o mare pasiune culminează în crearea personajului Penthesilea ; încă din primele lui lucrări dramatice, situațiile grave erau generate de caracterul obsesional al cîte unui sentiment care ia în stăpînire sufletul și dictează acțiunile. Caracterul devastator al *hybris*-ului este evident și impresionează puternic în *Penthesilea*, piesă compactă, neîmpărțită în acte, în care faptele se desfășoară cu violență și rapiditate stihică.

Penthesilea

Meritul principal al dramaturgului Kleist (pe care abia secolul nostru i l-a recunoscut) este acela de a nu considera importantă prezentarea directă a episoadelor, ci, dimpotrivă, urmărirea modului în care ele se oglindesc și uneori se deformează, după structura psihică sau starea celui ce le relatează sau le suferă consecințele ; era mult mai puțin important să fie văzute amănuntele unei înfruntări, cît efectele lor, transformările interioare care se operează prin ele.



KLEIST (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planșa 5, p. 16—18).

Marthe Robert

[1] Marthe Robert, *Heinrich von Kleist dramaturge*, Paris, L'Arche Editeur, 1955.



PENTHESILEA ÎN INTERPRETAREA CLAREI ZIEGLER (Laffont-Bompiani, *DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES*, Paris, Société d'Edition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1960, p. 486).

Pe Kleist nu-l preocupa respectul adevărului mărunt; întîlnind figura Penthesileei în legendele grupate în jurul războiului troian, el a folosit foarte liber puținele indicații referitoare la înfruntarea ei cu Achille, ca punct de plecare pentru exprimarea unei interpretări personale a vieții și mai ales a concepției despre dragoste. Încrederea absolută ca o condiție a realizării, abandonarea în voia sentimentului, care în manifestarea lui paroxistică, mai ales cînd intervine eroarea, distruge obiectul dragostei și pe sine însuși, acestea aveau în *Penthesilea* posibilitatea optimă de prezentare și desfășurare, favorizate fiind de o situație specială. Ca regină a amazoanelor, războinică cu gustul luptei și al dominației, pătrunsă de respectul datorat legii neamului său care interzicea sentimentul dragostei, acceptînd numai trecătoarea unire cu un bărbat supus în luptă, Penthesilea nu poate să-și înfrîngă puternica feminitate trezită brusc la întîlnirea cu Achille. Grația ei feciorelnică apare pentru prima oară cu întreaga ei strălucire în ciuda înfățișării de luptătoare și-l cucerește pe eroul grec.

Penthesilea oferă o magistrală disecție a sufletului feminin, așa cum îl vedea Kleist, cu dorința de a se pierde, de a se supune, dar și de a domina în același timp. Într-o scenă de mare lirism, plină de gingășie, duelul iubirii are loc trecînd prin toate meandrele pe care i le impun situația și caracterul celor doi protagoniști.

Înfrîntă și rănită de Achille în luptă, Penthesilea e lăsată să creadă că Achille este învinsul și, într-o înfruntare blîndă, cele două ființe egale în forță și frumusețe, se farmecă una pe alta, pînă aproape de anihilarea firii lor adevărate mîndre și dominatoare, dar fără voia lor, cetele de amazoane și greci îi despart.

Sentimentul dictează fapta, rațiunea nu poate să intervină, nu are cînd, intervine gestul violent. În pofida intereselor celor pe care-i conduc, uitînd tot ce-i despărțea, Penthesilea și Achille au o singură dorință : să se întîlnească. Sentimentul ajuns la mari profunzimi are însă de înfruntat drama incomunicabilității lui.

Apoi intervine eroarea ; în aparență, interpretarea pe care Penthesilea o dă provocării la luptă primită din partea lui Achile le aduce moartea, dar în fond destinul acesta e dictat de întreaga lor ființă, de structura lor interioară, de temperament, pentru că din pricina legii amazoanelor întîlnirea de dragoste dorită de Achile trebuie să ia forma luptei, la care el vine hotărît să se lase învins. Penthesilea nu poate înțelege intenția, recepționează doar provocarea. Se crede înșelată, umilită, vrea numai sînge, răzbunare, moarte.

Contradicția nu se putea încheia decît tragic. Excesul de forță și de mîndrie al Penthesileei, care stătea bine reginei, apare acum și în sentimentul îndrăgostitei. Cheia ființei sale este extrema pasionalitate, patologică, simțirea peste măsura obișnuită care o stăpînește total. Ca și la tragicii greci, *hybrisul* creator de dezordine atrage după sine pedeapsa și pieirea. Penthesilea orbită de o pasiune în care dragostea și ura, dorința de a distruge și poseda se îm-

bină într-o tensiune interioară care o fac să acționeze ca în transă, ucide sălbatic pe Achille.

Adevărata acțiune aproape că aici începe. În fața unei Penthesilee revenită din luptă, total absentă, împlinind automat gesturile, fără înțelegere pentru ceea ce făptuise, cu acel gol interior produs de o dezlănțuire supraomenească de mînie, amazoanele povestesc amănuntele înfiorătoare ale faptei sale ; vederea corpului desfigurat al lui Achile o aduce le realitate ; își dă seama treptat de adevărul care nu-i provoacă nici zadarnice lamentări, nici un gest melodramatic, nici plîns, ci disperare adîncă, fără cuvinte, o luciditate înghețată care golește sufletul de orice sentiment și se poate exprima într-un singur fel, prin moarte. Gestul ei final are o frumusețe care șterge pata omorului săvîrșit, nu numai prin împlinirea unei vechi idei de justiție care cere pedepsirea celui ce ucide, ci pentru că simțim sfîșierea interioară, încheierea unui zbucium în care nu pătrunsese nimic mărunt, egoist, meschin, nici spaimă de moarte, totul se menținuse pe înălțimile sentimentului pur, incandescent și eroic.

Mai mult ca oriunde cerința „totul sau nimic", radicalismul propriu concepției de viață a lui Kleist, își găsește expresia în personajul Penthesileei și poate aici își au explicația cuvintele :

„În ea stă ființa mea cea mai intimă — stă toată durerea și toată strălucirea sufletului meu" (din scrisoarea către Marie von Kleist, Dresda, 1807).

Penthesilea, așa cum a creat-o Kleist, eroină a unei piese bazate pe o esențializare a problemei tragice a iubirii, trezește în spectator un sentiment de milă și groază, cum cereau anticii greci. Dar în cadrul riguros simplu, sever, inspirat tot de tragedia antică, atît de diferit de cel al melodramelor ieftine sau al dramelor sentimental-siropoase, Kleist a introdus un bogat dramatism interior, produs de o viață psihică tumultoasă, surprinsă în tendințele ei majore, dar și în nuanțe abia perceptibile, cu o subtilitate care depășea cu mult nivelul literaturii timpului său.

La Kleist personajele nu se autoanalizează, trăiesc intens emoția, ea le curmă citeodată graiul — sau lasă loc exclamării, gestului spontan sau automat, și cel mai des tăcerii.

Subiectivismul, locul pe care-l ocupă sentimentul, ponderea pe care o are elementul irațional, exaltarea erau trăsături tipice gîndirii romantice și, deși Kleist n-a fost apropiat de cercul fraților Schlegel, a cunoscut și el lucrările filozofice care au alimentat pe planul ideilor mișcarea romantică, intuițiile sale concordă cu ele și mai ales prin structura sa intimă era înclinat către o interpretare romantică a vieții.

Ea este vizibilă în fondul piesei *Penthesilea*, deși prin izvor de inspirație și construcție exterioară ea părea a fi mai aproape de clasici.

Kätchen von Heilbronn

În piesa *Kätchen von Heilbronn* (1808), nu numai fondul, ci și forma sînt mai vizibil romantice. Kleist o subintitulase *„mare dramă cavalerească istorică"* pentru că acțiunea este plasată în evul mediu german și e inspirată de balade populare germane.

Vorbind despre Penthesilea și Kätchen, Kleist a subliniat apropierea ce se poate face între cele două eroine, astfel :

„Kätchen este reversul Penthesileei, celălalt pol al ei, o ființă care este tot atît de puternică prin totală dăruire, ca cealaltă prin acțiune".

Ludwig Tieck prezentînd piesa afirma :

„Este o autentică piesă populară (Volksschauspiel) *de o forță și duioșie cum nu avem alta"* [1].

Amfitrion

Cazul Alcmenei în *Amphitryon* (1807), o traducere-prelucrare după Molière, este altul. Kleist se depărtează de textul lui Molière, mutînd accentul pe starea sufletească a Alcmenei, care nu este privită sub unghiul comic. Amfitrion în ochii săi este zeificat și tocmai aici se găsește explicația înșelării sale. Centrul existenței pentru Alcmena, ca și pentru Kätchen, este dragostea. Kleist, pe care filozofia lui Kant îl sedusese un timp, face aici o critică ironică a noțiunii însăși de adevăr.

[1] Ludwig Tieck, *Dramaturgische Blätter*, Breslau, Iosef Max Verlag, 1826, p. 112.

În perioada în care Kleist a trăit la Berlin, încercînd să dea viață unei publicații („*Phoebus*", 1807), din păcate efemeră, atras și de alte proiecte (jurnalul „*Berliner Abendblätter*") menite să-l angreneze mai puternic în procesul de renaștere națională care începuse în plină dominație franceză, el recepționează idei și suportă influențe de care opera lui se va resimți.

Kleist scrie o piesă inspirată din trecutul legendar al țării sale, dar avînd o legătură directă cu actualitatea : *Hermannschlacht* [1].

Bătălia lui Hermann

Bătălia lui Hermann (Arminius) cu romanii pe care i-a învins prin abilitate și fanatism avusese loc cu multe secole înainte, dar acest episod trecut putea fi luat drept îndemn și lecție pentru contemporani. Aluziile sînt clare și de dragul lor Kleist a trecut peste exactitatea faptelor istorice.

Atît în *Penthesilea*, cît și în *Kätchen von Heilbronn* Kleist se oprise asupra stărilor sufletești crepusculare, în care vedea căi deschise către cunoașterea adîncimilor sufletești. Pierderea conștiinței, apatia care urma unei dezlănțuiri frenetice, visele prevestitoare, „semnele" pe care un cadru nocturn mai ales le favorizează au un rol important în viața personajelor sale, dar parcă niciunde ca în *Prinz von Homburg* (1810) această stranie împletire de eroism și slăbiciune, de vis și realitate trăite intens, întîlnirea cu moartea și frămîntările provocate de ea nu sînt mai artistic redate ca în această piesă pe care putem s-o considerăm capodopera dramaturgiei lui Kleist.

Prinz von Homburg

Franz Mehring a spus despre *Prinz von Homburg* :

„este o piesă unică prin încercarea îndrăzneață de a realiza doar prin umbrele amenințătoare ale morții ceea ce în tragedii se realizează de obicei numai prin moarte — purificarea și transfigurarea morală a eroului" [2].

[1] *Bătălia lui Hermann.*

[2] Mehring Franz, *Zur Literaturgeschichte*, Herausgegeben von Ed. Fuchs, Berlin, 1929, p. 277.



PRINȚUL DE HOMBURG interpretat de Gerard Philippe, la T.N.P., Avignon, 1952 (Laffont-Bompiani, *DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES*, Paris, Société d'Edition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1960, p. 315).

Piesa încheia fericit zbuciumul personajului principal după ce acesta trecuse printr-o experiență-limită care l-a maturizat prin suferință, spaimă și reflexie. A trăi în spirit propria moarte și a o accepta, iată încercarea la care e supus un tînăr conducător de oști, nobil, avîntat, visător, îndrăgostit, dorind să obțină gloria. O gamă largă de simțiri de la cele mai intime pînă la cele legate de patrie, de datoria și devotamentul față de suveran, perspectivele cele mai luminoase și planurile îndrăznețe, toate pălesc în fața disperării și a morții și, deși ea nu se împlinește, eroul trece prin toate etapele premergătoare unui sfîrșit atît de neașteptat pentru dînsul și pe care nu numai că-l crede de neînlăturat, dar ajunge să-l recunoască ca fiind îndreptățit.

Piesa folosește liber, contopind două legende, un material legat de trecutul nu prea îndepărtat al Prusiei. E vorba de bătălia de la Fehrbellin din 1675 împotriva suedezilor și de un prinț de Homburg real [1], care nu corespunde cu ceea ce a realizat

[1] Friedrich Arthur von Hessen-Homburg.

Kleist în personajul său ; dar exactitatea amănuntului istoric nu-l considera obligatoriu, aceasta fiind şi concepţia romanticilor despre piesa istorică. În schimb, problema pe care o pune în discuţie Kleist era cu adînci rădăcini în realitate, fiind dintre cele mai actuale şi mai esenţiale. Spiritul prusac, aşa cum se cristalizase el în cursul regimului militar al lui Frederic cel Mare în secolul al XVIII-lea, se definea în principal prin respectul fanatic al disciplinei. Etica datoriei nu se lega de voinţa şi dorinţele personale, nu avea în vedere armonizarea lumii interioare cu cea exterioară, a individului cu Statul. Criteriul său era îndeplinirea formală a poruncii ; concepţia prusacă a datoriei nu putea să nu intre în conflict cu cerinţele intime ale individualităţii. În cazul prinţului von Homburg ea face dintr-un erou un vinovat condamnat la moarte. Prinţul a atacat fără a ţine seama de planul strategic comunicat înaintea luptei, avîntîndu-se, indus în eroare de ştirea morţii Electorului şi obţinînd victoria. Ştirea se dovedeşte falsă, vitejia şi victoria prinţului este reală, dar, în locul cununii de lauri şi a gloriei, el e acuzat de călcarea legii războiului, nesocotirea disciplinei, care subminează orice putere statală şi mai ales autoritatea. Textul lui Kleist a fost înţeles de către unii critici ca o demonstraţie a necesităţii unei necondiţionate supuneri în faţa legii, dar în sensurile ei adînci ea nu are această orientare, dimpotrivă.

Întîmplarea, ca şi bunul plac, iniţiativa personală care pot avea urmări triste pentru o întreagă colectivitate, iată ce ameninţă ordinea, legea. Supunerea în faţa lor nu este deloc uşoară, mai ales în cazul prinţului de Homburg, şi în desfăşurarea acestui proces interior care-l aduce în acord cu necesitatea, prin asta manifestîndu-se grandoarea lui umană, stă întreg interesul piesei.

Concluzia ei se deosebeşte de vechea concepţie rigidă şi mecanică caracteristică spiritului prusac. A te supune legii avînd conştiinţa unei alegeri necesare la care consimţi, aceasta este etapa morală la care e de dorit să se ajungă. Individul, oricît de excepţional trebuie să ţină seama de interesele întregului popor, care nu pot fi apărate în afara principiilor coordonatoare ale legii şi statului.

Acceptarea liberă a morţii, ca o recunoaştere a greşelii pe care o reprezentase actul curajos pornit din ambiţie personală, din dorinţa de glorie, aceasta este încercarea la care e supus personajul lui Kleist.

Să fii azi erou victorios, iar mîine în faţa gropii deschise pentru a te primi nu este o situaţie obişnuită, gîndurile şi mai ales simţirea omului se pot schimba radical într-o asemenea împrejurare.

Cînd perspectiva morţii pare iminentă, ca orice om puternic care iubeşte viaţa, prinţul, după un sentiment de revoltă împotriva a ceea ce numeşte la început o nedreptate, e cuprins de o teamă teribilă de moarte — ea îl face să ceară, umilindu-se aproape, intervenţia în favoarea sa, şi principalul lucru pe care Natalia, nepoata Electorului, îl reproşează severităţii acestuia, este frîngerea unui suflet de erou, prăbuşirea lui sufletească.

Justificată de complexitatea datelor psihice şi exterioare care o creează, frica, disperarea dau dimensiune umană personajului Kleistian, şi abia în raport cu ele apare înalta calitate a revenirii, noblеţea hotărîrii de a accepta condamnarea, puterea regăsită care înfrînge egoismul şi dă naştere unui eroism a cărui esenţă nu mai stă în gestul exterior, în avîntul din lupta deschisă, ci mult mai adînc în căutarea şi acceptarea adevărului.

Aceasta este problematica de bază care, indiferent de final, dă o tonalitate gravă piesei ; conflictul libertate-necesitate, esenţial în orice tragedie, primeşte aici una din cele mai originale dezvoltări şi o justificare psihologică subtilă.

Dualitatea lumii, discrepanţa dintre real şi ideal, senzaţia de fericire iniţială amestecată cu presimţirea prăbuşirii, aşteptarea liniştită a morţii urmată imediat de chemarea vieţii, aceste stări contrastante aparţin specificului simţirii romantice.

Sentimentul tragic al existenţei, balansul între viaţă şi moarte, extremele între care se mişcă sufletul uman şi toată frumuseţea în varietate a trăirilor lui, lipsa oricărui dogmatism sec în abordarea temei — atrage şi este considerat modern în textul lui Kleist.

În această piesă, ca şi în *Penthesilea*, există o prezentare indirectă, cu caracter epic, a bătăliei cu

suedezii, prin comentariile celor ce o observă. În schimb, lupta din sufletul prinţului cu cele trei etape hotărîtoare se dezvăluie direct, ea ocupă prim-planul piesei.

Ludwig Tieck

Într-un anume sens, piesa este clasică prin locul pe care-l are raţiunea în rezolvare, dar este şi romantică totodată, pentru că raţiunea nu aduce decît o victorie asupra sentimentului, ci pare a-l completa în mod fericit.

Creaţia lui Kleist cu atîtea elemente romantice în gîndirea care o inspiră, depăşeşte limitele curentului propriu-zis ; în ea este inclusă şi o comedie valoroasă, care poate să fie considerată ca o timpurie manifestare a realismului.

Ulciorul sfărîmat

Der zerbrochene Krug [1] a fost concepută în glumă (1802), publicată (1808) pentru cîştigarea unui pariu între tineri scriitori, pornind de la o gravură de Debucourt.

Neobişnuită prin adînca pătrundere în zonele cele mai tainice ale vieţii interioare, prin sentimentul tragic de mare intensitate pe care-l năşteau sfîşierile lăuntrice, opera lui Kleist n-a avut succesul pe care-l merita în epoca lui. Rar jucată şi fără succes (*Prinţul de Homburg* la Viena în 1821, la Dresda în 1825, la Berlin în 1828 ; *Penthesilea* în 1876 la Berlin), ea cunoaşte abia acum, în ultimele decenii ale secolului nostru, o viaţă scenică şi are parte de comentarii numeroase. Dar creaţia lui Hebbel, gîndirea lui Nietzsche, dramaturgia lui Strindberg şi Wedekind, piesa existenţialistă modernă se apropie şi se leagă într-un fel de vastele domenii de sensibilitate şi gîndire în care Kleist a fost primul explorator.

Viaţa teatrală, continuitate şi înnoire

Epoca romantică determină a evoluţie marcantă pe linia profesionalizării oamenilor de teatru. În afară de unele particularităţi de stil cerute de specificul romantic al textelor, în genere este vorba de un proces de înlăturare a convenţionalismului şi artificialităţii în favoarea unei interpretări mai aproape de natural şi adevăr.

Dintre cei care avînd o gîndire originală asupra teatrului au exercitat o influenţă directă prin poziţia pe care au ocupat-o, trebuie menţionat *Ludwig Tieck*, dramaturg, critic teatral, consilier al Teatrului din Dresda (din 1820), apoi secretar literar al acestuia (din 1825). Chemat la Hoftheater din Berlin, Tieck a avut posibilitatea să pună în practică o bună parte din ideile şi principiile pe care le-a apărat în publicistică şi în valoroasele sale studii despre arta spectacolului : *Dramaturgische Blätter* (1826 şi 1848).

Gustul sigur, cultura sa profesională şi spiritul romantic se pot observa în orientarea repertorială a teatrelor pe care le-a îndrumat. Deşi a căutat să promoveze dramaturgia romantică, el fiind primul om de teatru care l-a preţuit şi apoi l-a editat pe Kleist (*Prinz von Homburg* şi *Ulciorul sfărîmat* fiind montate la teatrul din Dresda în urma stăruinţelor sale), locul precumpănitor credea că trebuie să-i revină lui Shakespeare, din care el însuşi şi A. W. Schlegel au tradus principalele piese : *Romeo şi Julieta, Lear, Iulius Cezar, Othello, Visul unei nopţi de vară, Macbeth*, punîndu-le apoi în scenă la teatrele din Dresda şi Berlin.

Spectacolul de mare ampioare realizat la Berlin în 1843 cu *Visul unei nopţi de vară*, pentru care F. Mendelsohn-Bartoldy compusese muzica, reluat de 40 de ori (cifră record), a fost considerat ca punctul culminant al vieţii teatrale berlineze.

Simplitatea decoraţiei pe scenă era un aspect care îl preocupa pe Tieck în mod deosebit. În 1836, la Dresda, încercase chiar să ridice o scenă de tip elisabetan, considerînd că cea italiană nu oferă suficiente posibilităţi realizării unui spectacol de mare fantezie. O scenă care să înainteze spre public, pe care cortina să nu cadă, i se părea mult mai potrivită realizării contactului cu publicul, obiectivul principal al reprezentaţiei.

Tieck polemizează în presă cu apărătorii proporţiilor masive ale arhitecturii teatrale ; el consideră că sălile prea mari, prea înalte, dăunează jocului actoricesc, îi fură din naturaleţe, iar prin depărtare şi neclaritate împiedică nuanţele să ajungă la spectator.

Coordonarea între factorii de bază ai spectacolului, grija pentru unitatea lor artistică, principiul ansamblului scenic, adică ceea ce îndeobşte este privit ca o cucerire a teatrului realist, au fost preconizate

[1] *Ulciorul sfărîmat*

de Tieck şi, fără a reuşi să se impună pe multe scene, ele au dus, totuşi, la realizări teatrale memorabile. Contrar părerii mult răspîndite în acel timp, după care jocul actorilor alcătuieşte o „pictură mişcătoare" prezentată într-o ramă, Tieck dorea mai multă vioiciune plastică, mai multă libertate şi fantezie în gesturi, înlăturarea jocului „frontal" al actorilor şi obţinerea unui ansamblu fără recitalurile oricît de pline de virtuozitate ale interpreţilor-vedete.

Importantă era accentuarea laturii creatoare a artei actorului de către Tieck; pentru el, actorul era mai mult decît un simplu transmiţător al voinţei scriitorului:

„actorul adevărat trebuie nu numai să-l înţeleagă pe dramaturg, el trebuie în multe locuri să poată să-l completeze, să-l depăşească — mai ales acolo unde poetul lasă loc de desfăşurare liberă artei scenice — cînd geniul actorului trebuie să domnească singur. Adevărata declamaţie este redarea naturală a adevărului pur din viaţă",

recomanda Tieck, el însuşi fiind mare recitator; prin această cerinţă el se înscrie printre promotorii interpretării realiste în teatru.

În privinţa costumului, deşi reformele din acest domeniu ale actorilor francezi, M-lle Clairon şi Talma, care tindeau la o apropiere pe linia istoriceşte exactă, erau cunoscute şi în Germania, Tieck nu le considera necesare, costumul trebuind să fie după părerea sa cît se poate de teatral, poetic, să aibă valoare plastică.

Alt artist romantic E. Th. A. Hoffmann (1776—1822), fără a avea realizări în dramaturgie, a fost, prin talentul de muzician şi pictor, angrenat direct în viaţa teatrală, la Bamberg, cumulînd la un moment dat funcţiile de compozitor, dirijor, secretar literar, regizor, pictor scenograf, arhitect şi membru al direcţiei teatrului.

Pentru Hoffmann, teatrul este „viaţa", dar nu în sens de banalitate zilnică, ci de proiectarea subiectivă a ei, viaţa văzută interior, chiar în formele ei fantastice.

Hoffmann a închinat multe eforturi creatoare perfecţionării decorului, dovedind un simţ special în folosirea luminii (mai ales în montarea piesei *Hamlet* de Shakespeare, în traducerea lui A. W. Schlegel, în 1811, la teatrul din Bamberg).

Dramaturgii săi preferaţi erau Calderon, Gozzi, Shakespeare şi Kleist; pentru montarea pieselor lor crea mari decoruri pline de patetism şi inventivitate.

Pentru una din piesele inspirate din vechile mituri germane şi scandinave pe care le-a scris Friedrich baron de *La Motte Fouqué* (1777—1843), şi anume pentru *Undine* (1814) (al cărei subiect îl va prelucra mult mai tîrziu J. Giraudoux (*Ondine*), Hoffmann a compus muzica, care se integra atît de bine în acţiune, încît ea a fost considerată multă vreme drept opera cea mai caracteristică pentru spiritul epocii romantice.

Ceea ce părea nou în montările şi în ideile expuse teoretic de Tieck sau Hoffmann se completa cu activitatea regizorală desfăşurată la teatrul din Düsseldorf (1832—37) de către dramaturgul Karl Immermann (1796—1840). Ca şi Tieck, el căuta posibilităţi de modificare modernă a scenei, cea de tip italian părîndu-i nesatisfăcătoare mai ales pentru montările din Shakespeare, experimentînd folosirea ca loc de joc a unui *proscenium* care înainta mult spre public. Crearea iluziei favorizată de scena italiană nu i se părea esenţială, tinzînd s-o înlocuiască prin fantezie şi stil, înlăturînd concepţia picturală despre montare printr-una arhitecturală.

Karl Immermann

Nu a ajuns la desăvîrşirea acestor principii, dar le-a gîndit, le-a enunţat, cu Immermann începînd dezvoltarea artei regizorale care duce la Reinhardt. Pînă la el nimeni nu avusese o idee atît de clară despre locul regizorului în crearea spectacolului, despre importanţa unei voinţe creatoare unice pentru înlesnirea obţinerii ansamblului artistic.

E Th. A. Hoffmann

Immermann considera ideal cazul în care un dramaturg era şi regizorul piesei sale; pătrunderea sensurilor textului, transpunerea lor scenică puteau fi mai sigur obţinute. Seriozitatea pe care o punea în pregătirea unui spectacol, inventivitatea, modul în care ştia să îndrume actorii spre ocolirea retorismului prin valorificarea unei adevărate culturi a cuvîntului au stat la baza montărilor sale celebre: *Ritter Blaubart* de Tieck (1835), *Faust* de Goethe (1834—35), *Prinz von Homburg* de Kleist (1833). Mai ales în *Faust* era vădită prezenţa viziunii romantice, prin alternanţe rapide şi expresive în mişcare, prin contrastul lumină şi întuneric, considerat „rembrantian" de către contempo-

rani, prin folosirea efectelor produse cu ajutorul unei lanterne magice pentru a crea impresia tehnică — misterioasă, necesară unor anumite scene.

Ludwig Devrient

Immermann cerea de la actori accentul pe cuvînt, ca o reacție împotriva unei mode introduse de un mare actor ca Ludwig Devrient (1784—1832), la care mimica împlinea tonul, dar care era prost imitat de alții.

În roluri ca Shylock, Falstaff, Lear sau Franz Moor, Devrient era expresiv, avînd treceri rapide de la o stare la alta, impresionînd spectatorii prin intensitatea simțirii. Aceasta era de fapt una din noutățile aduse de romantism în arta actorului : reliefarea pasionalității în aspectele ei contrastante, antitetice.

Johann Fleck

Dintr-o generație anterioară, Johann Fleck (1757—1801), la Teatrul din Berlin, jucase cu mult talent în acest mod. Devrient dă o strălucire mai mare stilului și preferința se impune unor largi cercuri de actori și spectatori.

Cu personalitățile pe care le-am amintit, romantismul nu-și încheie prezența în teatrul german ; în generația imediat următoare prelungiri vizibile apar în creația dramatică a lui Georg Büchner și Christian Dietrich Grabbe, în opera lui Richard Wagner, iar în alte ipostaze mai mult sau mai puțin vizibile, pînă în zilele noastre.

Privit în ansamblu, ca mod specific de gîndire, concepție despre teatru, dramaturgie și artă a spectacolului, romantismul german a adus o seamă de înnoiri care au însemnat puncte de plecare importante în evoluția teatrului secolului al XIX-lea, influențînd întreaga mișcare teatrală europeană.

Originalitatea teoriei romantice a susținut efortul creator al dramaturgilor și interpreților, înlesnind adîncirea și îmbogățirea mijloacelor de expresie teatrale.

În concepția romanticilor germani, procesul viu al evoluției artei avea prin definiție un caracter continuu, lipsit de sistem, ocolind rigiditatea formală, legitimînd arbitrarul și subiectivismul în creație, deschizînd prin aceasta largi și fecunde perspective pe care epoca noastră le-a confirmat.

ROMANTISMUL ENGLEZ — ELEMENTUL POETIC PRECUMPĂNITOR

Piese de teatru purtînd datele definitorii ale romantismului, diferențiindu-se net prin natura subiectelor, caracterul personajelor și prin stil de drama burgheză și comedia de moravuri a secolului anterior, au apărut în Anglia abia către sfîrșitul celui de-al doilea deceniu al secolului al XIX-lea. Fără să aibă fundamentarea filozofică a dramaturgiei germane sau comentariul teoretic combativ al celei franceze, dramele romantice engleze erau în consens cu natura sensibilității și atmosfera introdusă de mult în domeniul poeziei de un timpuriu preromantism. Rod al unei viziuni despre lume și al unui climat creat de generații succesive de literați, în piesele romantice se regăseau atît cultul sentimentului și al naturii, atracția către medievalism, elementul straniu și misterios cultivat de poeți ca Ed. Young, Th. Gray, Macpherson (Ossian), W. Blake și R. Burns, precum și tonul elegiac-patetic al meditației visătoare și pasionate din poemele lui Wordsworth și Coleridge, și revolta frenetică, îndrăzneala nonconformistă și strălucirea expresiei din poemele lui Byron, ca și impetuozitatea avîntului liric și profunzimea poeziei filozofice a lui Shelley. Romanul gotic englez, cu preferință pentru fantastic, mister și pasiuni fatale, și-a pus și el amprenta pe drama romantică engleză. Semnificativ este faptul că această dramă la nivelul ei artistic cel mai ridicat este mai ales creația celor doi mari poeți ai timpului, Byron și Shelley, și că ea apare într-o perioadă în care anumite circumstanțe determinate de înfrîngerea lui Napoleon și întărirea conservatorismului în Anglia au provocat în spiritele liberale o accentuare a atitudinii protestatare, refuzul unei lumi dominate de prejudecăți și conveniențe, de goana după cîștig sau de ipocrizia puritană. Byron și Shelley imprimă pieselor pe care le-au scris vibrația lor afectivă sinceră față de mișcările sociale din țara lor, pasionata dragoste de libertate care i-a îndemnat să se alăture luptei altor popoare de pe continent, dinamismul și îndrăzneala opiniilor, generozitatea și umanitarismul, sensibilitatea poetică excepțională cu care erau dotați.

Dramele romantice nu sînt numeroase, nu au avut mare succes și nu au determinat un curent am-

plu în dramaturgia engleză, dar reprezintă un moment semnificativ, contribuind într-o formă originală la explorarea profund emoțională a lumii interioare a omului, complexă și contradictorie, lărgind mijloacele de înțelegere artistică a vieții.

George Gordon Byron, noul sentiment al tragicului

Byron a creat cu deosebită forță expresivă tipul eroului romantic în poezie și apoi în dramă; pentru contemporanii săi, propria lui personalitate și existență coincideau în parte cu personajul literar de această factură, prin care se exprimau tendințele unei întregi epoci. Nu era un lucru prea obișnuit ca descendentul unei vechi familii aristocrate cum era Byron în primul său discurs în Camera Lorzilor să ia apărarea muncitorilor pedepsiți pentru distrugerea mașinilor în care vedeau cauza imediată a mizeriei și șomajului. Liber cugetător, sfidînd legile convenționale ale societății, George Gordon lord Byron (1788—1824) a continuat de-a lungul unei vieți scurte, dar trăite intens, să-și manifeste tendințele lui protestatare, alăturîndu-se mișcării carbonarilor italieni, neascunzîndu-și simpatia pentru spiritul liberal din Lumea Nouă și luînd parte la insurecția greacă, murind la Missolonghi. Cu atitudinea sa contradictorie și singulară, dar dictată de generoase porniri și sinceră revoltă, marele poet a introdus o mare doză de subiectivism în creația sa literară, oricît de sublimată artistic:

Supus doar idealurilor sale
El nu putea să se împace cu răul dominant;
Plin de mîndrie,... înțelese
Că, părăsind lumea, poate să trăiască și singur.

Aceste versuri din celebrul poem *Childe Harold's Pilgrimage* [1] defineau o atitudine care este proprie și personajelor din *The Corsair, The Giaour, Lara, The Bride of Abydos* [2], din multe alte poeme și din prima lui dramă *Manfred* (1817). Tînărul nobil însetat de absolut, cu înalte cerințe spirituale și morale, vrînd să pătrundă misterul vieții, să afle calea spre fericire, iese din comun prin pasionalitate și orgoliu; confruntat cu o tragedie personală, moartea iubitei de care se simte răspunzător, Manfred nu reușește să depășească condiția sa umană, deși are puterea de a supune spiritele prin magie. Nota de irațional, de fantastic și bizar se introduce în dramă prin această înfruntare de către Manfred a legilor firii, prin conștiința unei fatalități care-l urmărește, prin intermediul sentimentului de nefericire care nu-l părăsește și-i dă o aură de măreție damnată. Izolarea într-un castel din Alpi, singurătatea și disperarea la care-l duce dezamăgirea provocată de oameni

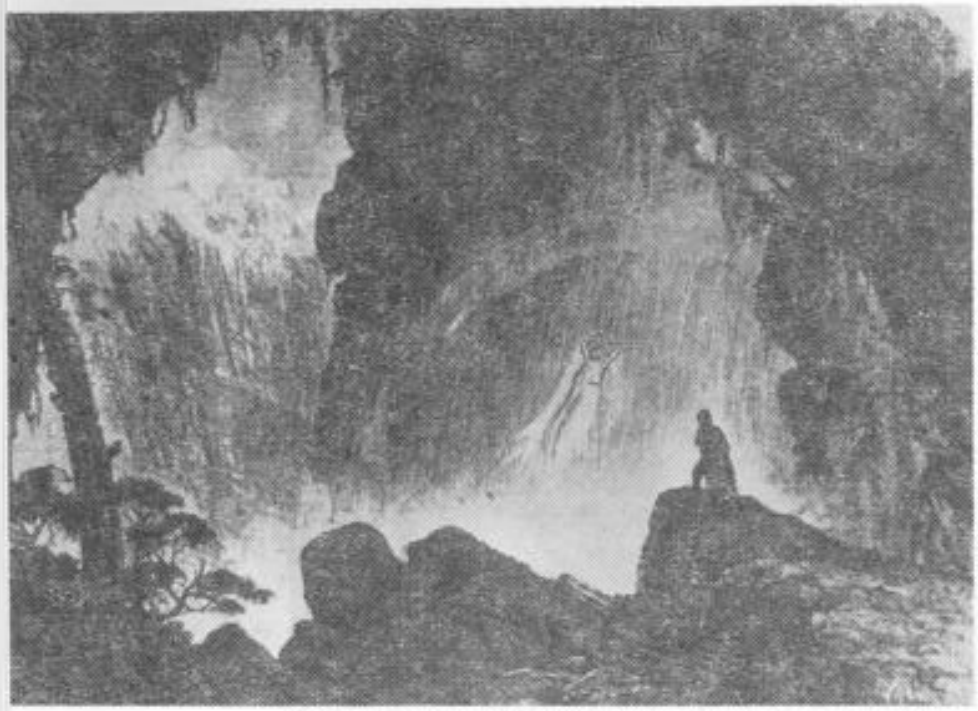


George Gordon lord Byron

LORD BYRON ÎN COSTUMUL LUI DON JUAN (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planșa 58, p. 72—73).

Manfred
Pelerinajul lui Childe Harold
Corsarul
Ghiaurul
Lara
Logodnica din Abydos

[1] *Pelerinajul lui Childe Harold.*
[2] *Corsarul, Ghiaurul, Logodnica din Abydos.*



MANFRED DE BYRON LA TEATRUL DRURY LANE DIN LONDRA ÎN 1837 (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planșa 39, p. 72–73).

și de credințele lor obișnuite, căutarea zadarnică a uitării consumă existența lui Manfred într-o revoltă sterilă, într-un sentiment puternic de ură care-i pustiește sufletul și-l face incapabil de o acțiune creatoare, pozitivă.

Caracter excepțional pus într-o situație excepțională, personajul creat de Byron purta în el adevărul unui timp în care firile eroice respingînd tirania de orice fel optau pentru independența mîndră și izolarea orgolioasă, soluție inevitabil condamnată la eșec în viața practică, exprimînd totuși categorica condamnare a unei societăți cu care nu puteau găsi punți de înțelegere și comunicare. În mod semnificativ Manfred, care se revoltă împotriva bisericii, disprețuiește misticismul, își trăiește drama cu luciditate, simte infernul în el, are gîndul sinuciderii, văzînd în moarte o eliberare de chin ; este oprit de la acest gest de un om simplu, de un vînător care își duce viața muncind cu calm și seninătate, ferit de întrebările fără răspuns pe care și le pune Manfred. Soluția sugerată de prezența omului simplu nu-i este accesibilă lui Manfred, care poartă în el, în structura caracterului, cauza nefericirii sale. Inteligența lui superioară alungă eresurile și iluziile înșelătoare, dar în locul lor, din pricina individualismului excesiv, nu apare generozitatea și caldul sentiment al solidarității umane ; rezultă un vid interior și o viziune întunecată, tristă, fără perspectivă asupra vieții, care naște o sumbră suferință.

Subiectivismul acestei creații a lui Byron este evident, poetul se caută, se definește mereu pe sine în raport cu societatea și sentimentul care transpare printr-o acțiune și un erou atît de neobișnuit și depărtat de realitatea cotidiană este acela de nemulțumire profundă și de amărăciune, sentiment care, în mod mai mult sau mai puțin conștient, în forme mai exaltate sau mai discrete, domina viața interioară a multora din contemporanii poetului. Nemulțumirea de sine, dezacordul cu o societate prost rînduită și obsesia marilor întrebări existențiale primeau în creația lui Byron accente romantice care amplificau impactul emoțional cu starea interioară comunicată. Condiția tragică a omului, sensul vieții, miezul problematic al dramei *Manfred* nu formează obiectul unei dispute filozofice savante, ele trezesc în primul rînd o reacție emotivă puternică. La aceasta contribuie mai multe elemente : fascinația de înger căzut cu care Byron își înzestrează eroul, cadrul dat de natura sălbatică de o sumbră măreție și de castelul medieval bîntuit de fantasme, prezența și presimțirea morții, alternarea planului real cu cel fantastic, ca o disperată proiecție în afară a eului interior. Un rol important îl deține măiestria mînuirii cuvîntului, forța poetică, pregnanța și expresivitatea lui. Piesa fiind aproape lipsită de acțiune exterioară, totul se concentrează pe sesizarea unor stări interioare, a unor sentimente, pe monologurile lirice care creează o atmosferă și o dispoziție specială, dominate de melancolie, de o sfîrșire lăuntrică blazată.

Mai potrivite cu o prezentare scenică obișnuită sînt alte piese cu caracter istoric pe care Byron le-a scris îndemnat de legăturile strînse pe care le

avea cu viața teatrală londoneză, făcînd parte la un moment dat din Consiliul de administrație al teatrului Drury Lane : *Marino Falieri* (1820), *Werner, The Two Foscari* [1] (1821), *Sardanapalus* [2] (1821) ș.a. Oricît de variat era locul și timpul în care a plasat acțiunea lor, conflictul dramatic în esența lui este același : cel dintre o personalitate puternică dorind să scape de jugul legilor și prejudecăților sociale, să trăiască plenar tumultul pasional și societatea care caută s-o supună, s-o încătușeze în convenții artificiale.

După modelul pieselor lui Alfieri, Byron dă mai multă concreteță disputei politice în jurul formelor de guvernare în *Marino Falieri* de pildă, unde soarta neobișnuită a unui doge venețian (mînat de o jignire personală, aderă la un complot ce va fi descoperit și-i va aduce moartea) este un pretext pentru a dezvălui conflictul politic dintre clase cu interese divergente și implicit pentru a descoperi lipsa de perspectivă a oricărei mișcări fără aderențe în mase, cum era mișcarea carbonarilor italieni din timpul lui Byron.

Piesa *Cei doi Foscari* are de asemenea un conflict cu caracter politico-social. Cu toate că acțiunea este plasată tot la Veneția și aduce în prim plan întîmplări vechi legate de soarta tragică a unui doge și a fiului său acuzat de trădare, piesa atrăgea atenția asupra unor aspecte ce aveau rezonanță actuală pentru Anglia lui Byron.

Inspirat de cercetările arheologice ce stîrniseră mult interes, Byron scrie drama *Sardanapal* (pentru care a creat și schițele de costume), cu un erou central la care plăcerile vieții, goana după desfătare, constituie o modalitate de a umple o existență fără sens ; capabil de curaj și de luptă, din păcate dovedite prea tîrziu pentru a-și salva tronul și viața amenințate de un complot, Sardanapal este personajul solicitat de extreme, incapabil să finalizeze dorința de a trăi liber, respingînd ascetismul, și de a împlini totodată responsabilitățile care-i revin.

Spiritul de revoltă împotriva oricărei constrîngeri este prezent în toate piesele lui Byron, acțiunile dramatice se înnoadă în jurul unei crime, al unei trădări, al unei mari iubiri, care poartă personajele prin episoade neobișnuite, misterioase, îi aduce în pragul disperării, al nebuniei sau al morții ; fără a face excepție de la această caracteristică mai generală, piesa *Caïn* (1820), pe care Byron o numește „mister", deține un loc aparte din pricina cadrului care nu este istoric, ci împrumutat din mitul primilor oameni. De la negarea societății, așa cum este ea orînduită, strîmb și strîmt pentru dimensiunile omului revoltat, însetat de libertate, Byron lărgește zona posibilei interogații, ajungînd la relația dintre Bine și Rău, dintre Creator și creația sa, atacă problematica legată de drepturile, idealurile și limitele omului în raport cu viața, cu lumea în general. Cain săvîrșește prima crimă, dar în ce context și cu ce consecințe ? Dogma păcatului originar este supusă judecăților critice, ea nu rezistă gîndirii lucide, pătrunzătoare a lui Cain. Față de acceptarea resemnată a lui Adam, sau umilința supusă și înfricoșată a lui Abel înaintea autorității supreme a creatorului, Cain opune setea de cunoaștere, revolta și îndrăzneala de a făptui. Nu întîmplător îl are alături pe Lucifer, unul din nemuritorii răzvrătiți împotriva tiranului atotputernic. Îndemnul îngerului căzut găsește ecou în *Caïn :*

Caïn

Marino Falieri

Cei doi Foscari

„Un singur bun v-a dat fatalul pom
E judecata voastră, n-o lăsați
Să fie copleșită, speriată
De-amenințări tiranice, silită
La o credință care-i împotriva
A tot ce e văzut și pentru simțuri
Și pentru simțămîntul ce e-n voi" [1].

Sardanapal

Existența răului în lume este argumentul principal al acestei însubordonări. Față de îndemnul lui Adam de a se pleca în fața axiomei care pretinde credință și nu îndoială, Cain are o replică categorică : *„Dar eu nu vreau să mă închin la nimeni"*. Independența gîndirii îi dă lui Cain o măreție care lipsește blîndului și mărginitului păstor Abel, tipul conformistului care primește toate așa cum sînt, fără întrebările, neliniștile și îndrăznelile blasfematorii ale lui Cain. Imputînd părinților săi, Adam și Eva, că izgonirea din rai nu au știut-o converti în cunoaș-

[1] *Cei doi Foscari.*

[2] *Sardanapal.*

[1] Byron, *Caïn*, București, Cultura Națională, 1925, p. 101.

tere, căci : „*Ce ştie omul ?*“, „*De ce sînt eu pe lume ?*“, „*De ce sînt toate lucrurile astfel ?*“, Cain e chinuit şi de întrebarea „*Ce este moartea ?*“, mister pe care nimeni pînă la el nu a încercat să-l dezlege.

La îndemnul lui Lucifer de a încerca calea spre cunoaştere prin moarte, Cain, după o ezitare firească, căci pentru el cunoaşterea înseamnă în primul rînd o cale spre fericire, soluţia propusă de Lucifer intimidînd prin violenţa şi gravitatea sa, urmează totuşi îndemnul şi ucide pe propriul său frate, într-o experienţă necesară, ca o jertfă închinată cunoaşterii.

Zadarnică jertfă, care aduce doar deznădejdea, imposibilitatea împăcării cu sine a lui Cain, blestemat de Eva, alungat de Adam, urmat doar de sora şi soţia lui Ada, a cărei iubire îi rămîne credincioasă dincolo de toate opreliştile şi faptele. Este o interpretare a fratricidului, în care de plîns nu apare victima, ci săvîrşitorul primului omor, Cain. Replica sa

„Ce eşti acuma tu, eu nu ştiu ! însă / De vezi şi tu ce sînt acuma eu / Pe cel pe care Dumnezeu nu-l iartă, / Nici al său suflet chiar, tu l-ai ierta !“ [1]

relevă situaţia de neîndurat a celui ce nu ajunge la cunoaştere nici cu preţul cel mai greu.

Întreaga desfăşurare a misterului care are solemnitatea şi structura textelor vechi, dar cuprinde nelinişti şi frămîntări de veşnică actualitate, denotă un spirit profund ateu şi cutezător, la care mereu discutata concepţie a facerii lumii, a existenţei Binelui şi Răului într-o dialectică relaţie care ia de cele mai multe ori forme absurde, ilogice, sugerînd ideea de haos, este pusă în cel mai reprezentativ mod romantic.

Prometeu descătuşat

Hellas

Disperarea, dezamăgirea, revolta lui Cain, excesul, exaltarea sînt afecte şi stări tipic romantice.

Cenci

Revolta Islamului

O lume imperfectă, plină de nedreptate, de manifestări ale răului, inspiră eroilor excepţionali creaţi de Byron, printre care Cain deţine un rol de frunte, un sentiment profund pesimist, îi duce la negarea dragostei de viaţă, la o melancolie fără leac, la o iremediabilă singurătate în nefericire, indiferent dacă protestul este activ, generează fapte (la Cain) sau se exprimă prin contemplare pasivă (la Manfred). Chiar fără perspectivă, forţa negării este remarcabilă în creaţia lui Byron şi ea deschidea o importantă breşă în conformismul societăţii contemporane lui ; strălucirea poetică a impus-o şi mai mult atenţiei, contribuind la marea influenţă asupra sensibilităţii timpului.

[1] Byron, *Cain*, Bucureşti, Cultura Naţională, 1925, p. 135.

Percy Bysshe Shelley, viziunea filozofică asupra destinului omului

Percy Bysshe Shelley (1792—1822) avea comun cu Byron atitudinea de protest faţă de legile nedrepte morale şi sociale ale ţării sale, ura faţă de tirani, revolta împotriva făţărniciei ce domnea în biserica oficială şi în cercurile conducătoare engleze. Marx preţuia consecvenţa gîndirii progresiste a lui Shelley şi a făcut remarca :

„Adevărata deosebire între Byron şi Shelley constă în aceasta — acei care-i înţeleg şi-i iubesc, consideră un noroc faptul că Byron a murit la 36 de ani, căci, dacă ar fi trăit mai mult, ar fi devenit un burghez reacţionar, în schimb deplîng faptul că Shelley a murit la 29 de ani, căci era un revoluţionar prin excelenţă şi ar fi făcut întotdeauna parte din avangarda socialismului“ [1].

Încrezător în viitorul omenirii, Shelley opunea corupţiei şi nedreptăţii din realitatea timpului său un ideal uman admirabil prin echilibru interior şi elevaţie morală. În poemul *Revolta Islamului*, acest ideal este succint definit astfel : „*Voi fi-nţelept, bun, drept şi liber, jur !*“

Shelley a scris puţin pentru teatru : *Prometeus unbound* [2] (1819), *The Cenci* [3] (1819) şi *Hellas*, o piesă mai puţin izbutită cu subiect din opera lui Homer.

Cenci este o tragedie în 5 acte, cu acţiune bogată, inspirată dintr-un fapt real de la sfîrşitul secolului al XVI-lea, povestit într-o veche cronică italiană. Subiectul redă o „tristă realitate“ (cum spune

[1] Marx-Engels, *Despre artă*, vol. I, Bucureşti, Ed. politică, 1966, p. 440.

[2] *Prometeu descătuşat.*

[3] *Cenci.*

Shelley în Prefață), care ilustrează scenic ideea că binele nu poate totuși învinge răul. Plasată în Italia Renașterii, tragedia Beatricei necinstită de propriul ei tată, tiran vicios și desfrînat, se încheie trist, întrucît, deși uciderea vinovatului este justificată, tînăra fată trebuie să ispășească prin moarte crima săvîrșită. Subiectul îndrăzneț, de un puternic dramatism, e redat cu sobrietate și discreție.

Shelley admitea violența ca mijloc de înlăturare a nedreptății, de aceea figura Beatricei a înzestrat-o cu noblețe, contrastînd cu atmosfera de intrigă și meschine calcule a curții papale, care dă o crudă și nedreaptă sentință.

În dedicația către Leigh Hunt, Shelley menționează diferența de metodă și stil dintre *Cenci* și celelalte creații ale sale :

„... Scrierile pe care le-am publicat pînă acum n-au prea fost altceva decît niște viziuni ce-mi întruchipau concepția despre frumusețe și dreptate... visuri despre ceea ce ar trebui sau ar putea să fie" [1].

Justificarea zborului fanteziei prin deschiderea perspectivei luminoase spre care omenirea este îndemnată să se îndrepte, sau măcar să o aleagă ca reper moral al tendințelor sale ideale, nu înseamnă didacticism, moralizare, ci intră ca element constitutiv al unei concepții despre artă dintre cele mai elevate.

În *Cenci* impresionează scrupulozitatea documentării și atenția de care se bucură detaliile de atmosferă și cadru istoric, concretețea lor, reconstituirea caracterelor și relațiile dintre ele, profund veridice, imaginate inspirat. Iată ce scrie Shelley în *Prefață* :

„Într-o compunere dramatică, imaginația și pasiunea trebuie să se întrepătrundă, prima avînd menirea de a sluji exclusiv la dezvoltarea și la ilustrarea deplină a celei de a doua" [2].

[1] P. B. Shelley, *Prometeu descătușat și alte poeme*, București, E.P.L., 1965, p. 187.
[2] *Op. cit.* p. 193.



SHELLEY SCRIIND PROMETEU LA TERMELE LUI CARACALLA DIN ROMA (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1953, planșa 36, p. 48—49).

Acest deziderat este strălucit împlinit în text, căci prin imaginație sînt îmbogățite și făcute vii și complexe personajele și acțiunea, sec prezentate în manuscrise și arhive. Pasionalitatea lor este puternică, conflictul este echilibrat, deși opune un monstru amoral avînd puterea, rangul, răutatea, orgoliul de partea sa, și o ființă slabă din punct de vedere fizic, pură, mîndră, dreaptă, avînd curajul și hotărîrea de a pedepsi răul pe care-l suferă și apoi de a primi moartea *„biruind și spaima și durerea"*.



BEATRICE CENCI (PORTRET ATRIBUIT LUI GUIDO RENI) (Laffont-Bompiani, *DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES*, Paris, Société d'Edition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1969, p. 139).

Shelley dă lui Cenci un caracter demonic pentru a face credibilă fapta lui josnică :

„Mă-ncintă suferințele la alții,
Ca și plăcerea cînd e doar a mea.
N-am remușcări și nu prea știu ce-i teama
Care-i frînează deseori pe oameni —
... Mizerabil ?
Nu ! Mai degrabă-s un «nesimțitor»" [1].

Sînt cuvintele unui om care se crede dincolo de bine și rău, lipsit total de scrupule morale, un om pentru care dogmele și legile obișnuite n-au nici un preț, un suflet în care omenia a murit. Cenci are o atitudine nefirească și în bucuria pe care nu și-o ascunde la auzul veștii că i-au murit doi fii — sentimentul patern lipsindu-i cu desăvîrșire. Singura care are forța morală ca să-l înfrunte este Beatrice :

„Ești un gîde ! Oricît i-ai subjuga pe cei din jur, / Să știi că răul naște numai rău" ! [1]

Răutatea și orgoliul lui Cenci nu iartă împotrivirea :

„Vreau ca îndărătnica-i voință / Ea însăși să și-o plece coborînd / La fel de jos ca cel ce-o înjosește"... „răul sau binele sînt vorbe goale doar... Îi voi distruge sufletul și trupul !... Mă simt nu ca un om, ci ca un demon..." [2]

Dintre cei care-l urăsc pentru asuprire și nedreptate, numai Beatrice are puterea de a decide moartea lui și, deși acceptă pedeapsa, refuză să-și recunoască vinovăția :

„Am dus o viață fără de prihană / Deși învăluită-n norul straniu al crimei și-al rușinii" [3].

Printr-un asemenea subiect în care faptele frizează patologicul, Shelley păstrează cumpăna dreaptă a verosimilului prin finețea pătrunderii psihologice în suflete cu adîncimi abisale, cu răbufniri instinctuale și exigențe etice contrastante.

Importantă este pledoaria în favoarea ideii de libertate și ura împotriva tiraniei, exacerbată și convingătoare prin neobișnuitul situațiilor și al personajelor. Shelley nu a fost atras de cruzimea faptelor, ci de posibilitatea de a examina înfruntarea dintre bine și rău pe un plan moral și social mai puțin obișnuit, dar deosebit de expresiv artistic.

În prelucrarea aceleiași teme, Antonin Artaud aduce o complicație psihologică (alternanță de iubire și ură la Cenci, o atracție ambiguă la Beatrice pentru păcat) care nu delimitează atît de clar ca în piesa lui Shelley Binele de Rău — prin-

[1] P. B. Shelley, *Prometeu descătușat și alte poeme*, București, E.P.L., 1965, p. 203.

[1] P. B. Shelley, *Prometeu descătușat și alte poeme*, București, E.P.L., 1965, p. 220.
[2] *Op. cit.*, p. 270.
[3] *Op. cit.*, p. 336.

cipiile morale și aprecierea prin prisma lor a comportării personajelor fiind mult mai puțin sigure și clare.

Faptul senzațional, incestul, la Shelley rămîne ca un groaznic fundal care acuză cu atît mai puternic lipsa de omenie a puterii tiranice ; el arată pînă la ce crime morale poate duce autoritatea neîngrădită, care-și are complici în forțele statale și biserică, orice înfruntare a lor devenind un simbol al apărării libertății și demnității umane.

Shelley, care afirma despre sine : *„am pasiunea transformării lumii"*, nu etalează cruzimea în sine, o folosește pentru a susține un ideal și o atitudine spre care oamenii trebuie să tindă, cu atît mai mult cu cît sînt mai tare înjosiți și năpăstuiți. Dreptul la insurecția pedepsitoare, îndrăzneala de a-și face singuri dreptate, aceasta este semnificația gestului Beatricei Cenci.

În prefața la *Prometeu descătușat*, Shelley menționează forța de influențare și modelare a sufletului uman pe care o are arta, exprimîndu-și convingerea că ea poate și trebuie să propună posibile căi și tipuri umane cu caracter de exemplaritate care să pregătească calea progresului dorit. Aceasta l-a îndemnat pe Shelley să scrie o operă prin care imaginația cititorilor să se familiarizeze, cu *„frumusețea ideală a perfecțiunii morale"* :

„Îmi dau seama, scrie Shelley, că atîta vreme cît mintea omului nu știe să iubească, să admire, să creadă, să spere și să sufere, principiile raționale ale conduitei morale nu sînt decît semințe aruncate pe marele drum al vieții, pe care drumețul inconștient le calcă în picioare, neștiind că din ele ar putea încolți roadele propriei sale fericiri" [1].

Prometeu descătușat este un poem filozofic care folosește datele mitului prometeic într-un mod creator, original. În *Prefață*, poetul clarifică relația cu tragedia lui Eschil care avea același erou :

„Simțeam repulsie pentru un deznodămînt atît de slab ca acela care consistă în a împăca pe campionul umanității cu opresorul ei. Interesul moral al fabulei, atît de puternic susținut prin fermitatea și statornicia lui Prometeu, ar dispărea dacă ni l-am putea închipui pe titan retractîndu-și vorbele îndrăznețe și slăbind în fața fericitului și perfidului său adversar" [1].

Shelley propune un conținut nou vechiului mit al titanului, în spiritul concepției pe care K. Marx o avea despre Prometeu, pe care-l numea *„cel mai nobil sfînt și martir din calendarul filozofic"*. În interpretarea pe care Shelley a dat-o personajului, o pondere deosebită au avut-o propriile experiențe sociale, opțiunile sale politice, influența socialismului utopic de care a fost atras acest baronet ateu și generos, precum și recepționarea sensibilă a tot ce era luptă pentru libertate în epoca sa de reacțiune activă, încît sinteza lirică operată în spiritul subiectivismului romantic dă acestei creații o valoarea reprezentativă cu totul deosebită.

Prometeu descătușat

Spre deosebire de aproape tot ce s-a scris în epoca romantică despre om și evoluția societății, *Prometeu descătușat* deschide o perspectivă adînc optimistă, luminoasă, încrezătoare în viitor. Ca și în poezie, la esența căreia face referiri Shelley, în drama *Prometeu* este conținută previziunea destinului omenirii :

„Poeții sînt slujitori ai unei inspirații tainice, oglinzi ale giganticelor umbre pe care viitorul le proiectează asupra prezentului"... „ele sînt visuri despre ceea ce ar trebui sau ar putea să fie" [2].

În poem prevalează elementul profund pozitiv prin însăși structura eroului principal. Înfruntarea dintre Prometeu, ca simbol al aspirației neînfricate a omului spre libertate, și Jupiter, ca reprezentant al legii inflexibile și al constrîngerii, are un final fericit. Spiritul liber și curajos se descătușează cu ajutorul lui Demogorgon, simbolul revoltei populare, și a lui Hercule, care reprezintă forța ; el este mereu sprijinit de Asia, întruchiparea dragostei și a frumuseții.

Cu acest sistem de simboluri și alegorii, Shelley își formulează concepția despre evoluția omenirii și perspectivele care-i stau în față, dînd

[1] P. B. Shelley, *Opere alese*, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 233.

[1] P. B. Shelley, *Opere alese*, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 230.

[2] *Op. cit.*, p. 230.

dovadă de optimism filozofic și înțelegere remarcabilă. Shelley credea sincer că în ascensiunea ei spre armonie omenirea va cunoaște o libertate deplină bazată pe iubire generoasă și solidaritate umană. Acest gînd primește un suport poetic elevat. Amintind de compoziția dramei antice, structura amplului poem (4 acte) al lui Shelley include un element liric extins în lungi monologuri și în coruri care participă cu comentarii, își exprimă adeziunea, admirația sau neliniștea, în fazele hotărîtoare ale conflictului fundamental. Mitul este îmbogățit cu episoade care au menirea să dea o cuprindere largă și intensitate discuției filozofice.

Este pusă în valoare condiția omului lucid care înțelege resorturile puterii, nelăsîndu-se intimidat de ea.

Atributul generozității, al sacrificiului pentru binele altora, fiind alături de dragoste și prietenie o valoare umană superioară pentru care Shelley are un adevărat cult, este introdus printre datele fundamentale ale lui Prometeu „mîntuitorul și reazimul omenirii chinuite". Iubirea, nădejdile, focul, visul, graiul, gîndirea, știința sînt darurile lui Prometeu către oameni. Știința mai ales, asemenea setei ce-l face pe om *„să spere, să vrea, să iubească și-n veci nu-i dă pace"*, este cea mai temută de zeu. Între slujirea oarbă, lașă, a Forței de către o omenire înfricoșată sau mințită și răzvrătirea clarvăzătoare a lui Prometeu există și o altă cale de mijloc, a compromisului întruchipat de spiritul practic al zeului comerțului, Mercur. La sfatul acestuia

„Ești dîrz și bun și plin de-nțelepciune / Dar e-n zadar să lupți de unul singur / Cu cel atotputernic" [1],

răspunsul lui Prometeu este limpede :

„Nu, n-am să mă supun, deși-aș putea. Să tămîieze alții fărdelegea / Atotputernică în chip vremelnic" [2].

Cum va fi omul după ce domnia lui Jupiter se va sfîrși ?

„Fără de sceptru, liber, ne-ngrădit / Egal, fără de clasă, trib sau nație / Scutit de spaimă, rang, idolatrie, / Domn peste sine însuși" [1].

Idealul uman astfel prezentat se completează cu ceea ce Demogorgon consideră a fi temeiul dorit al relațiilor dintre oameni : Virtute, Pace, Înțelepciune, Răbdare. Opțiunile lui Shelley sînt clare, ele nu aveau un corespondent în realitatea vremii sale, visul și utopia erau îndreptățite ; impresionează orientarea sigură, puritatea idealurilor, avîntul și credința cu care le prezintă poetul. Limbajul poetic se acordă bine cu frumusețea gîndului ; dăm ca exemplu un singur fragment din finalul piesei :

„Să-nduri o suferință nesfîrșită / Nădăjduind mereu ; să uiți un rău / Mai negru chiar decît al morții hău ; / Să-nfrunți Puterea — oricît de cumplită, / Și să iubești — cu-ncredere deplină / Pîn-ce Speranța însăși va crea / Rîvnitul țel, din propria-i ruină ; / Să nu te schimbi și să nu jovăi, da ! / Titanule, aceasta-i slava ta / Să fii frumos și bun și liber, iată / Victoria și viața-adevărată !" [2].

Această creație a lui Shelley, greu de pus în scenă din cauza formei sale care nu este teatral obișnuită (Maxim Gorki nu ezita s-o pună alături de *Faust*), este cea dintîi piesă care promovează idealul eliberării omului de exploatare și asuprire, prin luptă și suferință, păstrînd încrederea în posibila victorie. Imaginația bogată, supradimensionarea pasiunilor, patetismul argumentației, stilul înflăcărat indică apartenența acestui poem la un romantism cu forme dintre cele mai caracteristice.

[1] P. B. Shelley, *Prometeu descătușat și alte poeme*, București, E.P.L., 1965, p. 369.
[2] *Op. cit.*, p. 371.

[1] P. B. Shelley, *Prometeu descătușat și alte poeme*, București, E.P.L., 1965, p. 457.
[2] *Op. cit.*, p. 485.

Stilul romantic interpretativ

Cele trei teatre oficiale din Londra (Drury Lane, Hay Market, Covent Garden) aveau repertoriul format din piesele lui Shakespeare şi din melodrame, de mare succes bucurîndu-se mai ales cele ale lui Charlie Maturin, care aduceau pe scenă eroine înnebunite de disperare, călugări, fantome, dueluri, sinucideri, cadavre însîngerate, tot arsenalul unui „romantism negru". Gustul pentru spectaculos, pentru înscenări în care tehnica avea rolul prim se manifestă puternic în primele decenii ale secolului.

În această perioadă s-a afirmat personalitatea cîtorva mari actori. John Kemble (1757—1823) avea grandoare statuară, noblețe şi eleganță în atitudine, fiind potrivit mai ales în textele care păstrau încă tonul solemn, rigid al clasicismului, dar interpretînd cu succes roluri ca Hamlet, Coriolan, în care accentua elementul eroic.

William Charles Macready (1793—1873), ca şi Kemble, a condus mulți ani teatrul Covent Garden, fiind actor şi regizor de mare prestigiu. Performanțele sale artistice se datorau nu atît temperamentului sau inspirației, cît mai ales largului orizont cultural şi filozofic, ascuțimii gîndului, seriozității profesionale care-l ajutau să nuanțeze şi să realizeze efecte scenice memorabile în multe texte de melodramă şi mai ales în Macbeth şi alte roluri din Shakespeare. Datele fizice impunătoare, frumusețea vocii şi expresivitatea figurii, inteligența deosebită a lui Macready i-au adus remarcabile succese actoricești ; el s-a impus şi ca bun pedagog artistic, pregătind o întreagă generație de tineri actori, fiind în același timp şi un regizor care, prin studiul aprofundat al textului şi prin realizarea decorurilor şi costumelor cu mare grijă pentru adevărul istoric, a promovat un realism scenic timpuriu în Anglia.

Demnă de menționat este şi activitatea actriței Elise Vestris (1797—1856), personalitate cu rol conducător în teatrul Covent Garden şi în teatrul Licei, inițiind o acțiune de reformă a artei teatrale în sensul rafinamentului artistic. Selecția trupei, urmărirea unității stilistice a spectacolelor, atenția dată cadrului scenic imaginat cu gust şi adevăr au contribuit la evoluția calitativă a artei teatrale. Ea însăşi era o bună interpretă a comediei de salon, excelînd în textele lui Sheridan.



Charlie Maturin

John Kemble

William Charles Macready

EDMUND KEAN ÎN ROLUL SHYLOCK (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planşa 57, p. 72—73).

Dar epoca a fost subjugată de talentul lui Edmund Kean (1789—1833). Provenind dintr-un mediu actoricesc, făcîndu-şi ucenicia de tînăr într-o trupă de actori provinciali cu repertoriu foarte variat, Kean debutează la vîrsta de 25 de ani cu rolul Shylock pe scena teatrului Drury Lane din Londra (în 1814), impresionînd prin originalitatea concepției, forța pasiunilor şi a temperamentului său vulcanic. Spontaneitatea jocului, ineditul intonațiilor, maniera varierilor brusce, plasticitatea mişcărilor s-au făcut remarcate într-o serie de roluri din repertoriul shakespearian (Othello, Iago, Coriolan,

Edmund Kean

Elise Vestris



EDMUND KEAN IN ROLUL CORIOLAN (gravură după Wageman, 1820) (Laffont-Bompiani, *DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES*, Paris, Société d'Edition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1960, vol. I, p. 548).

Richard III, Hamlet, Macbeth, Lear). Era neîntrecut în scenele de puternic dramatism ; un cronicar a observat :

„Liniștea pentru el era fatală, iar furtuna era elementul necesar pentru existența sa".

Noutatea jocului său era dată mai ales de preocuparea de a reda „omenescul" personajelor. Se știe că actorul avea simț scenic și o nesecată fantezie, care făcea ca jocul său să fie plin de surprize, dar totodată își studia rolurile în amănunt, gîndea mult și profund asupra lor, alegea soluțiile cu gust sigur, mai totdeauna ele erau neobișnuite, uimeau prin originalitate și prin tehnica foarte sigură cu care erau realizate. Un critic scria despre K e a n că *„era natura însăși, condusă cu o artă desăvîrșită"* [1], ceea ce însemna că actorul izbutea să realizeze sinteza între adevăr, gustul vremii și capacitatea proprie de expresie.

Intensitatea trăirii scenice mărea efectul produs asupra publicului ; jocul său expresiv și în tăceri, gesturile vijelioase, declamația sinceră lipsită de fals patetism, mimica variată și sugestivă făceau din K e a n vedeta care fascina, acaparînd atenția și aplauzele publicului. Îi reușeau mai ales scenele de avînt eroic, cele de puternic lirism, scenele finale, K e a n diferențiind personajele întruchipate și prin felul în care ele mureau.

Cronicarii au admirat modul în care, în rolul Richard al III-lea, K e a n a excelat în scena seducerii Anei, a avut un joc de mare virtuozitate în scena de noapte dinaintea bătăliei, cînd mișcarea interioară se exterioriza în modularea vocii, în scînteierea ochilor, dar și în mișcarea înceată pe podea înainte și înapoi a vîrfului spadei, și apoi în scena finală, cînd murea în picioare, cu brațele deschise, după ce sabia a fost scoasă din pieptul lui, într-o atitudine

„de o grandoare înfiorătoare, părea că nu a putut fi dezarmat de voința lui copleșitoare, dar în același timp se simte tot mai mult copleșit de fantomele disperării".

Se remarca, de asemenea, finețea concepției și realizării rolului Othello, în care K e a n a dat o perfectă expresie sentimentelor de îndoială, furie, ură, dorință de răzbunare. În scena culminantă cu Iago, actorul reprezenta alternînd :

„cu efecte incomparabile, furia leului, cu patosul adînc și rătăcit, sentimentul dezolării cu strigătele furioase ale răzbunării, iertarea și certitudinea cu calmul și hotărîrea unuia care nu poate fi lesne convins, dar care fiind convins este mișcat pînă în adîncurile lui" [2].

[1] apud R i c h a r d F i n d l a t e r, *6 Great Actors*, London, Hamish Hamilton, 1957, p. 92.

[2] *Op. cit.*, p. 98.

Kean a excelat şi în melodramă, antiteza, contrastul de care abuza acest gen fiind un element prielnic creaţiei acestui actor inegalabil în redarea sentimentelor contrare şi a luptei interioare. Un cronicar (Will Hazlitt, în *„Morning Chronicle"*) al timpului scria :

„Stilul său de joc este mult mai expresiv, mai semnificativ, mai plin de sensuri, mai variat şi ma viu, decît tot ce am văzut pînă acum" [1].

Intensitatea simţirii, rostirea sacadată, trecerile bruşte de la suferinţă la furie l-au făcut pe Coleridge să spună despre Kean :

„A-l vedea jucînd, înseamnă a ceti pe Shakespeare la lumina fulgerelor" [2].

Preferinţa pentru alternanţele rapide, pentru neliniştea fizică, coloritul pasional puternic, caracteristic artei lui Edmund Kean, sînt şi trăsăturile de bază ale stilului romantic interpretativ.

[1] apud Richard Findlater, *6 Great Actors*, London, Homish Hamilton, 1957, p. 94.

[2] *Op. cit.*, p. 76.

ROMANTISMUL ÎN ITALIA. ACCENTUATĂ NOTĂ PATRIOTICĂ

În *Italia* curentul romantic a fost fundamentat şi s-a desfăşurat în condiţiile fărîmiţării politice a ţării, avînd de suportat o dominaţie străină ; de aceea, aspiraţiile ţării asuprite găsesc ecou în literatură, care primeşte un caracter atît de net politic, încît unii istorici literari italieni neagă existenţa unui „romantism italian". În realitate, romantismul italian devine o afirmare energică a conştiinţei naţionale, urmărind să pună creaţia artistică în serviciul educaţiei patriotice. Poeţii erau îndemnaţi să respingă regulile rigide şi temele tradiţionale, pentru a trata într-o formă liberă sentimente apte de a înnobila inimile şi a ameliora soarta omenirii. Influenţele preromanticilor şi ale romanticilor din afara ţării existau, dar erau recepţionate în sensul intereselor politice naţionale ; cît despre o reîntoarcere la fantasticul sau legendarul medieval nu poate fi vorba în această ţară de vii şi puternice tradiţii clasice. Ceea ce în alte mişcări romantice constituie un element definitoriu de primă importanţă, şi anume sentimentul izolării, al solitudinii personalităţii excepţionale, gustul exotismului, al lugubrului, prevalenţa fantasticului, a lirismului, prezenţa peisajului ca expresie a unei stări interioare, cedează locul în operele romantice italiene problemelor politice, exaltării sentimentului patriotic, îndemnului la acţiune, la cucerirea libertăţii.

Figura proeminentă a romantismului italian este poetul, dramaturgul, romancierul şi criticul Alessandro Manzoni (1785—1873).

Alessandro Manzoni

El a scris drame romantice cu subiecte inspirate din diferite epoci ale istoriei italiene care ofereau asemănări cu situaţia contemporană. Pătruns de reminiscenţe clasice, Manzoni, ca şi alţi dramaturgi italieni din aceeaşi perioadă, a fost mai puţin exaltat, respingînd fantasticul şi miraculosul în numele adevărului în artă şi formulînd, într-o *Scrisoare către D. Chauvet despre unitatea de timp şi loc în tragedie* (din 1823), conceptul unui „realism romantic", considerînd că literatura trebuie să-şi propună *„utilul ca scop, adevărul ca subiect şi interesantul ca mijloc"*.

În prefaţa dramei sale *Contele de Carmagnola* (1820), Manzoni propune un adevărat manifest al teatrului romantic, arătînd importanţa temelor is-

Contele de Carmagnola



Contele de Carmagnola

AL. MANZONI (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planșa 74, p. 80—81).

Gustavo Modena

torice, cerînd respectarea adevărului faptelor și atașînd regulile formale ale clasicismului, în special cerința unității de timp și loc.

Deși admite introducerea într-un subiect istoric pe lîngă personajele reale și a unora inventate, înțelegînd exact conceptul de ficțiune verosimilă, Manzoni vede în principiul unităților de timp și loc un obstacol în calea prezentării veridice a oamenilor și o cauză a deformării realității ;

„Pentru ca un om să poată ajunge în 24 de ore la o hotărîre definitivă, este neapărat nevoie ca pasiunea lui să fie acordată pe un alt registru decît acela împotriva căruia luptase o lună întreagă, cu aceasta toate nuanțele au fost distruse" [1].

[1] Alessandro Manzoni, *Poesie e tragedie*, Ed. *„La Nuova Italia"*, Firenze, 1970, p. 138.

Rapiditatea și concentrarea acțiunii exagerează, denaturează pasiunile, uniformizează, introduce un element convențional în caracterele tragice — susține Manzoni în *„Scrisoarea . . ."* asupra romantismului.

Șocurile brutale, pasiunile zguduitoare, acumularea determinărilor, consecință a respectării unității de loc și spațiu, artificializează adevărul interior și exterior al personajelor ; Manzoni atrăgea atenția asupra unor aspecte pe care peste cîțiva ani le va formula cu mai multă forță de convingere și cu mai multă publicitate V. Hugo, în celebra Prefață la drama *Cromwell* (1827).

În *Contele de Carmagnola* Manzoni condamnă guvernarea bazată pe tiranie, deplîngînd dezbinarea cetăților italiene, cauză a slăbiciunii politice și militare față de agresori. Aluziile la situația Italiei din secolul al XIX-lea în această dramă cu acțiunea plasată la Veneția în secolul al XV-lea erau deosebit de limpezi.

Poet național al Italiei moderne, promotor al unor înalte idealuri umaniste dominate de un nobil patriotism, Manzoni păstrează gravitatea și grandoarea clasică în structura tragediilor istorice, ilustrînd o formă dramatică elevată care a avut în epocă justificare și utilitate.

Creatorul școlii italiene de interpretare a fost Gustavo Modena (1803—1861), actor și regizor de vastă cultură și conștiință politică, care vedea în teatru un mijloc de educare a maselor în sensul idealurilor patriotice.

Conformîndu-se temperamentului italian, Modena recomandă trăirea puternică a rolului, o mare expresivitate a jocului obținută prin mimică și gesturi. Cerea un studiu amănunțit al autorului și epocii în care era plasată acțiunea piesei, și el însuși, ca interpret al repertoriului Shakespeare, Schiller, Voltaire, Alfieri, Pellico, dădea dovadă de o exemplară creație, plină de naturalețe, fidelă spiritului textului.

Personalitatea sa a marcat puternic evoluția către un realism de colorit a generației de actori de faimă europeană, în frunte cu E. Rossi, T. Salvini și A. Ristori.

ROMANTISMUL ÎN FRANȚA. CLARIFICĂRI TEORETICE

Cronologic mai tîrziu afirmat, fiind precedat de dramaturgia germană și engleză, și de principiile teoretice expuse în lucrările fraților Schlegel și ale lui Manzoni, romantismul a generat o producție dramatică bogată și valoroasă, susținută de o teorie închegată, cu caracter de manifest, într-o perioadă în care societatea franceză era zguduită de două revoluții. Între 1830 și 1848, alternanța perioadelor de mare avînt revoluționar și a celor de puternică reacție a marcat creația literară.

Spiritul raționalist cu vechi și solide rădăcini în gîndirea filozofică franceză nu va îngădui romantismului cu bazele ideologice specifice să aibă o lungă carieră, dar cele aproape două decenii cît a dominat (și atunci nu exclusiv) scena teatrelor au însemnat un moment de variere și îmbogățire a paletei interpretative, a tematicii și procedeelor scrisului dramatic. Ca peste tot, afirmarea dramaturgiei romantice s-a făcut concomitent cu o mare înflorire a genului poetic. *Baladele* lui V. Hugo, poezia elegiacă și meditativă a lui A. de Lamartine, poezia patetică și filozofică a lui A. de Vigny, cea sensibilă și impetuoasă a lui A. de Musset, scrierile cu caracter romantic în proză ale lui R. de Chateaubriand și V. Hugo formau cadrul literar în care dramaturgia trebuia să-și prezinte valorile.

Ceea ce deosebește de la bun început mișcarea franceză este nevoia de a clarifica și teoretiza principii de creație proprii, combătînd cu asiduitate sistemul dramatic clasic, care avusese atîta strălucire în Franța și mai avea destui susținători. Din această cauză lupta împotriva clasicismului a fost mult mai ascuțită, cu manifestări ca acea bătălie a lui *Hernani* (1830), care a marcat victoria curentului romantic pe scena franceză.

Încă din 1809, cînd a fost publicată traducerea în limba franceză a trilogiei lui Schiller *Wallenstein* de către Benjamin Constant, precedată de *Réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand* [1], cercurile literare au luat contact cu o creație ce a impulsionat dezbaterea în jurul nevoii de reînnoire a tragediei franceze, depășită de evoluția mentalității și gustului. Au apărut la scurt interval *La littérature du Midi de l'Europe* [1] (1813) de Simonde de Sismondi, apoi traducerea *Cours de littérature dramatique* [2] a lui A. Wilhelm Schlegel, au fost jucate pe scena Teatrului francez de la Paris *Maria Stuart* (1820) și *Fiesco* (1824) de Schiller, iar *Intrigă și iubire* s-a jucat la trei teatre pariziene în adaptări diferite, în 1826. Influențe, sugestii pentru o regîndire a sistemului dramatic tradițional venind din partea teatrului german au contribuit la cristalizarea romantismului francez.

Simonde de Sismondi

A. Wilhelm Schlegel

Schiller

Lucrările Doamnei de Staël (în special *De l'Allemagne*) au făcut cunoscute ideile teoreticienilor germani, insistînd asupra amestecului de tragic și comic, asupra necesității suprimării regulii unităților de loc și timp. În disputa literară a intervenit și Stendhal, care în studiul *Racine et Shakespeare* [3] (1825) oferea exemplul demn de urmat al dramaturgului elisabetan și sublinia interesul pe care tema istorică și națională îl putea avea pentru publicul nou, nesatisfăcut de clasicism.

Doamna de Staël

Stendhal

A. de Lamartine

Influența literaturii engleze, care încă din 1816—1820, cînd operele lui Walter Scott și mai ales ale lui Byron sînt traduse și au un mare succes în Franța, s-a exercitat puternic asupra dramaturgilor datorită cunoașterii autenticului Shakespeare. După prelucrările din secolul al XVIII-lea, pentru prima dată spectatorii puteau viziona adevăratul *Othello* în traducerea lui Alfred de Vigny (1829).

A. de Musset

A. de Vigny

R. de Chateaubriand

În același timp, turneele unor trupe engleze în 1822 și în 1827 primite cu revoltă mai întîi și cu admirație apoi, interpretînd marele repertoriu Shakespeare (*Romeo și Julieta, Negustorul din Veneția, Othello, Hamlet*), au produs o impresie atît de puternică, încît Al. Dumas-tatăl a putut afirma că vocația de dramaturg i s-a revelat datorită contactului cu opera marelui elisabetan.

Printre scriitorii tineri are deosebit ecou părerea formulată de Vigny, dar împărtășită de mulți, că ar trebui imitată arta lui Shakespeare, fără a plagia modelul.

Benjamin Constant

[1] *Reflexii asupra tragediei Wallenstein și asupra teatrului german.*

[1] *Literatura Sudului Europei.*
[2] *Cursul de literatură dramatică.*
[3] *Racine și Shakespeare.*



VICTOR HUGO (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planşa 79, p. 112–113).

V. Hugo
Al. Dumas

Exemplul dat de literatura germană şi engleză susţinea procesul lent, dar orientat în acelaşi sens, al evoluţiei literaturii dramatice originale franceze.

Fără o aparentă filiaţie directă, drama romantică datorează mult dramei burgheze, teoretizată de Diderot la jumătatea secolului al XVIII-lea, în primul rînd prin curajoasa desprindere din sistemul dramatic clasic. Gustul şi sensibilitatea publicului au fost treptat orientate spre aprecierea naturalului în artă, spre căutarea emoţiei ; a fost reţinută şi înclinarea către o atitudine mai general democratică, departe de elitismul aristocrat al clasicismului. A intervenit apoi marele succes al melodramei, care se adresa unui public foarte larg, pe care l-a pregătit în sensul acceptării îndrăznelilor romantice de mai tîrziu. Acest gen fără „demnitate literară", cum se spunea, fără rafinamentul versurilor şi distincţia stilului clasic, aducea un mare pitoresc al cadrului scenic, o culoare locală chiar, situaţii dramatice violente, senzaţii puternice făcute pentru a atrage şi emoţiona publicul popular al teatrelor de bulevard. Adevărul e că melodrama plăcea şi spiritelor mai pretenţioase, care-i apreciau farmecul şi simplitatea cu care promova adevăruri morale vechi, într-o acţiune plină de senzaţional, de neprevăzut şi căutată aventură. Într-un asemenea teatru de senzaţie şi de mare spectacol, sentimentele erau mai solicitate decît intelectul şi succesul unor piese ca *Robert, chef de brigands, Coelina ou l'enfant du Mystère, Les Ruines de Babylone, Le Retour du croisé* [1] şi al atîtor altele a fost durabil. Gustul pentru spectaculos specific melodramei va fi preluat de drama romantică, care va pretinde o culoare local-istorică mai riguroasă. Peripeţiile numeroase, loviturile de teatru, efectele obţinute cu concursul miraculosului citeodată, exaltarea sentimentală duceau în mod necesar la un amestec al comicului cu tragicul, unitatea de ton fiind imposibil de păstrat în melodramă, ceea ce de asemena a pregătit calea înţelegerii speciale a problemei separării genurilor în teoriile romantice ; dar pe scenele teatrelor de bulevard, două decenii înainte ca V. Hugo şi Al. Dumas să aibă primele lor succese, multe din elementele definitorii ale romantismului erau prezente şi acceptate de publicul larg. Acţiunea plină de mişcare şi neprevăzut solicitînd nervii şi lacrimile spectatorilor, spectaculosul, gustul pentru legendă şi istorie, decorul straniu plăceau. Mai aproape de calitatea literară care ar fi putut rivaliza cu cea a teatrului clasic, se găsea în primele decenii ale secolului teatrul istoric propriu-zis, care, fără să aibă succesul de public al melodramei, a fost o prezenţă notabilă.

Manzoni
Stendhal

Exemplul romantismului italian cu care cercurile literare pariziene iau contact prin traducerea pieselor lui Manzoni, însoţite de discuţii în presă, a incitat pe Stendhal să pledeze cauza tragediei naţionale în proză, indicînd domniile lui Carol al VI-lea, Carol al VII-lea şi a lui Francisc I ca posibile surse de inspiraţie.

[1] *Robert, şeful briganzilor, Coelina sau Copilul Misterului, Ruinele Babilonului, Întoarcerea cruciatului.*

O primă realizare în acest gen aparține lui Prosper M e r i m é e, care publică în 1825 cîteva piese de mici proporții, sub titlul *Le Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole* [1].

Și în piesa istorică *Jacquerie* [2] (1828) M e r i m é e introducea o mișcare tumultoasă într-o ambianță istorică, pasiuni extrem de violente, realiza tablouri pline de culoare, încălcînd regulile clasice.

După ce *Cromwell* de V. H u g o (1827) prezentase un amplu tablou istoric plin de precizie și mișcare, dar insuficient prelucrat scenic și fără priză la public, *Henri III et sa cour* [3] de Al. D u m a s (1829), beneficiind de instinctul teatral al autorului, care a apelat la atracțiile artistice ale melodramei, dîndu-le o poleială istorică verosimilă, prezentînd o pasiune fatală într-o proză care avea naturalețe, obțînu un mare succes, indicînd o cale de urmat.

Pe scena teatrelor de bulevard tragediile clasice fuseseră de mult alungate de către melodramă, numai teatrul oficial, „teatrul francez", rămăsese o citadelă a literaturii „marelui secol". Pentru ca să poată pătrunde aici, melodrama trebuia să fie ridicată la rangul de gen literar, să fie perfecționată artistic.

Este ceea ce încearcă să realizeze tînăra intelectualitate grupată în jurul lui Victor H u g o, devenit șef de școală, principalul dramaturg și teoretician romantic.

Principiile estetice pe care el le-a expus în prefața dramei *Cromwell* (1827) proclamau concepția despre o artă cu rol social și afirmau misiunea militantă a poetului, care :

„trebuie să meargă în fruntea popoarelor ca o torță, iar scena trebuie să devină o tribună care să aibă în vedere *„poporul pe care teatrul îl educă, istoria pe care teatrul o explică, inima omului pe care teatrul o îndrumează".*

Lupta împotriva clasicismului era dusă în numele adevărului și libertății în artă.

„Poetul trebuie să ceară sfat numai de la natură, de la adevăr și inspirație ...".

[1] *Teatrul Clarei Gazul, actriță spaniolă.*
[2] *Jacqueria.*
[3] *Henric al III-lea și curtea sa.*

Drama este o oglindă care reflectă natura. de acest principiu se leagă și cel al amestecului genurilor, autorul pledînd pentru :

„drama care topește într-o singură respirație grotescul și înălțătorul, groaznicul și gluma, tragedia și comedia" [1].

Prosper Merimée

Teatrul Clarei Gazul actriță spaniolă

Asupra cîtorva aspecte pe care le consideră importante V. H u g o revine și în prefețele altor drame. Astfel, adevărul uman și dramatic în concepția lui V. H u g o se asociază intim cu grandoarea, care, la rîndul ei, este inseparabilă de frumos. În prefața dramei sale *Maria Tudor* (1833) insistă asupra ideii :

Jacqueria
V. Hugo

„aceste două cuvinte «mare» și «adevărat» cuprind totul. Adevărul conține moralitatea, grandoarea conține frumosul".

Alexandru Dumas tatăl

Henric al III-lea și curtea sa

V. H u g o arată în prefața la *Ruy Blas* (1838) tripla valoare dramatică, psihologică și filozofică a dramei, supralicitînd universalitatea și puterea de influență a acestui gen ; în argumentarea sa, care invoca și o anumită diviziune a publicului după interese și preferințe, el menționează cele trei izvoare ale „plăcerii" dramatice : senzația, emoția și meditația, care corespund celor trei zone principale de interes ale unei piese : acțiunea, pasiunea și caracterele.

Ruy Blas

Alături de frumos pătrund în arta romantică categoriile estetice ale urîtului și grotescului, ca termeni de contrast și antiteză. Tot în numele adevărului care trebuie să apară pe scenă V. H u g o cere respectarea adevărului istoric și a culorii locale. În prefața la *Cromwell*, V. Hugo formulează sugestiv un principiu de creație important :

Cromwell

„Drama trebuie să fie o oglindă ce concentrează, o oglindă care nu diminuează razele colorate, ci le culege și le condensează, făcînd din licărire lumină, iar din lumină flacără. Numai atunci drama poate fi recunoscută ca artă" [2].

Clarificările teoretice pe care le aduce V. H u g o pun în discuție relația dintre adevăr și iluzia teatrală, legătura dintre adevărul artei și realitatea vieții.

[1] V. H u g o, *Théâtre*, tome 1, *Cromwell*, Paris, Librairie Hachette, 1872, p. 30.
[2] *Ibidem*, p. 47.

Expuse cu strălucire stilistică, aceste idei din prefața dramei *Cromwell*, după cum afirmă Th. Gautier: „*străluceau în ochii tineretului ca tablele legii de pe muntele Sinai*".

Th. Gautier

În locul limbajului prețios și de multe ori artificial, cultivat de arta clasică, în drama romantică a pătruns limba vie, vorbită de mase largi, ceea ce l-a făcut pe V. Hugo să afirme nu fără mîndrie: „*Am pus bonetul roșu vechiului dicționar*". Prefața la *Cromwell* propunea un întreg program artistic, menit să înlocuiască literatura legată ideologic de aristocrație.

Cromwell

Marion Delorme

„*Trena secolului al XVIII-lea atîrnă încă în secolul al XIX-lea, însă nu noi o vom purta*".

Hernani afirma Hugo în numele noilor tendințe.

Cu toată invocarea frecventă a respectării adevărului ca principal argument teoretic în contestarea clasicismului, drama romantică rămîne încă destul de departe de acest deziderat.

De la principii la textul de teatru propriu-zis, apar diferențieri determinate de mulți factori, dintre care talentul, capacitatea de transfigurare poetică, deține rolul principal.

Frecvența cu care apare cuvîntul „adevăr" în pledoaria pentru romantism din prefețele dramelor lui V. Hugo este izbitoare. În dorința de a înlătura, un sistem dramatic epuizat, grija pentru adevăr în artă este mereu invocată, dar de la principii la creație calea nu e simplă și multora din textele create în epoca romantismului li s-a imputat tocmai artificialul, exagerarea și neverosimilul. În cadrul evoluției artei teatrale, romantismul ocupă un loc pe care francezul Gaston Baty îl apreciază cu mare exactitate:

Regele petrece

Lucreția Borgia

„*Cît despre viața dramei romantice, ea nu constă de loc în temele paradoxale, de o imoralitate voită, nici în tablourile sale istorice care evocă prea bucuros simple clișee, nici în psihologia sa dintr-o bucată, nici în structura sa artificială încărcată de confuzii, de erori de persoane, de funeste quiproquouri și de regăsiri finale. Viața dramei romantice se află în freamătul ei interior, străfulgerînd de lirism, în suflul generos care o animă*" [1].

[1] Gaston Baty, *René Chavance*, Viața artei teatrale, Ed. Meridiane, 1969, p. 185.

Profilurile contrastante ale dramaturgilor

VICTOR HUGO

Ca dramaturg, Victor Hugo a creat 11 texte inegale ca valoare, dar reprezentative pentru calitățile și slăbiciunile stilului romantic. Subiectele variate sînt inspirate din istoria Franței, Spaniei, Angliei sau Italiei, alese în așa fel încît să prilejuiască afirmarea unor tendințe democratice. *Cromwell* (1827) și *Marion Delorme* (1828) erau pătrunse de spirit antiregalist, și nu întîmplător apar în preajma revoluției din 1830, care l-a alungat pe Carol al X-lea de pe tronul Franței.

Hernani (1830), cu premiera zgomotoasă de pe scena Teatrului Francez, prezenta eroi romantici prin excelență, urmăriți de fatalitate. Dragostea ca lege supremă a vieții se încheie tragic pentru Hernani și Dona Sol tocmai cînd părea mai aproape de împlinirea ei. Există explicația credinței jurămîntului, a onoarei castiliane, pentru faptul că la auzul cornului fatal Hernani se omoară, dar scena lasă impresia că totul este sacrificat pentru efect, pentru spectacol, și pentru realizarea reliefului puternic dat de antiteză. Explozia de tinerețe, entuziasm și exaltare, cuprinsă în versuri de muzicalitate, farmec și strălucire aparte, ascundea psihologia sumară a personajelor și neverosimilul situațiilor; apreciată ca un imn închinat tinereții și dragostei, drama a avut un mare succes.

În *Le Roi s'amuse* [1] (1832) și *Lucrèce Borgia* [2] (1833), cadrul fastuos în care se desfășoară o acțiune punctată de intrigi, desfrîu și crime aduce în prim plan caractere contrastante; în prefața la *Lucreția Borgia*, V. Hugo scria:

„Luați diformitatea morală cea mai hidoasă, cea mai respingătoare și adăugați-i un sentiment pur, cel mai pur sentiment: maternitatea; adăugați monstrului latura de părinte și monstrul va fi de plîns, creatura care provoacă groază va face milă" [3].

[1] *Regele petrece.*

[2] *Lucreția Borgia.*

[3] V. Hugo, *Le Roi s'amuse, Lucrèce Borgia*, Paris, Ed. Nelson, p. 212.

Angelo, tyran de Padoue [1], *Marie Tudor* au acțiuni spectaculoase în cursul cărora sacrificiul din dragoste, rivalitatea distrugătoare și apariția urei sau geloziei aduc deznodăminte tragice unor încurcate situații sentimentale.

Cel mai izbutit text al lui V. Hugo, scenic, viu, uman, plin de vervă și poezie, este *Ruy Blas* (1838). Antiteza favorită a romanticilor e prezentă chiar în datele subiectului. Ruy Blas este un tînăr capabil, cu calități excepționale, care printr-un concurs de împrejurări ajunge pentru scurtă vreme lacheu, dar și ministru, ceea ce nu schimbă totuși caracterul neobișnuit al relației de dragoste cu regina Spaniei. Antiteza se realizează și prin alăturarea spiritului generos, plin de noblețe al omului fără rang și titlu Ruy Blas, cu răutatea, aroganța, caracterul răzbunător al nobilului Don Salluste.

Protestul, și mai mult decît atît, condamnarea îndrăzneață a necinstei, a corupției nobilimii, cuprinsă în celebrul monolog care începe cu *„Poftă bună, domnilor miniștri"*, era desigur un ecou al unor realități mai apropiate decît cele la care se referea direct personajul din dramă. Pledoaria în favoarea unei reforme morale, pornită din bunătate și dragoste, menită să îndrepte lucrurile, să înlăture asuprirea și exploatarea, trăda o poziție politică confuză, o înțelegere utopică a căilor care puteau duce la progres, dar generozitatea, vibrația sincer umanistă nu i-o putem nega.

Între scene de mare lirism, de elegie delicată, sau de patetice confruntări cu rezolvări dramatice, V. Hugo introduce o notă burlescă plină de fantezie și scînteietoare vervă prin personajul Don Cezar de Bazan, fără legătură strînsă cu principalul fir al acțiunii, dar dinamizînd, variind, colorînd drama.

În programul său estetic, V. Hugo recomanda realizarea „adevărului istoric" în dramă și referitor la *Ruy Blas* menționa:

„Nu există în «Ruy Blas» nici un detaliu de viață particulară sau publică, de mobilier, blazon, biografie, cifru sau topografie care să nu fie scrupulos exact".

[1] *Angelo, tiranul Padovei.*

Angelo, tiranul Padovei

Maria Tudor

Ruy Blas



MOUNET-SULLY ÎN ROLUL HERNANI DIN DRAMA LUI V. HUGO (Laffont-Bompiani, *DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES*, Paris, Société d'Edition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1960, p. 309).



MARIE DORVAL ÎN MARION DELORME *DE V. HUGO* (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planşa 88, p. 113—113).

Şi drama *Cromwell* avea un început care a devenit celebru argument în polemica literară: „*Mîine, 25 iunie, 1657 . . .*". Dar precizia detaliului de acest gen nu era neapărat necesară şi, deşi exemplul lui Shakespeare este mereu invocat, romanticii nu i-au pătruns esenţa stilului creator, deoarece autenticitatea scrupuloasă nu este un atribut important la Shakespeare, nici măcar în drama lui istorică. Teatrul elisabetan era liber de obligaţii faţă de fidelitatea istorică măruntă, în el acţiona puternic elementul de convenţie.

În drama romantică, accentul s-a pus pe efectul exterior, se înlănţuie incidente, se stîrnesc pasiuni pentru un privilegiu dinastic sau din motive de onoare; personajele nefiind suficient adîncite nu ne lasă să le cunoaştem temperamentul, opiniile, inteligenţa, atitudinea morală. Hazardul, de cele mai multe ori, scrisoarea sosită la timp sau nu, mesagerul împlinindu-şi misiunea sau nu, orologiile, cornul, porţile ferecate, tabloul cu ascunzătoare, întîmplarea hotărăsc mult mai mult decît înfruntarea voinţei sau fermităţii.

Acţiunea devine mai mult teatrală decît dramatică, elementul de melodramă se instalează dominator.

Emile Zola, în studiul intitulat *Autorii noştri dramatici*, a observat cu multă dreptate că în teatrul romantic nu era adus marele curent al istoriei, ci mici fapte bizare — am spune, mai curînd, aspecte care ofereau posibilitatea creării unui tablou pitoresc, atrăgător prin tonuri tari, contrastante şi strălucitoare. Problemele sociale apar cu un contur vag, din pricină că scriitorii privesc prin prisma unui umanitarism generos şi se revoltă în numele unui individualism împiedicat în libera lui manifestare, fără să aibă o înţelegere ştiinţifică a fenomenelor şi fără a putea găsi soluţiile reale ale contradicţiilor pe care le sesizau. Simpatia pentru cei nedreptăţiţi, pentru umiliţii vieţii şi pentru firile drepte, cinstite şi independente, prezentă în creaţia lui V. Hugo, i-a conferit un neîndoios caracter democratic, deşi concepţia sa despre istorie era plină de erori şi contradicţii.

I s-au reproşat dramaturgului unele neverosimilităţi în definirea psihologiei personajelor şi schematism în zugrăvirea trecutului, precum şi construi-

rea unor efecte scenice cu mijloace melodramatice. Frumusețea versurilor și avîntul pasional care azi par a avea un ușor caracter declamator compensau multe din slăbiciunile pieselor lui V. Hugo.

Printre meritele dramaturgiei sale se numără și crearea unui izbutit tip de erou romantic, visător și blazat, amar și exaltat, pasionat și cinic.

Prin modul în care a recurs la mijloacele teatrale care excită sensibilitatea sau emoția umană, prin mesajul moral și social pe care l-a avut mereu în vedere, drama romantică a lui V. Hugo se recomandă atenției oamenilor de teatru și publicului, fiind prezentă pe scene și ecrane pînă în zilele noastre.

ALEXANDRU DUMAS-TATĂL

Accentuînd preferința lui V. Hugo pentru scene tari, creatoare de tensiune, dar cu mai slabe calități poetice, dramaturgia lui Alexandru Dumas-tatăl (1803—1870) completează repertoriul romantic cu texte mai aproape de melodramă. *Henri III et sa cour* [1] (1820), *Antony, Cristine, Caligula, La Tour de Nesle* [2] (1832), *Kean* (1836), dramele cele mai cunoscute din cele 75 scrise, ofereau bune partituri interpreților dornici de a străluci în scene spectaculoase.

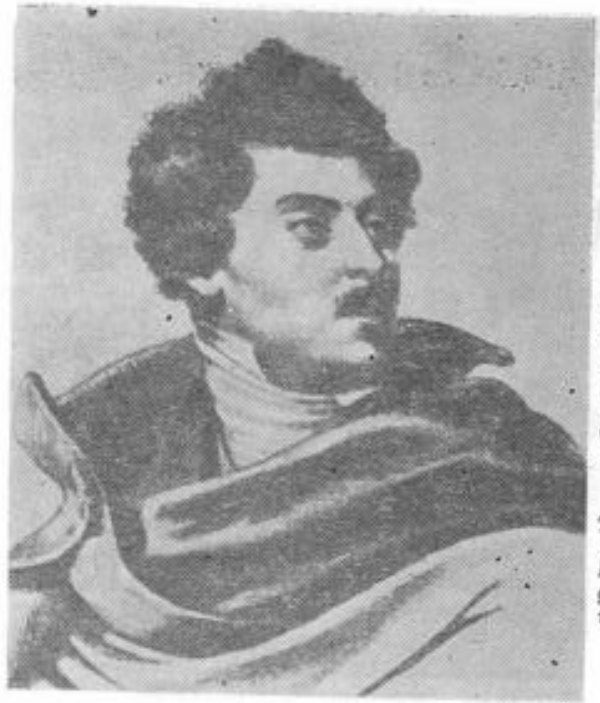
Inexactități istorice, abuzul de lugubru și neverosimil, stilul mediocru scad calitatea pieselor lui Dumas, dealtfel abil construite.

ALFRED DE VIGNY

Pesimismul bazat pe tragicul ce se naște din ruptura dintre speranță și realitate, care duce la pasivitate și adîncă dezamăgire, s-a exprimat mai ales în creația poetului Alfred de Vigny (1797—1863).

Remarcabilă este drama *Chatterton* (1835), cu tema tipic romantică a geniului predestinat suferinței și singurătății, neînțeles de o societate obtuză. Intriga este foarte simplă și a putut fi rezumată de autor astfel :

[1] *Henric al III-lea și curtea sa.*
[2] *Turnul Nesle.*



Henric al III-lea și curtea sa
Antony
Cristina
Caligula
Turnul Nesle
Kean sau geniul și nebunia

AL. DUMAS — TATĂL (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planșa 60, p. 112—113).

„este istoria unui om care a scris o scrisoare dimineața și așteaptă răspunsul pînă seara — el sosește și-l omoară".

Alfred de Vigny

Chatterton

Biografia unui poet englez din secolul al XVIII-lea i-a inspirat lui Vigny această dramă în care vanitatea rănită a tînărului conștient de valoarea sa, dar nevoit să ceară mijloace de trai oficialității, îl duce la sinucidere. Sensibilitatea excesivă a lui Chatterton se dezvăluie nu numai în legăturile lui cu ceilalți oameni, ci și cu Kitty Bell, femeia pe care o iubește. Sentimentul lor este atît de pur, timid, încît aproape că nu are nevoie de cuvinte.

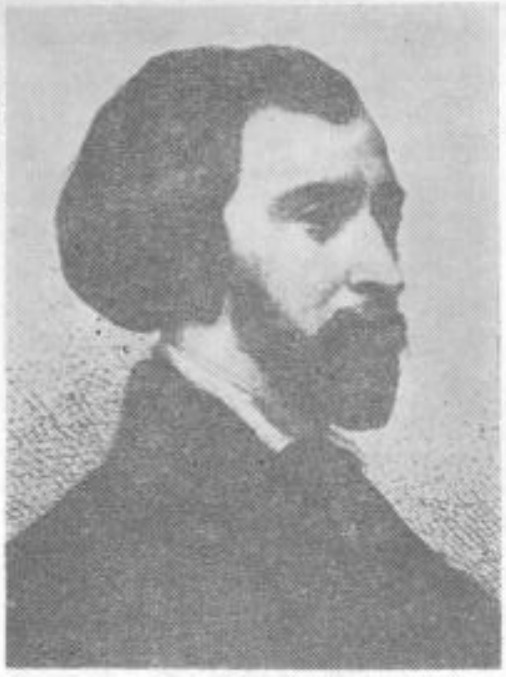
ALFRED DE MUSSET

Alfred de Musset

Apropiat de Vigny prin finețea analizei psihologice și discreția formei a fost poetul și dramaturgul Alfred de Musset (1810—1857).

Spectacol într-un fotoliu

Comedii și proverbe



La ce visează tinerele fete

ALFRED DE MUSSET (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planșa 96, p. 128—129).

Barberine

Candelabrul

Nu trebuie să juri pentru nimic

Un capriciu

Sub poza romantică a tînărului dandy monden singuratic și dispreţuitor, Musset a vibrat cu deosebită sensibilitate la avîntul, entuziasmul, decepţiile și nostalgia ce a cuprins generaţia lui înainte și după revoluţia din 1830 ; cînd Restauraţia a adus „domnia bancherilor", reacţia sa a fost refugiul în largul domeniu al subiectivismului poetic, adoptînd faţă de societate atitudinea ironică exprimată cu rafinată intelectualitate. Fără succes ca autor dramatic în timpul său, Musset este astăzi cel mai jucat dintre romantici, datorită fondului de adevăr omenesc al pieselor sale poetice pline de fantezie. În viziunea lui Musset, visul și realitatea, acţiunea și gîndirea sînt elemente contrastante — de aceea în teatrul său el dezvoltă o temă esenţială, care este în același timp un procedeu tehnic și scenic, masca adoptată de erou pentru a se revela altora și lui însuși. După eșecul pe scenă al piesei *La Nuit Vénitienne* [1] (1830), Musset se mulţumește să publice doar texte care vor fi valorificate teatral mult mai tîrziu. Cuprinse în volumele *Un Spectacle dans un fauteuil* [2] și *Comédies et Proverbes* [3], ele nu au mare amploare și se deosebesc net de producţiile romantice de mare montare care dominau scena timpului.

Musset preferă construcţia dramatică simplă, învăluind personajele în atmosfera specială pe care o creează starea de îndrăgostit, introducînd subtila analiză a sentimentului intim care amintește teatrul lui Marivaux și proiectînd în plină lumină adevărul propriei sale personalităţi, ceea ce amplifică elementul liric în aceste piese psihologice. Aproape fiecare personaj central poartă o mască, sugerînd raportul dintre individ și societate într-o epocă în care un acord între aceste două entităţi nu era posibil.

Fără amploare, piese ca *À quoi rêvent les jeunes filles?* [4] (1832), *Barberine, Le chandelier* [5] (1835), *Il ne faut jurer de rien* [6] (1836), *Le caprice* [7] (1837) continuă tradiţia proverbului, piesă scurtă și liberă, căreia Musset îi dă înaripare lirică și mai ales profunzime, sinceritate, în anumite cazuri un ton umoristic, ironic, fantezist.

Personajele au ceva din jocul plin de candoare, dar ușor mecanic al marionetei în *La ce visează tinerele fete*, farmecul poetic fiind dat de o delicateţe specială, potrivită cu pudoarea sentimentală a vîrstei descrise ; fără a acoperi vreodată cu ridicol sentimentul de dragoste care pentru unele personaje este însuși sensul existenţei într-o etapă timpurie a vieţii lor, Musset aduce umor și ușoară stilizare în personajele din *Nu trebuie să juri pentru nimic ; Candelabrul* sau *Un capriciu* au un caracter mai apropiat de comedia de moravuri, o intrigă picantă aduce un moment de viaţă conjugală cu gelozia și șăgălniciile sentimentale curente, cu o vioiciune și graţie spirituală deosebite. Micile portrete dramatice primesc o sentimentalitate melancolică în *Les caprices*

[1] *Noaptea venețiană.*
[2] *Spectacol într-un fotoliu.*
[3] *Comedii și proverbe.*
[4] *La ce visează tinerele fete.*
[5] *Candelabrul.*
[6] *Nu trebuie să juri pentru nimic.*
[7] *Un capriciu.*

de *Marianne* [1] (1833), unde eroarea intervine pentru a tulbura acordul final, dar nu înainte de a urmări meandrele, neprevăzutul, neliniştile inerente iubirii. Sinceritatea melancolică a lui Celio, cel care iubeşte cu puritate, ca şi veselia tristă a lui Octave, ironic, blazat, lucid, cel care este iubit, din pricina confuziei pe care involuntar o face Mariana, sînt două laturi ale personajului romantic prin excelenţă, aspirînd la fericire, dar incapabil să creadă în ea, atras de frenezia vieţii şi reţinut de acea oboseală denumită „le mal du siècle" — răul secolului.

Acest gen de personaj se îmbogăţeşte în *Fantasio* cu trăsături pe care i le dezvăluie jocul continuu cu masca, în care se angajează pentru a împiedica căsătoria nedorită a unei prinţese dintr-o convenţională Bavarie. Fantasio, tînăr sceptic, obosit, pe care plictiseala îl roade, găseşte în acest joc o provizorie raţiune de a fi, adoptînd costumul nebunului de curte, desfăşoară o fantezie debordantă, pentru a dezvălui adevăruri, apărat de travestiul şi de masca sa. Monotonia vieţii dispare pentru a face loc evaziunii într-o lume a visului, a nostalgiei, atît de caracteristice eroului romantic ce nu se poate adapta societăţii în care este silit să trăiască. Revolta lui, însoţită cu dorul unei mari acţiuni de înfăptuit, se converteşte în ironie şi joc; sub masca bufoneriei lirice se ia în rîs majestatea regală, se dezvăluie caracterul ei profund inuman, orgoliul ei care preferă războiul fără a ţine seama de interesele ţării, aşa încît, oricît de fantezistă şi desprinsă de realităţi părea acţiunea piesei, asociaţiile pe care le sugera au fost considerate destul de periculoase de către regimul politic al Franţei din 1834 pentru ca piesa să nu poată fi jucată atunci.

Cea mai valoroasă dintre piesele lirice ale lui Musset este *On ne badine pas avec l'amour* [2], în fond o dramă provocată nu de hazard, ci de profunde deosebiri de mentalitate, de sentimentul fără răspuns, de prejudecăţi şi false principii.

O tînără fată Camille refuză iubirea pentru că aşa a fost învăţată la mînăstirea unde şi-a desăvîrşit educaţia, neavînd încredere în puritatea sentimentului şi a intenţiilor lui Perdican; le

[1] *Capriciile Marianei.*
[2] *Să nu te joci cu dragostea.*



FANTASIO DE MUSSET (gravură de LALAUZE) (Laffont-Bompiani, *DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES*, Paris, Société d'Edition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1968, vol. II, p. 238).

Să nu te joci cu dragostea

plăteşte cu nefericirea şi singurătatea din final. Uşuratic în alegerea mijloacelor prin care ar dori să cucerească inima Camillei, Perdican provoacă fără voie moartea Rosettei, ţărăncuţa plină de candoare, care luase drept adevărate jurămintele ce trebuiau să trezească doar gelozia Camillei. Simplă, sinceră, adevărată, Rosetta nu se joacă cu iubirea, nu are subtilitatea, nevinovata ipocrizie a celor doi, nu întrezăreşte sub masca pe care şi-au pus-o adevăratele lor sentimente. Ca un simbol al naturii ucise prin artificiu, moartea Rosettei desparte prin remuşcare două inimi care ar fi putut fi fericite. Dialogul dintre orgoliu şi sentimentul de iubire se desfăşoară pe două planuri, între personaje şi în fiecare dintre ele, conflictul exterior dublîndu-se cu unul interior, dînd

astfel piesei o deosebită calitate artistică. Modul în care evoluează raporturile dintre personaje, dezvăluind la fiecare secretul, masca, consecințele aparenței pe care o cultivă, ciocnirea cu autenticitatea trăirii și naturii nepervertite este de un mare firesc. Unitatea dintre acțiune și fondul intim al caracterelor dramatice este remarcabil, nimic dinafară, nici un hazard, nici o peripeție gratuită, nici un efect teatral, totul se susține dinăuntrul personajelor, este justificat de structura lor. Încurcăturile, jocul de aparențe au și ele explicații profunde ; în efortul de clarificare dialogul primește spontaneitate și o notă poetică. Atotputernicia pasiunii, lirismul emoției, simțul individualității fiecărui personaj, al fiecărui destin, dau piesei lui Musset o evidentă și strălucită notă romantică.

Lorenzaccio

Progresul în construcția și complexitatea dramei romantice realizat de Musset în *Lorenzaccio* (1834) este remarcabil. Acțiunea este plasată în Florența Renașterii ; la început spectatorul nu știe că pe scenă evoluează individul eroic, solitar, purtînd în el idealul libertății și al justiției. Lorenzaccio nu poartă masca pe față. Masca și fața sînt una ; masca s-a lipit de pielea sa și smulgerea dureroasă se face înaintea spectatorilor, tîrziu fiind înțeleasă dedublarea, conflictul interior al lui Lorenzaccio.

În cursul multor scene apare un băiat, depravat, leneș, tovarăș de petreceri al odiosului Alexandru de Medicis, pe care ironia constantă îl apără rău împotriva disprețului tuturor. Abia în actul al II-lea și apoi în actul al III-lea se dezvăluie natura lui adevărată ; o natură contradictorie de tip romantic. Lorenzaccio e ironic, sarcastic, joacă un rol, poartă o mască, într-însul coexistînd simțul frumosului, dragostea de patrie, simțul datoriei, puritatea interioară și corupția, gustul orgiilor, perversitatea devenită o a doua natură. Vrînd să răzbune poporul eliberîndu-l de tiranul Alexandru, dar fără să-l atragă în acțiunea sa, Lorenzaccio vrea totodată să se elibereze, să-și afirme adevărata natură curată și nobilă. Motivele profunde care îndreptățesc jocul, masca, ironia, limbajul folosit, se dezvăluie spectatorului treptat, pe măsură ce acțiunea se desfășoară.

Sarah Bernhardt
Gerard Philippe

Dedublarea, conflictul, dialogul converg către adevărul în sfîrșit cunoscut și către ideea afirmată. Din nou nimic exterior, fals sau întîmplător — o determinare internă profund teatrală este exprimată cu mijloacele specifice : caractere, conflict, acțiune.

Elise Rachel

Alexandru de Medici e dublul său : ucigîndu-l, ucide tot ce e rău și în el însuși. Actul tragic, crima, este însă și o sinucidere. Lorenzaccio pregătește cu răbdare sacrificiul său tragic față de ideea libertății. Este un sacrificiu, deoarece asistăm la pieirea unei valori umane, a unui tînăr „pur ca aurul", care pentru a schimba societatea, se angajează singur într-o luptă inegală cu forțe ce-l covîrșesc, ceea ce dă personajului o grandoare tragică și poetică în același timp. Semnificația politică a dramei este realizată pe plan înalt artistic prin individualizarea personajelor care reprezintă obiectiv raporturi sociale și tendințe perene posibil de situat și în mod concret istoric. Ideea libertății este concepută ca fiind o necesitate interioară a individului și avînd valabilitate universală. Ea trezește în conștiința omului sentimentul datoriei ; Lorenzaccio acționează și omoară din datoria față de sine însuși, care nu se distinge de celelalte datorii. Acest personaj singular atît de complex este integrat într-un conflict care reproduce la scară mărită lupta forțelor contrare din sufletul său ; două universuri, două lumi, două morale diferite coexistă și se ciocnesc cu violență pasionată și pe plan exterior, ceea ce dă piesei o mișcare și un deznodămînt concomitent obiectiv și subiectiv.

Tabloul istoric mai veridic realizat de Musset, decît au reușit V. Hugo și A. Dumas în dramele lor, problematica plină de interes au fost valorificate tîrziu, dar cu strălucire, în interpretarea Sarei Bernhardt (1896) în spectacolul realizat sub regia lui Gaston Baty (1945), dar mai ales în rolul creat de Gerard Philippe în regia sa în (1952), la Festivalul de la Avignon, cînd fondul filozofic și politic al piesei au fost valorificate pentru prima oară în semnificațiile lor adînci.

Interpreții dramaturgiei romantice

Prestigiul dramaturgiei clasice, persistența stilului de joc potrivit cu personajele și atmosfera specifică, cu toate schimbările aduse de secolul anterior, au continuat să fie aplaudate pe scena franceză oficială chiar și în plină epocă romantică. Fenomenul cel mai caracteristic pentru această situație a fost succesul pe care l-a avut actrița Elise Rachel (1820—58) atunci cînd, cu mare economie de mij-

loace scenice, dar cu intensitate emoțională excepțională, a valorificat adevărul psihologic existent în textele clasice interpretînd rolul Camillei (în 1838) (*Horațiu* de Corneille), Fedra și Roxana (din tragediile lui Racine) și alte eroine.

Talentele autentice, chiar dacă debutaseră în piesele clasice, au știut să se adapteze stilului romantic atunci cînd au avut de interpretat personaje atît de diferite ca gen. Este cazul actriței M-lle Mars (Anne Françoise — Hippolyte Bontet, 1797—1847), strălucită interpretă a rolurilor de mare cochetă sau de ingenuă în comediile lui Molière și Marivaux, care a împrumutat eroinelor romantice (o mare izbîndă a fost rolul Dona Sol din *Hernani* de V. Hugo) inteligență și farmec, avînt pasional, poezie, ajutată de frumusețea fizicului, de vocea armonioasă, de marele firesc al declamației și gesturilor, de arta măsurată, rafinată, care trăda școala clasică.

A fost și cazul actriței M-lle George (Marguerite-Joséphine Weymer, 1787—1867), care de la marile eroine clasice (Clitemnestra, Fedra, Didona, Meropa, Semiramida), pe care le-a interpretat cu mare expresivitate a demnității tragice, cu majestatea mișcării, ajutată de o frumusețe fizică sculpturală, de vocea cu un timbru puternic și nuanțat, a reușit să găsească accentele noi de pasionalitate ardentă pe care le pretindeau rolurile romantice : Margareta de Burgundia (din *Turnul Nesle* de Al. Dumas), Lucreția Borgia, Maria Tudor scrise de V. Hugo, avînd în vedere personalitatea ei artistică și modul incomparabil în care crea „regine de tragedie".

Prin temperamentul puternic și marea sensibilitate, prin intuiția care o ajuta să redea adîncul sentimentelor, actrița care a excelat în partituri romantice a fost Marie Dorval (Marie-Thomase Amélie Delaunay) (1798—1849), pentru care A. de Vigny a creat personajul Kitty Bell (în *Chatterton*). Cronicarii timpului o consideră interpreta ideală a rolului Marion Delorme (din piesa cu același nume de V. Hugo), Dona Sol (din *Hernani*), Catarina (din *Angelo* de V. Hugo) și a personajului feminin din *Anthony* de Al. Dumas, prin frenezia, patetismul și totodată naturalețea și grația jocului său.

Marele actor al epocii romantice a fost Frédéric Lemaître (1800—1876), format în roluri de melodramă pe scena teatrelor de bulevard, devenit



FRÉDÉRIC LEMAÎTRE (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, 1958, planșa 87, p. 112—113).

M-lle Mars

M-lle George

Frédéric Lemaître

Marie Dorval

celebru prin verva populară, temperamentul exploziv și sarcasmul împrumutat personajului Robert Macaire (din *L'Auberge des Adrets* (Hanul Adrets) de St. Armand, Autier, Polyanthe. Pe scena teatrului Odeon în prelucrările lui Ducis a interpretat rolurile shakespeareene Hamlet și Othello.

V. Hugo spunea „*Lemaître este poporul*", pentru strălucirea dată rolurilor în care erau prezente atitudini de răzvrătit și replici demascatoare privind nemulțumirea nedreptățiților soartei. A creat personaje ca Ruy Blas, Kean (din piesa lui Al. Dumas), Gennaro (din *Lucreția Borgia* de V. Hugo), Buridan (*Turnul Nesle* de Al. Dumas), Comini (*Mareșala d'Ancre* de A. de Vigny) ș.a.

Personalitatea lui actoricească a determinat definirea stilului de joc romantic, caracterizat prin cultivarea antitezei, a salturilor alternante între stări interioare opuse, reliefarea atitudinilor eroice și a celor de un comic buf printr-un ritm viu, mimică și gesticulație febrilă, grația poetică a pasajelor lirice și pasionalitatea uneori excesivă.

ROMANTISMUL ÎN ALTE ŢĂRI : POLONIA, UNGARIA, RUSIA

În alte ţări, teatrul aflat pe trepte diferite de evoluţie a avut momentul propriu de prezenţă a romantismului.

Adam Mickiewicz *Strămoşii*

În **Polonia,** un mare poet, Adam Mickiewicz (1798—1855), a introdus în piesa sa cea mai importantă *Strămoşii* fierbintele patriotism care îi străbate şi poezia. Condiţii istorice vitrege, ca şi în Italia, au adus în prim plan şi în piesele lui I. Slovacki şi S. Krasinski problema politică a eliberării şi unificării ţării lor.

Imre Madach *Tragedia omului*

În **Ungaria,** sub influenţa lui Byron şi a lui Goethe, Imre Madach (1823—1864), în *Tragedia omului,* realizează în genul poemului filozofic o creaţie importantă cu tema destinului uman de-a lungul secolelor.

A. S Griboedov *Prea multă minte strică*

În **teatrul rus,** după comedia lui Al. S. Griboedov *Prea multă minte strică* (1824), în care personajul principal are unele atribute ale eroului romantic, fiind singur şi neînţeles, conştient de superioritatea sa spirituală şi morală, negăsind un limbaj comun cu societatea aristocrată căreia îi aparţinea, romantismul se afirmă prin operele lui Al. S. Puşkin (1799—1837) şi M. I. Lermontov (1814—1841).

Alexandru S. Puşkin *Boris Godunov* *Rusalca* *Oaspetele de piatră*

Drama istorică găseşte în condiţiile speciale ale Rusiei şi datorită genialului poet Puşkin una din cele mai perfecte expresii artistice.

Scriitorul nobil, dar cu vederi progresiste, cutezătoare, bun cunoscător al vechilor cronici, sensibil la suferinţele poporului său, a pus în piesa istorică *Boris Godunov* (1824), scrisă în atmosfera pregătitoare a răscoalei decembriştiior din 1825, condamnarea fierbinte a tiraniei monarhice şi adînca credinţă în puterea poporului de a-şi determina soarta.

Mascarada **Mihail I. Lermontov**

Puşkin depăşeşte concepţia istoricilor din epoca sa, aducînd fără a denatura realitatea istorică, poporul ca o prezenţă de seamă în momentele hotărîtoare ale domniei ţarului Boris Godunov ; deşi lipsit de conştiinţa puterii sale, poporul, prin sprijinul pe care-l acordă, prin încrederea sa, întăreşte puterea lui Boris Godunov abia urcat pe tron, iar atunci cînd, înşelat în speranţele sale, dezamăgit, îl părăseşte pentru a-l susţine pe uzurpator, hotărăşte în acest fel destinul unuia din cei mai abili ţari pe care i-a avut Rusia. Clarviziunea cu care Puşkin delimitează forţele politice ale unui stat feudal şi resorturile care determină preluarea puterii sau pierderea ei corespund cerinţelor unei drame istorice realiste. Elementul romantic e dat de intensitatea trăirii, de prezenţa a ceea ce apare ca straniu, de neînţeles, fiind de fapt o proecţie a unei stări obsesive interioare, care surpă forţa morală a ţarului. Uciderea ţareviciului, pe care o ordonase cu mulţi ani în urmă, pentru a-şi asigura succesiunea la tron, declanşează un grav proces interior, intensificat prin halucinaţii şi remuşcare, odată cu şubrezirea puterii, cu părăsirea sa de către cei pe care se sprijinise. Cu sobrietate, Puşkin aduce această dramă interioară pe un fundal de frescă istorică.

În celelalte creaţii dramatice de mai mică amploare, piese cu caracter lirico-filozofic şi studii psihologice de mare fineţe, cum sînt „micile tragedii" : *Cavalerul avar, Mozart şi Salieri, Oaspetele de piatră, Rusalca,* caracterul romantic se recunoaşte prin prezenţa bizarului, straniului, misteriosului, inexplicabilului, elemente ce intervin în existenţa umană cu urmări însemnate asupra psihicului ; astfel, presimţirea morţii, vizitatorul necunoscut care-i comandă un recviem întăreşte sentimentul apăsător al lui Mozart înaintea morţii sale. Conştiinţa vinovăţiei îl mînă pe malurile apei care-l va atrage în adîncurile ei pe tînărul nobil din *Rusalca.* Îndrăzneala blasfematorie a lui Don Juan, personajul din *Oaspetele de piatră,* face parte şi ea din datele unui erou romantic orgolios, singuratic şi liber în gîndirea sa faţă de dogmele şi spaimele religioase.

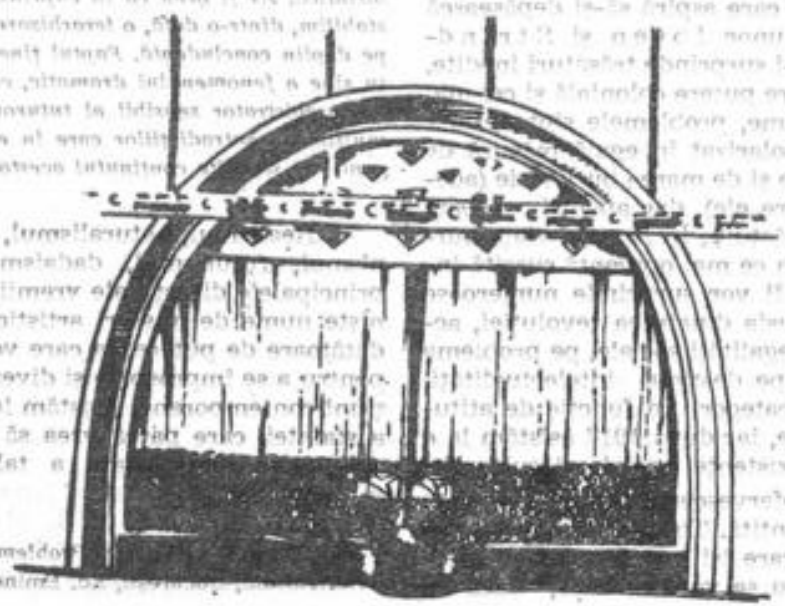
Drama *Mascarada* a lui Lermontov (1836) are un personaj principal de factură romantică, deşi cadrul în care acesta evoluează, marea societate aristocrată a Petersburgului, este evocat cu vigoare realistă. Dar Arbenin, nobilul blazat şi cinic pentru care iubirea este ultimul refugiu de puritate, îşi pierde fericirea din vina orgoliului său nemăsurat, în cursul acţiunii care-l duce la crimă, intervenind straniі coincidenţe, presentimente şi bizare semne care amplifică exaltarea pasională, gelozia şi neînţelegerea.

Puterea sugestivă, expresivitatea atrăgătoare erau cuceriri ale dramaturgiei romantice care au îmbogăţit paleta artistică prin care universul interior al omului a fost prezentat pe scenă.

REALISMUL

Un creator nu este complet dacă nu vede în viitor, percepînd, oricît de confuz, idealul care va deveni real. Au fost artişti care, fie printr-o penetraţie intelectuală mai acută, fie printr-un dar deosebit de intuiţie, au avut viziuni uimitoare, alţii au visat mai vag. Visele adevăraţilor poeţi spun însă totdeauna direcţia în care merge omenirea.

G. Călinescu, Cronicile optimistului



DIVERSIFICAREA CURENTELOR LITERARE ȘI A METODELOR DE CREAȚIE

Perioada cuprinsă între 1840 și 1940 este una dintre cele mai bogate atît în evenimente sociale, cît și în cele de natură artistică, fiind și una din cele mai fecunde epoci ale istoriei teatrului universal. Pe planul existenței sociale are loc revoluția de la 1848, apare Manifestul Partidului Comunist, Comuna din Paris este o realitate timp de cîteva luni, se fundamentează socialismul științific, se accentuează luptele dintre proletariat, înarmat cu o concepție limpede despre lume și viață, și clasele exploatatoare. Are loc primul război mondial, Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, începe cel de-al doilea război mondial. Toate aceste evenimente majore au înrîurit considerabil existența umanității la scară planetară, determinînd permanente și structurale prefaceri sociale, politice, economice, culturale.

În același timp se înregistrează o trezire la viață a tuturor popoarelor Europei, care își fac un obiectiv important din cucerirea independenței naționale, fenomen care atrage după sine numeroase consecințe deosebit de semnificative pe toate planurile.

În țările nordice, de pildă, unde condițiile social-politice diferă de cele din restul continentului, se afirmă o mică burghezie care aspiră să-și depășească propria condiție, oferind unor Ibsen și Strindberg posibilitatea de a-i surprinde trăsături inedite. În Anglia, devenită o mare putere colonială și cel mai industrializat stat din lume, problemele sînt de altă natură, interesul fiind polarizat în egală măsură de aristocrația conservatoare și de marea burghezie (adeseori confundîndu-se între ele), dar apar și aspecte legate de viața celor năpăstuiți. În Franța, viața burgheziei devenită din ce în ce mai opulentă suscită interesul creatorilcr, care îi vor surprinde numeroase trăsături negative. În Rusia dinaintea revoluției, accentul cade pe marile inegalități sociale, pe problema luptelor revoluționare, pe destinul intelectualității împărțită în mai multe categorii în funcție de atitudinea față de evenimente, iar după 1917 asistăm la o remarcabilă înnoire a existenței sociale și culturale.

Același climat de efervescență domină și viața teatrală în perioada amintită. Timp de un secol, curentele și mișcările literare își vor disputa cu efervescență întîietatea sau se vor succeda, dacă nu cumva vor coexista chiar în aceeași perioadă, respingîndu-se cu vehemență sau înrîurindu-se cu discreție, potrivit mereu existentei dialectici sociale și artistice. Majoritatea dintre cele mai importante direcții vor cunoaște și atuurile de-a avea posteritate, fiind reîntîlnite în climatul ulterior momentului cînd trăiesc apogeul, integrate mai puțin zgomotos, dar nu o dată mai eficient în noile pulsuri. Ne aflăm, de fapt, în fața unei caracteristici a epocii, deoarece tot ce se petrece pe planul artei teatrale poate fi întîlnit deopotrivă în artele plastice, în muzică, în arhitectură sau în noua artă care se constituie și se dezvoltă cu deosebită vigoare începînd din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea — cinematografia. Cîteva dintre aceste noi orientări vor ține să atragă atenția asupra lor, definindu-se tranșant față de mișcările care le-au precedat, altele se vor impune fără prea mare gălăgie, putînd fi reîntîlnite ulterior în forme sublimate.

Existența acestor numeroase curente a facilitat apariția unui climat creator de majoră importanță pentru întreaga desfășurare a artei universale, contribuind în mare măsură la spectaculosul progres înregistrat de fiecare artă în parte și de toate la un loc.

„Manifestările de teatru din epoca noastră — afirmă cu deplină îndreptățire Ion Zamfirescu — *au înfățișare labirintică. Ar fi greu ca în cuprinsul acestei complexități să stabilim, dintr-o dată, o ierarhizare fermă ori o sistematizare pe deplin concludentă. Faptul ține, deopotrivă, și de natura în sine a fenomenului dramatic, cu facultatea lui intrinsecă de înregistrator sensibil al tuturor mișcărilor umane, și de mulțimea contradicțiilor care în epoca noastră au agitat și continuă să agite conținutul acestor mișcări"* [1].

Realismul, naturalismul, simbolismul, expresionismul, futurismul, dadaismul, suprarealismul, — principalele direcții ale vremii, — nu reprezintă doar niște nume de mișcări artistice, ci tot atîtea izvoare dătătoare de putere, la care vor continua să apeleze pentru a se împrospăta și diversifica numeroasele opțiuni contemporane. Asistăm la o necontenită predare a ștafetei, care parcă vrea să probeze că adevăratul spațiu de manifestare a talentului omenesc este infinitul.

[1] Ion Zamfirescu: *Probleme de viață, teorie și istorie teatrală*, București, Ed. Eminescu, 1974, p. 188.

Realismul

Poate cea mai fecundă direcție în teatrul și în literatura universală este realismul. El este considerat din perspectiva atitudinii, stilului sau metodei de creație. Ca atitudine, fără să fie teoretizat, îl întîlnim încă din antichitate, din perioada epopeii lui Gilgameș, a *Vedelor*, a poemelor homerice, și își face loc de-a lungul tuturor celorlalte epoci — *fabliaux*-urile medievale, povestirile renascentiste, romanul picaresc, piesele lui Shakespeare, referirile la psihologia personajelor din creațiile clasicismului, drama burgheză din secolul al XVIII-lea sînt realiste înainte ca realismul să se fi constituit ca metodă. Abia după ce se înfiripă doctrina clasică și se impune viziunea despre lume romantică, teoretizată astfel de numeroși oameni de cultură, printre care numele lui Hugo se afirmă în cel mai înalt grad, începe să fie formulată teoria realismului, „metoda" sa de creație.

Cel dintîi care utilizează termenul de „realism" în accepțiunea sa de *mimesis*, de imitație a naturii, este Schiller, în 1798. El susține că francezii sînt mai buni ca realiști decît ca idealiști. În Franța, termenul dobîndește consistență în jurul anului 1850, cînd picturile lui Courbet determină un întreg proces *pro* și *contra*, proces în cadrul căruia se va auzi vocea lui Champfleury, care și publică în 1857 volumul de eseuri *Le Réalisme*. În aceeași perioadă, Louis Edmond Duranty editează revista *Réalisme*, care fără să aibă o viață prea lungă, izbutește, totuși, să atragă atenția. Problemele însă au fost puse încă de mai înainte de Stendhal, care pretindea că romanul este o oglindă ce merge pe stradă, și de Balzac (în 1835), care cere romancierului să zugrăvească societatea așa cum este ea, cu discernămîntul și obiectivitatea necesare, orice ar spune cititorii despre modul în care este prezentată. Statut de doctrină însă va dărui realismului Champfleury. Din punctul lui de vedere, acesta nu este doar un curent literar oarecare; rădăcinile lui sînt vechi și năzuiau să cuprindă adevărurile vieții. Revenind la timpuri mai apropiate, descoperă precursori în romancierii satirici ai secolului al XVII-lea, pe urmă în Diderot, Stendhal, Balzac, Dickens. Scriitorului îi cere să fie un stenograf al vremii sale, să înregistreze reacțiile celor mai diferite medii, conferind documentelor un loc aparte. Realismul e privit ca o expresie a banalității de fiecare zi, în cadrul căreia omul trebuie observat în cît mai multe din atitudinile sale definitorii.

În laturile sale esențiale, realismul s-a constituit ca o reacție împotriva romantismului și a fost înlesnit de descoperirile științifice ale secolului al XIX-lea, de accentuarea încleștărilor sociale, de ideile pozitiviste și materialiste care cîștigau teren. Modalității romantice de a contempla lumea, bazată pe sensibilitatea subiectivistă și imaginația debordantă, noua metodă îi opune o privire lucidă, care nu se lasă înșelată de numeroasele travestiuri ale aparențelor. Iar principala formă de cuprindere a realității, alături de roman, devine drama.

Drama realistă își propune să reflecteze universul contemporan în totalitatea manifestărilor sale, omului revenindu-i locul de frunte, analizat în contextul mediului natural, social și istoric. Printre procedeele utilizate se constată o extindere a observației și reflecției morale întîlnite în operele clasicilor, iar portretele personajelor sînt completate cu datele celor mai recente cuceriri ale psihologiei. Se consolidează sobrietatea stilului, predilecția pentru adevăr și elementele concrete. Operele au un tot mai pronunțat caracter acuzator, țintele oferindu-le nenumăratele fațete ale unei burghezii care în tendința ei de acaparare dezvăluie, pe lîngă o seamă de calități, și nenumărate slăbiciuni și vicii. O serie de precursori valoroși își fac apariția în țări ca Franța, Germania, Rusia. Balzac înfățișează tipul speculantului la bursă — Mercadet, personaj complex prin îmbinarea unor trăsături antinomice; Kleist dă prima piesă realistă — *Ulciorul sfărîmat*, o comedie pulsînd de datele vieții cotidiene, Büchner e autorul unor remarcabile lucrări dramatice — *Moartea lui Danton*, *Leonce și Lena*, *Woyzeck*, inaugurînd o perspectivă pe care abia secolul nostru o va sancționa la justa ei valoare; Gutzkow scrie *Uriel Acosta*, Hebbel — *Maria Magdalena*; Gogol dă nemuritorul *Revizor*, *Jucătorii de cărți* și *Căsătoria*. În continuarea lor, Ibsen, Strindberg, Shaw, Cehov, Hauptmann, Pirandello, Claudel, Gorki, Giraudoux, O'Neill, Cocteau, Garcia Lorca, Maiacovski dau realismului profunzime și gravitate, o remarcabilă diversitate. Fiindcă o caracteristică a creațiilor dramatice ale auto-

Friedrich Schiller

Champfleury

Louis Edmond Duranty

Stendhal
Balzac

Heinrich von Kleist

Georg Büchner

Karl Gutzkow

N. V. Gogol

Giuseppe Giacosa
Gabriele D'Annunzio
Miguel de Unamuno
O'Neill
Thorton Wilder

rilor menționați, și nu numai ale lor, o constituie interdependența curentelor literare, adeseori în cadrul uneia și aceleiași piese, ca să nu mai vorbim despre totalitatea operei majorității dramaturgilor amintiți. Ibsen este realist și simbolist, Strindberg realist, naturalist, expresionist, Shaw e ceva mai consecvent realist, Cehov însă are puternice note simbolice, și exemplele ar putea continua cu fiecare mare dramaturg în parte. Din această cauză, nici unul nu poate fi afiliat doar unui singur curent, toți fiind tributari mai multora. Fiecare însă revelează o dominantă realistă, care ne permite includerea lor și în spațiul curentului literar propriu-zis.

Bjornstjerne Björnson
Oscar Wilde
John Galsworthy
Somerset Maugham
Georg Lucacs
A. W. Pinero
T. S. Eliott
William Butler Yeats

În cadrul fiecărei mișcări naționale putem menționa dramaturgi mai puțin importanți, dar nu lipsiți de valoare. În teatrul scandinav un astfel de reprezentant este Bjornstjerne Björnson (1832—1910), în cel englez și irlandez Oscar Wilde (1854—1900), John Galsworthy (1867—1933), W. Somerset Maugham (1874—1965), A. W. Pinero (1885—1933), T. S. Eliott (1888—1965), autori ale căror piese evocă starea conflictuală permanentă din societate și din sufletul fiecărui individ. William Butler Yeats (1865—1939) este creatorul unei dramaturgii de factură poetică, în care se reflectă legendele celtice trecute prin sensibilitatea irlandeză. În cele peste treizeci de lucrări dramatice — cele mai multe într-un act — Yeats elogiază sacrificiul de sine în vederea obținerii unor avantaje pentru ceilalți (*Contesa Kathlen*), patriotismul irlandezilor aflați atunci încă sub dominația engleză (*Kathlen în Hooliham*). Cînd se inspiră din vremuri îndepărtate, evocă locul menestrelilor în viața sufletească a oamenilor din evul mediu (*Deirdre*). O atmosferă romantică învăluie majoritatea lucrărilor dramatice ale lui Yeats, preocupat să înfățișeze mai curînd sentimente și simboluri decît oameni. Totuși, reala lui prețuire față de umanitate, virtuțile poetice ale textelor fac din teatrul său o prezență în contextul dramaturgiei europene.

Ivan Turgheniev
A. N. Ostrovski
Lev Tolstoi
Leonid Andreev

În teatrul rus mai pot fi discutați Ivan Turgheniev (1818—1883), A. N. Ostrovski (1823—1886), Lev Tolstoi (1828—1910), Leonid Andreev (1871—1919), care scriu o dramaturgie variată ca tematică și cu numeroase implicații sociale. În teatrul german și austriac Frank Wedekind (1864—1918), Hugo von Hoffmannsthal (1874—1929); în teatrul italian Giovanni Verga (1840—1922), Giuseppe Giacosa (1847—1906), Gabriele D'Annunzio (1863—1928), Luigi Chiarelli (1884—1947), în teatrul spaniol Miguel de Unamuno (1864—1936) și Ramon del Valle Inclan (1866—1936), iar în cel francez numărul celor citabili este impresionant. În teatrul american, în afara lui O'Neill întîlnim dramaturgi ca Thorton Wilder (1897—1975), apologet al cenușiului existenței umane, și Robert Sherwood (1896—1955), divers în tematică, dar a cărui *Pădure împietrită*, cea mai celebră dintre lucrările sale, are o deprimantă încărcătură morală.

Asistăm, în același timp, la o deplasare a realismului de la comic la problematic și tragic. Termenul se îmbogățește cu semnificații noi adăugate celor de satiric, licențios, ironic prezente în compoziția sa încă din Renaștere și clasicism.

Georg Lukacs

Cu interes l-au privit la vremea lor Marx, Engels, Lenin. Secolul al XX-lea însă îi dă un soclu nu numai înalt, ci și trainic. Unul dintre cei mai temeinici teoreticieni ai realismului s-a dovedit Georg Lukacs. Acesta reformulează teza marxistă a artei ca reflectare a realității, acordă atenție sporită tipului literar, obiectivității care trebuie să prezideze creația și modului în care se realizează oglindirea societății. Mai aproape de zilele noastre, Roger Garaudy a conceput un realism „fără hotare", care include artiști structurați deosebit, ca Picasso și Kafka alături de Balzac, Flaubert, Tolstoi. Consecința unei astfel de viziuni poate duce spre o dizolvare a conceptului. Însă noțiunea, așa cum am văzut, poate fi înțeleasă ca „realism etern", ca atitudine, dar și în accepțiunea de mișcare literară, de curent specific unui timp și, mai ales, ca metodă de creație.

În această din urmă accepțiune, realismul se dovedește cel mai în măsură să dea răspuns cît mai complet omului din zilele noastre, caracterizat de o sete de adevăr și de autentic, care și-a făcut din cunoașterea de sine și de alții un pol stabil. Realismul comunică plenar și plastic iluzia vieții, reflectînd lumea socială, morală și intelectuală prin intermediul observațiilor și analizelor cum n-a izbutit s-o facă nici o altă modalitate artistică. El se vădește o permanență a artei (care admite, desigur, și alte ipostaze) și, în același timp, se recomandă ca o întruchipare a spiritului modern, critic, demistificator, raționalist.

După epoca sa de glorie, el a continuat să evolueze, contribuind la o mai profundă sondare a psihologiei, la diferențierea tipurilor umane, la elucidarea unor aspecte acreditate ca fiind misterioase, enigmatice.

Realismul a facilitat îmbogățirea raporturilor artistului cu realitatea, a dus la înmulțirea căilor de aflare a adevărului, la sporirea aspectelor legate de problemele conștiinței-oglindă, conștiinței-martor, conștiinței-judecător, înnoindu-și necontenit substanța din transformările ce se petrec neîntrerupt în existența umană.

Una din dominantele sale forme de manifestare în secolul nostru o constituie umanismul socialist. Apărut ca urmare a profundelor prefaceri sociale antrenate de Marea Revoluție din Octombrie și de rezultatele celui de-al doilea război mondial, umanismul socialist s-a impus în țări ca Uniunea Sovietică, Bulgaria, Cehoslovacia, Cuba, Iugoslavia, Polonia, România, Ungaria, fiind practicat de asemenea de unii creatori din țările capitaliste. La noi un rol important în călăuzirea creației artistice îl au documentele Partidului Comunist Român, a cărui îndrumare nemijlocită a contribuit la realizarea unor remarcabile opere de artă, inclusiv în domeniul dramaturgiei și al artei spectacolului.

Umanismul socialist presupune oglindirea existenței umane și sociale în dezvoltarea lor revoluționară. Cele mai însemnate creații s-au impus ca opere reprezentative, fiindcă surprind realitatea în toată complexitatea contradicțiilor ei sociale și individuale, care au dus la substanțiale transformări calitative ale oamenilor și ale vieții înșăși. Această înțelegere a existenței ca neîntreruptă mișcare, transformare, asigură creatorilor care îmbrățișează metoda o percepere a realității din interiorul ei cel mai fierbinte.

Oglindind viața în procesul dialectic al necontenitei deveniri a tezei în antiteză și a acesteia în sinteză, scriitorii au îndatorirea de a descoperi ceea ce reprezintă forța motrice și ceea ce se constituie în frînă. Evocînd permanenta ciocnire a noului cu vechiul, ei au datoria de a sprijini creator noul, contribuind la edificarea societății socialiste, la triumful elementelor pozitive.

O dimensiune a umanismului socialist o reprezintă prospectarea viitorului. Acesta este înfățișat în operele artistice pornindu-se de la realități cotidiene, care însă sînt privite în necontenită prefacere.

Toate acestea duc spre înfiriparea unui nou tip de romantism, care se deosebește de cel pe care curentul literar respectiv l-a atestat. Nu e vorba nici de o idealizare arbitrară a unei lumi, dar nici de un romantism sumbru, care a făcut destul rău la vremea lui. Noul romantism, de esență revoluționară, are într-însul ceva tineresc, entuziast, nedezarmat de dificultăți, capabil să le învingă și să grăbească împlinirea celor mai înflăcărate obiective.

Noua realitate a determinat și apariția unui nou tip de erou, un luptător care s-a dezbărat de individualism, ale cărui lupte au un pronunțat caracter general, vizînd în primul rînd îmbunătățirea condiției umane a întregii societăți. E un erou aflat într-o continuă ofensivă împotriva forțelor care se opun dezvoltării ascendente. El se definește mai puțin în cadrul limitat al familiei sau mediului social căruia îi aparține, cum se întîmpla în dramaturgia de pînă acum, și mai mult în contextul luptelor care vizează întreaga societate. În această perspectivă, intercondiționarea dintre el și realitate este considerabil sporită, în avantajul ambilor.

Una din dimensiunile definitorii ale noului erou o constituie și atitudinea sa față de muncă. Aceasta este privită nu numai ca o activitate care îi înlesnește traiul, ci și ca o uriașă putere formativă. Cel mai nimerit spațiu de împlinire a personalității umane devine ea și prin mijlocirea ei omul se descopere pe sine.

Naturalismul

Era cu neputință ca mișcarea de anchetă și analiză care este dominanta specifică a secolului al XIX-lea și care a revoluționat toate științele și artele să lase la o parte arta dramatică. Această mișcare este una din rădăcinile naturalismului. Cealaltă s-a constituit din opoziția față de romantism și chiar față de clasicism. În perioada acestuia din urmă, tragedia a dominat ca stăpînă absolută. Era rigidă și intolerantă, nesuportînd nici o veleitate de libertate, silind spiritele cele mai mari să se supună legilor ei inexorabile. Dar și în această formulă, strîmtă, geniul a izbutit să construiască monumente de marmoră și bronz. Drama romantică e un pas spre drama naturalistă. Romanticii au curățat terenul, au proclamat libertatea artei.

Dragostea lor de acțiune, amestecul de comic și tragic, căutările în privința costumelor și decorurilor veridice sînt semne de apropiere de viața reală. Dar atît tragedia, cît și drama romantică erau desuete și uzate. Lor trebuia să li se opună un autor dramatic

Emile Zola

nou, un temperament puternic, a cărui minte înnoitoare să revoluționeze convențiile acceptate, implantînd adevărata dramă în locul minciunilor. Naturalismul trebuia să înnoiască critica și istoria, supunînd omul și operele sale unei analize exacte, preocupată de circumstanțe, de mediu, de cazurile organice.

Claude Bernard

Scriitorul naturalist, demonstrează Ovidiu Papadima, pornește să edifice o nouă lume înarmat cu metoda experimentală formulată de Claude Bernard. Literatura trebuie să devină, prin această metodă, din artă o știință. În consecință, naturaliștii vor face „psihologie științifică" pentru a completa fiziologia științifică. Vor opera asupra caracterelor, asupra pasiunilor, asupra faptelor umane și sociale, așa cum chimistul și fizicianul operează asupra corpurilor brute și așa cum fiziologul operează asupra corpurilor vii. Naturalismul, plecînd tot de la fapte cunoscute, ca savantul, are datoria de a fi mai îndrăzneț decît acesta în formularea ipotezelor spre necunoscut. Naturalismul fiind doar o metodă, într-însa toate teoriile sînt admise. Însă nu e vorba de teorii de artă, ci științifice. Din concurența lor va învinge aceea care explică mai multe lucruri. În naturalism nu sînt nici novatori, nici șefi de școală, ci creatori mai puternici sau mai slabi care nu-s preocupați să cerceteze *de ce* se întîmplă fenomenele, ci numai *cum* apar ele.

Emile Zola

Zola vrea să studieze temperamente, nu caractere. Personajele create de el sînt dominate de nervi și de sînge, lipsite de liberul arbitru, conduse în fiecare acțiune de un nou soi de fatalitate reprezentată de dorințele trupului. Adeseori, ele nu sînt altceva decît brute umane. Autorul urmărește pas cu pas acțiunea surdă a pasiunilor, impulsul instinctului, tulburările cerebrale survenite ca urmare a unei crize de nervi. Sufletul este cu desăvîrșire absent. Scopul scriitorului este înainte de orice un scop științific. Studiul singur e capabil să purifice ca focul. Cu alte cuvinte, Zola desenează și domeniul științific al naturaliștilor. Ei trebuie să fie analiști ai omului în acțiunea lui socială și individuală, urmărind în primul rînd cunoașterea vieții pasionale și intelectuale. E de acord că epoca lui nu cunoaște încă reactive care descompun pasiunile și care permit să fie analizate. Vorbind ca un chimist, Zola continuă apoi ca un fizician, exprimîndu-și convingerea că, într-un viitor greu de precizat, mecanismul pasiunilor va putea fi montat și demontat.

Pentru naturaliști, acel *circulus vital* de care vorbea Bernard demonstrînd solidaritatea care leagă diferitele organe ale corpului uman este sinonim cu noțiunea de *circulus social*. La fel ca în organismul uman — cînd un organ, îmbolnăvindu-se, afectează sănătatea întregului și cînd, vindecîndu-l, sănătatea se restabilește — Zola crede că, vindecîndu-l sau cel puțin făcîndu-l inofensiv pe individul atins de o boală morală organismul social se ameliorează. Scriitorul naturalist nu va interveni direct în acest proces, Zola îl obligă pe acesta să aibă atitudinea calmă a savantului care nu se supără pe azot fiindcă acesta e impropriu vieții. Aflînd „determinismul" cutărui sau cutărui fenomen social și indicîndu-l justiției sau legislatorilor, scriitorul își face datoria. Nu e cazul, spune Zola, să i se ceară anumite concluzii operei sale. Observînd psihicul omului și comportarea lui socială, scriitorul și-a făcut datoria de „experimentator moralist" și aceasta e foarte mult. Indicîndu-se punctul cangrenat, poate interveni în cunoștință de cauză procurorul ca un chirurg, izolînd membrul bolnav al organismului social. Zola făcea, pornind tot de la Bernard, din scriitori „judecători de instrucție ai oamenilor și ai pasiunilor", cei care le întocmesc dosarele spre a fi la îndemîna autorităților. În virtutea formulei lui Zola, scriitorul ajunge astfel, în mod paradoxal, dintr-un acuzator, unul din stîlpii societății burgheze și al organizării ei statale. Concluzie, desigur, nedorită.

Un alt punct al doctrinei naturaliste trasate de Zola a fost includerea „oribilului" în dosarele acestor judecători de instrucție ai pasiunilor. Iarăși, printr-o forțată și nefirească analogie cu formula îndreptățită pentru medicină a aceluiași Claude Bernard — că în domeniul lui Esculap nu se poate face știință fără laborator și fără practică de spital — Zola justifică tablourile înspăimîntătoare, adică insistența asupra scenelor și detaliilor respingătoare, frecvent întîlnite în opera naturaliștilor. Analogie falsă pentru că — dacă pentru un medic subiectul profesional unic

sînt maladiile chiar în ce au ele mai fetid — patologicul este departe de a fi unica temă a literaturii. Chiar scopul indicat de Zola literaturii — acela de a contribui la ameliorarea omului — se realizează mult mai eficient și mai aproape de specificul artei prin înfățișarea a ceea ce e mai înalt, mai frumos, mai exemplar în om decît prin etalarea cazurilor de descompunere a esenței umane.[1]

Piesa naturalistă este un fel de calc al romanului naturalist. Cum acesta este constituit dintr-o serie de scene, de descrieri, ea va fi o serie de tablouri. Numărul lor nu e riguros fixat. Ele sînt legate printr-o intrigă fără prea mare însemnătate. Acțiunea e simplă, fără evenimente neprevăzute care să încurce totul, revelînd progresiv natura intimă a personajelor.

Simbolismul

Apare ca o reacție împotriva naturalismului și-și propune să realizeze tragicul mai puțin spectaculos decît cel întîlnit în existența unor personaje ca Agamemnon, Clitemnestra, Oreste, Electra, Oedip, Antigona, Medeea, Fedra, Hamlet, Lear, Macbeth — tragicul prezent în fiecare clipă a vieții. E un tragic a cărui origine nu mai este lupta dintre două mari puteri sufletești, a două concepții de viață ireconciliante, a două sau mai multe năzuințe determinate de motivații contrare. Tragicul simbolist este un rezultat al existenței individului, existență supusă multiplelor influențe. El înlocuiește dialogul rațiunii și sentimentelor cu acela dintre natura tainică a omului și propriul său destin, un dialog șovăielnic și nu o dată dureros, care dezvăluie însă miile de legături dintre lucruri, nebănuite că ar putea exista. Simboliștii încearcă să sublinieze programatic ceea ce în creația shakespeareană, de pildă, e implicit prezența în marile capodopere sub înfățișarea nemărginirii sentimentelor, a tăcerii, plină de premoniții greu tălmăcibile, a sorții presimțită fără ca organul care împlinește revelarea să poată fi precizat. De asemenea, în spatele sentimentului certitudinii, necontenita tragedie a făpturii umane plină de ciudățenii identifică sursele teatrului.

Omul își descopere adevăratele dimensiuni nu numai în imensitatea furtunii, ci și în străfulgerările clipei.

Teatrul așa cum este conceput este la fel de desuet ca sculptura tradițională și a rămas în urma muzicii și a picturii, care au izbutit să reveleze ceea ce părea ascuns, caracteristicile vieții mai puțin decorativă, dar mai plină de profunzime, îmbogățită în sensuri și cu o încărcătură spirituală mai mare. Autorul dramatic trebuie să se elibereze de redarea psihologiilor rudimentare presupuse de victoria sau omorîrea adversarilor, care nu pot surprinde variatele nuanțe ale trăirilor sufletești. Anecdota, oricît de violentă ar fi, este mai săracă decît ceea ce se petrece pe tărîmul inefabil al palpabilului.

În locul concepției de viață cvasiprimitivă a teatrului de pînă la el, constituită din acțiunile unui soț înșelat care își ucide soția, sau ale unei femei care își otrăvește amantul, sau ale unui fiu care își răzbună tatăl, simbolismul aduce în scenă o viață legată de izvoarele și tainele ei prin fire mai greu de sesizat; tot el zugrăvește frumusețea, măreția, gravitatea umilei existențe zilnice.

Dramaturgului simbolist, un moșneag încremenit în lumea lui, luminat de lampa care-l veghează, conectat la toate legile eterne care stăpînesc existența, a cărui tăcere interpretează tot ce-l înconjoară, deși adeseori adevăratele semnificații îi scapă, suportîndu-și sufletul și destinul, trăind într-o permanentă comuniune cu totul fără să realizeze însă cîte puteri aflate în preajma sa nu ajung să-l slujească fiindcă le ignoră, dramaturgului simbolist un astfel de personaj i se pare că trăiește o viață mai intensă decît cea a lui Othello și e foarte asemănătoare cu a lui Hamlet, care tot amînînd să înfăptuiască are în schimb posibilitatea să trăiască.

Maurice Maeterlinck

Maurice Maeterlinck, ale cărui idei le-am concentrat aici, a scris numeroase piese structurate potrivit concepției sale, reprezentînd o încercare de a privi lumea prin telescopul misteriosului, inefabilului, infinitului, care au contribuit la nuanța-

[1] Ovidiu Papadima: *Programul estetic al naturalismului francez*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", București, anul XII, 1963.

rea înțelegerii psihologice, dar nu s-au impus la fel de puternic în conștiința umanității ca lucrările dramatice condamnate de el cu atîta subtilitate, dar, vai, și cu destulă suficiență. Excepție face doar *L'oiseau bleu* (Pasărea albastră), piesă de maturitate, avînd în centrul acțiunii pe cei doi copii ai unui tăietor de lemne — Tyltyl și Mytyl — care se aventurează în căutarea „păsării albastre", întruchiparea fericirii.

Pasărea albastră

Într-o atmosferă de feerie, în care planul real și cel fantastic se interferează fecund, autorul conturează tabloul unei existențe pe întinsul căreia cel mai neînsemnat lucru posedă virtuți binefăcătoare. În accepțiunea lui Maeterlinck, viața omului este înconjurată de pretutindeni de surse de putere și de bucurie, de frumusețe morală și spirituală. Puritatea exercită o puternică atracție, ca și sentimentele de elevată ținută, toate la un loc conferind oamenilor un loc privilegiat în univers. Fiindcă existența cea mai obișnuită este spațiul celor mai felurite fericiri.

Dramaturgul le enumeră pe cele mai la îndemînă : fericirea de a fi sănătos, fericirea aerului curat, fericirea de a-ți iubi părinții, fericirea cerului senin, fericirea pădurii, fericirea orelor însorite, fericirea primăverii, fericirea apusului de soare, fericirea de a vedea ivindu-se stelele, fericirea ploii, fericirea focului de iarnă, fericirea gîndurilor nevinovate, soră cu marile bucurii senine ...

Le-am amintit și noi pentru că în această concepție despre fericire putem găsi o întreagă morală deosebit de optimistă, de întremătoare. Implicați la fel ca Tyltyl și Mytyl în viața de fiecare zi, nu se poate să nu ajungem să descoperim ca ei că mult căutata pasăre albastră, pasărea fericirii, e acolo unde ne trăim zilele cu dragoste față de ceilalți și însuflețiți de sentimentul responsabilității umane.

Și atitudinea este cu atît mai semnificativă cu cît orice om poate să și-o însușească, s-o prefacă într-o componentă a comportamentului său cotidian. Desigur, ea nu vine de la sine, nici cei doi copii n-au cucerit-o decît la capătul unor întîmplări din cuprinsul cărora teama, încercările dramatice, nesiguranța n-au lipsit, dar ele au fost doar etape necesare pentru ca opțiunea finală să fie deplină.

Pusă în scenă, în premieră mondială, în 1908 de Stanislavski, *Pasărea albastră* s-a impus și a rămas cea mai reprezentativă piesă simbolistă.

Expresionismul

Expresionismul și-a propus să înfățișeze „cealaltă față a lucrurilor", așa cum și-a intitulat un roman Alfred Kubin, în 1900. Ideea de a investiga această față ascunsă nu este nouă. La vremea lor, clasicismul, iluminismul, romantismul au întreprins tot o astfel de investigație, după cum, mai aproape de zilele noastre, și tot înainte de el în timp, au încercat mișcările realismului, naturalismului, simbolismului. Modalitățile alese de expresionism vizează însă proclamarea necesității de a descoperi cît mai multe aspecte ale necunoscutului și tăinuitului din conștiința fiecărui om, din conștiința socială, din toate structurile reprezentative ale epocii — politică, filozofie, cultură, religie. Accentul cădea pe dezvăluirea adevărului ; acesta nu era suficient să reflecte, ci să și demaște viciile care în mod obișnuit zac sub tot felul de văluri. Astfel, expedițiile expresioniste nu se limitează să descifreze cît mai multe trăsături ale „celeilalte fețe a lucrurilor", ci sînt însuflețite, dimpotrivă, de atingerea acelui miez incandescent al lumii reprezentat de adevărata fire a naturii. Omul este surprins în majoritatea manifestărilor sale esențiale — în oraș, pe stradă, în încăperi izolate, toate aflate însă într-o strînsă interdependență. Raportat la alte curente, el își păstrează caracterul înnoitor, fără să simtă nevoia de a distruge vechile valori sau de a propune soluții care prin irealizabilul lor să apară ca niște himere. Se poate afirma că expresionismul își dezvoltă cuceririle pornind de la păstrarea lucrurilor valoroase existente de pînă la el, asigurînd în acest mod o punte trainică spre ceea ce se poate numi perenitatea sa. Dovada cea mai convingătoare o constituie faptul că unele dintre atributele sale au fost asimilate de perioadele următoare, trăind în structurile artistice de azi.

Nu întîmplător expresionismul a fost centrul în jurul căruia aveau să graviteze futuriștii italieni, fovîștii francezi, constructiviștii ruși (în arta plastică), înlesnind confruntările teoretice și extrăgînd principiile fertile care au determinat noi raporturi între filozofie, artă, știință și existență, contopite într-o experiență de viață variată și elocventă sub raportul amplei sale semnificații umane. Reprezentanții săi cei mai de seamă și-au asumat răspunderea de a intra în clocotul vieții politice prin abordarea îndrăzneață a problematicii sociale interesante. Ei au contribuit

la o mai autentică înțelegere a raporturilor dintre oameni, demitizînd unele situații *tabu*, au investigat zone ale economiei, subliniindu-le importanța, toate acestea contribuind la o tot mai strînsă apropiere de miezul lucrurilor.

Expresionismul s-a ivit și el ca o reacție împotriva impresionismului. În timp ce acesta cultiva pitorescul, culoarea și exteriorul lucrurilor, el e captivat, așa cum am văzut, de tărîmurile abisale ale conștiinței. Este o investigație menită să scoată la iveală cu luciditate întregul ansamblu al existenței umane. Alcătuit dintr-o suită de porniri contradictorii în care nonconformismul, năzuința spre idealuri înalte, sentimentul solidarității stau față în față cu o pronunțată înclinare spre pesimism, tristețe, izolare, expresionismul se impune ca o realitate artistică deosebit de complexă. Pentru creatorii expresioniști, elementul vieții se constituie într-o adevărată pîrghie a existenței lor. Noțiunile de spațiu și de timp tind să dobîndească o nouă accepțiune, ca și cele de formă și conținut. Principala lui preocupare este de a urmări necontenita dinamică a existenței, care, practic, clipă de clipă, cunoaște o devenire neprevăzută. Între această devenire și cosmos există legături insesizabile, dar puternice, și principalul impuls este îndreptat spre trăirea totalității.

Un rol important în surprinderea acestor noi relații dintre lucruri au avut arta plastică și drama, ca spațiu ideal de confruntare a ideilor antrenate într-un conflict acerb. Era o dramă nouă, care trebuia să se deosebească structural de formula îmbrățișată de Lessing și care își propunea să valorifice recentele descoperiri psihologice legate de discontinuitatea sufletească a naturii umane, ilustrată cu teze proprii atît de Bergson cît și de Freud. În această viziune, caracterele nu mai au unitatea cu care ne obișnuise teatrul clasic francez. Tipurile umane sînt contradictorii, unele personaje apar în scenă fără să fie solicitate de desfășurarea piesei, oamenii încetează de a mai fi concepuți la modul static.

Înnoită este și compoziția lucrării dramatice. Părțile componente atît de cunoscute suferă transformări, drumul spre deznodămînt nu mai este ascendent, iar acesta încetează de a mai fi previzibil. Evenimentele nu mai sînt totdeauna determinate de cauze legice. În structura pieselor apar implicații epice, lirice, care imprimă împreună cu muzica și efectele de lumină folosite definirea unei noi modalități dramatice. Se înmulțesc, de asemenea, în teatrul expresionist, spațiile de joc. Scenografia imaginează cele mai diverse locuri — de la baruri de noapte la biserici, de la tribunale și fabrici la palate de sport și săli de spectacole.

Principalul exponent al expresionismului a fost Georg Kaiser (1878—1945). În cele peste 70 de lucrări dramatice a zugrăvit momentele cele mai diverse ale timpului său, a pus în discuție o problematică în care neliniștile morale și intelectuale, sexualitatea, elementarul sînt prezentate în termeni violenți. Alteori abordează registrul social, istoric, alegoric, oferind tablouri care nu reușesc să întrunească întreaga adeziune. Un alt reprezentant este Ernst Toller (1893—1939), care revine cu insistență asupra problemelor sociale. Expresionismul a avut propriul său comediograf în persoana lui Karl Sternheim (1878—1942), care a practicat o virulentă satiră la adresa burgheziei. Pornind de la acest curent, dar urmînd o cale proprie, bogată atît în rezultate dramaturgice remarcabile, cît și în contribuția la arta spectacolului, Bertolt Brecht va însemna după al doilea război mondial unul din punctele de referință ale teatrului universal.

Georg Kaiser

Ernest Toller

Karl Sternheim

Bertolt Brecht

Futurismul, dadaismul, suprarealismul

Sînt trei direcții care s-au manifestat radical în teorie, dar fără să lase opere dramatice notabile. Excepție face doar ciclul despre *Ubu* (mai ales *Ubu roi*, „Ubu rege"), datorat lui Alfred Jarry (1873—1907), care a și fost declanșatorul lor.

Toate trei pornesc de la deziderate foarte clar formulate atît împotriva teatrului de pînă atunci, cît și împotriva societății capitaliste, socotită principala vinovată de jalnica stare a lucrurilor. Dar critica efectuată de ele are mai mult un caracter formal, exterior, destructiv decît unul de substanță, constructiv. Teoreticienii lor — Filippo Tommaso Marinetti (futurism), Tristan Tzara (dadaism) și André Breton (suprarealism), nu indică adevăratele cauze ale răului social și artistic, iar căile artistice alese de

Alfred Jarry

Ubu rege

Filippo Tommaso Marinetti

André Breton

Tristan Tzara

ei n-au depășit momentul apariției. Ecouri mai ample pot fi semnalate în arta spectacolului, dar și ele au fost destul de repede asimilate.

Această bogăție de manifestări teatrale fără precedent în istoria teatrului universal ne-a impus pentru ultima secțiune a cursului o tratare care își propune să urmărească vîrfurile cele mai reprezentative ale creației dramatice și ale artei spectacolului întîlnite în lume. E una dintre căile cele mai fecunde pe plan formativ, gîndindu-ne că astfel tinerii studenți au posibilitatea să se familiarizeze cu liniile de forță ale perioadei, cu creatorii ei de primă mărime, cei cărora mișcarea contemporană de teatru le datorează cel mai mult.

HENRIK IBSEN

Vocația omului de a se autodepăși

Henrik Ibsen (1828—1906) trăiește într-un moment cînd țara sa, după patru secole de dominație daneză, se afla din 1804 supusă Suediei, cunoștea pe la mijlocul secolului o însuflețită mișcare patriotică. De aceea nu trebuie să ne surprindă că opera sa dramatică va pune în prim plan necesitatea formării unor personalități de primă mărime, stigmatizîndu-le în același timp pe cele lipsite de voință. De asemenea, din punct de vedere social, în absența unei nobilimi locale, accentul cădea pe mica burghezie cu veleități de înălțare, înlesnindu-se astfel un climat de emulație și competitivitate în care nu o dată însă învingea nu cel mai bun, ci cel mai lipsit de scrupule. Viața sa are ea însăși o desfășurare dramatică, fiind silit să trăiască o bună parte din anii cei mai fecunzi pe alte meleaguri, ca un adevărat exilat, deși a părăsit Norvegia de bună voie. Nici o clipă însă Ibsen nu se va simți înstrăinat de poporul și patria sa, lucru demonstrat cu prisosință de întreaga sa creație dramatică.

„Ibsen, scria Mihai Ralea, *e poetul și apostolul tinereții. Postulatul său e sinceritatea radicală. E ideea centrală, ideea-mamă a întregei sale opere"* [1].

[1] Mihai Ralea, *Portrete, cărți, idei*, București, E.L.U., 1966, p. 44.



HENRIK IBSEN (Portret în volumul I din ediția „Teatru", București, Editura pentru literatură universală, 1966, contrapagină).

Criticul român surprinde aici una dintre dominantele întregii creații ibseniene, care determină în lanț o serie de caracteristici prezente de-a lungul lucrărilor sale de maturitate. Patosul adevărului, iubirea libertății, năzuința de perfecționare, ostilitatea față de prejudecăți, îndîrjirea de-a învinge dificultățile, oroarea față de minciunile consolatoare, nevoia de dragoste superior înțeleasă sînt tot atîtea coloane de susținere a mărețului edificiu construit de dramaturgul norvegian.

Numeroasele lui piese au prilejuit în vreme multiple clasificări. La rîndul nostru propunem una care din punctul temei sub semnul căreia îl privim oferă o mai largă deschidere. O primă categorie ar reprezenta-o piesele de tinerețe, de ucenicie și de căutare a matcăi în care vor curge operele ulterioare și care ne interesează mai puțin. Celelalte ar fi : dramele individualităților puternice *(Brand, Peer Gynt, Constructorul Solness, Cînd noi cei morți vom învia)* ; dramele cu caracter social *(Stîlpii societății, Un dușman al poporului, John Gabriel Borkmann)* ; dramele condiției femeii în societate *(Nora,*

Strigoii, Femeia mării, Hedda Gabler); dramele responsabilității umane *(Rața sălbatică, Rosmersholm, Micul Eyolf)*.

Ca orice clasificare, desigur, și aceasta este imperfectă. Se poate obiecta, pe bună dreptate, că între toate aceste categorii există numeroase interacțiuni, că unele dintre piese pot figura la fel de bine și în alte compartimente, că întreaga creație ibseniană se bazează pe principiul vaselor comunicante și, deci, cel mai indicat ar fi discutarea lor în ordine cronologică, de pildă. Avantajele clasificării însă, la rîndul lor, nu sînt de disprețuit. Ele ne ajută să marcăm mai distinct unele trăsături care altminteri ar risca să se piardă în noianul enunțiativ, să punem în relief unele direcții.

Dramele individualităților puternice

În mod simptomatic, în această categorie figurează două lucrări din perioada primei maturități ibseniene *(Brand* și *Peer Gynt)* și alte două din ultima perioadă de creație *(Constructorul Solness* și *Cînd noi cei morți . . .)*, cu alte cuvinte se poate considera că întreaga operă e prinsă sub acest arc uriaș, nu numai în timp, ci și în problematica abordată.

Brand poate fi socotită un numitor comun al gîndirii filozofice ibseniene. Clara opțiune e vădită de faptul că numele protagonistului înseamnă deopotrivă sabie și vîlvătaie, incendiu. Deci, pe de o parte are atributul de luptător și, pe de alta, de purificator. Atribute pe care desfășurarea dramei le va îndreptăți pe deplin.

O dată cu apariția acestei piese putem vorbi de ivirea temei centrale a creației ibseniene — *vocația omului de a se autodepăși*.

Într-o lume a unităților de măsură medii, nu o dată chiar meschine, într-o societate cu oameni mărunți, preocupați de lucruri minore, nesemnificative, apare acest personaj care își asumă din capul locului o misiune în lume. În discuția cu Einar care, intuindu-l, constată : *„Deci neamul vrei să-l schimbi puțin"*, Brand afirmă :

„Îl voi schimba ! De la-nceput / pe lumea asta m-am născut / să-l vindec de boli și de chin !" [1]

[1] Ibsen Henrik, *Brand* (în volumul I al ediției *Teatru*), București, E.P.L.U., 1966, p. 148—149.

Dar, spre deosebire de visătorii care își trăiesc viața pe planul himerelor, în ciuda menirii pe care și-o doresc, Brand va fi necontenit preocupat să-și întruchipeze în fapte cotidiene năzuința. Cînd Einar îl sfătuiește :

„Nu stinge lampa mai nainte / de-a ști cum s-o aprinzi apoi ; / nu șterge vechile cuvinte, / cît timp nu ai cuvinte noi",

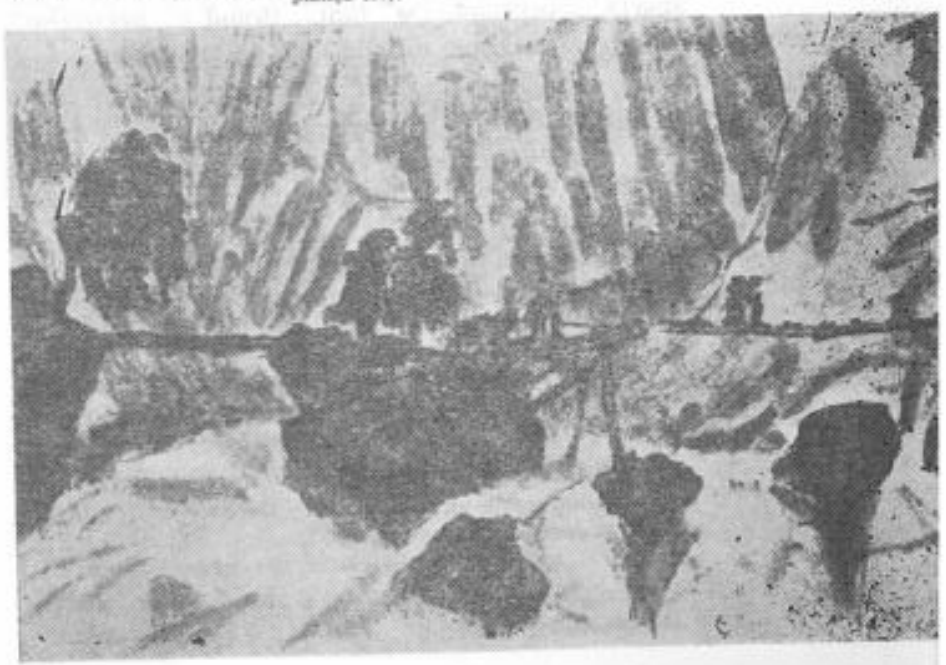
Brand îi răspunde tranșant :

„Nu după ceva nou tînjesc : / dreptatea veșnică-o rîvnesc. / Nu vreau să-nalț prin munca mea / nici dogma, nici biserica" [1].

[1] *Brand*, p. 149.

Schiță de decor pentru BRAND de Henrik Ibsen (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, planșa 199).

Brand



Aşadar, resortul care îl determină să pornească acţiunea sa socială de durată nu-l constituie funcţia lui, aceea de pastor, ci mai nobila investitură de om. În numele ei se hotărăşte să dezmorţească energiile, să determine în oameni o trezire a interesului pentru o viaţă înţeleasă superior, ca îmbogăţire de sine prin dăruirea neîntreruptă de sine.

Peer Gynt

Pentru a armoniza personalitatea eroului său cu elementele naturii, Ibsen îl pune pe Brand să-şi înfăptuiască opera într-un peisaj asemănător sufletului său neliniştit, bîntuit de furtuni, zguduit de avalanşe; fiordurile norvegiene şi chipul lui sînt parcă tăiate din aceeaşi piatră cu colţuri ascuţite, cu pante repezi ce se precipită spre piscuri şi prăpăstii deopotrivă. Primejdiile nenumărate pe care le înfruntă un asemenea om, riscurile majore pe care şi le asumă, tenacitatea de care dă dovadă sînt făcute mai mult să înspăimînte decît să creeze prozeliţi. Iată de ce prezenţa Agnesei în preajma sa defineşte personajul femeii ca avînd o natură aparte, superioară. De fapt, Brand o avertizează asupra naturii sale dificile încă de la început:

*„Ia aminte, sînt sever: / **totul** sau **nimic** pretind: / de te clatini şovăind, / ca-nghiţită-n mare pieri. / Nimeni greul n-o să-ţi poarte, / fără milă-n rău vei arde; / viaţa să ţi-o dai de-ţi spun / singură să mergi la moarte“* [1].

Fapta lui Brand de a înfrunta furtuna spre a da alinare unui muribund cucereşte în această primă fază şi pe cei care asistă la ea. Iar familia pe care o întemeiază, apariţia copilului lor umanizează întrucîtva eroul.

Piesa este de la un capăt la altul o pledoarie pentru intransigenţă, împotriva tuturor compromisurilor, ezitărilor.

„... zi de zi să fii ca tine! / Nu fi azi unul, altul ieri / şi altul peste-un an sau doi. / Ceea ce eşti să fii din plin / nu doar puţin cîte puţin“ [2].

[1] Ibsen Henrik, *Brand*, ed. cit., p. 203.
[2] *Ibidem*, p. 146.

Nu întîmplător, Ibsen compară existenţa autentic umană cu aceea a unui torent care în ciuda tuturor obstacolelor îşi croieşte o cale spre ocean. Pentru un astfel de om *„Cel mai scurt drum e cel pieptiş“* [3]. Nimic nu trebuie să-l demobilizeze, nici moartea copilului, nici a soţiei. Deşi ceva îl avertizează că marile ţinte nu pot fi atinse de unul singur. Aceasta va fi şi cauza pielrii sale.

Peer Gynt evocă figura unui cunoscut personaj din mitologia scandinavă. Înzestrat cu curajul vînătorului, dar şi cu o imaginaţie ieşită din comun (piesa debutează cu replica mamei sale *„Peer, tu mă minţi!“* [4]), el e deopotrivă tipul aventurierului şi al căutătorului de idealuri, avînd unele similitudini cu tipul goethean al lui *Faust*, tratat însă într-un registru în care legenda şi realitatea se interpătrund, luînd rînd pe rînd cînd un aspect serios, cînd unul hazliu. Una din autocaracterizările sale ni-l înfăţişează astfel:

„Ah! Să m-avînt ca pasărea-n tărie, / să intru-n scalda vîntului tăios! / Să zbor! Să mă cufund în apa vie / a soarelui... Să mă ridic de jos... / Să trec hotarul mărilor de sare, / să mă ridic şi să ajung mai mare / decît măreţul împărat englez!“

Numeroase sînt trimiterile la folclorul norvegian, la oamenii de fiecare zi, cu obiceiuri şi năravuri deopotrivă stimabile, dar şi reprobabile.

Aceste obiceiuri alcătuiesc cadrul iniţial de desfăşurare al piesei şi vor continua să dăinuiască de-a lungul desfăşurării acţiunii, ca un plan de referinţă prin mijlocirea căruia se defineşte eroul.

Mitomania tînărului este mai puţin un viciu şi mai mult o nevoie de a ieşi dintre hotarele unei vieţi strîmte, supuse constrîngerilor de tot felul, constrîngeri pe care o natură normală le va accepta cu greu. În alt fel decît Brand, Peer însuşi se vădeşte a fi un revoltat care veştejeşte unele din răcilele vremii. De fapt, revolta este una din trăsăturile majorităţii personajelor ibseniene: *„Predica revoltei a dat operei*

[1] *Brand*, p. 182.
[2] *Ibidem*, p. 360.
[3] *Idem*, *Peer Gynt*, p. 465.
[4] *Ibidem*, p. 465.

lui Ibsen măreție și atracție" [1] avea să spună Plehanov, sintetizînd un dat fundamental. Tatăl său și-a arătat nemulțumirea și a crezut că poate scăpa de sub apăsarea necazurilor vieții recurgînd la acel mijloc de evaziune care este băutura ; fiul, în schimb, a ales calea mai puțin vătămătoare de poetizare a realității. Prima e lipsită de speranță, în timp ce a doua oferă perspective de salvare.

După perioada formării sale care se încheie o dată cu declanșarea dragostei față de Solveig și cu moartea mamei, Peer va întreprinde o serie de călătorii, va avea diverse profesiuni, — de la cele lipsite de scrupule, cum ar fi comerțul cu sclavi care îl și îmbogățește temporar, pînă la aceea de profet —, va sta într-un azil de nebuni unde asistă la moartea adevărului absolut, va ajunge în America, loc în care își va reface averea. Peste tot însă nemulțumirea îl însoțește, ca un alt Mefisto.

Tot acest periplu străbătut de Peer, toate întîlnirile pe care le are, aceea cu Topitorul de nasturi fiind una dintre cele mai semnificative, toate experiențele care păreau să nu-l fi modelat îndeajuns au sfîrșit în cele din urmă prin a-l ajuta să descopere adevărul despre sine, să se descopere pe sine, omul care căuta aiurea ceea ce ar fi avut tot timpul dacă rămînea în patria sa. Peer Gynt repetă în fața lui Solveig, întrebarea pe care i-a pus-o Topitorul, cu gînd de a-l pierde :

„Unde am fost eu însumi, cît am lipsit de-aici ? / Eu, cel întreg, deplinul, pecetluit pe frunte / de Dumnezeu, eu însumi, unde am fost ? Răspunde !"

Acestei întrebări de viață și moarte, de izbăvire sau de veșnică damnațiune, minunata femeie îi răspunde :

„În dragostea, nădejdea și credința mea !" [2]

În personajul acesteia, Ibsen a concentrat o aleasă idealitate în stare să acționeze de la distanță asupra destinului nefericit al eternului căutător de mereu altceva care era Peer.

[1] Plehanov, *L'art et la vie sociale*, Paris, Editions Sociales, p. 262.
[2] Ibsen Henrik, *Peer Gynt*.

Constructorul Solness reprezintă, într-un fel, o piesă a contemplării drumului parcurs pînă într-un anumit moment nu numai de personaj, ci și de dramaturg. Și unul și celălalt au constatat pe propria lor piele că *„imposibilul încearcă întotdeauna să te cheme, să te atragă"* [1], dacă faci parte dintre oamenii

Constructorul Solness

„... cu totul ieșiți din comun, oameni aleși, înzestrați cu darul... cu puterea de a-și dori un lucru, de a voi să-l aibă cu tot dinadinsul... de a-l cere, cu gîndul numai, dar cu atîta forță, cu o forță de neclintit, încît pînă la urmă, trebuie să-l dobîndească" [2]. *„Asta numește lumea a avea norocul de partea ta. Dar eu am să-ți spun ce simți cînd ai acest noroc ! Simți aici, în piept, o rană vie, o bucată de carne de pe care ți s-a smuls pielea. Iar ajutoarele și slujitorii se duc și jupoaie de piele alți oameni, pentru a-mi învelì rana mea, pentru a mi-o închide. Și totuși, rana nu se vindecă niciodată, nu se închide niciodată ! O, dacă ai ști cît poate să ardă și să te mănînce cîteodată !"* [3]

Există în această confesiune o mărturie de credință pe care atît Solness cît și Ibsen au urmat-o de-a lungul întregii lor existențe. Numeroasele și grelele tributuri plătite nu i-a îngenuncheat nici pe unul, nici pe celălalt. Nici Solness, nici Ibsen nu sînt oamenii care să accepte să le dicteze cineva, chiar dacă acel cineva este destinul însuși. Dimpotrivă ! Orice li se impune cu forța e o chezășie că ei vor face tot ce le stă împotrivă să acționeze invers. Așa cum se va întîmpla, dealtfel, cu Solness.

Solness, omul care a avut numeroase succese profesionale, a trecut prin destule clipe dramatice și chiar tragice (arderea casei, moartea copiilor, conviețuirea fără sentiment lîngă soție), e pradă unei puternice crize morale. Dar aceste crize au pentru cele mai ibseniene dintre personaje un pronunțat caracter katharsic. Apariția Hildei întețește procesul și-l împinge spre deznodămînt. Arhitectul va prefera să se prăbușească, îndrăznind să-și înfrîngă teama, decît să moară lent, măcinat de frica devenită obsesivă.

[1] Idem, *Constructorul Solness* (vol. III), p. 418.
[2] *Ibidem*, p. 424.
[3] *Ibidem*, p. 450.

Perspectiva, fără a fi excesiv de tristă — moartea curajoasă a lui Solness este mult mai puțin dureroasă ca o boală morală îndelungată și incurabilă — subliniază conștiința unei nerealizări existențiale, dar venind din partea unui om al cărui drum a fost o necontenită luptă victorioasă cu obstacolele, chiar ultima etapă, reprezentînd o piedică învinsă, e tonică.

Dramele cu caracter social

Stîlpii societății

Stîlpii societății reprezintă o primă fațetă a problematicii cu caracter social pe care Ibsen o va aborda statornic. Piesa ridică vălul de pe ipocrizia și minciuna vieții sociale (adevăratele resorturi ale întregii acțiuni). Principalul incriminat este consulul Bernik. Acesta e înfățișat inițial ca o personalitate de activitatea căreia a depins prosperitatea tuturor localnicilor. El însuși, prezintă lucrurile într-un mod idilic :

„... vrednicul nostru orășel are, slavă Domnului, o temelie morală sănătoasă. Și dacă afirm acest lucru, este pentru motivul că absolut toți au contribuit la asta ; și o vom face și de aici înainte, fiecare după posibilitățile lui" [1].

Auzindu-l vorbind astfel, e greu să-ți imaginezi că întreaga lui autoritate morală și financiară se întemeiază pe o suită de ticăloșii, de minciuni, de lașități. Nu o dată s-a dovedit lipsit de scrupule, culminînd cu premeditarea unui act criminal de pro-

Un dușman al poporului

porții, pe care doar întîmplarea îl împiedică să se producă.

La sfîrșitul tuturor acestor peripeții, tot el afirmă :

„Acum parcă mi-aș fi revenit în simțuri după o boală lungă. Dar simt că pot redeveni tînăr și sănătos" [2].

E un optimism pe care întreaga desfășurare a lucrării dramatice însă îl infirmă. Bernik nu este numai o natură morală dubioasă, ci și un intelect mediocru. În finalul piesei, vrînd s-o flateze pe domnișoara Hessel (femeile au avut în ce-l privește un rol important în definirea statutului său de om de afaceri), spune lingușitor :

„Abia acum am învățat : voi, femeile, sînteți stîlpii societății".

Acestei perspective pe care ți-o dă privitul prin gaura cheii, sagacea domnișoară îi răspunde :

„Atunci n-ai înțeles mare lucru. (Punînd apăsat mîna pe umărul lui.) *Nu, adevărul și libertatea, iată stîlpii societății"* [1].

E un verdict care încheie demonstrația efectuată cu intransigență. Bernik e prezentat despuiat de orice morală, viciile lui și ale celorlalți sînt necruțător subliniate. Fiindcă el nu este singurul culpabil. El e doar un vinovat *dovedit*, în vreme ce majoritatea celorlați se fac vinovați într-o mai mare sau mai mică măsură, fără a fi demascați. De fapt nici nu mai era nevoie. De vreme ce omul cel mai de vază este așa cum este.

Procesul de conștiință declanșat de vestea că fiul său se află pe vasul destinat pieirii este puternic, înfățișînd un om care dispune de remarcabile resurse lăuntrice. Dar Ibsen, definind adevărul și libertatea drept stîlpii societății, subliniază cu pregnanță limitele lui inevitabile. Cîtă vreme societatea e condusă de oameni ca Bernik, ipocrizia și minciuna vor continua să erodeze totul.

Pe linia inițiată de *Stîlpii societății* se înscrie și *Un dușman al poporului*. Doctorul Stockmann are la începutul piesei sentimentul că este prețuit de locuitorii orașului în care trăiește. Este o stare sufletească necesară omului care simte că viața i-a fost dată pentru ca s-o transforme în dăruire de sine, simțămînt încercat de destule personaje ibseniene. Dar e suficient să inițieze acțiunea de schimbarea conductelor de apă infestată a băilor pentru ca *„armonia frățească cu toți concetățenii"* [2] să se prefacă într-o înverșunată opoziție a diferitelor notabilități care nu doreau să-și știrbească veniturile obținute. Conflictul evoluează în ritm susținut spre o

[1] *Stîlpii societății*, vol. II, p. 26.
[2] *Ibidem*, p. 105.

[1] *Stîlpii societății*, p. 106.
[2] *Un dușman al poporului*, p. 283.

luptă acerbă între el şi ceilalţi care nu se sfiesc să-l decreteze drept inamicul public numărul unu. În cumpănă nu atîrnă sănătatea şi binele clienţilor, ci profiturile substanţiale dobîndite. Din acest moment societatea îi apare lui Stockmann ca fiind clădită pe terenul otrăvit al minciunii. Iar sentimentul de stimă se preschimbă într-unul de ostracizare. Devine insistent supus unor sistematice presiuni care nu omit dintre procedee nici pe cele din categoria *„loviturilor sub centură"*, adică a loviturilor nepermise.

Omul socotit acum *„un duşman al poporului"* reprezintă, de fapt, adversarul aceluiaşi climat de necinste care îşi face loc în aproape toate piesele de maturitate ale scriitorului scandinav. În asemenea condiţii, nu-i de mirare că Ibsen ajunge la concluzia pe care Stockmann o formulează :

„Omul cel mai puternic din lume e acela care e mai mult singur" [1].

Integrarea într-o societate coruptă ar atrage după sine concesii, compromisuri, acceptări care ar implica aducerea la acelaşi numitor a tuturor. Nu-i mai puţin adevărat însă că asemenea poziţii atestă mai vechea înclinare ibseniană de a supralicita individualismul. O supralicitare care atestă în acelaşi timp criza de soluţii, dar constituie şi o modalitate de salvare a ceea ce mai poate fi scăpat din tentaculele de caracatiţă ale răului social.

John Gabriel Borkman e piesa unor păreri de rău tardive determinate de o multiplă ratare. Protagonistul a ratat întîi ca personalitate umană făcînd o căsătorie împotriva sentimentelor sale autentice. Ratează, pe urmă, ca profesiune, săvîrşind o infracţiune care îl va duce dincolo de gratii. Din aceste două tipuri de ratări fundamentale decurg o serie de alte nereuşite legate de firea sa umană atrasă deopotrivă de aspectele materiale ale vieţii şi de zonele ideale.

Impecabila demonstraţie pe care autorul scandinav izbuteşte s-o facă totdeauna l-a determinat pe Ossip-Lourie să conchidă :

„... piesele lui Ibsen sînt mai puţin producţii dramatice decît eseuri filozofice privind chestiunile vitale ale umanităţii. Acţiunea în aceste piese joacă un rol secundar, incidentele sînt forţate, neaşteptate, bruşte ; interesul principal rezidă în conflictul de idei" [1].

Dacă ar fi aşa cum susţine exegetul, Ibsen n-ar fi fost unul dintre cei mai jucaţi autori dramatici ai tuturor timpurilor. Ossip-Lourie ignoră caracterul teatral al personajelor ibseniene, conflictele lor lăuntrice de mare intensitate, incandescenţa trăirii lor. E adevărat că ele sînt naturi gînditoare, dar gîndirea e departe de a le steriliza în vreun fel. Dimpotrivă, le dă un dinamism care se va dovedi anticipativ din multe puncte de vedere.

Dramele condiţiei femeii în societate

Casa de păpuşi

Nora a fost inspirată de o temă care s-a bucurat în epocă de un interes neobişnuit : egalitatea femeii. Nora e prezentată o bună parte a piesei ca fiind pentru soţul ei o păpuşă sau o ciocîrlie. Situaţia o caracterizează chiar ea în termenii următori :

„... Casa noastră n-a fost niciodată decît o casă de păpuşi. Aici eram păpuşa-soţie, după cum la tata eram păpuşa-copil. Iar copiii noştri, la rîndul lor, au fost păpuşile mele" [2].

John Gabriel Borkmann

Cîtă vreme viaţa familială era scutită de griji, tînăra soţie n-a simţit nimic rău într-o astfel de situare. Îşi îndeplinea rosturile cu devotament (cînd Helmer îi reproşează : *„... Nimeni nu-şi jertfeşte onoarea pentru acel pe care îl iubeşte"*, ea ripostează : *„Sute de mii de femei au făcut-o"* [3]), se vădea plină de iniţiativă, copiilor le era o mamă ideală, soţul i se părea bun, îndatoritor, demn de sacrificiile ei. Cînd însă norii declanşaţi de Krogstat se adună ameninţători şi fulgerul ţîşneşte, întregul univers de pînă atunci îşi arată temeliile de carton ; Tornvald se defineşte ca un om preocupat de propriile sale interese, obsedat de onorabilitatea recent dobîndită sale funcţii.

[1] Ossip-Lourie, *La philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen*, Paris, Felix Alcan, p. 1.

[2] Ibsen, *Nora* (în vol. II), p. 180.

[3] *Nora*, p. 163.

Un duşman al poporului, p. 346.

Strigoii



SCENA DIN PIESA NORA DE IBSEN (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, planşa 196).

Poziţia pe care se situează personajul este caracteristică mentalităţii mic-burgheze, dornică mai mult de păstrarea aparenţelor decît de cultivarea adevărului.

În locul acceptării resemnate a situaţiei, Nora înţelege să-şi afirme propria sa individualitate, părăsindu-şi căminul.

„Numai fiind singură voi reuşi să gîndesc prin mine însămi şi să-mi făuresc propria mea morală. Iată de ce nu mai pot rămîne lîngă tine" [1].

îi spune ea lui Helmer înainte de despărţire. Şi o face fiindcă :

„Mai înainte de toate sînt om, întocmai ca şi tine, sau cel puţin trebuie să fiu" [2].

[1] I d e m, *Nora*, p. 180.
[2] *Ibidem*, p. 181.

Încă înainte de *Brand* şi *Peer Gynt*, I b s e n concepuse drept cadru ideal de afirmare a personalităţii umane — familia. Brand se simte invincibil cîtă vreme o are pe Agnes lîngă el, Peer se regăseşte pe sine alături de Solveig ; Nora are şi ea atracţia propriului cămin în sînul căruia a fost fericită. Dar ea găseşte destulă putere de a renunţa la el cînd soţul i se revelează în toată meschinăria şi laşitatea lui, iar la copii renunţă nesocotindu-se capabilă să-i crească potrivit normelor existenţei burgheze. Nora cîştigă drepturi morale însemnate, dar pe cele sociale nu le are în vedere, soluţia ibseniană a egalităţii este deci parţială. Dar de mare însemnătate în timp.

Strigoii ne propune un sondaj într-un univers asemănător celui din piesa precedentă, dar cu rezolvări diametral opuse. Doamna Alvig s-a complăcut pînă la capăt, spre deosebire de Nora, într-o situaţie familială dramatică, în care soţul duce o viaţă conformă bunului plac, excesivă atît pe plan sentimental cît şi în privinţa altor vicii.

Înainte ca ireparabilul să se fi produs, ea încearcă să se salveze, dar pastorul Manders îi refuză brutal izbăvirea, silind-o să se întoarcă la soţul ei. Nu peste mult timp se va naşte Osvald, care va plăti tribut încărcatei lui ereditaţi. O boală necruţătoare începe să-l macine. Nebunia lui cunoaşte forme din ce în ce mai dramatice. Dragostea plină de speranţe pentru robusta fată din casă se dovedeşte a fi un impas deoarece cei doi erau fraţi după tată. În bezna care îl învăluie tot mai mult şi mai implacabil, tînărul nu va conteni să-i ceară mamei sale, în mod simbolic, să-i dea soarele.

I b s e n nu limitează însă problema strigoilor doar la ereditate. Era prea mare geniul său ca să unilateralizeze astfel problema. Cine sînt de fapt *strigoii* o spune doamna Alvig :

„Eu însă cred că toţi sîntem nişte strigoi. În noi nu e numai ceea ce am moştenit de la părinţi. Ne bîntuie tot felul de idei, de credinţe moarte, de nu mai ştiu eu ce. Ele nu trăiesc în noi, zac numai : şi nu putem scăpa de ele. Dacă iau un ziar şi-l citesc, mi se pare că strigoii se strecoară printre rînduri. Pretutindeni sînt strigoi. Mulţi, cîţi frunză şi iarbă. De aceea ne este grozav de teamă de lumină, tuturor" [1].

[1] I d e m, *Strigoii* (vol. II), p. 222.

Părerea aparține unei femei care cu alt prilej a demonstrat că posedă o minte la fel de bună ca a Norei :

„Ele (cărțile) îmi explică și îmi confirmă multe lucruri la care mă gîndesc. De fapt, nu-i nimic nou în cărțile astea. În ele nu se găsește altceva decît ceea ce gîndește și crede majoritatea oamenilor. Numai că cei mai mulți oameni nu-și dau seama de aceste lucruri ori nu vor să le înțeleagă" [1].

Dacă Nora reprezenta nevoia de a fi personalitate pe planul vieții morale și intelectuale, Elida din *Femeia mării* înseamnă o ipostază îmbogățită substanțial (numele ei semnifică mai mult chiar decît titlul piesei — „cel dus de furtună"). Orizontul acestui personaj feminin numai este doar unul familial, ci se confundă cu însuși zările mării, infinite și atrăgătoare, eternă simbolizare a libertății de a fi.

„Noapte și zi, iarnă și vară, mă copleșește dorința asta secretă — chemarea mării" [2]

se autodefinește ea. Mulți ani trăiește cu sentimentul că este întemnițată, că vocația ei adevărată este lîngă logodnicul ei de odinioară, om al mării ca ea, care revenit îi cere imperios să-l urmeze. Dornic să afle în ce constă puterea de fascinație a acestuia, Wanghel îi solicită Elidei să-i vorbească despre straniul personaj.

„Despre furtună și despre marea liniștită (vorbea cu el). *Despre nopțile întunecate pe mare. Mai vorbeam și despre marea care strălucește toată sub razele soarelui. Dar cel mai mult vorbeam despre balene și despre delfini, și despre focile care au obiceiul să se lungească pe recife, în căldura amiezii. Și mai vorbeam despre pescăruși, și vulturi, și despre toate celelalte păsări de mare. Gîndește-te... nu-i extraordinar ? Cînd vorbeam despre astea, mi se părea că și păsările, și toate viețuitoarele mării sînt înrudite cu el"* [3].

[1] I d e m, *Strigoii*, p. 200.
[2] I d e m, *Femeia mării* (în vol. III), p. 214.
[3] *Ibidem*, p. 220.

Atracția este cu atît mai puternică, cu cît, pe fondul unei stări nervoase excesiv de încordate, se aștepta din partea doctorului Wanghel la un refuz categoric care ar fi îndîrjit-o și mai mult. Cînd Arnhom susține că oamenii...

„O dată pentru totdeauna au luat-o pe drumul cel rău și au devenit niște ființe terestre, nu marine. Din toate punctele de vedere, acum e prea tîrziu să ne mai îndreptăm greșeala",

Elida, cu gîndul la superioritatea logodnicului ei, confirmă : *Femeia mării*

„Da, spui un trist adevăr. Și cred că oamenii bănuie și ei înșiși asta, și-și poartă prin viață bănuiala ca o remușcare și o amărăciune secretă... Așa se explică pentru ce oamenii își simt sufletul greu, greu" [1].

În locul unui astfel de veto însă, Elida este pusă în situația de a decide singură. Și opțiunea se va îndrepta spre acesta din urmă, care i-a dat putința de a hotărî singură ce are de făcut. Și care, mai mult, îi semăna, lăuntric, la fel de mult, dacă nu cumva mai mult chiar decît logodnicul de altă dată. Fiindcă un om care se exprimă ca Wanghel atestă acest lucru :

„N-ai observat că oamenii de pe țărmul mării deschise sînt un soi aparte de oameni ? E ca și cum ar trăi propria viață a mării. E agitația puternică a valurilor cu fluxul și refluxul lor, atît în gîndirea cît și în senzațiile acestor oameni și de aceea nu pot fi niciodată transformați. Am făcut un adevărat păcat față de Elida s-o iau de acolo și s-o mut aici" [2].

G. Călinescu susținea cu îndreptățire că *„Geografia lui Ibsen are caracter simbolistic"* [3] — *Femeia mării* este una din piesele care confirmă ideea. Elida este un personaj a cărui geografie este marea, evident, e vorba despre o geografie interioară. Viața și personalitatea ei a luat forma mării, contopindu-se cu destinul care avea aceeași întruchipare.

[1] *Femeia mării*, p. 229.
[2] *Ibidem*, p. 244.
[3] G. Călinescu, *Henrik Ibsen*, „Steaua", nr. 7, 1956.

Hedda Gabler

Tipul femeii dăltuită parcă în piatră, cu o voință inflexibilă, dominatoare, ce-și atribuie forțe demiurgice, de modelatoare de oameni și de caractere, cunoaște în personajul Heddei Gabler remarcabilă ipostază.

Piesa care poartă numele personajului amintit este o dramă a orgoliului și a exaltării, cu ținta deviată. În loc să-și ia drept teren de manifestare propria viață, unde ar fi avut mari șanse de reușită, își alege ca tărîm de înrîurire pe alții. În prima alternativă, eventualul eșec ar fi fost insuportabil; în a doua, experiențele puteau fi reluate la nesfîrșit. În primul caz, învinsul ar fi fost ea, situație de neconceput pentru o persoană atît de trufașă, în al doilea, înfrîngerea n-ar fi afectat-o prea mult, existînd posibilitatea înnoirii ei la infinit.

Hedda e o femeie cu un pronunțat sentiment al propriei sale valori, frumuseți și puteri intelectuale. Pusă să aleagă odinioară între actualul ei soț și un tînăr care nu i se părea deosebit, constată curînd că omul ales este un iremediabil mediocru, iar respinsul, beneficiind de prezența unei femei socotită de Hedda oarecare, a realizat o importantă operă. Rănită în amorul ei propriu, încearcă drept consolare să-l împingă la sinucidere pe talentatul istoric, fapt care îi și reușește. Bănuită că l-ar fi ajutat să moară de un individ care i-a propus să-i devină amantă, în schimbul prețioasei lui tăceri, și văzînd că opera celuilalt tinde să fie reconstituită, cu ajutorul aceleiași femei, se va sinucide spectaculos, trăgîndu-și un glonț în tîmplă, nu inestetic cum o făcuse Lövborg. În ciuda slăbiciunilor ei numeroase și puternice, Hedda are o anumită frumusețe tragică. Voința remarcabilă, ambiția de făuritoare de destine, consecvența pusă în acțiuni, capacitatea de a încheia demn o existență ce părea iremediabil compromisă fac din personaj o prezență de primă mărime în dramaturgia universală.

Un astfel de tip, în condițiile unei opțiuni care ar fi vizat propria personalitate, putea deveni un om reprezentativ pentru umanitate.

Dramele responsabilității umane

Rața sălbatică ne introduce nu numai într-o nouă perioadă a creației lui Ibsen în care ironia la adresa societății ia locul atacurilor vehemențe de pînă atunci, ci și ocupă un loc important în categoria pieselor în care se conturează o implicare a dramaturgului în stabilirea vinovățiilor fiecăruia.

Personajele piesei nu mai aspiră să rezolve unele probleme vitale, ci constată resemnate efectele adeseori devastatoare pe care împăcarea lor cu anumite stări de lucruri le poate avea asupra existenței.

Werle definește această stare astfel :

„Sînt oameni care, numai cu cîteva alice în trup, cad și se duc la fund, și nu mai ies niciodată la suprafață" [1].

vizîndu-l pe bătrînul Ekdal.

Cel care își asumă responsabilitatea de a da cortina la o parte ca adevărul să iasă la iveală, Gregers, e mai curînd un paranoic, un obsedat de o idee fixă decît o natură umană aptă să producă clarificări esențiale. Același Werle îl descrie în termenii :

„Tu, Gregers, cu spiritul de dreptate care te caracterizează..." [2]

Dar observația e făcută nu numai de un tată și-l privește pe fiu, ci și de un om care are sentimentul unei multiple vinovății, nu numai față de celălalt, ci față de mulți alții (bătrînul Ekdal s-a dat la fund avînd în trup alicele morale trase de Werle). De aceea, specificarea făcută de fiu e importantă :

„Cînd privesc îndărăt, spre trecutul tău, e ca și cînd aș privi un cîmp de luptă presărat pretutindeni cu destine omenești zdrobite". [3]

Dacă disputa cu tatăl său e îndreptățită, toate celelalte intervenții n-au acoperire.

Fotograful Hjalmar Ekdal, la îndemnul doctorului Relling, simte nevoia să-și iasă din matcă. În consecință, cultivă o iluzie, fără de care viața pare cu neputință de trăit, își întemeiază un cămin alături de Gina, o soție bună și îndatoritoare, o are pe Hedwiga, o fetiță drăgălașe, dar amenințată să-și piardă vederea. Împreună alcătuiesc o familie fără veleități, dar mulțumită. Intervenția lui Gregers, care îi dez-

[1] Idem, *Rața sălbatică* (în vol. III), p. 21.
[2] *Ibidem* p. 24.
[3] *Ibidem*, p. 25.

văluie că Hedwiga nu-i fiica lui, ci a industriaşului Werle, în serviciul căruia Gina fusese înainte de căsătorie, rupe echilibrul. Hedwiga se va sinucide neputînd suporta schimbarea lui Hjalmar faţă de ea.

Tot o iluzie întreţine şi bătrînul Ekdal. În podul casei el şi-a creat o oază de linişte, de evaziune ; pe lîngă multele vechituri, într-un cotlon trăia o raţă sălbatică rănită în aripă. Aceasta, în astfel de împrejurări, îşi caută moartea cufundîndu-se-n adîncuri. Dar ea a fost „salvată" de un cîine. Viaţa de captivitate, cenuşie, seamănă cu a oamenilor care, asemenea ei, sînt învinşi, dar continuă să trăiască hrănindu-se cu o minciună existenţială ce se vădeşte un principiu stimulator :

Gregers : *Şi-i priveşte aici, în pod ?* (raţei sălbatice n.n.).

Hjalmar : *Excepţional, dragul meu. S-a îngrăşat. Stă de-atîta vreme aici, în pod, încît a şi uitat de viaţa ei sălbatică. De asta depinde totul.*

Gregers : *Ai dreptate, Hjalmar... Să n-o mai laşi niciodată să vadă cerul şi marea* [1].

Oamenii ca Ekdal şi Hjalmar au nevoie de astfel de minciuni pentru a supravieţui. Cel puţin aşa susţine doctorul Relling.

Relling : *Din păcate, mai toată lumea e bolnavă.*

Gregers : *Şi ce tratament îi aplici lui Hjalmar ?*

Relling : *Tratamentul meu obişnuit. Mă îngrijesc să-i fiu trează minciuna vieţii.*

Gregers : *Minciuna vieţii ? Am auzit bine ?*

Relling : *Da, minciuna vieţii am spus. Căci minciuna vieţii e un principiu stimulator, dacă vrei să ştii.* [2]

Gregers, chiar dacă ar vrea să ştie, nu poate. E structural deosebit. El are nevoie de prezenţa altcuiva, şi această prezenţă o intuieşte teoreticianul tratamentului „minciunii vieţii".

Relling : *Ascultă, domnule Werle junior : te-am bănuit eu că tot mai umbli cu „creanţa ideală", în buzunarul de la spate.*

Gregers : *O am la piept.*

Relling : *Oriunde ai avea-o nu te sfătuiesc să joci rolul de controlor atîta vreme cît sînt eu aici* [3].

[1] *Raţa sălbatică*, p. 42.
[2] *Ibidem*, p. 87.
[3] *Ibidem*,

Ceea ce dorea să preîntîmpine Relling se dezlănţuieşte. Gregers divulgă adevărul. Şi nimeni din clanul Ekdal nu-l suportă. Fiindcă fiecare în parte este o raţă sălbatică rănită, pe care cîinele de vînătoare Gregers vrea să le aducă stăpînului său — „adevărul" —, nesocotind că omul trebuie să-şi exercite funcţia de judecător şi de procuror faţă de sine însuşi în primul rînd.

Însemnătatea lui Ibsen o sublinia autorul *„Cuvintelor potrivite"* cînd afirma că în personajele acestuia

„şopteşte, ca-n scoicile de sidef, din nămolurile granitice, vocea care a vorbit o singură dată, atunci cînd spiritul se purta pe ape, între lucrul negru şi întuneric" [1].

Ele au fost scrise în zilele cînd întreaga lume sărbătorea centenarul dramaturgului. De atunci au trecut mai bine de cinci decenii şi simţămîntul demiurgic pe care îl dăruieşte opera marelui nordic este la fel de puternic şi de convingător. Într-un ev în care toate valorile tindeau să fie puse sub semnul întrebării, el a găsit puterea de a ne oferi o operă dramatică de mare frumuseţe morală, al cărei ax principal îl constituie permanenta pledoarie pentru vocaţia omului de a se autodepăşi.

Marile lui personaje, şi nu numai ele, sînt avocaţii acestei vocaţii fără de care nu poate exista mai bine şi mai sus.

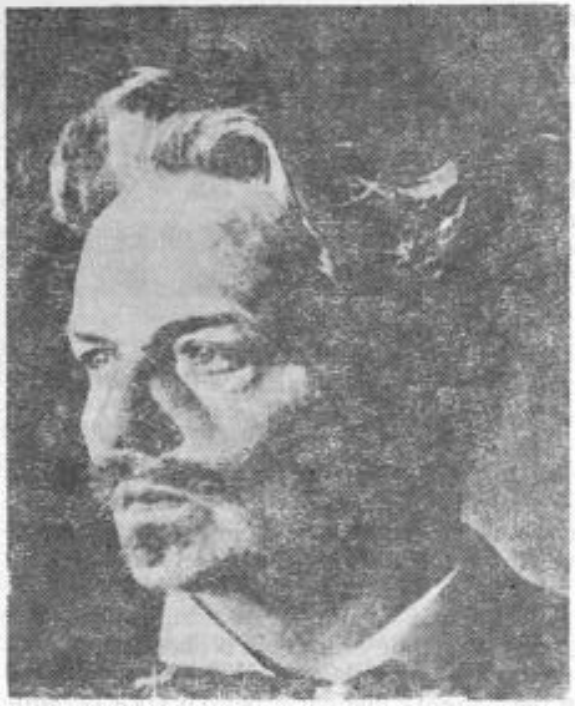
AUGUST STRINDBERG

Omul, natură problematică

August Strindberg

August Strindberg (1849—1912) a avut una dintre cele mai tulburătoare existenţe. Dacă am introduce într-o urnă cele mai dureroase experienţe umane şi am scoate la întîmplare rînd pe rînd cîte una din ele, am constata că fiecare a însemnat într-un fel definitoriu viaţa celui mai mare dramaturg suedez. Fără a fi adeptul unei interpretări potrivit căreia biografia scriitorului hotărăşte caracterul ope-

[1] Tudor Arghezi : *Henrik Ibsen*, în *„Bilete de papagal"*, nr. 47, 1928, martie 26.



AUGUST STRINDBERG (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. III, planșa 203).

rei sale, în întregime, în cazul lui Strindberg însă relația biografie-operă se impune mai stăruitor decît în alte împrejurări. A fost fiul unei servitoare. Copilăria și-o va petrece sub semnul unui vădit complex de inferioritate și ură. (Paginile autobiografice intitulate *Fiul servitoarei* descriu cumplita lui stare sufletească.) Se formează asimilînd influențe multiple și contradictorii. Nimic însă nu l-a mulțumit, trecînd din filozofie în filozofie și stabilindu-se, dacă se poate spune astfel, într-o atitudine de continuă revoltă. (Revolta presupune o vie nemulțumire și Strindberg a fost nemulțumit de tot, fără să vadă vreo ieșire din viața considerată iremediabil impas.) A încercat mai multe profesiuni cu un egal insucces. S-a căsătorit și a divorțat de trei ori. Nu i-a fost străină nici ideea sinuciderii ... O existență ca aceasta, cînd e dominată și de o putere creatoare neobișnuită, e inevitabil să reprezinte un capitol deosebit în istoria culturii umane.

Domnișoara Julia

„L-am citit pe Strindberg, scria Kafka în jurnalul său, *și mă simt nutrit".*[1]

O natură problematică, în contact cu altă fire de același fel, se declara nu numai satisfăcută, ci chiar îndestulată. Într-adevăr, teatrul lui Strindberg reprezintă una din numeroasele poziții aparte pe care le vom întîlni în teatrul universal din această perioadă. Ibsen a însemnat măreția întrebătoare, Strindberg va fi întruchiparea nemulțumirii devastatoare pentru cei ce o trăiesc, dar nespus de fecundă pentru cei ce o contemplă. Citatul din Kafka atestă acest lucru. Katharsisul nu se mai petrece în personajele autorului suedez, ca pînă acum, ci în spectator sau cititor. E o noutate cu mari implicații în viața individuală și chiar în existența socială.

Și în cazul dramaturgiei lui Strindberg s-au propus o serie de clasificări. Cele mai multe din ele aveau în vedere două feluri de „războaie" care s-ar desfășura între personaje. Unul ar fi al sexelor, celălalt, al creierelor. Clasificarea are destule temeiuri de a fi îndreptățită, dar ne propunem să-l studiem pe atît de controversatul autor dintr-o perspectivă inedită. Trei ni se par a fi direcțiile fundamentale ale creației sale dramatice : dramele incompatibilității, dramele culpabilității și responsabilității și dramele investigării străfundurilor umane.

Dramele incompatibilității

Acestea cuprind piesele *Camarazii, Tatăl, Domnișoara Iulia, Creditorii, În fața morții, Dansul morții.*

Domnișoara Julia este o lucrare dramatică problematică, prin care Strindberg își propune să demonstreze ceva și reușește s-o și facă.

Trei sînt personajele acțiunii, dar numai două se vor înfrunta, iar locul de desfășurare — o bucătărie. Pe fundalul nopții sf. Ion, prilej de sărbătoare a

[1] Alexandru Sever, *Prefața* la volumul *Teatru* de Strindberg, București, Ed. Univers, 1973.

tuturor, domnișoara Julia, fiica unui conte, se dăruiește valetului Jean, logodnicul Cristinei, bucătăreasa. Momentul pe care Julia îl dorea al unui triumf personal se transformă, după ce inevitabilul se petrece, într-un prilej de continuă subordonare față de valet. Acesta constatase încă de la începutul piesei că „*In seara asta, domnișoara Julia e iarăși nebună ; nebună de legat*“ [1]. Acest „iarăși“ avertizează. Și Jean nu întîrzie să motiveze. Mai ales după ce Cristina îi înlesnește conturarea stării, confirmînd :

„*A fost totdeauna, dar niciodată ca în astea două săptămîni din urmă de cînd s-a stricat logodna*“ [2].

Cauzele pot fi multiple cînd se petrece un asemenea fapt nedorit. Jean însă o știe pe cea adevărată :

„... *Într-o seară eram în curtea grajdului și domnișoara îl «antrena» — așa spunea ea — știi cum ? Îl făcea să sară peste cravașă ca pe un cîine pe care-l înveți să facă «hop». A sărit de două ori și de fiecare dată a luat cîte una cu cravașa ; dar a treia oară i-a smuls-o din mînă, a rupt-o în mii de bucăți, apoi a plecat*“ [3].

Și portretul este întregit de noi date :

„... *domnișoara e prea mîndră în unele privințe*, spune tot Jean, *și prea puțin în altele ; tot așa ca și contesa, cînd era în viață — cel mai bine se simțea în bucătărie și în grajd, dar nu ar fi acceptat nici în ruptul capului să meargă într-o trăsură trasă de un singur cal, umbla cu manșetele murdare, dar vroia să aibă coroana de conte pe butoni*“ [4].

Terenul părea foarte bine pregătit pentru ceea ce avea să se întîmple. O tînără exaltată, trăind un accentuat proces de umilire, modul în care a înțeles alesul ei să rupă logodna, a marcat-o puternic și, în plus, ascendențele ereditare din partea mamei au adus-o în situația de a-și demonstra forța încă o dată, chiar dacă obiectul acestei încercări nu-i altul decît un valet. Dar între prezumtivul sentiment triumfător și situația reală există o prăpastie uriașă.

[1] I d e m, *Domnișoara Julia* (în vol. cit.), p. 184.
[2] *Ibidem*, p. 115.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*, p. 116.

Discuția care urmează momentului de rătăcire cumpănește toate variantele posibile legate de noua realitate a relațiilor dintre cei doi, dezvăluind pînă în străfunduri familiile sufletești atît de diferite cărora le aparțin Julia și Jean.

Căsătoria dintre ei este în viziunea valetului o modalitate de a deveni proprietarul unui hotel, undeva pe malul lacului Como, unde Julia ar avea îndatorirea să fie casieră. Este o perspectivă care o dezorientează și mai mult pe tînăra contesă și așa copleșită de păreri de rău, de dezgust și de disperare.

Julia mai are o răbufnire de mîndrie, mînie și ciudă strigîndu-i lui Jean :

„*Lacheule, valetule, ridică-te în picioare cînd vorbesc !*“

Izbucnirea ei însă e mai mult o înlesnire făcută lui Jean de a stabili noile raporturi existente între cei doi. În urmă cu o oră doar, această pretenție a domnișoarei Julia ar fi fost imposibilă, deoarece Jean n-ar fi îndrăznit să stea pe scaun în fața ei vreodată. Acum, însă, portretul fetei e desăvîrșit, ultima atingere de penel a fost pusă :

„*Concubină de valet, iubită de lacheu*, ripostează Jean, *ține-ți gura și pleacă de aici. Vrei acum să-mi reproșezi că sînt grosolan. Dar așa de grosolan, cum te-ai purtat tu în seara asta, nu s-a purtat nici unul dintre cei de-o seamă cu mine. Îți închipui că o fată simplă se ține scai după un bărbat așa cum faci tu ? Ai văzut vreodată o fată din clasa mea care să se dea în felul ăsta ? Așa ceva n-am mai văzut decît la animale și la femei decăzute*“ [1].

Era de așteptat ca soluția acestei situații s-o găsească Jean. Soluția prevede sinuciderea Juliei. Nici o clipă și a lui sau numai a lui.

În piesă, conflictul este multiplu. De data aceasta se ciocnesc nu numai un bărbat și o femeie și biruitorul nu-i aceasta din urmă, ci și două poziții sociale despărțite de un abis, mai mult încă, se înfruntă și două familii sufletești distincte. Bărbatul aparține oamenilor puternici, a căror inteligență este chemată să hotărască și pentru alții, în timp ce femeia face parte din categoria șovăitorilor, a celor ce nu se pot

[1] *Domnișoara Iulia*, p 135.

hotărî pentru ceva, avînd nevoie de ghidajul altora. Într-o astfel de înfruntare, orice sentiment pașnic, gata să încline balanța spre omenesc, n-are ce căuta. Deși, Julia acceptînd să moară, atestă că se află sub înrîurirea unei direcții cel puțin morale.

Jean are atributele exterioare ale omului puternic, dar îi lipsesc însușirile lăuntrice, reale, care l-ar transforma într-adevăr într-un astfel de om. El o domină psihic pe Julia, dar e departe de a avea și asupra lui o putere asemănătoare. În acest din urmă caz, Jean ar fi căutat și alte soluții și ieșiri din impas decît cea a hotelului. Mai mult. Inteligența pe care o posedă îi va preface traiul în viitor într-un necontenit prilej de remușcări, nu atît de felul celor ce-l încearcă pe criminal față de victima sa, ci din categoria celor care îi reproșează cuiva o ireparabilă greșeală. În această ordine de idei, Jean are de fapt soarta Căpitanului din *Tatăl* și a altor personaje strindbergiene, amintirea Juliei acționînd în sensul măcinării lui treptate.

Creditorii

Creditorii pune din nou problema cuplului. Asistăm la o inovație a autorului suedez. Personajul principal este absent din scenă ca persoană fizică, dar tot ce se petrece poartă amprenta lui definitorie. Iar acest personaj principal este o femeie.

Dansul morții

Adolf și Gustav, actualul și fostul soț al Teklei, se dovedesc „creditorii" acesteia, din toate punctele de vedere. Și pe unul și pe celălalt, Tekla, scriitoare ca funcție socială, a făcut tot ce i-a stat în putință ca să-i ușureze nu numai de bani, ci mai ales de încrederea în ei înșiși. Adolf, de pildă, își irosește talentul de pictor lăsîndu-se antrenat în nevoile casei și, în același timp, îi oferă soției condiții materiale satisfăcătoare și sfaturi utile care îi înlesnesc accesul în profesiunea amintită. Pe de o parte, deci, asistăm la diminuarea treptată, dar ineluctabilă, a resurselor morale ale lui Adolf, și la sporirea aproape direct proporțională a puterii femeii.

„Am învățat-o să înoate, spune acesta referindu-se la Tekla. *Găseam amuzant s-o aud lăudîndu-se că e mai indeminatică și mai îndrăzneață ca mine. Mă prefăceam stîngaci și temător pentru ca s-o stimulez. Pe urmă, într-o bună zi, fără să știu cum, m-am trezit efectiv neîndeminatic și fricos. Am avut impresia că ea mi-a răpit curajul"* [1].

[1] I d e m, *Creditorii*, *L'Avant-Scène*, Paris, 1980, nr. 670, p. 14.

Și în altă parte :

„Eu, prin relațiile mele personale, am ferit-o de critici prea severe. Eu i-am insuflat încrederea de atîta vreme, încît mi-am pierdut suflul" [1].

Gustav, care are în spate propria sa experiență despre Tekla, nu numai că îi confirmă ce fel de om este aceasta, dar își și asumă rolul de a-i demonstra lui Adolf că o poate seduce. Reușește, dar Adolf moare.

Lovitura de teatru se produce însă acum. Tekla se dovedește o femeie care l-a iubit într-adevăr pe cel ce se socotea o victimă atît de nefericită. Personajele își descoperă o complexitate în cadrul căreia binele și răul, dragostea și ura, stima și disprețul nu sînt succesive cum se petrece adeseori în realitate, ci coexistă simultan.

Concentrată la maximum, avînd o tensiune de arc încordat, *Creditorii* întregește galeria personajelor strindbergiene de pînă acum. Ideea căsniciei, ca instituție dezumanizantă, formulată aici, are o virulență deosebită și constituie un semnal de alarmă care avertizează asupra unor primejdii similare în cazul în care unul dintre parteneri, de obicei, femeia, își arogă drepturi suplimentare.

Dansul morții este drama unei îndelungate căsnicii. Cînd alții serbează nunta de argint, pe ei îi găsim încrucișîndu-și săbiile într-o luptă la fel de îndîrjită ca în tinerețe. Alice sintetizează situația :

„Ar fi mai firesc să ne ascundem mizeria, mizeria noastră de douăzeci și cinci de ani" [2].

Ce s-a întîmplat pînă acum reiese din dialogul caracteristic dintre Căpitan și soția sa.

Căpitanul : *Nu vrei să-mi cînți ceva ?*

Alice (cu indiferență dar nu cu răutate) : *Ce să cînt ?*

Căpitanul : *Ce vrei tu !*

Alice : *Dar ție nu-ți place repertoriul meu.*

Căpitanul : *Iar ție nu-ți place al meu* [3].

[1] I d e m, *Creditorii*, loc. cit.

[2] I d e m, *Dansul morții* (în vol. cit.), p. 208.

[3] *Ibidem*, p. 207.

Certuri interminabile, torturi reciproce, obsesia intîietății în căsnicie sînt bornele care le marchează calea. Aproape de capătul drumului, Edgar e bătrîn, bolnav de inimă, însemnat de beție, aproape abrutizat. Singurul venit îl constituie solda de ofițer, o soldă care abia le ajunge ca să-și ducă zilele. În fața ochilor ni se înfățișează tabloul deplinei mizerii materiale și morale.

Întoarcerea lui Kurt are efecte multiple. Cîndva el fusese prietenul celor doi, o iubise chiar pe Alice. Amîndoi se agață de el ca de un om care i-ar putea salva de iminentul dezastru final. Căpitanul i se confesează :

„Bani, bani, bani ! Toată ziua sînt cu portofelul în mînă : pînă la urmă am ajuns să-mi închipui că m-am transformat într-un portmoneu. Tu ai avut senzația asta ?"

Răspunsul vine liniștitor :

„Cum de nu ! Cu o singură deosebire : eu am avut senzația că sînt portofel" [1].

Pe Alice cel ce o chestionează este Kurt :

„... Dar, ia spune-mi, ce se întîmplă în casa asta ? Ce e cu voi ? Parcă ar mirosi a tapete îmbibate cu otravă ; îți vine rău de îndată ce ai intrat... Sub podea zace un cadavru și în aer plutește atîta ură, încît ți-e aproape imposibil să respiri" [2].

Cu luciditatea atît de caracteristică personajelor strindbergiene, Alice recunoaște :

„Pentru mine e un străin, tot atît de străin ca acum 25 de ani ! Nu știu nimic despre omul ăsta..."

Și continuă punînd cu precizie diagnosticul propriei lor căsnicii :

„... n-a trecut nici o zi în care să nu căutăm să ne despărțim. Dar sîntem ca legați unul de altul și nu putem să ne despărțim ! Odată am stat despărțiți timp de cinci ani chiar în casa asta. Acum numai moartea ne mai poate separa ; o știm prea bine și o așteptăm ca pe un eliberator" [3].

[1] *Ibidem*, p. 221.
[2] *Ibidem*, p. 223
[3] *Ibidem*, p. 224

Aceasta fiind realitatea, ține să-l pună în gardă pe Kurt :

„... să nu te plictisești cu noi, căci sîntem — crede-mă — oamenii cei mai nefericiți din cîți există pe pămînt ! (Plînge.)"

Iar acesta, așa cum a procedat cu Edgar, procedează și cu Alice ; o liniștește, consolînd-o :

„Am cunoscut o altă căsnicie, chiar mai de aproape... a fost, fără îndoială, îngrozitoare !" Dragostea de adevăr îl împiedică însă să pună semnul egalității între propria sa căsnicie și aceasta, și continuă : *«Dar asta e parcă și mai și !»"* [1]

Disperată stare, care ar putea fi suportată mai ușor, dacă măcar ar exista conturate cauzele care o determină. Dar ele...

Kurt : *Bieții de voi... Și știți de ce vă uriți ?*
Alice : *Nu ! E o ură din cele mai absurde, fără motiv, fără scop, dar și fără sfîrșit.* [2]

În acest moment, Strindberg introduce un element care într-un fel ar putea atesta existența unui sentiment mai profund între cei doi soți.

Alice : *... Știi din ce cauză se teme cel mai mult de moarte ? Se gîndește că o să mă mărit din nou.*
Kurt : *Atunci te iubește !*
Alice : *Se prea poate ! Dar asta nu-l împiedică să mă și urască !*
Kurt (ca pentru sine) : *E ura dragostei ce izvorăște din cele mai profunde cute ale sufletului...* [3]

Revenirea lui Kurt putem spune că declanșează dansul cu moartea. Alice i se dăruiește, sperînd că în felul acesta se va elibera de damnațiunea de-o viață. La rîndul său, Edgar părăsitul, se simte întremat la gîndul răului pe care i-l va putea face lui Kurt. Iată, deci, că poți fi cu un picior în groapă și, totuși, să simți pofta irezistibilă de a-l distruge pe altul, mult mai puternic decît tine. Săvîrșind cu consecvență răul

[1] *Dansul morții*, p. 225.
[2] *Ibidem*, p. 226.
[3] *Ibidem*, p. 226.

altuia, poți regenera propria ta făptură ? Un lucru similar dorise să sugereze Saint S a e n s în clipa cînd scrise muzica poemului simfonic cu același nume, care l-a și inspirat pe S t r i n d b e r g. Dar inspiratul își depășește inspiratorul. Autorul suedez realizează, prin puterea cuvîntului, cel mai arzător și, în același timp, cel mai sinistru dintre toate dansurile cu putință — cel cu moartea.

Nu întîmplător, Alice îl vede încă din timpul vieții pe Edgar ca pe o ființă a altor tărîmuri. Adresîndu-i-se lui Kurt :

Sonata fantomelor

„Nu-i așa că parcă ar fi un strigoi ? Mi-e frică de el" [1].

Iar Căpitanul ajunge la concluzia :

„N-am crezut niciodată că ceea ce am trăit noi aici, pe pămînt, reprezintă cu adevărat viața !... Asta-i moartea ! Sau poate ceva și mai rău" [2].

Pentru astfel de existențe atît de asemănătoare infernului, mai rămîne o speranță :

Căpitanul : *... Poate că viața începe odată cu moartea.*
Alice : *Dacă ar fi așa !* [3]

De data aceasta, deci, asistăm la un fel de egalizare a maleficului, al cărui monopol l-a avut anterior doar femeia. La o vinovăție egală a partenerului, există înclinarea identică în săvîrșirea răului. Și, la fel ca în *Creditorii* Tekla, aici, Alice, deși simte nevoia să-l înjosească încă o dată, acum în postura de cadavru, mărturisește că și-a iubit soțul. Ura de o viață era doar învelișul exterior al unui sentiment la fel de profund, dacă nu cumva chiar mai profund și al cărui nume este iubirea.

Ne aflăm în fața unui rezultat pe care l-a făcut posibil dialectica strindbergiană atît de subtilă și totuși atît de lipsită de menajamente, atît de rafinată și în același timp atît de brutală ! Și alți dramaturgi care l-au precedat au demonstrat posibilitatea coexistării unor stări sufletești antinomice. Dar nici unul pînă la el n-a fost mai insistent în a demonstra coexistența acestor două sentimente fundamentale, care potrivit logicii normale se exclud. Dar concepînd posibilitatea coexistenței simultane a iubirii și urii, autorul suedez se dovedește a fi departe de ceea ce trebuie să se înțeleagă prin noțiunea de misogin sau mizantrop chiar. Incompatibilitatea sexelor reprezintă pentru el nu o fatalitate, nici un impas, ci o cale de-a lungul și la capătul căreia omul dobîndește o mai profundă știință despre sine și despre ceilalți ...

Dramele culpabilității și responsabilității

În *Sonata fantomelor* există un om care are puterea de a vedea dincolo de aparențe. Și el, nu întîmplător, este un personaj care și-a păstrat puritatea. Lui îi apare fantoma lăptăresei ucise odinioară de bogătașul Hummel, a cărui conștiință vinovată o creează. Ea însă se dovedește a fi una dintr-o întreagă galerie de fantome, deoarece toți oamenii vinovați într-un fel sau altul au o asemenea conștiință născocitoare de spectre.

Numindu-și piesa „sonată", S t r i n d b e r g i-a atribuit o semnificație muzicală, cunoscînd faptul că sonata, ca formă muzicală, are trei părți, în decursul cărora pe cîteva teme se fac numeroase variațiuni.

Într-o lume de fantome, totdeauna se găsește cineva care o va face pe judecătorul celorlalți. Acest cineva este Hummel. El are sentimentul că e posesorul tuturor tainelor. Țintuit în scaunul său de paralitic, convins de statutul său aparte, el pune la cale ospățul în decursul căruia trebuia să se smulgă măștile una după alta. Cu prilejul acesta descoperim că personajul colonelului e un impostor ; că și-au sedus soțiile unul altuia, iar fata colonelului e, de fapt, fata lui Hummel, iar mama ei, măcinată de păreri de rău, s-a izolat de ceilalți și ulterior a înnebunit. Ea reprezintă imaginea unei categorii care în spatele unor contururi umane se năruiește încet și implacabil. Fiecare devine, cu alte cuvinte, încă din viață, propria sa fantomă. Și fiecare are sentimentul că se întîmplă ceva aparte cu ceilalți, de aici impresia puternică a unei căderi de măști.

Cel ce întruchipează în mod desăvîrșit dualitatea înșelătoare e Hummel. În persoana lui coexistă judecătorul și ucigașul, călăul și victima, cel ce îi crediteză pe alții, dar care este, la rîndul său, debitorul

[1] I d e m, *Dansul morții*, p. 237.
[2] *Ibidem*, p. 260.
[3] *Ibidem*, p. 261.

lor. Şi, de fapt, el este omul cel mai puţin îndreptăţit să-şi asume rolul de judecător. Mumia îi va smulge şi lui masca de escroc şi ucigaş :

„Sîntem doar nişte bieţi oameni, spune ea, o ştim prea bine ; am păcătuit, am greşit ; noi ca şi ceilalţi ; şi totuşi nu sîntem cei care părem să fim, fiindcă în momentul în care oglindim propriile noastre păcate, ne depăşim pe noi înşine, devenim mai buni ; dar ca tocmai tu, Jacob Hummel, tu, care porţi un nume fals, să faci acum pe judecătorul, dovedeşti că eşti mai rău decît sărmanii de noi, cei de aici ! Fiindcă nici tu nu eşti cel ce pari să fii" [1].

De aceea condamnarea lui la moarte şi executarea ei — Hummel se va sinucide — e în ordinea lucrurilor.

Pelicanul înfăţişează de data aceasta drama unei familii. Şi aici există un personaj absent — Tatăl — şi tot ce se întîmplă este determinat de prezenţa lui. Viaţa actuală a tuturor celor din casă e modelată de el. A fost ucis, dar nu cu otravă, pumnal sau pistol, ci prin procedeul pe care Strindberg l-a folosit şi altă dată, şi anume prin neîncetata discreditare a valorii sale, prin certuri în care el nu avea niciodată dreptate, mai bine-zis, nu i se dădea niciodată dreptate. Omorul acesta psihologic l-au înfăptuit soţia şi amantul ei. Femeia, structurată pe un egoism feroce, plăteşte tribut doar voluptăţilor şi intereselor ei meschine. În faţa ei, nici soarta propriilor copii nu contează. Frederic, crescut în această atmosferă de denigrare a tatălui, de continuă accentuare a complexelor lui, va sfîrşi prin a fi un tînăr lipsit de voinţă, iar Gerda, sora lui, va avea o fire bolnăvicioasă. Mama, vrînd parcă să-şi demonstreze puterea şi asupra copiilor, încearcă să le obţină dragostea în exclusivitate, izbutind să şi-o apropie pe Gerda. Dar dacă avem în vedere faptul că şi-a investit amantul în calitatea de ginere al fetei, realizăm de ce natură poate fi dragostea ei faţă de aceasta din urmă.

Intuiţia ei foarte dezvoltată o avertizează că Frederic îi este ostil, fiind un instrument acţionat de amintirea tatălui împotriva ei, şi vrea să-l îndepărteze din casă căsătorindu-l. Nici Gerda nu-i cu totul străină de drama familială de pe vremuri şi care se manifestă cu atîta virulenţă şi acum. Dar, natură slabă, ar vrea să nu aibă vreodată revelaţia adevărului :

„Ştiu că trăiesc cu o somnambulă, dar nu vreau să fiu trezită. Cred că n-aş mai putea trăi deloc" [1].

presimte ea, definindu-se în acelaşi timp. Frederic însă i-o înlesneşte. Şi amîndoi ajung fără echivoc la convingerea că numai tatăl lor i-a iubit într-adevăr. El a fost pelicanul, cel care, conform legendei, i-a hrănit cu propriul său sînge, sacrificîndu-se pe sine, dar ajutîndu-i pe ei să trăiască.

Personalitatea tatălui domină piesa. El contribuie la descoperirea adevărului cu atîta grijă ascuns. La capătul unei înfruntări cade şi vălul de pe ochii mamei, care are sentimentul că se trezeşte dintr-un somn lung şi pe care şi l-ar fi vrut mai scurt. Trezire soldată cu sinuciderea. Iar cei doi tineri dau foc casei blestemate şi ard împreună odată cu ea. *Pelicanul*

Piesa are datele unei tragedii antice. Ca şi acolo, femeia lui Strindberg este nemăsurată în orgoliu şi n-are nevoie ca soţul să greşească faţă de ea pentru a deveni vindicativă, nimicitoare. Ginerele şi cei doi tineri au şi ei atributele unor personaje de tragedie, cu menţiunea că aici băiatul este cel animat de sentimentul justiţiar, iar fata îl secondează. Dar între imaginea familiei antice şi cea modernă au intervenit numeroase şi esenţiale schimbări în defavoarea acesteia din urmă. Şi dacă demistificarea lui Strindberg ar mai fi păstrat ceva din frumuseţea încrederii în om avută de antici, *Pelicanul* ar fi fost o piesă care putea rivaliza cu marile tragedii ale antichităţii.

Dramele investigării străfundurilor umane

Trilogia *Drumul Damascului* ar trebui să fie opera unei convertiri. La Strindberg este vorba de o coborîre în infern. Dar nu într-unul de factură dantescă, situat în afara naturii umane. Necunoscutul, personajul central al lucrării dramatice, descinde în străfundurile propriei sale fiinţe. Acolo e infernul. *Spre Damasc*

[1] *Sonata fantomelor*, p. 497.

[1] *Pelicanul*, p. 525.

Este un ţinut unde omul nu-şi mai păstrează unitatea aparentă a făpturii sale, nici dualitatea obişnuită, ci se dovedeşte însufleţit în acelaşi timp de o seamă de porniri care ajung pe planul vieţii conştiente materializate sub forma unei comuniuni cu trecutul. Aici, visul e adevăratul univers care face vizibilă viaţa etajată a eului uman, un număr impresionant de personaje trăiesc ca proiecţie a ideilor pe care individul le are despre lume şi despre sine. Doctor, cerşetor, preot, Necunoscutul se răsfrînge în ipostazele acestea ; timpul, practic, încetează de a mai avea consistenţă normală ; aici se înfiripă un dialog continuu, în vreme ce sus, în spaţiul existenţei, făptura trăieşte nevoia de armonizare a lor.

Necunoscutul îşi sondează adîncurile sperînd să descopere o modalitate de a scăpa de simţămîntul că este o răscruce la infinit.

Opt sînt etapele acestei călătorii interioare. Iar cifra opt nu este întîmplător aleasă, ea reprezentînd infinitul. Să însemne oare că aceste soiuri de investigaţii sînt hărăzite să nu se termine niciodată ?... Nu putem şti. E doar o supoziţie. Cert este însă faptul că la capătul drumului, Necunoscutul n-are sentimentul împăcării cu sine şi cu lumea, dar va parcurge în sens invers etapele lungii căutări a propriei sale personalităţi.

Partea a doua e un coşmar şi ne înfăţişează un om cu puteri extraordinare revoltat împotriva dumnezeirii, dar avînd conştiinţa limitelor sale. E o existenţă de avînturi şi de frîngeri, asemănătoare oceanului aflat în necontenită furtună. Fabrică cel mai preţios metal, dar în acelaşi timp lumea i se pare vrednică de a fi nimicită ; aspiră să-i aducă la cunoştinţă Creatorului nevoile oamenilor, dar, redus la adevăratele-i dimensiuni, ajunge la închisoare din cauza datoriilor, soţia s-ar putea să se căsătorească cu altcineva, copiii să-i fie crescuţi de un străin.

Trezindu-se, Necunoscutul se vede înconjurat de celălalt infern, cel al vieţii reale, plin de nenumărate neajunsuri din cauza cărora a încercat să afle ce se află „dincolo", în speranţa că va descoperi altceva decît găsise.

Ultima parte a trilogiei, spre deosebire de primele două în care Necunoscutul s-a împotrivit divinităţii, ne prezintă o înfruntare a răului suprem, simbolizat de Ispititor. Acesta este un diavol care posedă însă toate atributele unei perioade în care ştiinţa şi arta au progresat mai mult în cîteva decenii decît înainte în mai multe veacuri. Necunoscutul va reuşi să nu fie învins de Ispititor datorită veşnicei sale însoţitoare — Femeia.

Aceasta ni se prezintă în trei ipostaze, potrivit părţilor piesei. Prima, este a unei făpturi plină de solicitudine ; a doua, ne zugrăveşte o femeie dezlănţuită, aceeaşi creatoare de complexe de inferioritate, de umilinţe, denigratoare şi instigatoare la crimă. A treia secvenţă ne-o înfăţişează ca pe o făptură ocrotitoare.

Pe lîngă *Divina comedie,* care se pare că i-a inspirat-o, *Drumul Damascului* are numeroase afinităţi cu *Faust*. Ca şi în opera goetheană găsim aici numeroase idei, vizînd cele mai diferite domenii — filozofice, etice, psihologice — capacitatea de a crea viziuni archetipale, neobişnuită încleştare dramatică pe tărîmul lăuntrurilor umane, poezie şi adevăr, căutarea unui sens atotstăpînitor al vieţii. Şi mai găsim, din păcate, o doză de pesimism străină celor două capodopere amintite, care menţine trilogia doar la nivelul unei opere reprezentative.

Infernul dantesc şi infernul strindbergian prezintă similitudini. Dar parcă lumea infernală a scriitorului suedez, deşi n-are complexitatea celeilalte, este încă mai teribilă decît cea imaginată cu veacuri în urmă de florentin. E mai teribilă deoarece situarea infernului nu mai este în afara vieţii de fiecare zi, ci în mijlocul ei. Faptele care precumpănesc sînt aceleaşi, — crima, înşelătoriile, ipocrizia, — onorabilitatea este doar masca purtată pentru ca ticăloşiile să poată fi săvîrşite şi efectul lor să aibă putere de destin, dar în vreme ce acolo faptele erau consumate, în piesa lui Strindberg ele fac parte din viaţa unui om activ.

Fiecare individ are taina sa şi-i descoperi adevăratele înfăţişări numai după ce izbuteşti să o dezlegi. E clipa cînd masca se desprinde, şi feţele nevăzute ies la iveală. E un tablou care viza în concepţia sa întreaga umanitate, evident o exagerare, dar semnalul de alarmă pe care-l trage nu trebuie să ne facem că nu-l auzim.

Strindberg este considerat de unii naturalist, de alţii un precursor al expresionismului. Expresionismul, aşa cum am văzut, a fost la origine un termen creat de şi pentru pictori. Se căuta să se renunţe la impresionism, care epuizase odată cu Mo-

net ultimele sale posibilităţi şi să împingă disociaţia vibraţiei luminoase a culorilor pînă la suprimarea totală a contururilor lucrurilor. Naturaliştii, la rîndul lor, au tratat materia umană ca pe o combinare de substanţe chimice într-un unghi de vedere voit de ei ştiinţific. Expresionismul va descrie în dramele sale omul în ceea ce are acesta mai personal, mai central. El nu se va mai bizui pe impresii, fiecare creator va dori să dea ceea ce e mai profund în el însuşi. Din acest punct de vedere Strindberg este în egală măsură naturalist şi precursor al expresionismului, dar mai ales dramaturg realist.

Meritul şi defectul esenţial al dramaturgiei lui Strindberg îl constituie necruţătoarea investigaţie psihologică întreprinsă de autor în acest ţinut al Mumelor care este subconştientul, dar, spre deosebire de Faust, el nu se întoarce la suprafaţă cu trepiedul izbăvitor, ci cu o viziune sumbră, chinuitoare. E un merit că a cercetat străfundurile şi un defect că, întorcîndu-se printre oameni, n-a căutat să-i facă mai puternici. Dacă el n-a fost preocupat de acest lucru, noi putem desprinde din opera lui posibilitatea de a coborî în faimosul tărîm şi de a reveni de acolo cu obiectul pe care el n-a apucat să-l observe şi al cărui nume este capacitatea omului de a-şi converti nemulţumirea într-o uriaşă putere creatoare, benefică pentru întreaga umanitate.



GEORGE BERNARD SHAW — AUTOPORTRET (Lafont-Bompiani, *DICTIONNAIRE DES OEUVRES*, Paris, p. 39).

GEORGE BERNARD SHAW

Continuul proces al perfectibilităţii umane

George Bernard Shaw (1856—1950) este irlandez de origine şi îşi formează o remarcabilă cultură de autodidact. La vîrsta de 20 de ani se stabileşte la Londra, unde timp de peste un deceniu şi jumătate va efectua cele mai diferite profesiuni, multe prost plătite. (Şi asta într-un moment cînd Anglia se constituie cea mai importantă forţă colonialistă din lume, iar puterea ei industrială ocupa de asemenea primul loc.) Printre altele, va scrie cronici muzicale şi cinci romane publicate în foiletoanele unor ziare socialiste. De fapt, Shaw va face parte dintre socialiştii fabianişti, o ramură a socialismului utopic, care preconiza transformarea socială pe calea reformelor paşnice. Ulterior îl citeşte pe Marx şi se simte un om cu o misiune în lume. A mai suferit influenţele lui Samuel Butler, Spencer, Nietzsche, Bergson. Şansa de a fi trăit aproape un secol l-a făcut contemporan cu nenumărate evenimente, care n-au întîrziat să fie oglindite în ampla sa creaţie dramatică.

În prefaţa la *Piesele neplăcute*, Shaw susţine că el are o privire normal-anormală, pe care o posedă 4 pînă la 6% din oameni, şi care îi îngăduie să vadă lumea aşa cum o va descrie în cele peste cincizeci de lucrări dramatice, pietre de hotar marcînd peste cinci decenii de activitate.

Autorul irlandez, căruia G. K. Chesterton îi atribuie pe bună dreptate „spirit de luptător“ [1], a atacat o problematică vastă, în cadrul căreia critica socială a ocupat un loc important. Acțiunea lui nu apăruse pe un teren virgin, Dickens fusese cel care a investigat cu insistență realitatea, dar atitudinea lui critică rareori a depășit viziunea idilică, încrezătoare în posibila transformare a celor ce dețineau pe atunci puterea economică. Anii care le despart creațiile au pus destinul societății în discuție din numeroase perspective, una, cea marxistă, avînd să-l influențeze hotărîtor, înarmîndu-l cu o misiune în lume. Avînd o concepție realistă asupra lumii, Shaw avea să fie necruțător cînd e vorba de diferitele aspecte ale puterii sociale. Sartorius, doamna Warren, Undershaft, Mangan, fiecare reprezentant al unei racile sociale, cum sînt mizerabilele case de închiriat la sume disproporționat de mari, casele de toleranță, fabricile de armament sau finanțele, se recomandă prin alte fațete ale aceleași rapacități care la origine e produsul unei tot mai accentuate lipse de scrupule.

Casele văduvului

Unul din numeroasele fronturi deschise de autorul irlandez a vizat multele prejudecăți care dominau viața socială. Silvian Iosifescu descoperă în creatorul atîtor tipuri memorabile de personaje un consecvent *„iconoclast“* [2], fiindcă numai un asemenea tip de scriitor, înzestrat cu luciditate, e capabil să-și dirijeze acțiunea conform unui program în care dulcegăriile, sentimentalismele și falsul romantism nu sînt îngăduite. Antiromantismul lui Shaw, cu alte cuvinte, este manifest. El este menit să bareze orice încercare de corupere s-ar exercita asupra scriitorului și pe indiferent ce cale s-ar putea produce. Și, în același timp, este ostil oricărei tendințe de idealizare sau de trandafirizare a unei realități care avea atîtea tare grave, încît eludarea lor era sinonimă cu abdicarea de la cele mai elementare îndatoriri.

Convins de puterea formativă a literaturii dramatice, Shaw va milita pentru un om dornic să se perfecționeze necontenit.

[1] G. K. Chesterton, *George Bernard Shaw*, New-York, ed. The Devin-Adair Company, 1950, p. 24.

[2] Silvian Iosifescu, *Prefața* la volumul *Teatru* de Shaw, București, E.L.U., 1956, p. 5 și urm.

Piesele cu caracter social

Debutul lui Shaw îl constituie, nu întîmplător, tocmai o piesă din această categorie. *Casele văduvilor,* subintitulată „Banii n-au miros“, a fost concepută ca o lucrare dramatică de succes sigur de către colaboratorul său William Archer. Dar ea devine treptat însă ineluctabil un prim act de acuzare a unei societăți ale cărei legi esențiale făceau din inechitate o temelie.

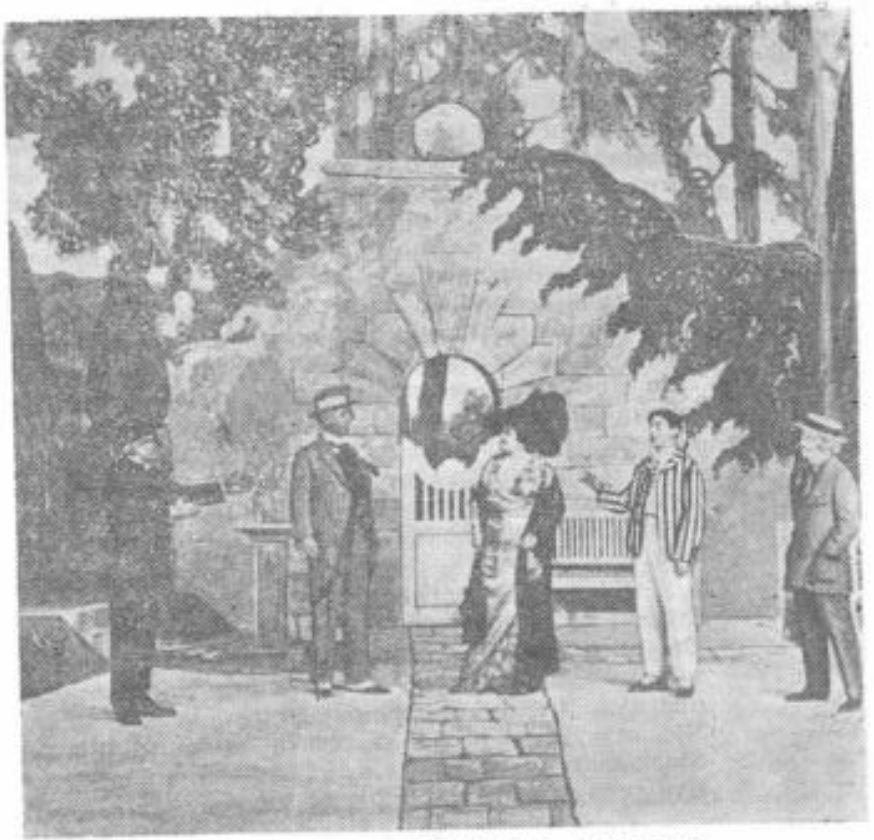
Personajele implicate în conflict au aparențele onorabilității, dar în fond viețile pe care le duc sînt o consecință a unor venituri murdare obținute de pe urma exploatării necruțătoare a unor sordide locuințe. Dragostea dintre Harry Trench și Blanche Sartorius seamănă inițial cu un fel de tatonare în cursul căreia cei doi parteneri ar vrea să afle cam ce garanții prezintă unul pentru celălalt. Nu atît garanții morale, cît mai cu seamă materiale.

Trench aparține unei familii respectabile, Blanche are mulți bani. Este posibilă deci cea mai bună dintre căsnicii, după codul moralității burgheze, în care o situație socială strălucită se unește cu o situație materială dintre cele mai bune. Lucrurile sînt atît de promițătoare încît se complică. Doctorul Trench află care este proveniența bogăției lui Sartorius. Și, dintr-odată, el, ca om ireproșabil, nepătat de astfel de afaceri, se revoltă. Starea lui însă, spre deosebire de revolta ibseniană sau strindbergiană, nu ține multă vreme. Nu fiindcă iubirea lui față de Blanche ar fi atît de mare încît e capabil să treacă peste orice obstacole, fie ele chiar și atît de murdare cum se vădesc cele de față. Ar fi un semn de simțămînt puternic, care l-ar fi făcut să treacă cu vederea restul. Starea lui de revoltă încetează însă aflînd că, de fapt, viața lui de gentleman e favorizată de existența unor surse cam de aceeași sorginte. Și mariajul celor două situații va avea loc.

Piesa este minuțios construită, respectînd canoanele teatrului pe care Ibsen l-a cultivat în deceniile anterioare și pe care continua să-l scrie încă. (Cam în aceeași vreme, autorul scandinav terminase *Micul Eyolf.*) Dar față de textele ibseniene, lucrarea de față pare o demonstrație pe care autorul și-a propus s-o facă și pe care a și dus-o la bun sfîrșit, în alt registru decît cel al magistrului.

Profesiunea doamnei Warren înainte de a fi o piesă care condamnă cu virulență o tară socială — prostituția — este o lucrare dramatică în centrul căreia se află confruntarea dintre două mentalități distincte, reprezentate nu atît de două generații, cît de două modalități de a înțelege existența. La un pol este doamna Warren și poziția ei de patroană care asigură salariatelor sale condiții superioare de viață celor pe care industria le oferă muncitoarelor cu nimic mai fericite pentru felul în care își cîștigă existența. Dimpotrivă, condițiile precare, exploatarea nemiloasă (cele opt ore nu deveniseră încă realitate) sortindu-le epuizării și bolilor, înainte de vreme. La celălalt pol, Vivie, primul din suita personajelor lui Shaw care putem spune că are atribute specifice cu care dramaturgul irlandez și le va înzestra pe cele mai izbutite de acum înainte. Ea e o natură umană care nu poate suporta jumătățile, cu atît mai puțin sferturile de măsură. Cinstită față de sine și față de ceilalți, ea găsește în propria făptură destule resurse ca să păstreze tot timpul o atitudine combativă, nu de dragul de a combate, ci din nevoia interioară de a da adevărului posibilitatea de a se manifesta în toată amploarea lui. Vivie are ceva din cele mai reprezentative personaje ibseniene, dar nici o clipă nu putem vorbi despre ea ca despre o pastișă a acestora. Are ceva din Nora, cea care tinde să depășească stadiul de mică păsărică a soțului ei, aici, a mamei sale, gata să părăsească numeroase avantaje oferite de un trai îndestulat pentru unul în care își cîștigă drepturile cu prețul propriei munci. Dacă i-ar fi dat să urască ceva statornic, atunci acest ceva sînt concesiile și compromisurile de orice fel. Și mai are ceva din Hedda Gabler, o vocație de a construi, dar, spre deosebire de eroina ibseniană, care vrea să-i modeleze pe alții, Vivie își exercită această înclinare demiurgică asupra propriei sale naturi. De aceea și șansele ei de reușită sînt mult mai mari. Și mai are ceva din Hilde, cea întîlnită în *Constructorul Solness*, fata care aspiră să reaprindă flacăra curajului și a încrederii că orice înălțime poate fi cucerită. Cu specificația că, și de data aceasta, Vivie aplică această înclinare asupra propriei sale ființe.

Într-un cuvînt, Vivie, deși descinde din modul ibsenian de a vedea femeile, are atîtea calități numai ale ei, încît ea este shawiană pînă în ultima picătură de sînge.



SCENA DIN PROFESIUNEA DOAMNEI WARREN (Silvio (D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMATICO*, vol. IV, planșa 88).

Din capul locului, fata doamnei Warren are o siguranță de sine care este semnul personalității conturate, un echilibru interior specific omului care știe ce vrea și puterea de a acționa a făpturii care posedă primele două calități. Ea evoluează de la dezgustul avut față de fauna umană care o antura pe mama ei spre bănuiala că între toți acești oameni se petrece ceva ciudat, necurat, că legăturile de amiciție au o origine suspectă, ca, în cele din urmă, cucerind certitudinea asupra modului în care stau lucrurile, să opteze fără echivoc pentru drumul ei propriu.

Profesiunea doamnei Warren

Înfruntarea din actul doi dintre fiică și mamă este incandescentă. Se ciocnesc nu numai două personaje cu altă încărcătură morală, ci două lumi umane. Deșteapta doamnă Warren se dovedește și abilă. Recurge la lacrimi, pe urmă schimbă tactica și, folosind armele prin care a parvenit în viață (necruțarea fiind una dintre cele mai redutabile) și față de fiica ei, vrea s-o silească să admită că drumul ei e mai puțin nociv decît al unui fabricant. Vivie se clatină puțin. Argumentele invocate, într-o anumită ordine, au acoperirea lor de adevăr. Iar Vivie, ca natură intelectuală, vibrează ori de cîte ori adevărul pare a fi de față. Ezitarea însă nu durează. Beneficiile sînt prea mari pentru ca doamna Warren să renunțe la afacerile ei. Or dacă mama nu e în stare să renunțe, atunci cea care o va face va fi ea. Între Vivie și Trench din *Casele văduvului* există o deosebire structurală. Aceea existentă între personalitate și omul oarecare. Despărțirea nu numai că e inevitabilă, ci și definitivă.

Shaw îmbrățișează pentru personajul său drumul de unul singur atît de drag lui Ibsen. Dar un astfel de drum n-a dus prea departe în dramaturgia scandinavului. Nu putea duce cine știe unde nici aici. Brand n-a schimbat cu nimic societatea. Nici mai dîrzul și mai practic directionatul doctor Stockmann. Pe această cale nici Vivie nu are perspective prea mari să înfăptuiască lucruri excepționale.

Conștient de impasul în care se sfîrșește drumul de unul singur, Shaw nu-l va mai preconiza ca soluție în vreo altă lucrare dramatică.

Realitățile destul de idilice ale acestei prime faze a creației lui Shaw vor face loc cu timpul unor noi probleme determinate de consolidarea sistemului capitalist și de condițiile schimbate aduse de ele.

Maiorul Barbara

Maior Barbara și *Casa inimilor sfărîmate* traduc în limbajul dramaturgiei caracteristicile noii etape. Undershaft nu mai face parte din minora categorie a profitorilor de pe urma caselor de raport sau de toleranță. El are altfel de case — fabricile —, în care se desăvîrșește o industrie de război bine pusă la punct. Îndeletnicirea sa îl transformă dintr-un om oarecare într-o prezență care simbolizează atotputernicia. Cît de actuală putea fi opțiunea lui Shaw față de un astfel de personaj, cît de sigură i-a fost intuiția cu privire la viitorul îndeletnicirii lui Undershaft putem constata în zilele noastre, cînd cele mai mari cifre de afaceri se înregistrează într-o industrie care a avut unul din primii patroni pe un erou shawian.

Scrisă în 1905, deci cu aproape un deceniu înainte ca primul război mondial să se fi declanșat, piesa *Maior Barbara* atrăgea atenția asupra primejdiei reprezentate de puterea, practic nelimitată încă de pe atunci, a oamenilor de tipul Lazarony-Undershaft. *„Acești doi oameni* — spunea Lady Britomart — *țin efectiv Europa în mîinile lor“* [1], e o putere care nu cunoaște opreliști. Tot ce se vinde și se cumpără stă în posibilitățile ei de a face. Și, ciudat, mentalitatea e atît de mult schimbată, încît comerțul acesta cu viețile, mai bine-zis cu morțile oamenilor, departe de a stîrni repulsia, conferă celor ce-l săvîrșesc un statut social inatacabil, care e și folosit în consecință ori de cîte ori e nevoie.

S-ar putea afirma că *Profesiunea doamnei Warren* și *Maior Barbara* prezintă numeroase asemănări. Amîndouă au în centrul lor o sursă de venituri profund imorală, conflictele vizează același obiectiv — îmblînzirea unei fiice de către un părinte cu autoritate morală inexistentă —, prezența a două tinere independente, personalități valoroase, care caută să se definească pe sine, un întreg lanț de onorabilități aparente ș.a. Dar deosebirea este esențială. Vivie, după o scurtă, dar firească, ezitare, are puterea de a se desolidariza de tot ce constituia pînă atunci viața ei îmbelșugată, lucru pe care Barbara nu va reuși să-l săvîrșească, deși încearcă. Și nu formal. Dar puterea banului se vădește atît de întinsă, iar lumea care i se supune lui Undershaft atît de asemănătoare lui, încît din punctul ei de vedere unica schimbare posibilă este aceea de tabără, dar, cînd taberele sînt aproape identice, e preferabil să rămîi în propriul tău clan.

Spuneam că și aici întîlnim adularea falsei onorabilități. Lady Britomart îl părăsește pe Undershaft nu din repulsie față de statutul moral al soțului, ci ca să salveze aparențele unei respectabilități violentate de hotărîrea fabricantului de a încredința, potrivit unui obicei familial, proprietatea uzinelor de armament unui copil înfiat, nu propriei progeni-

[1] *Maior Barbara*, Teatru, București, E.L.U., 1956, p. 242.

turi. Cît de falsă este această respectabilitate reiese din faptul că distinsa doamnă nu renunță la avantajele materiale oferite de situația lui Undershaft. Acesta trebuie să plătească deoarece grație ei și-a dobîndit locul privilegiat în societate. Sîntem în fața unui contract semnat de doi afaceriști, un contract în mică măsură social și în mare parte — imoral.

Barbara este singura dintre cei dragi lui Undershaft care nu e dominată din prima clipă de certitudinea de stăpîn al lumii pe care acesta nu numai că o afișează, dar o și posedă. Maior în Armata Salvării, Barbara crede că poate să reformeze societatea prin mijlocirea supei pe care o împarte cînd îi mai rămîne timp și pentru așa ceva, a rugăciunilor și cîntecelor religioase intonate.

Vechiul fabianist care a fost S h a w, și a cărui doctrină se fundamenta pe ameliorarea „pașnică" a condițiilor de viață ale muncitorilor, nu are față de organizația Barbarei o atitudine minimalizatoare. Iar apartenența acesteia la ea nu-i diminuează cu nimic înțelegerea față de astfel de oameni. Însă dezvăluie că pînă și o asemenea formă religioasă e dependentă de mijloacele materiale puse la dispoziție de Undershaft. Și, cum s-ar putea altfel, în schimb îl servește. Cum fac, de altminteri, toate organizațiile de acest soi, în toate timpurile. Numele celui slujit este altul, dar esența este aceeași.

Undershaft posedă putere de seducție, agerime a minții, profunzime de spirit. Paradoxurile formulate de el demonstrează un îndelungat exercițiu al gîndirii. Puterea lui socială este și una intelectuală. Dar, paradoxal, tocmai această contracarare a defectelor lui cu calități remarcabile îl face în același timp odios și redutabil. Un astfel de om care vădește o extremă fermitate în urmărirea afacerilor, dar și o flexibilitate ieșită din comun cînd e vorba de tranzacții de orice fel, care posedă o incomensurabilă putere, dar are și conștiința ei, deci capacitatea de a o folosi potrivit țelurilor urmărite, care e beneficiarul unei priviri anormal de normale pe care, am văzut, S h a w însuși și-o atribuia ca pe un atribut de supremă încununare a multiplelor sale daruri, dar e în stare de orbiri „parțiale", adică să se facă uimitor că nu vede ceea ce nu-i convine, e mult mai primejdios decît Mangan, financiarul din *Casa inimilor sfărîmate*.

Casa inimilor sfărîmate

Mangan e înfățișat de unul din personajele piesei drept o brută [1]. El nu mai e industriaș. De ce să consumi energie și timp, nervi și inteligență cînd poți obține beneficii uriașe investindu-și banii în afacerile altora, consolidîndu-le pe ale lor și sporindu-ți propriile venituri? Lucrarea dramatică ni-l prezintă ca pe o făptură măruntă din toate punctele de vedere, gata să se autoînduioșeze de tot ce i se întîmplă neplăcut, gol sufletește și aparent inutil, un adevărat parazit. Numai că inutilitatea și parazitismul lui sînt o tactică. În fond, el dă dovadă de o altfel de rapacitate decît cea a lui Undershaft, cu atît mai odioasă cu cît valoarea sa umană este nulă. Mai puțin nociv este spărgătorul prins de ocupanții pasageri ai casei care dă numele piesei. Acțiunea lui e tot imorală, dar, față de imoralitatea deplină a lui Mangan, e aproape neînsemnată. De fapt, S h a w îl introduce în scenă tocmai pentru a sublinia și mai pregnant caracterul de păianjen al financiarului. Stînd locului, el prin mii de fire absoarbe energiile tuturor celor ce depind într-un fel de capitalul său.

S h a w își încheie piesa simbolic. El, care era prea lucid ca să creadă în puterea de sugestie a poeziei, prea calculat în raționamentele sale ca să nu-și dea seama de cele mai îndepărtate consecințe posibile ale acestei acțiuni, recurge totuși la un procedeu specific acestei magiciene. Explozia care are loc îi ucide pe „cei doi spărgători", cei doi oameni de afaceri practici" [2], cum îi caracterizează două personaje ale piesei.

Soluția aleasă e prea simplistă ca să-l fi mulțumit pe autor. Dovadă că n-a mai utilizat-o pe urmă.

Casa inimilor sfărîmate, concepută de creator în spirit cehovian, reconstituie societatea, punînd un accent mai mare pe atmosferă, psihologia joacă un rol mai important, este cultivat simbolul atît de drag dramaturgului.

[1] I d e m, *Casa inimilor sfărîmate*, *Biblioteca Teatrului Național*, nr. 8, 1939—1940, p. 18.

[2] [*Casa inimilor sfărîmate*], p. 179.

Toate personajele caută un drum, dar parcă animate de speranța de a nu-l găsi vreodată, trăiesc sub clopotul de sticlă al sentimentului deplinei lor inutilități. Chiar cel mai activ dintre ele, Hector Hushabye, acest Don Juan consecvent (ori donjuanismul presupune existența măcar a unui constant soi de energie) afirmă : *„Sîntem inutili, periculoși, și ar trebui să fim nimiciți"* [1]. Iar Shottover, bătrînul căpitan și proprietar al acestei case cu forma atît de ciudată, în pofida unei existențe care n-a trecut oricum, parcă nu mai are busolă și nici puterea de a ține cîrma cum trebuie.

Sfînta Ioana
Discipolul diavolului

Piesele cu problematică istorică

Cezar și Cleopatra

Cezar și Cleopatra, *Sfînta Ioana*, *Discipolul diavolului* și *Omul destinului* sînt cele mai importante lucrări dramatice din această categorie. Și fiecare aduce în discuție aspecte diferite ale vremii în care scrie autorul. Fiindcă toate aceste piese au istoria ca fundal, în timp ce problemele sînt contemporane. Shaw reușește acest lucru recurgînd, printre altele, la ceea ce s-a numit anacronism.

Pentru dramaturgul irlandez, trecutul se dovedește un tărîm tot atît de fecund ca prezentul în ce privește încorporarea celor mai importante dominante ale gîndirii lui. Trecutul este la acest scriitor, într-un fel, o prelungire înspre izvoare a prezentului. Evocînd istoria, autorul folosește puțin pitoresc și culoare locală, în schimb îi conferă datele întîlnite la tot pasul în secolul al XX-lea, principalul obiectiv constituindu-l prezentarea eroilor la fireștile lor dimensiuni umane.

Shaw nu este un deschizător de drum într-o astfel de prezentare a istoriei. Parodia istorică, gen ale cărui rădăcini le întîlnim încă din antichitate, include aceste procedee printre instrumentele sale preferate. Renașterea a contribuit și ea la diversificarea genului, romanele cavalerești conținînd o doză importantă parodică. Shakespeare însuși o practică. Secolul al XVII-lea prin romane și versiuni burlești, mai ales în Franța, amplifică parodia inspirată de anacronism. Iar Mark Twain scriind *Un Yankeu la curtea regelui Arthur* introduce printre oamenii acelei vremi îndepărtate ecouri ale unui mod practic de sorginte transoceanică. Și tot el a evocat asasinarea lui Cezar ca un reporter al secolului al XIX-lea, angajat la un mare cotidian înfometat de senzațional.

Meritul lui Shaw însă constă în seriozitatea și profunzimea cu care a folosit procedeele. În *Cezar și Cleopatra*, referirile la Anglia victoriană sînt frecvente ; în *Sfînta Ioana*, eroina se definește în funcție de viitor ; în *Discipolul diavolului*, generalul englez anticipează ce se va întîmpla ulterior cu siguranța unui reporter prezent la fața locului, iar *Omul destinului* demontează mecanismul aparentei măreții umane. Limbajul personajelor este plin de cuvinte specifice unui timp ulterior sau altei semințiii. Ioana, de pildă, își alintă însoțitorii cu diminutivele Polly, Jack, de proveniență engleză.

Mai mult, în *Cezar și Cleopatra*, Britannus are nu numai numele, ci și conduita unui gentleman englez dominat de prejudecățile care aveau să caracterizeze după veacuri pe insulari. Tot ce nu-i conform acestui soi aparte de pat procustian îl scandalizează. Iar pe Cezar găsește de cuviință să-l sfătuiască să-și schimbe hainele înainte de a se arăta societății din Alexandria, evident, dacă va reuși să se salveze de egipteni înotînd [1].

Nu o dată însă Shaw conferă personajelor sale din piesele cu problematică istorică o concepție pe care vremea respectivă era departe de a o poseda. Ele își păstrează locul în angrenajul istoric cunoscut, se comportă ca oamenii aparținînd epocii, dar părerile lor depășesc timpul în care trăiesc. Episcopul Cauchon din *Sfînta Ioana* descoperă în eroina pe care o anchetează o primejdioasă purtătoare de cuvînt a protestantismului, care abia peste un secol și ceva va dobîndi forță ideologică [2]. În aceeași piesă, contele Warwick vede în ideea unificării statale cauza numărul unu a destrămării epocii feudale, idee care, iarăși, depășește cu mult cadrul istoric real.

Toate aceste procedee însă fac parte mai curînd dintr-o modalitate burlescă de a înfățișa istoria. Calea cea mai sigură de deromantizare a trecutului i se pare lui Shaw a fi aducerea la numito-

[1] *Casa inimilor sfărîmate*, p. 149.

[1] Idem, *Cezar și Cleopatra*.
[2] Idem, *Saint-Joan*, Leipzig, Bernard Tauchnitz, 1924, p. 187—230.

rul comun al umanității a oamenilor reprezentativi și a clipelor culminante prezentate pînă la el și după aceea destul de frecvent încă într-un stil în care grandiosul era principala unitate de măsură.

Această atitudine a dramaturgului irlandez a fost înlesnită de opera lui Carlyle consacrată eroilor, cultului eroilor și eroismului în istorie. Iar limitele ei, în primul rînd înțelegerea unilaterală a problemei oamenilor excepționali văzuți ca erupții solitare, determinante și nu determinate de istorie, aveau să se impună cu evidență mai tîrziu. Nu-i mai puțin adevărat însă că pînă și în vremea în care Shaw își scria piesele amintite, un Romain Rolland și, ulterior, un Ștefan Zweig închinau lui Beethoven, Tolstoi, Gandi (primul), Erasmus, Mariei Stuart, Magellan (al doilea) cărți care nu se prea deosebeau de viziunea lui Carlyle.

Shaw a simțit nevoia să se definească în funcție de Carlyle, deoarece burghezia timpului său aspira să acrediteze ideea că investigațiile autorului cărții despre eroi vizau și propriul lor prezent. Cel mai convingător răspuns Shaw l-a dat scriind *Omul destinului*, o piesă scurtă, în care Napoleon e zugrăvit la antipodul mitului constituit deja pe atunci — fără să-l prezinte deformat sau caricatural.

Napoleon, la fel ca Iuliu Cezar și ca Ioana D'Arc, acționează în piesa lui Shaw în condiții normale, nu o dată stînjenitoare, care îi îngăduie să aibă o comportare inteligentă, demonstrînd profunzime și ingeniozitate. Primul e pus în situația de soț nefericit căruia soția nu ezită să-i dăruiască apartea podoabă capilară purtată în mod obișnuit de cerb. Cezar nu numai că își potolește foamea mîncînd niște biete curmale, dar le mai găsește și savuroase. În aceeași categorie intră și baia pe care Cezar e nevoie s-o facă din motive care numai curaj nu presupun, sau gestul Ioanei de a privi o pasăre în toiul discuțiilor consacrate războiului.

Alteori, Shaw își pune personajele pe care le demitizează, dar nu le și ridiculizează, dimpotrivă, le conferă aura atît de tonică a omului obișnuit, să se comporte mai puțin ca oamenii de seamă care au fost și mai mult ca niște naturi practice, care știu să aleagă dintre două rele pe cel mai mic. Astfel, Napoleon citește scrisoarea care atestă adulterul Josefinei, dar între a pierde prietenia influentului pe atunci Barras și a-și manifesta public dezaprobarea față de soție, faptă care ar fi însemnat o dublă ruptură — și față de protectorul său, și față de consoartă — el se mulțumește că știe adevărul și restituie scrisoarea necunoscutei care ținuse s-o intercepteze. La rîndul său, Cezar e prezentat ca un om în vîrstă, cu slăbiciunile inerente anilor, dar nici o clipă Shaw nu-i minimalizează calitățile intelectuale. Ba, mai mult, acestea par să i se pună și mai bine în evidență. Cît despre Ioana, ea este personajul despre care am putea spune că Shaw l-a privit nu numai cu simpatie, ci chiar cu dragoste.

Această înțelegere, în alt registru decît cel întîlnit în mod obișnuit în creația lui Shaw, îi conferă o viață de o intensitate deosebită. Vivie, Barbara, Ann, Candida, Julie sînt personaje vii, au inteligență și farmec, dar Ioana posedă calitatea de a spori viața în jurul ei.

Scriind piesa, Shaw a efectuat o documentare remarcabilă. Prefața care însoțește lucrarea dramatică o demonstrează. Nu împărtășește atitudinea apologetică a lui Andrew Lang și Mark Twain, dar nu e de acord nici cu prea drămuita imagine propusă de Anatole France. Personajul imaginat de Shaw, deși se deosebește de celelalte femei create de el (poate doar Candida a mai fost privită cu o înțelegere apropiată), nu face notă discordantă față de ele. O însuflețește aceeași nedezmințită năzuință de-a afla adevărul și curajul de a nu-i păsa ce se crede și se spune despre ea și faptele ei. Încrederea în misiunea ei îi dă puterea morală de a privi tot ce se întîmplă senin și liniștit. Dar implicată în viață mai adînc decît toate celelalte personaje shawiene, fiindcă în timp ce ele acționează mai mult sau mai puțin în numele lor, Ioana simte chemarea de a trăi pentru ceilalți. De-a lungul întregii piese ea este potrivnică prejudecăților, conformismelor atît pe planul gîndirii, cît și pe cel sufletesc sau social. Într-o vreme cînd cei mai mulți oameni aveau numai dorințe, Ioana se vădește a fi posesoarea unui ideal. Dorințele sînt particulare și particularizează pe cei ce le au. Idealul este inspirat de umanitate și vizează mai binele ei, iar cei ce-l posedă cuceresc o existență general valabilă.

Omul destinului

Idealul Ioanei vizează constituirea Franței ca națiune... De obicei, idealul aparține omului care după ce regîndește esențialul despre viață îl și reformulează. Iar reformularea la care ajunge Ioana numără printre adversari minciuna, ipocrizia,

greşeala îmbrăcată în somptuoasele haine ale onorabilităţii. Cei din jur o socotesc încăpăţînată, cînd de fapt ea este tenace. Încăpăţînarea e animalică, tenacitatea e de natură umană. Şi este rezultanta a numeroase calităţi care unindu-se sub sceptrul ei acţionează cu puteri sporite în sensul idealului.

Puţini sînt atît de puternici la rîndul lor încît să accepte un astfel de om cînd îl întîlnesc. Şi, pentru a-şi masca sentimentul de slăbiciune faţă de asemenea oameni, îi atacă acuzîndu-i că sînt o sumă de vicii deghizate. De cele mai multe ori, omul tenace se găseşte singur. E ceea ce se întîmplă şi cu Ioana. Rînd pe rînd se îndepărtează de ea curtenii lui Carol, arhiepiscopul care se slujise de ea ; în faţa tribunalului ecleziastic Ioana e condamnată la moarte pentru delictul de a fi rămas pînă la capăt om întreg.

O condamnă deopotrivă un om ca Warwick, zugrăvit de Shaw ca avînd calităţi greu de crezut că le-ar fi putut poseda un om al armelor într-un ev mediu sîngeros, dar şi nişte simple unelte cum sînt Courcelles sau d'Estivet, un soi de ignoranţi activi care îşi pun forţa exclusiv în slujba atrocităţii. Şi o mai condamnă doi oameni care numai proşti nu sînt — Cauchon şi Inchizitorul, dar presiunile lor sînt mai rafinate, urmărind să obţină de la Ioana abjurarea. Ei sînt mai puţin interesaţi în cazul unui om ca Ioana de execuţie, pentru că abjurarea ar constitui o victorie a lor, în timp ce execuţia e înfrîngerea lor şi victoria celuilalt, chiar dacă e o victorie plătită cu propria moarte.

Cînd duşmanii ei, nemaigăsind alt mijloc de a o diminua, îi atribuie invectiva supremă numind-o „o fată de la ţară" [1], Ioana, ca de obicei, află cel mai demn dintre răspunsuri, demn pentru ea şi desfiinţator pentru acuzatori :

„Dacă în sat am fi la fel de neştiutori cum sînteţi voi la curţile şi în palatele voastre, curînd n-ar mai fi grîu să vă faceţi pîine" [2].

Nici unul dintre celelalte personaje ale piesei n-are tăria ei. Cauchon posedă forţa pe care i-o dă funcţia lui socială şi o doză apreciabilă de abilitate, dar nu găseşte calea de a le transforma în tărie.

[1] *Sfînta Ioana*, Scena VI.
[2] *Ibidem*.

Shaw foloseşte epilogul pentru a defini concluziv destinul în timp al Ioanei. Carol, devenit rege, îi visează pe toţi cei care au participat la asasinarea Ioanei. Îl vede pînă şi pe preotul care în 1920 anunţă canonizarea ei. Toţi, printr-un gest de supunere tardivă şi de recunoaştere a vinovăţiei îngenunchează şi-i cîntă slavă. Dar cînd Ioana îi întreabă dacă să se întoarcă printre ei, adulatorii de mai înainte pleacă rînd pe rînd. Shaw îi pune prin asta să recunoască de fapt că primejdia reprezentată de Ioana în primele decenii ale secolului al XV-lea este la fel de actuală în anul de graţie 1920. Singurul care are curajul să n-o părăsească este soldatul englez care i-a dat crucea improvizată cînd ea era suită deja pe rug.

Densa operă dramaturgică a lui Shaw ar îngădui numeroase alte abordări. Am optat pentru aceasta, deoarece ea ne-a oferit posibilitatea de a-l cunoaşte pe marele irlandez prin ceea ce acesta are mai bun din perspectiva atitudinii faţă de prezent şi faţă de trecut, atitudine care înlesneşte poate în cea mai înaltă măsură o amplă perspectivă a viitorului. Fiindcă Shaw sondînd cele două tărîmuri ale timpului ne-a oferit o viziune încrezătoare asupra a ceea ce poate să vină. Poate cea mai încrezătoare, mai plină de speranţă, mai optimistă, mai întremătoare şi mai umană dintre perspectivele pe care dramaturgii perioadei de care ne ocupăm au conturat-o.

Cu alte cuvinte, ne aflăm în faţa unui dar pe care lucidul creator l-a făcut generaţiilor care îl vor urma.

ANTON PAVLOVICI CEHOV

Anton Pavlovici Cehov (1860—1904), medic de profesie, s-a impus ca unul dintre cei mai de seamă scriitori ruşi şi universali. A scris schiţe, nuvele, povestiri, aplecîndu-se cu deosebit interes asupra vieţii oamenilor simpli într-o vreme cînd Rusia ţaristă cunoştea începutul luptei revoluţionare însufleţită de precise idealuri sociale. În dramaturgia sa un loc important îl ocupă intelectualitatea rusă, cu frumuseţile şi urîţeniile vieţii ei atît de ezitante. Înzestrat cu o genială intuiţie, Cehov a simţit cu

acuitate inevitabilele schimbări sociale pe care nu numai că le-a anticipat, dar le-a şi grăbit prin încrederea nestrămutată în justeţea şi necesitatea lor.

De aceea ne propunem să-l tratăm pe marele dramaturg dintr-un unghi inedit, acela al omului nou — o dominantă a preocupărilor sale dramaturgice. Omul nou, în toată amploarea procesului care l-a constituit plăsmuirea lui. Un om în înţelesul superior al termenului, înzestrat cu cele mai preţioase atribute umane, dar şi cu destule slăbiciuni împotriva cărora rămîne suficient cîmp pentru lupte necontenite.

Prima dintre capodoperele lui Cehov — *Pescăruşul* — aduce în dramaturgia sa un sunet nou, încrezător în destinul omului, în puterea sa nu numai de a-l domina, ci şi de a-l transforma în funcţie de crezul celui ce se încumetă într-o astfel de întreprindere. Problemele puse sînt numeroase, îmbrăţişînd un larg evantai social, estetic, psihologic. Nu ne propunem să le inventariem. Vrem doar să desprindem un portret — cel al Ninei Zarecinaia — exemplar în privinţa a ceea ce trebuie să înţelegem prin condiţia umană.

Cine e Nina Zarecinaia aflăm de la Treplev. Şi perspectiva oferită este o cauză de tulburare.

„Tatăl şi mama ei vitregă se ţin scai de ea, i-ar fi mai uşor să scape dintr-o închisoare decît să plece de acasă" [1].

Aşadar, sensibilitatea artistică a fetei a fost modelată şi de condiţiile dramatice în care trăieşte. Tot din conduita lui ne dăm seama că este îndrăgostit de tînără. Dar la supralicitările lui, ea răspunde printr-un *„Sufletul mi-e plin de dumneata"* [2], care e cu totul alceva decît „te iubesc". Replica ei înseamnă mai curînd nevoia de comunicare spirituală şi artistică cu omul care o ajută să ajungă în străfundurile naturii sale, acolo unde totul e artă, de unde o priveşte fascinînd-o vocaţia. Pe cînd „te iubesc" ar fi însemnat o prioritate a imediatului asupra eternităţii presupuse de cealaltă propoziţie.

Discuţia dintre cei doi explică mai bine această tulburătoare şi tragică relaţie. Tulburătoare fiindcă amîndoi sînt într-un fel prinşi, captaţi de ea, şi tragică fiindcă de la un punct, de acolo de unde apare fatala răspîntie şi de unde drumurile se reaşează într-o altă rozâ a vînturilor, cei doi, după ce se separă, nu se mai regăsesc tovarăşi spre aceeaşi ţintă. Încă nu ştim care sînt cele două tipuri de orizont ale tinerilor, dar conversaţia dintre ei indică deosebirile pe care vremea le va evidenţia.

Un freamăt, de cu totul altă natură, simte Nina cînd e pusă în situaţia de a-l cunoaşte pe Trigorin. E în personaj, în aceste momente, o frenezie asemănătoare celei simţite cînd un om se află pe marginea prăpastiei, ştie că nu trebuie să privească în jos, dar o face. Şi o face nu pentru plăcerea de a-şi învinge teama, nici din cauza atracţiei pe care primejdia o poate exercita asupra sa, ci fiindcă simte că numai privind în abis, numai înfruntîndu-l, poate deveni ea însăşi. Or ea însăşi este Nina numai dacă devine *monadă*.

Deschiderea Ninei spre o viaţă de tipul monadă, adică în cadrul căreia toate să fie subordonate unui ideal atotcuprinzător, ne este vestită de pe acum. Spre acest tip de viaţă tind oamenii ale căror puteri sufleteşti, intelectuale şi morale cunosc o simultană şi constantă înflorire, fiind singura în stare să-i satisfacă.

Totdeauna, fericirea, pentru a fi completă, are nevoie de libertate, iar libertatea pentru a fi apreciată aşa cum se cuvine e necesar să fie însoţită de fericire. Aceasta e starea sufletească a Ninei la începutul actului II. E o stare pe care, dacă n-ar fi cunoscut-o în aceste împrejurări, e greu de presupus că ar fi găsit suficiente puteri de a se rupe din cadrul obişnuinţelor şi a porni pe drumul atît de anevoios, dar plin de bucurii viitoare. Şi, ca de obicei, adevărata ei natură acum se exteriorizează. Oamenii, indiferent de tipurile pe care le reprezintă, au nevoie, pentru a fi deplini, de aceste două coordonate.

În aceste clipe i se conturează Ninei imaginea vocaţiei pe care o vede ca pe un drum presărat cu flori. O întăreşte în această convingere părerea pe care şi-o face despre cei încununaţi de glorie :

„Credeam că oamenii celebri sînt mîndri şi inaccesibili, că disprefuiesc mulţimea, ca şi cum s-ar răzbuna prin

[1] Cehov Anton Pavlovici, *Teatru*, Bucureşti, Ed. Univers, 1970, p. 23.
[2] *Ibidem*, p. 28.

gloria şi strălucirea numelui lor de faptul că mulţimea pune mai presus de toate bogăţia şi boieria din naştere. Dar uite că şi ei plîng, prind peşti, joacă cărţi, rîd şi se supără, la fel ca toţi ceilalţi!" [1]

Imaginea însă va fi curînd completată în mod brutal de aceea a pescăruşului ucis de Treplev, pe care acesta îl depune la picioarele ei. E în noua imagine un triplu sens. Unul, privind-o pe Nina, altul vizîndu-l pe Treplev, şi altul, al treilea, care îi priveşte pe amîndoi. Sensul care o vizează pe Nina vrea să însemne dificultatea drumului, puţinătatea puterilor şi perspectiva unei căderi care se poate produce oricînd. Sensul care îl defineşte pe Treplev semnifică lipsa de putere a acestuia, incapacitatea de a se împotrivi, în primul rînd lui însuşi, incapacitate care îl poate costa mult, poate chiar viaţa. Iar al treilea sens, cel care îi are în vedere pe amîndoi, consemnează un fapt imediat — moartea iubirii dintre ei. Putem vorbi de iubire cînd sentimentele nu sînt reciproce ? Nu. Mai curînd e moartea speranţei că se vor iubi vreodată.

În schimb, Nina îl iubeşte pe Trigorin. Deşi din capul locului se impune constatarea : avem de a face cu două stadii ; unul, al omului care se află înaintea începutului de drum, şi altul, al omului aflat în mijlocul lui. Această situaţie în timp şi în spaţiu diferit, la care trebuie să adăugăm şi familiile sufleteşti deosebite din care fac parte cei doi, explică în mare măsură atracţia reciprocă simţită de ei ori de cîte ori stau faţă în faţă. Şi, într-un fel, anticipează imposibilitatea de a dăinui multă vreme împreună. În discuţia dintre ei revine simbolul pescăruşului. În sensul că Nina, pentru a putea crea, trebuie să-şi consacre viaţa altuia. Şi după ce acest altcineva o va face să sufere tot ce se poate imagina, avea să se descopere pe sine.

Unchiul Vanea

„... *Tot ce scrisese Cehov pentru teatru înaintea Pescăruşului fusese, incontestabil, plin de talent, totuşi, în ceea ce priveşte însemnătatea nu atinge nivelul prozei sale. Odată cu această piesă, Cehov intră în literatură ca un dramaturg original*" [2]

avea să scrie cu îndreptăţire E r m i l o v. Lucrul acesta e demonstrat cu prisosinţă de evoluţia Ninei.

[1] *Teatru*, ed. cit., p. 43—44.

[2] V. E r m i l o v, *A. P. Cehov*, Cartea Rusă, Bucureşti, 1953, p. 272.

Dacă Trigorin ar însemna numai iubire pentru ea, rolul lui în viaţa acesteia ar fi unul oarecare, cu anumite implicaţii sociale — în favoarea sau în defavoarea sa, mai mult în favoarea ei fiindcă şi l-ar fi făcut soţ. Dar Trigorin e mult mai mult decît atît. El reprezintă pentru Nina — Necunoscutul spre care se îndrepta. Necunoscutul plin de miraje întrevăzute şi de capcane abil ascunse. De aici, imperiul deosebit al scriitorului asupra sa. Şi lucrurile ar fi putut reprezenta şi pentru el mult mai mult decît o aventură oarecare dacă ar fi avut puterea nu numai de a se înnoi, ci de a deveni un om nou, modelat de tînăra fată. Dar Trigorin poate doar să se înnoiască.

Să vrei totul şi să trebuiască să te mulţumeşti cu firimituri, să aspiri spre absolut şi să trăieşti de fapt în ţarcul unor realizări mediocre, să doreşti eternitatea ca pe un trup mai mare şi să fii ţintuită pe roata cu cuie a clipei ostile — iată drama trăită de Nina. Dar ea i-a fost dată Ninei ca o supremă încercare la capătul căreia toate suferinţele se transformă în tenacitate :

„... *Acum nu mai sînt ca atunci, spune ea. Sînt o actriţă adevărată : joc cu plăcere, cu entuziasm. Scena mă îmbată şi simt că sînt frumoasă ... (...) În fiecare zi ce trece cresc puterile sufletului meu ... Acum ştiu, înţeleg, Kostea, că ceea ce facem noi, ori că am juca pe scenă, ori că am scrie, principalul nu e gloria, nu e strălucirea, nu e ceea ce visam eu, ci puterea noastră de a îndura. (...) Şi atunci cînd mă gîndesc la chemarea mea, nu mă mai tem de viaţă*" [1].

Rareori a fost scrisă o profesiune de credinţă creatoare mai deplină ca aceasta.

Centrul de greutate al piesei *Unchiul Vanea* din punctul temei pe care o tratăm este Astrov. Prin el, C e h o v circumscrie nu numai un univers uman pe care valurile şi furtunile nu vor fi în stare să-l năruiască în vreun fel, ci şi tiparul posibil al unei umanităţi superioare, realizabilă cu condiţia ca lupta să fie concentrată asupra ţărilor pe care Astrov le menţionează. E lupta pe care o bună parte a omenirii a dat-o şi continuă să o dea şi astăzi.

[1] C e h o v, *Pescărușul*, p. 73—74.



SCENĂ DIN SPECTACOLUL UNCHIUL VANEA (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. IV, planșa 20).

Astrov este unul dintre personajele cehoviene pe care începutul piesei îl găsește avînd o misiune în lume. Spre deosebire de Nina Zarecinaia, al cărei ideal l-a constituit arta, pentru Astrov țelul este de a fi util acolo unde este nevoie. Fiindcă dacă Nina alina suferințele sufletești prin artă, el este chemat să pună balsam pe rănile trupului. Și o face de mult, de mai bine de un deceniu [1].

Un deceniu asemănător unui lung război purtat din tranșeele primei linii, or un astfel de război lasă urme ireversibile. Și le lasă fiindcă oricît ar fi omul de bogat sufletește, oricîte surse de înnoire ar avea în el însuși, lupta e inegală și agravată de diferite nebunii umane pe care n-ai cum să le combați. Și nu o dată, pe la spate, prinde să te mai însemne cîte o slăbiciune care cu timpul amenință să devină viciu. Iar luciditatea, care însoțește totdeauna pe oamenii valoroși, și-i determină să-și fie lor înșiși judecători, nu stă o clipă locului. Dar fără această calitate s-ar putea vorbi de progres uman ? [2]

[1] I d e m, *Unchiul Vanea*, vol. cit., p. 79.
[2] *Ibidem*, p. 79—80.

Și luciditatea e însoțită totdeauna de un simț al responsabilității deosebit de dezvoltat, care îl transformă pe cel ce îl posedă într-un muncitor pentru alții, în sensul faimosului *„Nu mă satur de a fi util"*. Și o nevoie de a dărui acțiunilor întreprinse perenitate, recunoașterea de către posteritate, această constantă orientare a tuturor marilor personaje cehoviene.

E o mare menire să lupți împotriva proteicei înapoieri, să fii de față acolo unde ești solicitat, cu atît mai mult cu cît în jur sînt atîtea exemple de delăsare. Chiar dacă n-o faci totdeauna din toată inima, și cum ai putea s-o faci totdeauna bine dispus cînd ești hărțuit din atîtea părți ? Atunci, dintr-o dorință de completitudine te străduiești să adaugi vieții tale o nouă perspectivă, o orientare spre viitor, spre un viitor pe care să-l descoperi, cum o face Astrov, manifestînd grijă față de soarta pădurilor. [1] Orientarea spre viitor este una din constantele tuturor marilor personaje cehoviene. Nina a înfăptuit trecerea de la

[1] *Ibidem*, p. 86.

stadiul de unealtă a destinului la acela de creatoare a lui ; Astrov, în sensul amintit, Irina, năzuind să lucreze, Trofimov, să lupte pentru schimbarea vieții.

Astrov pare un om echilibrat. Îl echilibrează munca sa neobosită și modul lui de a gîndi original ; dar iată că în conduita lui intervine o schimbare. Nu e singurul care o suferă. Voinițki o clamează de la începutul piesei. Originea ? Aceeași Elena Andreevna. Viața lui e învăluită din ce în ce mai puternic de prezența acestei femei. *„Strașnică femeie !"* [1] are să-i spună lui Vanea. Și fiindcă ar vrea să afle tot ce poate despre ea, profitînd de starea sa, Cehov scrie în paranteze — puțin băut — își chestionează prietenul. Ascultîndu-l, nu trebuie să ne lăsăm induși în eroare. Cinismul pe care îl afișează nu-l caracterizează, ci e un mijloc de a-i determina pe celălalt suspinător să nu tăinuiască nimic [2].

Ajungem la o altă trăsătură specifică nu numai lui Astrov, ci multor personaje cehoviene. Nevoia de a-și ieși din matcă, de a-și clama sieși valoarea superioară pe care o posedă. E în această nevoie o latură tragică a personajului, fiindcă ea este o formă de apărare de alții, dar și de autoapărare. Și ca tot ce se petrece pe planul fictivului, e firesc ca termenii de comparație oferiți de ceilalți să fie meschini. Dar situarea celorlalți pe o platformă inferioară este un indiciu de luciditate păstrată pînă și în asemenea momente. Fiindcă într-adevăr mare ești cînd îi socotești pe ceilalți nu prin scădere din ceea ce reprezinți în proprii tăi ochi, ci prin compararea mărețiilor — a ta și a lor. Cînd simți nevoia de a diminua e sigur că ești convins tu însuți de cîte mai ai de făcut în ce te privește [3].

Ca să reziste vieții grele duse, oamenii ca Astrov trebuie să-și însușească una din cele mai dificil de dobîndit calități — hotărîrea. Fără putința de a fi hotărît, Astrov s-ar destrăma [4]. O altă trăsătură a aceluiași personaj (și a multor altora ale aceluiași autor) este aceea de a fi conștient nu numai de propriile slăbiciuni, ci și de cele ce aparțin altora. Această capacitate de a defini situații și oameni e una din pîrghiile dezvoltării umane.

[1] I d e m, *Unchiul Vanea*, p. 86.
[2] *Ibidem*, p. 96.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*, p. 97.

Oamenii de soiul acesta însă trăiesc necontenit pe marginea unei prăpăstii. Pentru a nu cădea în ea, trebuie să posede o putere ieșită din comun, puterea de a putea vedea pe lîngă slăbiciunile unuia, măreția tuturor, pe lîngă greșelile însului, dreptatea umanității. Și la o astfel de viziune poți ajunge numai dacă filozofia ta individuală e un reflex, un rod al celor mai valoroase achiziții umane. Și ce poate fi mai valoros în această ordine, ca încrederea în frumusețea omului :

„La om, totul trebuie să fie frumos : și fața și îmbrăcămintea și sufletul și gîndurile..." [1]

Dar această frumusețe, orice frumusețe mai bine-zis, are mai multe îndatoriri decît drepturi. Frumusețea e un privilegiu pe care pentru a-l merita trebuie să-l îmbogățești cu alte trăsături, superioare. Cînd nu se produce această îmbogățire, omul care o are este mai mult primejdios decît binefăcător. E în această implicare a moralei în frumusețe o măreție aparte, fiindcă din această perspectivă, frumusețea înainte de a fi un dar al tău, e o îndatorire față de alții.

„E frumoasă, fără îndoială (e vorba de Elena Andreevna), *dar... te uiți la ea : mănîncă, doarme, se plimbă, ne vrăjește pe toți cu frumusețea ei... Și asta-i tot. Nu cunoaște nici un fel de îndatoriri. Alții trebuie să lucreze pentru ea... Dar viața în trîndăvie nu poate să rămînă curată..."* [2]

Iubirea pe care i-o inspiră Astrov tinerei Sonia are o putere de a-l caracteriza mai mare decît dacă Elena Andreevna ar fi în locul ei. Fiindcă fata îl iubește nu cu inocența presupusă a vîrstei, atît de echivocă aproape totdeauna, ci cu puritatea la care pot ajunge numai naturile bogat înzestrate. Și, ca în cazul Ninei, pe care am apreciat-o și pentru dragostea insuflată lui Treplev, în cazul lui Astrov, această iubire a fetei îi conferă un merit în plus.

Cînd inevitabilul despărțirii de soția profesorului se produce, Astrov simte nevoia să-l formuleze într-o limbă străină, după cum străine au fost toate cele întîmplate în viața lui în răstimpul acestei luni pustiitoare, dar plină de revelații.

[1] I d e m, *Unchiul Vanea*, p. 95.
[2] *Ibidem*.

„Finita" nu e însă atît un sfîrşit cît o promisiune de continuitate pe vechiul făgaş. Acela al misiunii sale în lume...

Încă de la prima replică a piesei *Trei surori* se conturează problema inevitabilei înnoiri de care e capabil omul, a cărui datorie este de-a nu se lăsa copleşit de suferinţe, ci de a se ridica la puterea aceea aparte care le transformă în bucurie pentru alţii. Omul e asemănător naturii. Ca aceasta, el posedă darul de a se împrospăta, ca aceasta, el are *vocaţia devenirii*. Amintindu-şi de evenimentele anului trecut din aceeaşi perioadă, Olga, cea mai mare dintre surori, e tristă, dar tristeţea ei este contracarată de miracolul înfloririi cunoscute de Irina [1]. Şi de la a doua replică, de fapt o continuare a primei, este ridicată problema necesităţii ca omul să descopere în propria lui viaţă un tărîm ca acela al lui Anteu, la contactul cu care întreaga lui făptură să dobîndească noi puteri. Din punctul lui Cehov de vedere, acest tărîm este idealul pe care omul izbuteşte să-l cucerească. Reîntoarcerea la Moscova e pentru cea mai mare dintre surori, şi nu numai pentru ea, idealul. E un ideal evocat simbolic fiindcă această reîntoarcere semnifică pentru ele nu atît o viaţă mai plăcută, cît un cadru necesar pentru ca darurile lor să se dezvolte armonios spre binele societăţii. Fiindcă societatea e principala beneficiară a rezultatelor obţinute de oamenii valoroşi [2]. Şi mai e pusă, tot acum, problema vieţii lipsite de orizont care învăluie pînă şi o existenţă activă ca aceea a Olgăi, cînd ceea ce făptuieşte nu e în măsură să-l mulţumească pe cel ce lucrează. În felul acesta, problema implicării omului în muncă dobîndeşte noi valenţe. Nu-i destul să munceşti, mai trebuie ca munca aceasta să fie însoţită de satisfacţia că străduniile tale rodesc în alţii [3].

Piesa abia a început, dar coordonatele generale sînt puse : necesitatea înnoirii, existenţa idealului care e întotdeauna şi speranţă, şi lipsa de orizont. Între primele două coordonate fiinţează o legătură asemănătoare vaselor comunicante, dar a treia stă tot timpul în preajmă, gata să le zdrobească. E o încleştare dinamică, surdă, adeseori sublimă cu învingător, deocamdată greu de precizat. Dacă ar fi altminteri, Cehov n-ar fi marele dramaturg pe care îl ştim.

Trei surori

Surorile, în ciuda deosebirilor de temperament şi de vîrstă, sînt trei ipostaze ale unui singur mod de a reacţiona în faţa vieţii, specific celor care prin lupta lor de zi cu zi caută s-o transforme într-un spaţiu mai fericit pentru alţii. Din aceeaşi familie am văzut că au făcut parte şi Nina şi Astrov, şi vom constata că vor fi şi alţii. Condiţia umană a luptătorului e de a se lua pieptiş la trîntă cu viaţa şi de a simţi deopotrivă binele şi răul, frumosul şi urîtul, fericirea şi disperarea... Numai cînd o existenţă umană este bazată pe o coabitare de contrarii, omul care o trăieşte poate desprinde adevărul, îl poate decanta şi extrage din el puterea aceea specifică lui, care e remediu pentru ceilalţi. Omul însetat doar de una din laturi, de unul din termeni sfîrşeşte prin a-şi spori egoismul şi, o dată cu el, răul în societate.

Irina este personajul cel mai apropiat de tema pe care ne-am propus s-o elucidăm, singura dintre surori care se va rupe din chingile vieţii din ce în ce mai apăsătoare, găsindu-şi salvarea într-o nestăvilită dorinţă de a se consacra muncii. Ea e încă la vîrsta la care copilăria e simţită încă nu ca un trecut, ci ca un viitor adăugat prezentului. E o vîrstă nu numai a tuturor visurilor şi năzuinţelor, ci şi a celor mai mari exigenţe — faţă de alţii, dar şi faţă de sine, gata oricînd să transforme tot ce o înconjoară într-o mare putere personală care abia aşteaptă să-i servească pe alţii. [1] Şi mai e o deschidere spre o fericire de tip cosmic, în care, fără motiv şi fără voie aproape, sînt îngemănate toate stările sufleteşti nobile, capabile să ne dea senzaţia că plutim, că ne contopim cu universul, că ne pierdem identitatea, cucerind o altă sinonimă infinitului.

„Spune-mi, te rog, de ce mă simt atît de fericită azi? Parcă sînt dusă de-o barcă cu pînze, deasupra mea e cerul albastru nesfîrşit, pe care plutesc păsări mari şi albe... Spune-mi de ce... de ce?"

îl întreabă pe Cebutîkin [2]. Starea aceasta e însoţită de obicei şi de o uimitoare limpezire a minţii, de o

[1] Idem, *Trei surori*, vol. cit., p. 129.
[2] *Ibidem*, p. 129—130.
[3] *Ibidem*, p. 130.

[1] *Trei surori*, p. 130.
[2] *Ibidem*, p. 131.

Livada cu vișini

disponibilitate de a descoperi dincolo de lucrurile care nu-ți spuneau nimic pînă adineauri sensuri superioare. Omul tînăr are în astfel de momente conștiința integrării sale în umanitate, aceasta nu mai e o alcătuire din milioane sau miliarde de indivizi, ci un trup mai mare în care te simți grozav de bine. Și peste toate, acest luceafăr de ziuă ivit deasupra tuturor personajelor cehoviene mari, care este dragostea de muncă [1].

Și pentru a da o mai mare greutate opțiunii Irinei, autorul arată prin Tuzenbach că adevăratul numitor comun al umanității este necesitatea de a muncii. Mulți comentatori au văzut în cele afirmate de personaj, pe bună dreptate, o profeție a profundelor prefaceri sociale și morale aduse de Revoluția din Octombrie în lume ; noi vedem în ele mai puțin o profeție, cît o intuiție genială a viitorului.

Irina, ca și Zarecinaia, este în posesia unei mari avuții. Eroina din *Pescărușul* avea facultatea de a se emoționa în fața a tot ce există, Irina e în posesia unei forme a tinereții fără bătrînețe, dar rar, care face din oamenii care îl posedă niște revoluționari. Cuvîntul nu e întîmplător, ci cu grijă ales. Fiindcă freamătul prefacerilor pe care le anticipează C e h o v Irina le-ar întîmpina la 36 de ani, vîrsta deplinei maturități intelectuale care, dublată de tinerețea amintită, conferă omului o putere colosală. Irina e și singura care fixează în timp reîntoarcerea la Moscova. E în această tendință de a surprinde cu exactitate începutul viitorului o febrilitate pe care numai tînărul, pentru care clipa e veșnicie și veșnicia clipă, o poate aprecia. Fiindcă la douăzeci de ani tinerii sînt și infinituri de dragoste.

Personajele feminine ale lui C e h o v au o putere de seducție asupra altora care nu constă atît în frumusețea fizică, existentă și ea, cît în aceea interioară, intuită pînă și de naturile mai puțin înzestrate. Nina l-a atras și pe profundul Treplev, dar și pe mai superficialul Trigorin ; Elena Andreevna îl subjugă și pe Voinițki, dar și pe Astrov, omul unei vocații bine precizate. Irina e iubită și de Tuzenbah, dar îl interesează și pe Solionîi. Și amîndoi sînt atrași de ceea ce scapă propriu-zis privirii.

Moartea lui Tuzenbah e suportată de Irina cu demnitate. Dar oare deznodămîntul acesta e un sfîrșit ? Sau e menit să dea mai mare greutate vocației de curînd descoperite, o inflexibilitate caracteristică oamenilor care lucrează pentru viitor ?

Tema omului nou și a vieții noi capătă în *Livada cu vișini* greutatea certitudinii. Putem vorbi de fapt de o creștere apreciabilă a acestei teme, prezentă în toate piesele analizate, de fiecare dată cu accente inedite, mai convingător exprimate, oferind o deschidere mai cuprinzătoare. Aici, pentru Trofimov, viața nouă și omul nou nu mai sînt o chestiune de viitor depărtat, ci o realitate pe cale de a se constitui. Principala trăsătură a lui Trofimov o reprezintă (una specifică multor personaje cehoviene) tinerețea lăuntrică. E o stare de suflet care izbutește să mențină pe cel ce o posedă într-o atmosferă de continuă vioiciune intelectuală, care cultivă aptitudinea de a pune întrebări fundamentale și, mai ales, de a găsi răspunsuri esențiale acestor întrebări, care slujește de îndreptar în viață pentru alții, determinați, nu o dată, să gîndească la fel. Și mai este tinerețea lăuntrică o stare de supremă responsabilitate față de sine și față de umanitate în general, condiția umană cea mai receptivă față de tot ce se petrece în lume. Și mai posedă o calitate această tinerețe lăuntrică — nu dispare o dată cu înaintarea în vîrstă a omului. [1]

Și cum îi stă bine unei astfel de tinereți, ea își are temeiurile înfipte în teritoriul purității sufletești, unul din teritoriile care nu sînt supuse seismelor de nici un fel. Oamenii puri, optînd din necesități dictate de dorința unei împliniri superioare pentru ceea ce are viața mai desăvîrșit, contribuind la desăvîrșirea vieții prin propriile lor puteri deloc neglijabile, constituie o prezență tulburătoare pentru toți, dorită de unii, repudiată de alții, dar de care și unii și alții sînt constrînși să țină seama. Fără să aibă un rol social sus-pus, ei sînt în fond adevărați directori de conștiință ai celei mai înaintate părți din societate, ei imprimă tainic liniile dezvoltării celor mai alese ființe din preajma lor.

Universul unui om care privește lumea cu ochii necorupți de urîtul posibil, care o ascultă cu sufletul, fără să-și interzică nici una din întrebări, acest tip de univers adăpostește soluții pentru toți, soluții pline de eficiență, pline de substanță. Dar pentru ca acest univers să poată fi apărat de diverse deteriorări, de

[1] I d e m, *Trei surori*, p. 131—132.

[1] I d e m, *Livada cu vișini*, vol. cit., p. 210.

incursiunile unor posibili intruşi, gata oricînd să-l pulverizeze fiindcă reprezintă un memento care le subliniază nimicnicia, pentru ca acest univers să reziste presiunilor din afară (pe cele dinlăuntru, am văzut, le domină totdeauna . . .), omul care l-a creat trebuie să aibă o inteligenţă nu numai speculativă, visătoare, ci şi foarte practică, foarte ancorată în mijlocul realităţii, gata oricînd să definească just şi precis reacţiile celor din jur, conţinutul naturilor umane cu care vine în contact, conţinut pe care respectivele naturi s-ar putea să le ignore. Cea mai bună, mai adevărată caracterizare a lui Lopahin o datorăm lui Trofimov. Şi el i-o spune nu în spate, ci asumîndu-şi răspunderea, în auzul tuturor, pentru ca asupra constatării să nu planeze nici un dubiu şi nici să fie diminuată prin teama de-a i-o spune făţiş.

„Uite ce cred eu despre dumneata, Ermolai Alexeevici. Eşti un om bogat şi în curînd vei fi milionar, dar rostul dumitale în marile prefaceri este acela al unui animal de pradă care înghite tot ce-i iese înainte" [1].

„Toţi rid", completează Cehov între paranteze, deci toţi au gîndit la fel, dar numai Trofimov a avut curajul şi cinstea de-a o spune.

Disecţia întreprinsă de Trofimov trece de la Lopahin la ceilalţi, la societatea contemporană cu el. Şi ca în atîtea alte împrejurări, diagnosticul pus e pe de o parte necruţător, pe de alta stimulator şi, ceea ce e mai important, foarte important, nu constituie un impas, ci o soluţie. Marele pas înainte pe care îl face Cehov faţă de mai vechiul său maestru Dostoievski îl constituie acesta : în timp ce al doilea cerceta străfundurile sufletului omenesc, înfăţişîndu-l în toată măreţia şi abjecţia lui, fără vreo preocupare de ceea ce trebuia să fie — deci se limita să constate impasul — Cehov, sondînd aceleaşi străfunduri care şi lui îi apar măreţe şi abjecte, simte nevoia de a opta pentru primul termen şi asta înseamnă, în fond, destrămarea impasului, ieşirea din labirint. Trofimov nu constată pur şi simplu doar starea jalnică a unei societăţi care simte nevoia de a se ameţi cu noţiuni umflate — aceea de „om mîndru", de pildă — cînd lipseşte temelia morală şi socială a realizării lui, ci propune primul pas spre înfăptuirea acestui tip, un pas simplu, dar necesar, pe care însă puţini dintre contemporanii lui l-au făcut :

„. . . Trebuie să încetăm odată să ne încîntăm de noi înşine. Trebuie să ne apucăm să muncim" [1].

Părăsind casa din *Livada cu vişini*, Trofimov simte nevoia nu să-şi ia adio, ci să privească spre viitor. *„Viaţă nouă, te salutăm !"* [3] Sublimă anticipare şi în acelaşi timp încununare de operă !

GERHARDT HAUPTMANN

Omul căruia Romain Rolland îi adresa celebrul apel la începutul primului război mondial, socotindu-l cel mai de seamă intelectual german, Gerhardt Hauptmann (1862—1949), încununat cu premiu[1] Nobel pentru literatură în 1912, a fost un scriitor multilateral. A abordat numeroase genuri literare : poezia, nuvela, romanul, însemnări de călătorie şi teatrul. Acesta din urmă avea să-i aducă un renume mondial. În ultimul deceniu al secolului al XIX-lea şi în primii ani ai celui de al XX-lea, Hauptmann era socotit reprezentantul cel mai marcant al naturalismului. Odată însă cu trecerea anilor, el depăşeşte formula de naturalist, în creaţia sa întîlnindu-se lucrări dramatice de facturi deosebite, care au facilitat apariţia a numeroase clasificări, toate avînd elemente judicioase, dar şi inerente scăpări. Lucru firesc dacă ne gîndim că Hauptmann a scris peste patruzeci de piese de teatru. În unele întîlnim dominant trăsături naturaliste, dar în altele abundă cele realiste, are piese cu elemente simboliste, diferite însă de cele ale scriitorilor de limbă franceză — mentalitatea germană fiind guvernată de alte legi interioare — dar sînt prezente la apel şi opere dramatice care pornind de la datele mitologiei greceşti — asemeni celor aparţinînd lui Goethe — dezbat în fond probleme ale contemporaneităţii. După cum sînt notabile şi piese de inspiraţie istorică şi altele cu posibil substrat mistic. Dar dacă din punct de vedere tematic se pot contura diviziuni cvasiprecise, constatăm adeseori că în cadrul unei singure piese întîlnim într-o destul de paşnică, ba chiar armonioasă conve-

[1] *Livada cu vişini*, p. 221.

[1] *Livada cu vişini*, p. 221.
[3] *Ibidem*, p. 249.

țuire, elemente aparținînd unor curente artistice deosebite : realism, romantism, naturalism, simbolism. Și înșiruirea ar putea continua.

A opta pentru o clasificare cu pretenții peremtorii este o imposibilitate. În creația sa nu se poate vorbi de un drum ferm, unitar, ci de mai multe, urmate un timp, părăsite pe urmă și, cîteodată reluate. Totuși, toate se desfășoară sub un orizont comun, acela al unui indiscutabil umanism. Că uneori acesta — cum s-ar putea altfel ? — se metamorfozează în umanitarism, nu trebuie să ne mire. Toți scriitorii care au creat mult — Ibsen, Strindberg, Shaw, Gorki, Pirandello, O'Neill — prezintă simptome asemănătoare.

Semnificativ e faptul că Hauptmann, mai mult autodidact — a urmat o școală agricolă pe care o părăsește, pe urmă școala de arte și meserii (secția sculptură) și un semestru cursurile de istorie ale Universității din Iena — a fost influrit hotărîtor de Goethe și Shakespeare. Într-un fel va căuta nu numai să transpună în propria sa viață liniile directoare prezente în creația goetheană, dar va acționa și pe plan literar în spiritul marelui său predecesor. La rîndul său, Shakespeare avea să-l influențeze atît în tehnica dramatică, cît și în tematica unora dintre operele sale. De asemenea, Hauptmann a fost poate scriitorul cel mai puțin impresionat de gîndirea lui Nietzsche.

Deși unele piese ar îndreptăți o eventuală aderiune a lui Hauptmann la mișcarea socialistă a vremii, nu se poate spune că ar fi înțeles-o prea bine. Lucrările sale erau mai mult consecința unor afinități elective față de oamenii simpli, decît urmarea unor convingeri politice bine definite.

Aspirația spre un om integral pare a fi nu numai deviza propriei sale existențe, ci și a multora dintre eroii săi. Fără îndoială, Hauptmann ca om se apropie mai mult de această întruchipare decît oricare dintre personajele sale. Acestea, în marea lor majoritate, au un fond tragic. Fiindcă tragică este orice putere care nu ajunge la țintă, care nu-și înfăptuiește idealul. Și sînt tragice nu acelea care sfîrșesc curmîndu-și singure zilele, ci personajele care supraviețuiesc prăbușirii. (Loth din *Vor Sonnenaufgang* [1], Ana Mahr din *Einsame Menschen* [2]).

Înainte de răsăritul Soarelui

Oameni singuratici

[1] *Înainte de răsăritul soarelui.*
[2] *Oameni singuratici.*

Dintre piesele naturaliste *Înainte de răsăritul soarelui* este cea mai reușită. Scrisă sub influența lui Zola și a *Puterii întunericului*, lucrarea lui Hauptmann și astăzi mai poate impresiona. Piesa, concepută după toate exigențele naturaliste — mediul, ereditatea, influența condițiilor sociale asupra naturii umane, dramaturgul judecător de instrucție al pasiunilor — zugrăvește un tablou sumbru. Pe de o parte, starea jalnică a minerilor prezentă indirect în scenă, adevărata dramă a piesei, iar la celălalt pol descompunerea esenței umane sub formele ei multiple în cadrul familiei Krauss și Hoffmann. Generație după generație plătește tribut ereditar unui flagel : alcoolismul care sfîrșește prin a-i degrada și abrutiza. Elena, singura făptură din întreaga familie, rezistă cu tenacitate imperiului acesta cotropitor. Dar rezistența are o limită pe care, neputînd-o depăși, decît să devină ca toți ceilalți, se sinucide. Personajele lui Hauptmann, mai mult temperamente decît caractere, evidențiază zbuciumul steril veșnic în luptă cu un Fatum mai necruțător decît cel antic. Spre deosebire de personajele tradiționale care se defineau într-o continuă evoluție, cele ale lui Hauptmann sînt prezentate într-o formă încremenită. Dar aici nu funcționează faimosul spirit de geometrie, care a prezidat creația lui Balzac — teoretic, deoarece, practic, opera balzaciană este plină de tipuri umane de o rară complexitate, ci viziunea naturalistă conform căreia imobilitatea este o condiție a expresivității. Acțiunea este condusă cu abilitate, totul converge spre o condamnare fără echivoc a stărilor de lucruri înfățișate. Pînă la un punct. Cînd Loth află în ce familie era să intre, lasă la o parte studiul căruia i se consacrase, nesocotește sentimentele Elenei pe care numai el o putea salva. Este adevărat că în felul acesta personajul pare mai veridic, dar implicit coboară toate semnificațiile piesei.

Dealtfel, dacă Hauptmann izbutește să înnoiască în unele privințe tehnica dramatică — pasivitatea personajelor sale, extinderea locurilor acțiunii, intrarea „ex abrupto" în subiect ș.a. —, ca și alți naturaliști, nu reușește să descopere mobilul real al dezastrului moral, oprindu-se mai cu seamă asupra rezultatelor decît asupra cauzelor care le-au determinat. În piesă abundă o serie de alte caracte-

ristici de ordin naturalist, ca — atmosfera deprimantă în care se desfășoară tot timpul acțiunea, rezolvarea brutală a conflictelor interioare, fatalitatea inexorabilă a eredității ș.a.

În *Die Weber*, Hauptmann aduce, pe lîngă un substrat profund naturalist, „puternicul suflu al vieții reale", cum cerea Zola, într-o formă care a depășit previziunile maestrului, și anume suflul revoluționar. Personajele, în număr considerabil, sînt bine individualizate, aproape toate fiind modelate de o durere, de o suferință. Atmosfera este, și mai apăsătoare decît în piesa precedentă. Tablourile se succed înfățișînd mereu o altă fațetă a mizeriei umane, pe de o parte și a abundenței de cealaltă parte. Exista o gradație a atitudinii lui Hauptmann, care crește de la prezentarea nudă a faptelor spre conturarea unei poziții protestatare. Unii comentatori văd în această piesă o anticipare a teatrului lui Gorki, desigur fără să întrunească virtuțile de claritate ale mesajului întîlnite în dramaturgia acestuia. Dreissiger, Ansorge, Hilse sînt personaje care se impun, în ciuda destul de sumarei caracterizări făcute de autor. I se mai pot reproșa lui Hauptmann unele stîngăcii, absența unei viziuni științifice asupra evenimentului reflectat, stadiul de revoltă precar, dar, iarăși, ar însemna să-i cerem prea mult.

Mobilitatea spirituală a scriitorului german de care ne ocupăm începe să se manifeste treptat. Așa se face că orientarea sa devine vădit ibseniană cînd scrie *Oameni singuratici*. De la imaginile întunecate ale primelor piese axate pe un puternic conflict social, trece la tratarea unor probleme legate de inadaptabilitatea omului la condițiile propriei sale familii. Dorul după o comuniune elevată, spirituală, e forța și infirmitatea lui Johannes Vockerat. Intelectualitatea personajului creează bariere insurmontabile între sine și ceilalți membri ai familiei, toți atașați, în cel mai înalt grad al înțelegerii pe care o posedă fiecare, de personaj. Dar, în accepțiunea lui Hauptmann, pentru ca o viață să se împlinească, e necesar nu numai un sprijin afectiv, ci de unul în care pe lîngă fondul de afectivitate există acel „nu știu ce" infinitezimal, dar hotărîtor și care, în cazul lui Johannes însemna înțelegere spirituală. Sfîrșitul lui tragic, determinat de opacitatea celor din jur și de hipertrofierea disponibilității avute față de Ana Mahr, este, în același timp protest și ispășire. Protest față de cei ce i se opuneau și ispășire fiindcă nici el nu se dovedea mai plin de înțelepciune decît aceia de la care o aștepta.

Țesătorii

Cu *Florian Geyer*, Hauptmann abordează piesa istorică. Dar o face pornind de la o altă înțelegere a faptelor decît aceea cu care ne-au obișnuit romanticii. Trecutul nu mai este idealizat, nu mai constituie o sursă de poezie. Personajele nu mai sînt învăluite în nimb, însăși tema fiind din altă familie decît cele obișnuite. E vorba de războiul țărănesc german, același război pe care l-a oglindit și Goethe, dar viziunea lui Hauptmann este mai veridică. Bine pornită, piesa debutează cu un amplu tablou asupra celor două tabere înverșunate. Pe parcurs, însă, slăbiciunile reale, istorice, care au caracterizat evenimentul se fac resimțite în piesă, autorul insistînd asupra disensiunilor din tabăra răsculaților, eroul său preferat pierind după ce rămîne singur, izolat de prietenii săi și mai cu seamă lipsit de arma care face adeseori invincibil pe omul care o mînuiește — încrederea în sine și în alții.

Florian Geyer

Romantic și simbolist în același timp e Hauptmann în *Die versunkene Glocke* [1]. Piesa, de influență folclorică, este o îmbinare de fantastic și real, care uneori atinge cele mai înalte trepte ale poeziei.

În felul său, Henric clopotarul e un căutător de absolut. De altă natură decît Balthasar Claes, eroul lui Balzac. Fără măreția umană a acestuia, dar cu un spor de poezie, fiindcă năzuința sa nu plutește într-un domeniu abstract, indefinibil, ci are drept țintă realizarea unui clopot menit să glorifice soarele. Dar pentru a realiza absolutul e nevoie de o calitate, poate cea mai rară dintre toate — consecvența. Calitatea aceasta este, însă, o sabie cu două tăișuri. Unul îl ajută pe om să se înalțe, iar celălalt, îl poate și dezumaniza treptat... Henric n-o posedă. Dar poate fi numită moartea un bine? Evident că nu. Dar mai rea decît moartea e dezumanizarea. Evitînd-o, Clopotarul, oricît ar părea de paradoxal, cucerește o victorie.

Clopotul scufundat

[1] *Țesătorii.*

[1] *Clopotul scufundat.*

Sub influența lui Shakespeare, Hauptmann scrie cîteva piese în care se reîntîlnesc unele calități ale marelui Will — natura ca teatru, discuțiile elevat filozofice, bogăția imprevizibilă a conduitei femeilor, constante antiteze între forțele spirituale și cele telurice, cu victoria primelor.

Magnus Garbe *Tetralogia Atrizilor*

În tragedie, Hauptmann realizează momente de înaltă tensiune. În *Magnus Garbe*, de pildă, autorul pune la stîlpul infamiei fanatismul întruchipat sub forma intoleranței religioase (prin extindere, a intoleranței, în general). Iar în *Tetralogia Atrizilor* (alcătuită din patru piese de inspirație antică) smulge vălul de echilibru și ataraxie țesut de Goethe, înfățișînd eroii într-o lumină mai crudă, dar mai reală ...

Hegel, referindu-se la pictură, cerea artiștilor să coloreze pînă și umbra. Într-un fel, o asemenea capacitate e o culminație, dacă nu a geniului, în orice caz a talentului autentic. O asemenea colorare pînă și a umbrei izbutește pe plan literar Gerhardt Hauptmann. Și nu e puțin lucru ...

PAUL CLAUDEL

Cap de aur

Încă de la prima sa piesă *Cap de aur*, omul în concepția lui Claudel apare damnat. Adevăratul protagonist al dramei nu este Simon Agnel, ci Moartea. Acțiunea începe lîngă un mormînt și se termină în jurul unui sicriu. Fiecare dintre cele trei părți ale dramei gravitează în jurul cuiva care e mort sau care e pe cale să moară. În prima parte, Agnel își înmormîntează iubita; partea a doua se desfășoară sub semnul agoniei lui Cébès; partea a treia consemnează două morți — pe aceea a lui Cap de Aur și pe aceea a prințesei. Cu alte cuvinte, moartea învinge pe toate planurile. Existența omului este deci din capul locului înconjurată de un inevitabil sfîrșit. Un sfîrșit pe care e de datoria sa să-l învingă. Dacă autorul și-ar fi propus drept țintă o victorie a omului asupra morții, dacă ar fi înțeles viața ca pe spațiul unei posibile desăvîrșiri, drama ar fi fost sublimă. Fiindcă ce poate fi mai frumos decît să învingi moartea prin realizarea unui ideal care dă umanității măreție? Dar Claudel subliniază neputința omului în fața morții. O neputință veche de cînd lumea, un blestem care datează, crede el, încă de pe vremea cînd a păcătuit Adam. Forțele umane apar în piesă încordate la extrem pentru a ridica piatra de pe mormînt, dar ele nu pot s-o împiedice să cadă din nou. Și omul care încearcă aceasta este cel mai puternic dintre eroii lui Claudel. Dar n-a putut evita ca femeia pe care o iubea și de care era iubit să moară în brațele sale. De la începutul dramei damnațiunea lui este această neputință.

În Simon Agnel există totuși o forță impetuoasă care nu se împacă deloc cu ideea morții. Cu toată nestăvilita putere care clocotește în el, începe o luptă teribilă împotriva acesteia. Dar, și aceasta este una din limitele înțelegerii lui Claudel, Agnel e condamnat dinainte să nu reușească. De ce? Dramaturgia universală e plină doar de eroi care în cele din urmă au obținut în schimbul luptei lor constante, dacă nu altceva, măcar o perspectivă tonică asupra viitorului celorlalți. Prometeu, care se pare că i-a servit pînă la un punct de model autorului francez în realizarea lui Simon Agnel, e un exemplu. Oedip, altul. Faust, la fel. Dar Simon n-are această șansă. Fiindcă dramaturgul vrea să demonstreze stăruitor că omul greșește tinzînd spre ceva care din capul locului îi este interzis. Îi este interzis după ce inițial a avut acest drept, după ce a fost conceput de divinitate ca nemuritor. Dar căderea lui Adam a atras după sine pierderea acestui drept. Oare? Alți autori, și nu sînt puțini aceștia, au văzut mai curînd că tocmai prin această „cădere" Adam a cucerit dreptul pentru urmașii lor de a fi nemuritori. Fiindcă omul înțeles ca Umanitate, și nu ca individ, este nemuritor... Claudel însă îmbrățișează constant perspectiva pe care catolicismul o are asupra omenirii și din această cauză propune soluții care nu ies din sfera de interpretare a dogmei. Și cum dogma consfințește scindarea omului în trup și suflet, Claudel dă celor două componente o greutate aparte, divergentă. Primul e locul vulnerabil prin care pătrund în el toate suferințele. Al doilea, e partea de divinitate prin care el se poate „salva". Dar, deocamdată, Claudel nu e în prea mare măsură preocupat — va fi cu prisosință mai tîrziu — de salvarea omului. Deocamdată vrea să arate cît de nefaste pot fi tribulațiile omului posedat de trupul său.

În fața morții prietenului, Simon este pustiit de slăbiciune și de neputință, el puternicul, victo-

riosul, în timp ce muribundul se simte eliberat. Cum s-ar putea omul elibera de moarte decît ieşind din el însuşi, decît sfărîmînd strîmtele limite ale cărnii care îl ţin prizonier! Printre spaimele agoniei, el afirmă existenţa Fiinţei perfecte şi necesare, în sînul căreia e bine şi legitim să mori, după ce ai rupt toate legăturile.

Să ne oprim o clipă şi să cumpănim. Nu e oare un indiciu de suprem egoism să te dăruieşti nevăzutului atîta timp cît în jurul tău te înconjoară într-adevăr o Fiinţă perfectă al cărei nume poate mai puţin învăluit în mister, dar prin asta cu nimic mai prejos, este Umanitatea? Poate că sînt oameni care nu găsesc un ins căruia să-i ofere „darul perfect" de care sînt în stare, dar, de vreme ce există această Fiinţă Supremă numită de noi Umanitate, e cu neputinţă ca ea să nu-l merite. Pe cel ce îi oferă ei tot ce are mai bun moartea într-adevăr nu-l mai sperie, deoarece devine nemuritor prin darul făcut şi care va trăi totodeauna în acest suflet colectiv care se numeşte civilizaţia umană. Grecii antici spuneau că viaţa ne este dată pentru a învăţa să murim. A învăţa să mori însă înseamnă a transforma existenţa ta individuală într-o binefacere pentru Umanitate. În această perspectivă mai putem vedea în moarte altceva decît o încununare a unei vieţi libere, măreţe prin ceea ce rămîne în conştiinţa posterităţii, singura nemurire?

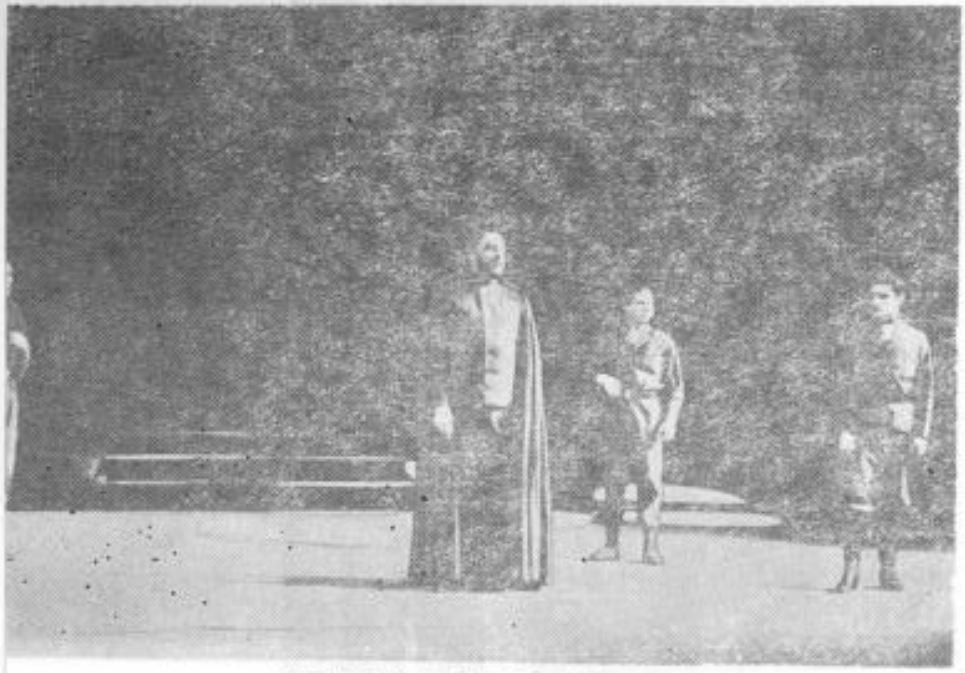
Oricum ar vrea să ne convingă Claudel de contrariu, adevărul este că asistăm la stingerea fără glorie a unui mare învins, deoarece Cap de Aur avea premisele să devină un erou de dimensiunile celor mai de seamă din cîţi a dat dramaturgia universală, dar propriul său creator l-a pus într-un soi de pat al lui Procust (convingerile lui religioase) şi toată măreţia a dispărut. Din păcate nu va fi singurul din dramaturgia lui Claudel care va suferi un astfel de tratament. De fapt, care e principala scădere a unei astfel de viziuni? În loc ca eforturile lui să fie rodul năzuinţelor umanităţii, Agnel caută să se definească în afara ei. Dacă Prometeu, Oedip, Hamlet, Faust au fost mari e pentru că viaţa lor a avut drept ax nu o exacerbată ambiţie individuală, abstractă, care duce iremediabil la un impas, ci o năzuinţă general omenească.

Damnaţiunea umană continuă cu *Oraşul*. De data asta termenii problemei sînt îmbogăţiţi. Aici nu mai e vorba de un individ izolat pus în prezenţa propriului său neant, confruntat cu acesta pentru a vedea cîtă neputinţă există în oameni în general. Aşa cum lasă să se înţeleagă şi titlul, subiectul dramei îl constituie societatea oamenilor. Mai bine-zis vîrfurile piramidei umane, fiindcă despre ele e vorba, „ceilalţi" fiind consideraţi „furnici" şi ocupînd în piesă locul celor ce-s amintiţi că sînt. Personajele sînt în număr de cinci, patru bărbaţi şi o femeie. Mai întîi, căpeteniile — doi fraţi: Lambert şi Isidor —, pe



PAUL CLAUDEL (la dreapta) şi LUGNE-POE (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. IV, planşa 35).

Oraşul



SCENĂ DIN ORAȘUL (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. IV, planșa 82).

urmă Avare, Coeuvre și Lâla. În timp ce Lambert deține aparențele puterii, ca pe o cocoașă, Isidor e adevăratul stăpîn al orașului. Nu prin privilegiul nașterii sau al cuceririi, ci prin dreptul științei. E savant și inginer. Toată industria îi aparține. Toți oamenii depind de el și el nu depinde de nimeni. Primul fruct al situației sale excepționale este... singurătatea. Sub vasta ei cupolă s-a făurit cumplita sa damnațiune. După un număr de ani fără griji, l-a asaltat și pe el un gînd. Gîndul morții. În același timp, damnațiunea lui Lambert este dragostea neîmpărtășită față de Lâla. Avare e un fel de purtător de dinamită. Dorința lui este de a distruge orașul. Ce îi va opune în loc? Nimic. Fiindcă el e un soi de anarhist. În preajma lui, gata să profite de nimicirea pusă la cale de Avare, e Coeuvre, un misionar care simte că este chemat să aducă o nouă împărăție al cărei conducător va fi Ivors, fiul lui și al seducătoarei Lâla.

Claudel a vrut să condamne impasul dictaturii individuale, dar în cele din urmă n-a izbutit decît să-l înlocuiască cu un alt impas, cel al tiraniei divine. Într-un fel, Claudel parcurge într-un sens invers drumul străbătut acum două milenii și jumătate de Eschil cînd scria *Prometeu*.

Cu *Schimbul*, Claudel inaugurează un alt mod de a privi lucrurile, care, fără să fie fundamental deosebit de ceea ce a scris pînă acum, are darul de a înviora perspectiva oferită asupra umanității. E prima dintre drame în care poetul cheamă omenirea la confruntarea cu adevărul. America e confruntată cu Europa. În această Americă, toate personajele îi servesc de purtători de cuvînt. Louis Laine este America dinaintea descoperirii, America marilor spații libere și a naturii virgine. Atîția călători uimiți ne-au arătat-o ca pe un paradis al deliciilor, unde oamenii trăiesc în inocența primară. Dar peste ei s-au abătut „cuceritorii" albi și unele date structurale au fost modificate. Nu la toți însă. Louis trăiește o singulară ignorare a binelui și a răului, o fraternitate cu natura pe care europenii au pierdut-o. Dezacordul dintre el și Marthe este fundamental. Lechy Elbernon reprezintă un caz limită, al dezrădăcinatei, însă invers. E o americancă stabilită în Europa. Thomas Pollock Nargeoire e mult diferit. Aparține uneia din vechile familii puritane stabilite de secole în Massachussets. E un om liber în sensul că dispunînd de bani poate cumpăra totul. Educația religioasă, atașarea de o civilizație milenară i-au inculcat sensul convenției. El poate servi de intermediar între ceilalți. El este prin excelență omul „schimbului".

Marthe este fiica marilor cîmpii, unde obiceiurile milenare se transmiteau din generație în generație, unde comunitatea unei vieți reglate de desfășurarea anotimpurilor stăpînea pe toți muncitorii agricoli de la un colț la altul al continentului. De-a lungul tuturor schimbărilor din piesă ea e piatra de hotar a cărei inscripție a devenit ilizibilă, dar care se înalță între cîmpuri învecinate. Pentru celelalte personaje, ea reprezintă limita pe care e cu neputință s-o depășească. Dar e de asemenea și cheia de boltă. Fiindcă piatra de hotar nu separă numai, ci și unește.

Ca și în celelalte piese, și aici toate personajele au damnațiunea lor. Pentru Laine ea este imposibilitatea de a se fixa, pentru Lechy — imposibilitatea de a se domina, pentru Thomas — suverana amoralitate, pentru Marthe — imposibilitatea de a se opune.

Partage de Midi (Cumpăna amiezii) ne reintroduce în mai vechiul circuit al dramelor claudeliene. E poemul verii, al mijlocului zilei, al mijlocului anului, al mijlocului vieții. Mesa, protagonistul piesei, e un om pe care o viață rătăcitoare și cu preocupări interesante l-au separat, pînă la sfîrșitul tinereții, de sentimentul și chiar de gîndul oricărei iubiri umane. Cînd cortina se ridică, el este în plină mare pe un vapor care îl duce spre China.

Tragedia lui Mesa e agravată de faptul că nu-și pierde nici o clipă luciditatea. În acest ceas de amiază, Ysé, o femeie căsătorită, dar pentru care căsătoria n-a constituit acea împlinire fără cusur la adăpostul căreia să-i placă să se odihnească în muncă și fecunditate, îl atrage. Și unul și celălalt au să-și spună aceleași lucruri.

Premisele dramei sînt puse. Puțin cîte puțin efectele înstrăinării se resimt și cei doi amanți vor plăti „îndrăzneala" lor cu o totală singurătate, pe care o vor purta după ei după cum melcul își poartă cu sine cochilia.

Alte variațiuni pe aceeași unică temă descoperim în *Ostaticul*. Față de celelalte piese, aceasta este prima în care timpul și locul sînt indicate cu precizie și este cea dintîi dintr-o trilogie, fiind totodată și cea mai cunoscută dintre piesele sale ; o apologie făcută de autor „vechiului regim" și o condamnare fără reticențe a revoluției fanceze, ar părea la prima vedere.

Vicontele Georges de Coufôntaine este un emigrant. În anii 1812—1814, cînd se desfășoară drama, se împlinesc mai bine de 20 de ani de cînd și-a părăsit țara pentru a-l servi pe rege în exil. El știe că timpurile de odinioară nu se mai întorc. Dar perseverează să le slujească și asta este damnațiunea lui. Sygne, vara lui, a rămas în țară, și-a refăcut averea pierdută un timp din cauza evenimentelor. Tortura sa era dragostea pentru regele ceresc și pentru „împuternicitul lui pe pămînt" (Papa). În ciuda speranțelor lui Georges care ar fi dorit-o soție și a copleșitorului ei dezgust, se va căsători cu un om pe care îl va urî toată viața : Toussaint Turelure. Întreprinzător, crud, lipsit de scrupule. Suferind și el de imposibilitatea de a se fixa, Sygne reprezintă pentru recentul baron tot ceea ce e mai greu de cucerit. Dar de ce s-ar fi schimbat atîtea dacă n-ar putea culege floarea asta rară ? Damnarea celor trei se agravează. Sygne fiindcă îl va lua pe Turelure constrînsă, acesta pentru că simte dezgustul neostoit al femeii care nici pe patul de moarte nu-l va ierta, iar Georges e disperat că vara lui atît de dragă nu-l urmează. Cea mai nenorocită însă rămîne Sygne.

Cumpăna amiezii

Piesa *Pantoful de mătasă* are în centrul ei figura lui Rodrigue de Manacore. El contemplă lumea și constată între aceasta și sine o serie de raporturi, iar ritmul mareei nu este străin ritmului sîngelui său. Raportul îi apare ca unul de subordonare. Nici unul din lucrurile care îl înconjoară nu-i pot pretinde nimic ; dar el poate să le ceară totul. Se întoarce spre oameni și vede stabilită între ei o ordine exterioară, o ordine socială, respectată de mulți. Se va lăsa angrenat și va lua loc în această uriașă mașină ? Ar trebui pentru asta ca exigența sufletului său să fie mai puțin imperioasă. Or el știe că este unic. De oriunde ar privi lumea totul se raportează la el, în timp ce el nu se raportează la nimic. Fiindcă el posedă un lucru neprețuit cu care nimic nu se poate compara și care nu trebuie sacrificat fără păreri de rău : sufletul său nemuritor. De aceea, nimic imperfect nu-l poate satisface. Și iubește frenetic viața, are oroare de moarte, se refuză oricărei mutilări.

Pantoful de mătase

Rareori a fost creat un personaj în care individualismul să fie subliniat cu atîta vehemență, justificat ca mod superior de existență umană, cînd în fond e vorba de o infirmitate. Refuzînd să-ți raportezi ființa la umanitate, raportare singură în stare să-ți arate clar nemărginirile și limitele, înseamnă, în fond, că nu te privești în unica oglindă în care apari așa cum ești și nu așa cum ai dori să fii. Le o-

Ostaticul

nardo da Vinci și Michelangelo și-au făcut un merit etern din această fecundă raportare. I-am amintit fiindcă Rodrigue e „contemporanul" lor... El, atît de limitat în nemărginirea sa, ei atît de nemărginiți în limitele lor.

Unei alte tendințe a sufletului său omul îi rezistă mai greu. Chiar un om ca Rodrigue! E dragostea față de femeie, dragostea socotită constant de Claudel ca fiind sinonimă cu alungarea omului din paradis, fiindcă femeia e pomul în orice eden. În fond, dragostea, la originile ei, e componentă a vieții prin care omul, conștient de limitele sale, tinde să iasă dintre ele într-un avînt spre totalitate. Ființa mărginită își va căuta pretutindeni completările sale. Iar în această ordine, femeia constituie pentru om completarea ideală. Nu spunea Goethe în *Faust* privitor la Elena că eternul feminin ne atrage spre înălțimi? De aceea, pasiunea pentru femeie se substituie într-o zi pasiunii pentru univers. Din punctul lui Claudel de vedere, dorința fizică este imaginea, traducerea vizibilă a unei alte dorințe, esențiale, care atrage două suflete unul spre altul. Aici găsim principiul alegerii exclusive care stă la baza oricărei iubiri. Tristan și Isolda, Romeo și Julieta, Andromaca și Hector, Hero și Leandru ... Rodrigue și Prouhèze rezistă însă tentației de terestrizare a amorului și în felul acesta sînt salvați de la cădere. Fiindcă meritul e cu atît mai mare cu cît efortul de a-i rezista e mai impresionant...

Gustavo Modena

Conchizînd asupra teatrului lui Claudel, este necesar să definim concepția acestuia asupra omului. Fie că e vorba de Simon Agnel, de Isidor de Besme, de Pierre Craon, de Mesa sau de oricare alt personaj din dramaturgia sa, vom întîlni același verdict. Cu cît puterea inițială a acestora este mai mare, cu atît ulterior, în final, i se arată deșertăciunea. S-ar putea crede că autorul francez a ales într-adins oameni inițial puternici, pentru ca în lupta cu divinitatea să iasă biruiți, nimiciți, proiectînd astfel o lumină fără echivoc asupra nimicniciei umane. În această viziune, tot ce este uman înseamnă neputință. Tot ce este uman înseamnă atracție către cădere. Tot ce e uman este suferință. Viața omului pare astfel supusă unei proteice damnațiuni. Naturi individualiste cu un exacerbat sentiment al amorului propriu, personajele claudeliene nu se definesc așa cum ar fi normal în raport cu umanitatea, ci în afara ei. O? această raportare exterioară umanului indică o perspectivă artificială. Omul e măreț fiindcă e un infinit cuprins între hotarele unei vieți mai lungi sau mai scurte, un infinit (așa cum vom vedea la Giraudoux) care aspiră constant spre perfecțiune, ca și cînd aceasta ar fi propria sa natură...

Arta spectacolului

Aceeași efervescență care caracterizează dramaturgia perioadei este specifică și artei spectacolului. Continuă, în primele decenii, supremația actorului, care este principala figură a reprezentației teatrale. Paralel, asistăm însă la o rodnică tendință de individualizare a regiei teatrale, din ce în ce mai convinsă de rolul pe care îl are în definirea spectacolului.

Actori reprezentativi în cadrul școlilor naționale

Italia

Gustavo Modena (1803—1863) a fost una dintre cele mai valoroase figuri ale teatrului italian în această perioadă. Pe lîngă calități de actor și de conducător de trupă mai poseda o însușire foarte rară, aceea de pedagog, de modelator al talentelor. În același timp a fost deschis spre ideile cele mai nobile ale vremii într-o perioadă cînd receptivitatea față de ele reprezenta foarte mult (și nu o dată primejdioase riscuri), contribuind hotărîtor la evoluția artei spectacolului. Modalităților romantice de interpretare, ostentative, le-a opus un cadru scenic simplu, dar expresiv, iar interpretării i-a conferit veridicitate. Tinerii învățau de la el căile cele mai indicate de studiere a rolurilor, implicînd metodă, reflecție, aprofundare a psihologiilor și ideilor care să determine înțelegerea dinlăuntru a personajului.

După înnoirea jocului scenic în comedie petrecută în secolul al XVIII-lea sub influența lui Carlo Goldoni, tragedia va cunoaște prefaceri similare, structurale, datorate lui Modena. El izbutește să imprime un stil de interpretare care ține seama de psihologia personajelor, și nu de efectele exterioare atît de frecvente în jocul actorilor pînă atunci.

Modelată de Modena, Adelaida Ristori (1822—1906) provenea dintr-o familie unde calitatea de actor se transmitea din generație în generație. Beneficiara unui temperament năvalnic și a unei sensibilități ascuțite, înzestrată cu spontaneitate, debutează foarte tînără (la 14 ani) în Francesca da Rimini. Urmează Julieta, Medeea (Legouvé), Fedra (Racine), Lucrezia Borgia (Hugo), Lady Macbeth, Mira (Alfieri), Mirandolina (Goldoni).

Interpretarea ei îmbina convingător luciditatea și pasiunea.

Un alt reprezentant strălucit al școlii italiene interpretative a fost Tommaso Salvini (1829—1916), și el înrîurit de Modena și apoi de Ristori în primii ani ai afirmării sale. Bine făcut, cu o voce caldă, s-a remarcat în personajele create de Alfieri — Oreste și Saul, în *Oedip rege* de Sofocle, în roluri din comediile lui Molière și Goldoni. Un alt registru care i-a adus satisfacții l-a constituit piesele autorilor contemporani care îl vedeau interpret ideal, în *Strigoii* de Ibsen și *Moartea civilă* de Giacometti.

Piatra de încercare însă a talentului său, rolurile care i-au adus cel mai mare succes au fost cele din teatrul shakespearean: Hamlet, Macbeth, Lear, Coriolan, Iago, Othello. Interpretate cu un deosebit simț dramatic, cu sensibilitate și pasiune, ele au reprezentat adevărate creații actoricești în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Aparținînd aceleiași generații ca Salvini, Ernesto Rossi (1829—1896) a avut o formație artistică asemănătoare și chiar unele din rolurile interpretate sînt aceleași: Hamlet, Othello, Macbeth, Lear. În plus, Rossi abordează pe Romeo, Shylock, Prospero. Interpretările sale emanau inteligență, adevăr, noblețe, eleganță. Atitudinea sa în principalele momente ale interpretării avea o mare expresivitate.

La rîndul lor, Ermette Novelli (1851—1924) și Ermette Zacconi (1857—1948) au importante succese scenice, în ciuda unei ușoare înclinații spre o interpretare veristă.

Eleonora Duse (1859—1924) reprezintă cea mai cunoscută actriță a vremii. Debutează în *Thérèse Raquin* de Zola, fără ca influențele naturaliste să-i altereze interpretarea bazată pe o sensibilitate excepțională, dar care se manifesta simplu și sobru.



ELEONORA DUSE (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*), Milano.

Adelaida Ristori

Tommaso Salvini

Ernesto Rossi

Ermette Novelli

Eleonora Duse

A jucat roluri din dramaturgia lui Al. Dumas-fiul, Scribe, Meilhac și Halévy, Sudermann. Teatrul ibsenian a fost însă cel care i-a dăruit cele mai mari satisfacții. Nora, Hedda Gabler, Doamna Alvig, Rebecca, Elida jalonează acest itinerar.

Mijloacele ei scenice vizau o profundă contopire cu personajul, o dicțiune expresivă, eleganță a gesturilor — toate perfect armonizate cu viața sufletească pretinsă de rol.

Ceea ce a reprezentat Salvini pentru interpretarea rolurilor masculine se poate afirma că a însemnat pe plan european modalitatea ei de a înfățișa personajele feminine. Constanta îmbinare a înflăcărării și a lucidității, prezentă necontenit în jocul ei, remarcabila expresivitate a atitudinilor, puternica forță de convingere iradiată de personajele interpretate de ea au dat un considerabil imbold actrițelor de pretutindeni.

Jean Mounet-Sully

Franța

Actorii francezi ai perioadei au avut șansa întîlnirii cu o dramaturgie a cărei problematică era inspirată din realitățile imediate. Emile Augier, François Ponsard, Al. Dumas-fiul și chiar Labiche înfățișau personaje distinct individualizate, autentice, lipsite de grandilocvența romantică. A fost o dramaturgie care și-a creat, cu alte cuvinte, tipurile de actori necesari, dintre ei remarcîndu-se Edmond François Jules Got (1822—1901). Societar al Comediei Franceze, în repertoriul său figurau și roluri de Molière și Musset.

Edmond François Jules Got

Interpretarea lui se distingea prin firesc în jocul scenic, coroborat cu o aprofundată concepție asupra personajelor. De ajutor i-a fost de asemenea temeinica pregătire intelectuală. Rostirea clară, marea sugestivitate a rezolvărilor artistice i-au asigurat succesul atît în repertoriul clasic, cît și în cel de factură contemporană. Era un priceput creator de efecte de mare subtilitate prin folosirea complexă a tuturor resurselor sale fizice.

Benoît Constant Coquelin-Ainé

Alt monstru sacru al perioadei a fost Sarah Bernardt (1844—1923), una dintre primele actrițe pentru care dramaturgii vremii scriau în mod expres partituri feminine de mare complexitate sufletească. Registrul ei viza deopotrivă inteligența și temperamentul, cărora li se mai poate adăuga un subtil rafinament. A abordat cu egal succes roluri din dramaturgia clasică: Ifigenia, Iunia, Fedra (de Racine), Lady Macbeth, precum și Medeea de Ernest Legouvé, Marguerite Gauthier de Dumas-fiul, Frou-Frou de Henri Meilhac și Loudovic Halévy, Mélisande de Maeterlinck.

Sarah Bernardt

Posedînd mari daruri actoricești: o voce cu un registru amplu, gesturi și atitudini naturale, o mimică în stare să exprime cele mai variate situații, actrița franceză a fost preocupată necontenit să și le șlefuiască.

Prin lungile turnee inițiate în Europa, America, Australia, ea și-a cucerit o binemeritată notorietate.

Neîntrecut interpret al rolurilor din dramaturgia clasică s-a dovedit Jean Mounet-Sully (1841—1916). Posedînd calitățile unui mare tragedian — fizic statuar, voce impresionantă, temperament care putea transfigura personajele, s-a ilustrat în rolurile Oedip de Sofocle, Hamlet, Othello (Shakespeare), Hippolyte, Oreste (Racine), Ruy Blas de Hugo. Personajele interpretate de el erau construite antitetic, cu treceri spectaculoase de la o stare sufletească la alta, stîrnind interesul publicului. Partiturile dramatice erau atent studiate, accentele minuțios stabilite, desfășurarea personajelor riguros prevăzută, dar, în scenă, acest actor lucid și cu frumoase însușiri intelectuale izbutea să pară spontan și veridic.

Cel mai autentic interpret de comedie s-a dovedit a fi Benoît Constant Coquelin-Ainé (1841—1909). S-a impus mai ales prin piesele lui Molière și Beaumarchais. Sganarelle, Jourdaine, Tartuffe, Figaro și Cyrano de Bergerac (Edmond Rostand) i-au fost cele mai dragi.

Interpretările sale vădeau un actor însuflețit de nobile aspirații intelectuale și, în același timp, cu grijă față de necontenita îmbogățire a bagajului profesional. Aceste caracteristici au făcut ca personajele sale să aibă o identitate care se revendica deopotrivă din autorul dramatic ale cărui date le respecta și din propria sa concepție asupra rolurilor. Figaro, de pildă, este înfățișat nu ca să se pună pe sine în valoare, ci pentru a sublinia deosebirile aduse de vîrstele deosebite ale aceluiași personaj în cele două piese.

El s-a ilustrat, de asemenea, și ca teoretician al artei teatrale, publicînd *Arta Actorului*, carte unde prezintă, ca într-un dialog peste timp cu Diderot, ideile fundamentale ale interpretării scenice, pe linia îndelungatei tradiții raționaliste franceze.

Anglia

Cei mai de seamă actori ai vremii sînt Henry Irving şi Ellen Terry.

Henry Irving (1838—1905) s-a impus prin strălucite interpretări ale pieselor shakespeareane : Richard al III-lea, Hamlet, Macbeth, Shylock. Pe lîngă datele naturale ale unui bun actor — inteligenţă, temperament, atitudini, voce, mimică —, Irving avea rara însuşire de a da „trup" gîndurilor, sentimentelor. Acestea dobîndeau consistenţă graţie jocului său preocupat în egală măsură de efectul scenic şi de rezolvarea unor semnificaţii puţin cunoscute ale structurii rolurilor. În întruchipările sale scenice erau apreciate modul în care sugera existenţa stărilor limită în personaje, momentele cînd ele ieşeau din matcă mînate de impulsuri ciudate.

Henry Irving

Cealaltă mare personalitate actoricească, parteneră a lui Irving în nenumărate piese, era Ellen Terry (1856—1906). Debutul şi-l face în provincie, la Bristol şi Bath. În 1878 joacă în compania soţilor Bencroft, la Londra, iar ulterior devine, alături de Irving, protagonista spectacolelor ce au loc la „Lyceum Theatre". A dat viaţă multor personaje din teatrul shakespearean : Beatrice, Viola, Miranda, Imogena, Cordelia, Desdemona, Portia, Lady Macbeth.

Ellen Terry

Jocul ei avea sobrietate, viaţa personajelor se desfăşura pe coordonatele unei sugestive interiorizări. Actriţa accentua trăsăturile poetice ale rolurilor, valorile de bunătate şi de înălţime sufletească.

Germania şi Austria

Charlotte Wolter (1833—1897), după ce debutează în condiţii improprii marelui ei talent, sub îndrumarea lui Laube îşi desăvîrşeşte însuşirile şi, după un stagiu petrecut la teatrele din Brünn, Berlin, Hamburg, se impune definitiv pe scena Burgtheaterului vienez.

Charlotte Wolter

Talentul ei asocia o vie inteligenţă cu înflăcărata dorinţă de a-şi cizela necontenit darurile excepţionale. Studiază cu fervoare tot ce ţinea de arta interpretativă — gestul, mişcarea, costumele, machiajul. Apariţiile ei reprezentau totdeauna o încîntare atît prin jocul practicat, în care incandescenţa implicării era perfectă, cît şi prin ţinuta elegantă care îi sublinia frumuseţea. În roluri ca Ifigenia (Goethe), Maria Stuart (Schiller), Hermiona, Lady Macbeth, Cleopatra (Shakespeare), Adelheid (Goethe), Fedra (Racine), Theodora (Sardou), Sapho (Grillparzer) actriţa germană şi-a dat întreaga măsură.

Adolf Sonnenthal (1834—1909) face primii paşi pe scenă la Timişoara (1851) şi Braşov (1852). Remarcat de acelaşi Laube, pe scena de la Burgtheater va juca roluri din repertoriu extrem de variat, cuprinzîndu-l pe Shakespeare (Hamlet, Othello, Lear, Macbeth), Lessing (Nathan), Schiller (Mortimer, Don Carlos, Wallenstein), Goethe (Faust), Hebbel (Meşterul Anton), Ibsen (Doctorul Stockmann). De asemenea, a mai interpretat numeroase roluri din piesele lui Freytag, Sardou, Daudet.

Adolf Sonnenthal

Tuturor le-a dat viaţă scenică, impunîndu-le o prezenţă realizată printr-o interpretare în care sensibilitatea, fizicul plăcut, acel „nu ştiu ce" de domeniul farmecului personal, însoţite de o tehnică actoricească şlefuită cu migală de-a lungul vremii, sfîrşeau prin a-i contura o personalitate aparte.

Deschis perfecţionării, el urmăreşte jocul lui Salvini şi Rossi, după ce înainte, la Paris, căutase să-şi desăvîrşească bagajul profesional.

Josef Lewinsky (1835—1907), pe aceeaşi scenă de la Burgtheater şi tot sub îndrumarea lui Laube, a interpretat roluri cu o apreciabilă doză de „negativism" — Franz Moor, Wurm (Schiller), Mefisto (Goethe), Iago, Richard al III-lea (Shakespeare).

Iosef Lewinsky

Pornind de la datele specifice acestui soi de roluri a căror complexitate se impune de la sine, Lewinsky le contura prezenţele scenice printr-o potrivită adîncire psihologică, fără să se transforme în morbiditate sau patologic. Folosind mijloace adecuate, el izbutea să sugereze mobilurile sufleteşti care determinau conduita personajelor, nu resorturi demonice sau nebuneşti.

Rusia

Viaţa teatrată este dominată de personalitatea lui Mihail Scepkin (1788—1864). Îndeplineşte timp de peste patru decenii pe scena Teatrului Mic rolul de actor, regizor şi modelator de noi interpreţi.

Mihail Şcepkin

Talentul său izbutea să îmbine firescul interpretării, responsabilitatea față de aceasta și atitudinea cetățenească față de importantele probleme ale vremii. În roluri ca Primarul din *Revizorul* și Ușelitelnii din *Jucătorii de cărți* de G o g o l, Famusov din *Prea multă minte strică* de G r i b o e d o v sau Baronul din *Cavalerul avar* de P u ș k i n, actorul aprofunda caracterul personajelor printr-un îndelungat studiu prealabil, pe care ulterior îl îmbogățea cu ingenioase rezolvări scenice.

Deși dezavantajat fizic pentru repertoriu de tragedie, S c e p k i n a izbutit să suplinească printr-un joc de remarcabilă virtuozitate psihologică minusurile înfățișării (era scund și gras), impunîndu-se în roluri ca Salieri, Miller, Shylock.

Interpretările sale de rezistență însă le-au constituit personajele din repertoriul rus, contribuind în mare măsură la afirmarea tot mai intensă a dramaturgiei țării sale.

Alexandr Lenski

Alte personalități sînt Aleksandr L e n s k i (1847—1908), cu un repertoriu variat, care cuprindea roluri de comedie și de tragedie (Ceațki, Famusov, Mamaev, Glumov, Hamlet, Othello, Petruchio, Don César de Bazan); Aleksandr S u m b a t o v - I u j i n (1857—1927), remarcabil în Figaro, Don Posa, Richard al III-lea, în piese de O s t r o v s k i

Maria Ermolaeva

și G r i b o e d o v; Maria Ermolova (1853—1928), înzestrată tragediană în Maria Stuart, Fecioara din Orleans (S c h i l l e r), Caterina (*Furtuna*) și Krucinina (*Vinovați fără vină*) de O s t r o v s k i; Olga Sadovskaia (1854—1919), care s-a impus prin roluri

Maria Savina

de compoziție; Maria Savina (1854—1915), inspirată interpretă a rolurilor de ingenue; Vera Komissarjevskaia (1866—1910), distinsă artistă și conducătoare de teatru.

Samuel Phelps

Constituirea regiei. Procesul ei de individualizare

Anglia

Charles Kean

Charles K e a n (1811—1868). S-a format sub îndrumarea actorului M a c r e a d y. În 1840 îl găsim în fruntea teatrului „Princess", a cărui conducere o preluase de la mentorul său. Debutează ca actor și, alături de soția sa Ellen T r e e, abordează repertoriul shakespearean (Macbeth, Richard al II-lea, Shylock), fiind și regizorul spectacolelor. O cultură temeinică asociată cu facultăți intelectuale remarcabile și cu o putere de muncă deosebită constituie principalele atribute ale personalității sale.

În calitate de regizor, Charles K e a n a pus în scenă lucrări dramatice de S h a k e s p e a r e și B y r o n, dar și multe piese cu caracter melodramatic, mai ales din surse franceze. Insistența cu care a montat piesele shakespeareane a determinat, de fapt, o relansare a marelui autor și a contribuit la nașterea așa-numitului „stil Kean". Acesta era constituit din îngemănarea măreției și fastului exterior cu unitatea ansamblului. Îngemănarea era realizată la capătul unor îndelungate studii asupra timpului, a împrejurărilor, a culorii istorice. Adeseori, spectacolele sale reconstituiau pînă la detaliu cadrul în care se desfășura acțiunea. Dramaturgia shakespeareană i-a oferit lui K e a n adevăratul tipar între hotarele căruia a putut să-și argumenteze aspirațiile. S-a slujit în egală măsură de noi procedee tehnice, care înlesneau obținerea unor efecte vizuale remarcabile, introducerea iluminatului cu gaz în 1856 avînd un rol important.

Pentru ca ambianța să fie reconstituită cît mai expresiv, scenografia tindea să cucerească o însemnătate sporită. Decorul, imaginat într-o gamă coloristică amplă, costumele concepute cu grijă față de adevărul istoric, creau un întreg armonios de o expresivitate grăitoare.

În privința procedeelor scenice folosite, se poate afirma că regizorul englez cultiva cu precădere antiteza, prin intermediul căreia obținea o subliniere a situațiilor dramatice. Pe actori îi îndruma spre adîncirea semnificațiilor ideatice și a poeziei presupuse de roluri. De asemenea, o constantă grijă a acordat scenelor de masă, mișcării figuranților.

O altă personalitate regizorală notabilă (a fost și actor) este Samuel P h e l p s. Și în cazul său, repertoriul shakespearean a constituit principalul domeniu care i-a înlesnit cristalizarea concepției privind punerea în scenă. În decursul carierei sale a montat 34 de piese aparținînd marelui Will. Spre deosebire de K e a n, accentul îl punea pe o superioară reliefare a valorilor textului. Avînd resurse materiale mult mai mici decît acesta, decorurile și costumele în reprezentațiile sale erau mai puțin strălucitoare, dar posedau funcționalitate și exprimau

convingător intenţiile. De pildă, în *Visul unei nopţi de vară*, realitatea era separată de ficţiune printr-un voal în spatele căruia dansau spiriduşii. Ca actor, în rolurile Hamlet, Shylock, Brutus, Othello, Timon accentua latura umană, subliniind ideile care dădeau gravitate valorilor morale.

Meritul soţilor Mary şi Squire Bencroft a fost acela de a fi încercat să valorifice în bune condiţii scenice piesele unui repertoriu de factură contemporană. Aflaţi la conducerea Teatrului Prinţului de Wales puneau în scenă lucrări dramatice care reflectau problemele timpului lor într-un decor lipsit de ostentaţie, dar sugestiv.

Timp de mai bine de două decenii cît s-au aflat în fruntea teatrului, soţii Bencroft au militat pentru un joc scenic supus normelor realiste. Spectacolele lor aveau marele merit de a reuni actori de valori egale şi de a realiza o atmosferă care, fără să copieze realitatea, puncta prin cîteva detalii semnificative esenţialul.

Contribuţia lui Henry Irving o întîlnim şi în domeniul regiei. Spre deosebire de concepţiile lui Kean, Phelps şi ale soţilor Bencroft, a sa este orientată spre justa proporţie a decorurilor, ale căror principale atribute trebuiau să fie reflectarea realităţii în conddiţii plastice deosebit de sugestive. Astfel, decorurile sale evocau picturile lui Veronese, o capelă siciliană, o stradă din Nürenberg, parcul Fontainebleau şi erau realizate de pictori importanţi ai momentului — Telbin, Will, Craven. O întreagă echipă de recuziteri, tehnicieni şi maiştri (peste 130) le executau.

În spectacolele sale însă locul primordial i se acorda actorului şi îi cerea dobîndirea unei înalte profesionalităţi, care nu se poate obţine decît printr-o muncă stăruitoare. Irving îşi dă seama că în scenografia existentă în spectacolele lui Kean, de pildă, rolul actorului apare diminuat, de aceea ţine să precizeze relaţia care trebuie să existe între cele două componente ale spectacolului, şi anume o relaţie comunicantă, în care actorul trebuie să fie servit de decor.

Irving este, de asemenea, autor al cărţii *The Drama* (1893), în care îşi precizează punctele de vedere la a căror existenţă a ajuns în cele aproape cinci decenii de activitate închinată scenei.

Germania

Heinrich Laube

Rolul lui Henrich Laube (1806—1884) în dinamizarea teatrului german a fost considerabil. Dramaturg, critic de teatru, regizor sînt calităţi care au făcut din el un bun conducător de teatru. Aproape două decenii cît a fost în fruntea Burgtheater-ului din Viena, instituţia cunoaşte o impresionantă evoluţie.

Mary şi Squire Bancroft

Într-un răstimp scurt se produc primele semne de reviriment. Repertoriul devine din ce în ce mai reprezentativ, însumînd piese din literatura clasică universală şi lucrări dramatice ale căror problematică vizau realităţile contemporane. Erau prezenţi Lessing, Schiller, Shakespeare, Calderon, Racine, Dumas, Augier, Sardou — o deschidere semnificativă pentru preocupările amintite. Paralel, Laube a asigurat continua întinerire a trupei atît în privinţa vîrstei actorilor, cît şi în aceea a concepţiilor despre spectacole în general.

Punîndu-l în scenă pe Shakespeare — *Iuliu Cezar*, *Richard al III-lea*, *Visul unei nopţi de vară* (toate între anii 1850 şi 1854), Laube vădeşte remarcabile însuşiri regizorale. Luptînd cu împotrivirea actorilor din vechile generaţii, deprinşi cu spectacole în care toate gravitau în jurul vedetei, Laube impune în cele din urmă principiul omogenităţii reprezentaţiei.

Spectacolele lui Laube aveau unitatea artistică pe care o dă munca stăruitoare atît cu protagoniştii, cît şi cu rolurile secundare, şi figuraţia în cadrul unor repetiţii minuţios organizate.

Franz Dingelstedt

Franz Dingelstedt (1814—1881) a fost şi el unul dintre precursorii regiei. Om multilateral, scriitor şi dramaturg cultivat, cunoscător al vieţii teatrale pariziene şi londoneze, aflat la conducerea teatrelor din München, Weimar şi Viena, a militat pentru un repertoriu reprezentativ. De numele lui se leagă existenţa festivalurilor de la München şi Weimar, primul cu piese clasice germane, al doilea cu lucrări dramatice schilleriene şi al treilea, tot în oraşul lui Goethe, închinat lui Shakespeare.

A valorificat imediat iluminatul cu gaz, sporind efectele scenice accentuate de noutatea ţinerii restului sălii în întuneric. Dacă Laube a putut fi supranumit „regizorul cuvîntului", Dingelstedt poate fi socotit un regizor al tablourilor plastice, în care decorurile şi costumele aveau un important rol.

Caietele de regie pe care le-a redactat conţineau o descriere amănunţită a reprezentanţei, care nu se mai desfăşura la voia întîmplării, pe măsură ce aveau loc repetiţiile. Erau notate pînă şi modul în care trebuie redate zgomotele, pe ce cuvînt trebuie să cadă accentul pentru ca efectul să fie mai expresiv.

În cadrul festivalurilor iniţiate de el, devenite adevărate tribune ale întîlnirii creatorilor din diverse locuri ale Germaniei într-un moment cînd existenţa nenumăratelor state constituia o frînă culturală, a contribuit la emulaţia actorilor şi la generalizarea celor mai preţioase experienţe.

Teatrul din Meiningen, a cărui activitate se desfăşoară vreme de trei decenii, încheie o epocă în teatrul european şi deschide alta, a deplinei afirmări a regiei teatrale.

Georg al II-lea de Meiningen

În fruntea acestei trupe s-a găsit inimosul duce Georg al II-lea de Meiningen (1820—1914), care n-a precupeţit nici un efort material pentru a-i consolida prestigiul. Om cultivat, preocupat de istorie şi de pictură, bun cunoscător al realităţilor teatrale de pretutindeni, el concepea spectacolul unitar, nu numai în privinţa interpretării artistice, ci şi a cadrului plastic. Cu alte cuvinte, apariţia ideii de spectacol aşa cum este ea înţeleasă în secolul al XX-lea îşi are obîrşia în activitatea acestui teatru.

Repertoriul era alcătuit mai ales din piese shakespeareane. Un loc important îl aveau clasicii germani Schiller, Kleist; mai figurau Molière, Ibsen. Din cînd în cînd se puneau în scenă şi cîte un modern, dar preponderenţa o aveau dramaturgii amintiţi. Lucrările lor dramatice au constituit temeiul celor mai bune realizări scenice.

Ludwig Kroneg

Un rol important în definirea trupei a avut regizorul Kroneg. Acesta înalţa spectacolul în decursul unor îndelungate repetiţii, după ce, în prealabil, o bună perioadă de vreme, avea loc o minuţioasă documentare materializată prin referate şi expuneri. (Pentru spectacolul *Iuliu Cezar* trupa întreagă a efectuat, printre altele, o documentare la faţa locului, în Roma.)

Pregătirea teoretică a spectacolului era asigurată de actorii înşişi, care, în felul acesta, beneficiau de o cultivare suplimentară. Implicaţi în elucidarea tuturor aspectelor reprezentaţiilor, deveneau mai receptivi cînd trebuiau să se încadreze armonios în ansamblu. Nu se admitea nici un rabat calitativ. Şi pentru ca orice deteriorare să fie imposibilă, repetiţiile aveau loc şi după prima ridicare de cortină.

Spectacolele erau concepute să aibă o precizie de mecanism, regizorul Kroneg pretinzînd ca mişcarea, intonaţia, gestul, scenele izolate sau de ansamblu să fie riguros respectate. Nu întîmplător lui i se atribuie paternitatea „tiraniei regizorale", care avea să îmbrace atîtea forme în viitorul nu prea îndepărtat. Se urmărea o omogenitate atît de desăvîrşită, încît în trupa acestui teatru nu existau „capete de afiş", fiecare interpret era cînd protagonist, cînd simplu figurant. În spectacolele meiningiene nu se putea vorbi despre trăire, dar imaginea de ansamblu era totdeauna ireproşabilă.

O atenţie deosebită era acordată figuraţiei, care devenea un adevărat personaj în spectacol. Actorii constituiau adeseori autentice tablouri inspirate de picturi sau bassoreliefuri renumite, în care exista o rafinată orchestrare a tuturor participanţilor. Practicabilele folosite vizau crearea unor mişcări de grup surprinzătoare şi sugestive în acelaşi timp. Tot în atenţia trupei intra şi modul în care „tăcerile" căpătau glas în reprezentaţii.

Memorabile sînt în această privinţă scenele din *Iuliu Cezar*, în care protagonistul este ucis în senat, şi cea a discursului lui Antoniu, sau scene din *Bătălia lui Hermann* de Heinrich Kleist. Primele două au impus prin realizarea sugestivă a atmosferei, prin ritmul şi mişcarea imprimate acţiunii a cărei expresivitate era elocventă. În ultima, un mic număr de figuranţi într-un decor ingenios conceput sugerau existenţa unei impresionante oştiri.

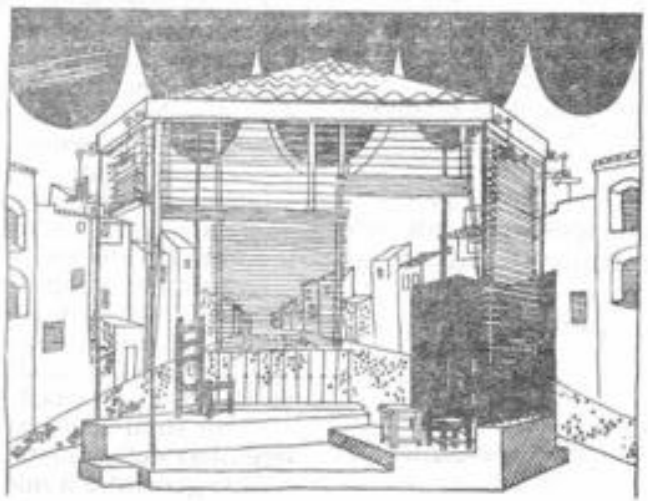
Scenografia spectacolelor de la Meiningen era fundamentată pe principiul autenticităţii istorice. Nimic întîmplător sau greşit nu se admitea. Costumele erau desenate de Georg al II-lea, care le realiza după o impresionantă documentare. S-a vorbit de existenţa unui „realism arheologic", deoarece costumele nu sugerau numai materialele, ci erau confecţionate din ele. Decorurile piesei *Iuliu Cezar* aveau toate atributele realului. Scenele de interior erau concepute şi ele în aceiaşi parametrii.

În ansamblu, se poate spune că Teatrul din Meiningen a constituit principalul factor de trecere de la spectacolul specific secolului al XIX-lea la cel ce reprezintă atît de divers arta teatrală a inventivului veac al XX-lea.

PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XX-LEA

Omul — ce mîndru sună acest cuvînt ! . . . Omul e adevărul . . . Trebuie să-l respectăm pe om . . . Totul în om, totul pentru om. Nu există decît omul, tot restul este rodul mîinilor şi creierului său. Omul ! Ceva măreţ ! . . . Ce bine e să simţi că eşti om !

Maxim Gorki, Azilul de noapte



MAXIM GORKI

Omul de factură revoluționară

„Dramaturgia lui Gorki, scrie Horia Deleanu, *are un caracter viu, publicistic, în cel mai bun înțeles al cuvîntului: ea ridică problemele cele mai acute ale vremii... Caracterele oamenilor și conflictele dintre ei descoperă limpede epoca istorică în care se desfășoară acțiunea. Nu sînt folosite analogii îndepărtate, tratări convenționale, care să ascundă în parte sensul lucrurilor... De aceea opera dramatică a marelui scriitor este o cronică de înaltă valoare artistică a trezirii și sfîrșitului capitalismului în Rusia, a începuturilor mișcării revoluționare și a primelor ei izbînzi ..."* [1]

Într-adevăr, opera dramatică gorkiană are un pronunțat caracter de frescă socială. Ea surprinde într-o amplă panoramă majoritatea aspectelor hotărîtoare ale existenței sociale din Rusia acelor vremi, de la viața micii burghezii și a oamenilor de la fundul vieții, pînă la ticăloșiile celor aflați în organele de represiune a revoluției; dar și luminoasele momente ale încleștării sociale care scot la iveală oameni structurați convingător pe axul încrederii în triumful prefacerilor pentru care luptă.

Maxim Gorki (1868—1936) a ajuns la această înțelegere profundă a realităților sociale cunoscînd temeinic viața tuturor păturilor populației prin propria sa experiență. Adolescența și primii ani de maturitate i-a petrecut „la stăpîni", iar „universitățile" absolvite de el au fost cele ale mizeriei, dar și ale luptelor revoluționare în care s-a implicat cu responsabilitatea și încrederea luptătorului și creatorului cu vocație. Se poate spune că n-a existat fațetă a existenței umane pe care Gorki să n-o fi remarcat, de aci bogata varietate a dramaturgiei sale.

Micii burghezi

Scrisă în septembrie 1901 și jucată în martie 1902, piesa *Micii burghezi* oglindește viața categoriei sociale care dă titlul lucrării dramatice, o viață surprinsă în preocupările esențiale pe care condiția materială și valoarea umană a oamenilor ce o alcătuiesc le îngăduie.

[1] Horia Deleanu, *Istoria teatrului universal contemporan*, vol. I, București, Editura didactică și pedagogică, 1963, p. 153—154.



Maxim Gorki (Silvio D'Amico, *ISTORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, MILANO, vol. IV, planșa 25).

Autorul deslușește în majoritatea membrilor ei pe reprezentanții unei concepții existențiale care nu o dată s-a dovedit făuritoare de obstacole, întîrziind hotărîtor mersul înainte al societății. Este o problematică asupra căreia Gorki va reveni stăruitor în activitatea sa creatoare, dezvăluind de fiecare dată noi aspecte legate de modul ei îngust, unilateral, de a înțelege istoria. Din această înțelegere măruntă decurge structura sufletească a micului burghez, care, în afara dorinței de a-și satisface interesele imediate, materiale, nu e capabil să-și depășească în vreun fel condiția filistină, produs al conservatorismului, inerției și limitării orizontului. În mod dialectic, personajele într-o astfel de situare nu pot reprezenta altceva decît o piedică socială, morală, intelectuală.

În sînul aceleiași categorii asistăm la unele diferențieri determinate de condițiile deosebite în care a doua generație a micilor burghezi s-a format. Piotr

și Tatiana nu mai au structura rudimentară a părinților lor care și-au înjghebat rosturile lipsiți de o elementară cultură și valorificînd la maximum dîrzenia, abilitatea, necruțarea față de alții. Tinerii Bessemenovi au urmat facultatea, au venit în contact cu o serie de oameni înaintați, au luat cunoștință de luptele sociale din ce în ce mai frecvente și mai înverșunate. Toate acestea le-au extins hotarele vieții. Problema care se pune este dacă și zestrea lor sufletească a fost afectată de aceste contacte multiple. Piesa ne dovedește însă contrariul. Amîndoi sînt mai aproape sufletește și ca implicare în viață de părinți decît de suflul înnoitor care caracterizează societatea vremii. Este o concluzie la care ajunge și Teterev, unul din personajele care trăiesc o altfel de ratare, determinată de alte cauze, dar bun cunoscător psihologic și social, și care pune în evidență, către sfîrșitul piesei, atunci cînd s-ar părea că Piotr va evada din țarc, inevitabila lui reîntoarcere între vechile limite [1].

Cu puțină vreme înainte, o alt fel de desprindere încercase și Tatiana, calea aleasă de ea vădește însă și mai limpede neputința de a găsi o soluție salvatoare. Îndrăgostită de Nil, de care și-a legat toate speranțele privitoare la ieșirea din cadrele strîmte ale familiei, constată că acesta o iubește pe alta și atunci, într-un moment de disperare, recurge la gestul suprem al sinuciderii. O sinucidere care nu-i izbutește, dar care o va obliga iremediabil să se mulțumească cu traiul oferit de propria familie, un trai lipsit de cele mai elementare perspective.

Aceste „deosebiri" i-au făcut pe unii comentatori să vadă în piesă un conflict între generații ; dar întreaga desfășurare a lucrării dramatice, „soluțiile" alese de Tatiana și de Piotr prin simplismul lor nu puteau să-i rupă niciodată din vechiul cadru. Ele au fost inspirate de treapta lor intelectuală superioară față de cea a părinților, dar le lipsește clarviziunea opțiunii și puterea de a persevera într-o „ruptură" care să fie mai curînd mutație decît o etapă disimulată a aceleiași stări de lucruri.

În marele angrenaj de idei și de semnificații al piesei însă condamnarea filistinismului este numai un aspect. Din perspectiva urmărită, și anume a omului de factură revoluționară întîlnit în teatrul gorkian, cel mai interesant personaj se vădește a fi Nil. Mecanic de locomotivă, el este investit de autor cu atributul încrederii că va putea așeza lumea într-o nouă matcă, potrivit concepțiilor sale revoluționare. Deși crescut în casa Bessemenovilor, adevărata lui formație se desăvîrșește în munca de zi cu zi și în lupta socială pe care o desfășoară. Această osie existențială — a muncii și a luptei — îl înarmează pe Nil cu o siguranță de sine capabilă să-i înnoiască puterea ori de cîte ori ideea de dreptate socială pretinde un spor de inițiativă și de dăruire. Este o osie care n-are nimic dogmatic în compoziția sa, fiind făurită pe de-a întregul de sentimentul unei puternice dragoste de viață văzută atît în perspectivă, cît și la nivelul neajunsurilor prezente, neajunsuri care îi și consolidează perspectiva amintită în sensul năzuinței de a le vedea nimicite și înlocuite cu o nouă structură [1].

Viața de muncitor i s-a revelat ca o existență grea, cu destule implicații tragice, dar tot această viață i-a arătat și căile posibilei prefaceri. Acțiunile lui poartă amprenta omului conștient de menirea sa în lume. Revolta lui are mai curînd înfățișarea unui element natural din care rațiunea a îndepărtat caracterul întîmplător și brutalitatea fără discernămînt presupusă de el. Este, de asemenea, în stare să-și înfrîneze mînia, dar o face cu sentimentul omului convins de victoria finală.

Așa cum a rezistat în anii adolescenței coruptei ofensive a Bessemenovilor — materializată atît prin atmosfera stătută din această casă în care oamenii se complac într-o viață monotonă, impregnată de tristețea ignoranței celor în vîrstă și a lipsei de perspectivă a celor tineri, cît și prin posibilele avantaje materiale obținute de ei fără să facă mare lucru — așa își împlinește la maturitate rezistența față de asalturile înnoite, demonstrînd o fermitate atît de mare, încît mai curînd părăsește locul decît să renunțe la dragostea lui față de Polea.

Gorki îl înfățișează pe Nil în toată complexitatea presupusă de un om autentic. Principalele lui trăsături țin de caracter — nimic nu-l poate corupe ; mai mult, tot ce vine în contact cu el ajunge să poarte pecetea lui modelatoare. Polea, cea mai receptivă dintre personaje, îi datorează mult. Tatiana, la rîndul ei, suferă influența lui tonică. Teterev însuși, atît de

[1] Maxim Gorki, *Micii burghezi*, București, Cartea Rusă, 1953, p. 111.

[1] Idem, *Micii burghezi*, p. 95.



SCENĂ DIN AZILUL DE NOAPTE (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. IV, planşa 27).

La fund sau Azilul de noapte

ferm în opiniile sale negativiste, îl priveşte cu invidie plină de respect.

Judecăţile de valoare formulate de Nil au profunzime şi sînt rodul unei înţelegeri luminate atît de cultura temeinică a autodidactului (Tatiana spune despre el : *„A citit mult, e un om cult"* [1]), cît şi de convingerea lui revoluţionară. Familia Bessemenovilor este caracterizată de el astfel :

„Voi parcă trăiţi ? Vă tîriţi numai la marginea vieţii şi nimeni nu ştie de ce tot oftaţi şi vă tot văitaţi ... de cine, de ce, pentru ce ?" [2]

Iar în altă parte :

„Izbînda va fi a noastră ! Şi din tot sufletul, din toate puterile am să-mi împlinesc dorinţa de a pătrunde în miezul vieţii, în inima ei ... Şi am s-o frămînt în fel şi chip ; pe unii am să-i înec, pe alţii am să-i ajut ... Uite, asta e bucuria vieţii" [3].

[1] I d e m, *Micii burghezi*, p. 89.
[2] *Ibidem*, p. 95.
[3] *Ibidem*.

În acelaşi an, în decembrie, se joacă pe aceeaşi scenă a Teatrului de Artă piesa *La fund*, iniţial numită *La fundul vieţii* şi tradusă în româneşte *Azilul de noapte*. Lucrarea dramatică evocă universul uman pestriţ, dar tragic, al celor care din diferite cauze au ajuns să-şi trăiască zilele în cele mai de jos zone ale vieţii. Aici au ajuns „foştii oameni" recrutaţi din cele mai diverse categorii sociale, un procentaj destul de însemnat dîndu-l intelectualitatea, cu tipurile ei de indivizi copleşiţi de insuccesele care nu mai conteneau. Personajele care populează Azilul sînt — *Baronul*, un aristocrat subminat de vicii, decăzut din treaptă în treaptă pînă ajunge iremediabil dincolo de orice speranţă ; *Satin* şi *Actorul*, intelectuali supuşi progresiv efectului corosiv al societăţii şi cedînd din motive diferite, cedare ce i-a adus şi pe ei în această ipostază ; *Nastea*, o prostituată visătoare ; *Cleşci*, lăcătuş fără lucru ; *Luca*, un pelerin avînd o profesiune nemaiîntîlnită în nici un nomenclator de îndeletniciri umane — aceea de consolator de profesie, o categorie umană destul de des prezentă în Rusia vremii ; *Vasca Pepel*, hoţ şi ibovnic al proprietăresei azilului. Cauzele care i-au adus sub acest acoperiş lipsit de cer variază

în funcție de fiecare individ — dacă n-au furat, au ucis, au jucat cărți, au băut peste măsură și aproape toți au cantonat perioade mai lungi sau mai scurte prin închisori sau ocne.

Varietatea ex-profesiunilor celor aduși în Azilul de noapte determină ca piesa să nu fie o lucrare dramatică avînd în centru „vagabonzii", ci niște dezmoșteniți ai sorții care n-au rezistat probei de foc specifică societății capitaliste și care constă, printre altele, într-o tot mai accentuată lipsă de scrupule. Acestei trăsături caracteristice i se adaugă numeroase altele, ale căror efecte se materializează printr-o dezumanizare progresivă a relațiilor sociale. G o r k i își privește personajele cu simpatie, dar nu le absolvă de cusurile și viciile lor inerente. În același timp, el subliniază contradicția dintre starea actuală a celor aflați în cea mai jalnică ipostază și încrederea în puterea și frumusețea omului care continuă să lumineze întunecatele cotloane ale sufletelor acestora. Astfel, personajele se constituie într-un protest adresat societății care poate determina apariția unor asemenea situații limită.

Deși ajunse la fundul vieții, aproape toate personajele continuă să fie preocupate de marile întrebări ale existenței. Răspunsurile pe care le dau acestor întrebări îmbrățișează o largă paletă de stări sufletești — de la resemnare pînă la încrederea în posibilitățile omului de a depăși orice impas. Nastea pare strivită sub apăsarea fatalității soartei. Luca invocă printre modalitățile de alinare ale vieții celor deprimați minciuna investită cu virtuți consolatoare, asemănătoare unui anestezic care după ce încetează face ca durerea să fie și mai insuportabilă. Satin, în schimb, clamează nu o dată convingerea că Omului — cu majusculă — i s-a dat viața ca să o trnsforme într-un spațiu al mai binelui tuturor, chiar dacă el n-a izbutit să îndeplinească acest deziderat.

Există într-o astfel de afirmare a încrederii în umanitatea superioară o dovadă a faptului că oricît de mare ar fi decăderea individuală, oricît de precare ar fi condițiile de trai, oamenii simt nevoia de a-și făuri un spațiu unde nici una din valorile care conferă frumusețe și perenitate vieții nu sucombă, nu se deteriorează măcar. E adevărat că Satin n-are autoritatea morală necesară ca să dea ideilor sale greutatea acoperirii în fapte, dar insistența cu care revine asupra deziderateloi pe care el însuși ar trebui să le împlinească trădează un sentiment capabil în situații normale să ia totul de la capăt, în condiții care poate n-ar mai duce spre un nou azil.

Într-un fel, atitudinea lui Nil din *Micii burghezi* este întregită. G o r k i arată că nevoia de schimbare este deopotrivă resimțită și de elementele înaintate ca personajul amintit, necorupte, dar și de oamenii năpăstuiți alcătuind un apreciabil procentaj al societății, virtuali participanți la transformarea ei.

O altă categorie de personaje întîlnită în piesă este cea reprezentată de Kostiliov și de soția acestuia, Vasilisa. Ei constituie aici ultima verigă a lungului lanț care i-a adus pe „pensionarii" Azilului în starea tragică în care se găsesc. Ei sînt profitorii acestei situații cumplite, cei care au ajuns să închirieze acest al zecelea cerc al unui posibil infern unor oameni lipsiți de cele mai elementare posibilități de trai. Să închiriezi „fundul vieții", să ajungi să trăiești de pe urma unei astfel de afaceri este, evident, mai degradant încă decît să fii chiriaș. Kostiliov seamănă, la rîndul său, cu bătrînul Bessemenov. Aceeași rapacitate, aceeași lipsă de scrupule în exploatarea disperării. În cazul lui parcă în mai mare măsură decît în al personajului amintit formele dezumanizante se pun în evidență. Bessemenov era negustor, depunea o muncă el însuși ca să stringă beneficii. Kostiliov însă este un soi de parazit, un fel de ploșniță care efectiv trăiește hrănindu-se din mizeria excesivă a unor oameni care abia își mai tîrăsc zilele. Vasilisa întregește portretul soțului ei. Detestîndu-l, nu se sfiește să trăiască din banii pe care „întreprinderea hotelieră" a lui Kostiliov îi produce. Și, ca o recompensă a meritelor ei de femeie fără caracter, devine amanta lui Vaska Pepel, în care vede o unealtă ideală de înlăturare a soțului, a cărui moștenitoare ar deveni. Portretul ei moral are trăsături încă mai odioase decît cel al lui Kostiliov. Cînd află că Vaska o iubește pe Natașa, sora ei, o bate cu brutalitate, iar în altă împrejurare îi opărește picioarele. Totul este îngăduit conform moralei sale, dacă ticăloșiile pot să-i sporească beneficiile.

Aminteam de „întreprinderea hotelieră" a lui Kostiliov. În aceeași vreme, am văzut, un alt mare dramaturg, S h a w, aducea în discuție o problemă asemănătoare în *Profesiunea doamnei Warren*. Aceasta are, la rîndul ei, o întreagă industrie hotelieră, unde victimele sînt și ele un alt fel de oameni de la fundul vieții, prostituatele care acceptă să se

vîndă în schimbul unor existenţe lipsite de grija zilei de azi, dar cu o perspectivă destul de întunecată a zilei de mîine. Realităţi sociale apropiate, cauze comune, efecte similare. În timp însă ce „angajatele" doamnei Warren au măcar un prezent acceptabil material, personajele aflate la fundul vieţii din piesa lui Gorki în marea lor majoritate n-au avut nici măcar un trecut dătător de puteri. Cleşci e un exemplar de om care avînd chiar o profesiune nu poate găsi un loc de muncă permanent şi, după numeroase încercări neizbutite, ajunge în acest loc damnat, unde stă de şase luni, pîndit de primejdia unei definitive declasări. Tot o declasare, iremediabilă de data aceasta, întîlnim în cazul Baronului. El s-a rostogolit neîncetat pînă s-a împotmolit în acest loc deasupra căruia, chiar dacă nu scrie „Lăsaţi orice speranţă voi ce intraţi aici", deviză pe care Dante a fixat-o la poarta Infernului, locatarii îi simt acuta realitate în viaţa de fiecare zi, mai bine-zis în chinul de fiecare clipă. Baronul nu mai are nici un bun material, în schimb n-a pierdut nimic din răutatea de odinioară. E singurul care ia în derîdere visurile prostituatei Nastia, care, cultivînd iluzia într-o dragoste adevărată, îşi înnoieşte forţa de a trăi mai departe.

Vilegiaturiştii
Copiii soarelui
Barbarii

Actorul e un alt tip printre cei ajunşi în azil. Deşi mai poate defini talentul ca pe o credinţă în tine însuţi, în propria forţă, el nu mai demonstrează că e capabil de aceste atribute. Învins de viaţă, sfîrşeşte prin a se învinge el însuşi cînd se apucă de băutură, limitîndu-şi pînă la zero posibilitatea de-a mai ieşi cîndva din condiţia sa de acum, a omului care nu mai are nici măcar nume. Totuşi, împăcarea cu soarta îl ajută să trăiască. Luca însă îl scoate din această împăcare, vorbindu-i despre un spital gratuit de dezalcoolizare, dar această afirmaţie se dovedeşte a fi o criminală minciună consolatoare, precipitîndu-l spre sinucidere. Curmîndu-şi zilele, interpretul de odinioară a Groparului din *Hamlet* şi-a recunoscut definitiv neputinţa de a lupta împotriva unor condiţii sociale care cer, pentru a putea fi înfruntate, şi răsturnate, o convingere politică fermă, ca aceea a lui Nil.

Un alt personaj cu un rol aparte în piesă este pelerinul Luca, profesionistul minciunii consolatoare. Încă de la venirea sa în azil izbuteşte să se insinueze în viaţa unora dintre cei mai vechi locatari. Tuturor el le oferă consolări pe măsura visurilor care doresc să li se împlinească, dar acţiunea sa nu este dezinteresată. În schimbul speranţelor care foarte curînd se vor dovedi surse de amare deziluzii, el obţine diverse avantaje materiale care îl ajută să trăiască mai bine decît îi îngăduia condiţia sa.

Prin problemele puse, toate de maximă gravitate, prin semnalul de alarmă pe care Gorki îl trage atenţionînd asupra acestor nefericiţi ajunşi în situaţii limită, *Azilul de noapte* este una dintre cele mai puternice piese ale începutului de secol. Ea va avea nenumăraţi epigoni, făgaşul deschis de marele scriitor avînd să fie în anii următori bătătorit cu insistenţă de autori de pretutindeni.

Între 1904 şi 1905 Gorki scrie piesele *Vilegiaturiştii, Copiii soarelui, Barbarii*. Ne aflăm în faţa unui triptic care vine să întregească tematica abordată pînă acum, deoarece fiecare dintre aceste piese are în centrul ei figura intelectualului şi a multiplelor faţete pe care existenţa acestuia le presupune. Cehov, mai înainte, conferise intelectualului un rol important în elucidarea unor probleme importante ale agitatei vieţi din Rusia sfîrşitului de secol al XIX-lea şi din primii ani ai veacului al XX-lea. Platonov, Ivanov, Treplev, Trigorin, Nina, Astrov, Olga, Maşa, Irina, Trofimov sînt principalele etape ale unei concepţii care viza iminenta transformare a Rusiei vremii. Personajele lui Gorki din această categorie împing problematica gravă a dramaturgiei cehoviene spre registrul unei opţiuni revoluţionare indiscutabile. Este o nouă fază a unei lupte îndelungate, care va scoate la iveală oameni însufleţiţi de convingeri deosebite, atitudini foarte diferite faţă de cele mai de seamă chestiuni, decantînd şi separînd fără echivoc luptătorii şi taberele.

Gorki s-a apropiat de intelectualitate cu înţelegerea profundă şi nuanţată a creatorului care posedă rarul privilegiu de a contempla realităţile acestei lumi dinlăuntrul ei, din miezul ei incandescent. Aici, temperatura e atît de înaltă, încît totul cucereşte adevăratele contururi.

O primă categorie, cea care se confundă cu însăşi miezul incandescent, este reprezentată de cei care provin din rîndurile oamenilor simpli, n-au uitat nici o clipă originea lor şi, în consecinţă, îndatoririle care le revin în definirea unei vieţi întemeiate pe dreptate, atît de rar prezentă în climatul social de atunci. Ea este caracterizată cu remarcabilă pregnanţă de Maria Lvovna, în *Vilegiaturiştii*:

„Noi cu toții trebuie să fim alții, domnilor! Copii ai spălătoreselor, bucătăreselor, copiii unor oameni sănătoși, noi trebuie să fim cu totul alții! Și niciodată încă în țara noastră n-au fost oameni cu învățătură apropiați de masele poporului printr-o legătură de sînge... Această rudenie de sînge trebuie să nutrească în noi o dorință arzătoare de a lărgi, de a reclădi, de a lumina viața oamenilor cu care sîntem înrudiți, care nu fac decît să trudească în fiecare zi înăbușindu-se în beznă și noroi. Ei ne-au trimis pe noi înaintea lor spre o viață mai bună, să le găsim și lor calea" [1].

Avem, cu alte cuvinte, de a face cu o intelectualitate a cărei bogată experiență de viață și, în același timp, incoruptibilitate îi încredințează datoria de deschizătoare de drum.

Categoria mediană e reprezentată de Varvara Mihailovna și de Vlas, fratele ei, naturi dornice să descopere adevărul și care nu precupețesc nici un efort de a-și valorifica zestrea lor de onestitate în sensul unei cît mai depline, deși nu o dată, destul de încete, integrări în familia celor mai înaintați dintre intelectualii timpului.

„Intelectualitatea — spune ea — nu sîntem noi. Noi sîntem altceva. Vilegiaturiști în țara noastră ... Ne agităm, căutăm în viață locuri comode... Nu facem nimic și vorbim groaznic de mult" [2].

Sînt subliniate aici trei vicii fundamentale — locurile comode, inactivitatea și vorbăria — care au o pronunțată forță de a grăbi ratarea. Cunoscîndu-le și privindu-le așa cum face Varvara, sorții de a le converti în contrariul lor, de a le preface din vicii devastatoare în calități modelatoare sînt foarte mari.

Ultima categorie este întruchipată de acei intelectuali care nici măcar vilegiaturiști nu mai pot fi numiți. Ei nu trec prin propria lor țară ca niște vizitatori, ci s-au înrolat mai fățiș sau în forme disimulate în rîndurile celor ce pe diferite căi caută să mențină vechile stări de lucruri, cea mai uzitată dintre ele dovedindu-se distanțarea de realitatea înconjurătoare. Riumin, din aceeași piesă, confirmă direcția:

[1] I d e m, *Vilegiaturiștii*, în vol. cit., p. 305.
[2] *Ibidem*, p. 305.

„Viața mă sperie prin stăruința pretențiilor ei și eu le ocolesc prudent și mă pitesc după perdelele diferitelor teorii" [1].

Ca el, procedează Șalimov, și Kaleria, personaje din piesa amintită, Vaghin și Cepurnoi din *Copiii soarelui*, primul adeptul gratuității artei (*„Arta n-are scop"* [2]), al doilea trăind procesul unei accentuate crize de încredere în el și în ceilalți care îl va duce la sinucidere.

Rîndurile lor o mai cuprind pe Elena, soția savantului Protasov, înfricoșată de alternativa luptei pe care ar trebui s-o poarte, și pe Suslov din *Vilegiaturiștii*, care de dragul confortului obținut preferă o existență de struț.

Dușmanii, scrisă în 1906, constituie o nouă dovadă a perfectei ancorări a dramaturgului în cea mai fierbinte realitate. În piesă este surprinsă o dominantă a epocii: rolul tot mai mare pe care l-a avut partidul leninist în organizarea și desfășurarea luptelor revoluționare. Greva de la fabrica Scrobotov și Bardin aliniază de o parte și de alta a barricadei pe cei care își spun unii altora dușmani, cu mențiunea însă că în vreme ce beneficiarii pot fi socotiți astfel, cei ce le oferă, împotriva propriei lor voințe, plusvaloarea grelei lor munci, se constituie încă de pe acum în tabăra luptătorilor convinși de justețea revendicărilor lor. Cleopatra, soția lui Scrobotov, definește foarte elocvent situația: *Dușmanii*

„Ei știu ce vor, o știu prea bine. Și apoi ei se înțeleg, au încredere unii în alții ... Îi urăsc! Mă tem de ei! Noi însă ne dușmănim toți, în nimic nu credem, prin nimic nu sîntem legați, fiecare trăiește pentru sine... Iată ... Noi ne sprijinim pe jandarmi, pe armată, pe cînd ei se sprijină numai pe ei înșiși... Și sînt mai tari decît noi!" [3]

Noile realități sociale și politice îl determină pe G o r k i să aducă în scenă un nou tip de erou — al revoluționarului care își face din activitatea desfășurată acolo unde este mai greu o profesiune. Tipu-

[1] I d e m, *Vilegiaturiștii*, p. 269.
[2] I d e m, *Copiii soarelui*, în vol. cit., p. 360.
[3] I d e m, *Dușmanii*, în vol. cit., p. 604.

lui de revoluționar reprezentat de Nil i se alătură de acum înainte eroul de o factură militant revoluționară ; Nil era un luptător conștient și convins, Sințov este mai mult, organizatorul luptei revoluționare, la care mai participă Grekov, Levșin, Iagodin Riabțov și Iakimov.

La ei se referea procurorul Skrebotov cînd afirma : *„Socialismul este un fenomen primejdios“* [1], caracterul primejdios însă viza numai ordinea pe care procurorul însuși o întruchipa. Mihai, fratele său, se opune cu violență muncitorilor care își cereau drepturile și e împușcat, murind la puțină vreme după aceea. Prilej să intre în scenă savantul și odiosul instrument de represiune țarist. Începe confruntarea deschisă a celor două clase cu reprezentanți atît de diferiți. Primii urmărind să salveze ceea ce nu mai putea fi salvat ; ceilalți din interogați devin acuzatori, din victime — judecători.

Egor Bulîciov și alții

Dostigaiev și alții

Fresca socială inaugurată cu *Micii burghezi* și continuată de celelalte piese va fi desăvîrșită de Gorki în anii de după Revoluția din Octombrie. Concepută în forma unei trilogii, din care autorul va realiza două lucrări dramatice — *Egor Bulîciov și alții* (1932) și *Dostigaiev și alții* (1933) —, această ultimă parte a evocării surprinde evenimente din preajma revoluției și din primele file ale ei. Cea de a treia operă, *Riubinin și alții*, avînd ca protagonist pe comunistul care dădea numele piesei, n-a mai apucat s-o scrie. În felul acesta, creația dramatică gorkiană zugrăvește toate momentele principale ale veacului al XX-lea— anii dinaintea revoluției din 1905, anii de după înăbușirea ei sîngeroasă și cei din timpul supremei încleștări din 1917.

Egor Bulîciov și alții cuprinde sub arcul său perioada dintre noiembrie 1916 și martie 1917. Ca și în alte piese, și aici, acțiunea se desfășoară în cadrul unei familii și, la fel ca în ele, autorul izbutește aici ca prin intermediul numeroaselor și variatelor frămîntări trăite de diverșii ei membri să reflecte suflul care a caracterizat timpul respectiv. Viața personajelor este un ecou al evenimentelor sociale desfășurate dincolo de ziduri, evenimente care sînt puse sub semnul iminentei revoluții din februarie care întețește încleștarea socială.

Aparent, acțiunea are în centrul său disputa pentru moștenirea care va rămîne de pe urma lui Egor, grav bolnav. Averea lui e pîndită de două grupuri, unul care are în frunte pe stareța Melania și din care fac parte — Xenia, soția lui Egor, și negustorul Bașkin, și celălalt reprezentat de fiica lui Bulîciov, Varvara, și de soțul ei Zvonțov. Tipurile umane se definesc în această luptă, revelîndu-și fiecare în parte lipsa de caracter, lăcomia, cruzimea. Cea mai deficitară la aceste componente se dovedește stareța Melania, un personaj foarte viu, dar marcat de slăbiciunile amintite.

Dincolo de această încleștare, adevărata acțiune e determinată de atitudinea personajelor față de revoluție. Grupul Melaniei se situează pe o poziție fățiș reacționară, iar celălalt îmbrățișează liberalismul, în fond doar o mai „rafinată“ camuflare a acelelași atitudini potrivnice noului. Asemeni unei limbe de balanță care se apleacă mereu cînd spre o tabără, cînd spre cealaltă, în fond urmărindu-și propriul interes, este prezența lui Dostigaiev, negustorul care, indiferent de alternativa moștenitorilor, ține ca pe firmă să figureze și numele său.

Acestuia, Gorki îi conferă un loc aparte în piesa care îi poartă numele *(Dostigaiev și alții)*. Înzestrat cu spirit negustoresc bazat pe diplomație și lipsă de scrupule, condus în toate afacerile de o bine pusă la punct teorie a adaptabilității, preluată de la Darwin, el e gata să mimeze pînă și convingerile viitorilor învingători cu gîndul la posibilele beneficii rezultate de pe urma afacerilor cu ei.

Cele mai interesante personaje însă sînt Egor și fiica lui Șura. Bulîciov a fost sărac, tatăl său a mînat plutele, trecut care încă îl mai înfiorește. În el, nevoia de a munci și de a trăi plenar e vie, deși boala incurabilă de care suferă devine tot mai insistentă. Averea și-a făcut-o dezvoltîndu-și o serie de mari calități cum ar fi — voința capabilă să treacă peste orice obstacol, puterea de a înfăptui, care nu se simte bine decît atunci cînd totul e dus la bun sfîrșit, și un neobosit spirit de inițiativă, care l-a determinat să facă nenumărate afaceri, care mai de care mai rentabile, dar, evident, la fel de nedrepte. Prezența bolii, asociată cu inevitabilele transformări ce se anunță, îl determină pe Bulîciov să privească în jurul său cu luciditatea caracteristică celui ce mai are puțin de trăit, dar a cărui poftă de viață rămîne neștirbită. Intensitatea reflectării în astfel de împrejurări dobîn-

[1] *Dușmanii*, p. 15.

deşte o acuitate extraordinară şi Egor demonstrează că o posedă şi el.

Roşcovana Şura îi seamănă tatălui, atît în privinţa fermităţii caracterului, cît şi în privinţa inteligenţei. Pătrunzătoare, ea simte nevoia de primenire a lumii şi opţiunea ei faţă de această primenire este definitivă.

Acesta a fost Gorki. Un creator ancorat cu toate rădăcinile făpturii lui în prezent, dar permanent deschis viitorului. Nu întîmplător el este autorul acelui poem intitulat *Inima lui Danko*, care parcă îl defineşte exemplar. În momente de întunecare, el şi-a scos din piept inima care s-a prefăcut într-o flacără capabilă să lumineze şi să călăuzească pe cei care îl însoţeau. Sfîrşitul lui Danko este trist. După ce şi-a condus semenţia spre libertate este repede uitat. Destinul lui Gorki diferă. La mulţi ani după ce a încetat să fie ca fiinţă el continuă să existe ca demiurg. Inima sa nu s-a stins o dată cu el, ci continuă să ardă în mijlocul nostru, razele flăcării ei numindu-se *Copilăria mea, La stăpîni, Universităţile mele, Mama, Viaţa lui Clim Samghin, Micii burghezi, Azilul de noapte, Duşmanii, Egor Bulîciov şi alţii*, numeroasele lui nuvele, viaţa lui întreagă.

PIRANDELLO

Omul între multitudine şi unitate

Definindu-şi apartenenţa scriitoricească, Luigi Pirandello afirma că există *„scriitori de o factură cu deosebire filozofică. Eu, din păcate, fac parte dintre cei din urmă“* [1]. I-a plăcut jocul subtil al ideilor, dar el nu le-a despărţit niciodată de viaţă, idee demonstrată de faptul că filozofia sa este extrasă din pasiunile şi sentimentele omeneşti, atît de adevărate şi de greşite adesea.

În cazul creaţiei pirandelliene putem într-adevăr vorbi de existenţa unei concepţii filozofice. Mai mult decît în operele altor dramaturgi analizaţi pînă acum, motorul tainic al acţiunilor, conflictelor din

[1] Pirandello, *Prefaţa* la *Şase personaje în căutarea unui autor*, Bucureşti, E.P.L.U., 1967, p. 25.



LUIGI PIRANDELLO (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. IV, planşa 321).

piesele sale sînt gîndurile. Ele circulă pretutindeni, fiecare personaj e dublat de calitatea de gînditor, nu în sensul tradiţional al acestui termen, de om care cugetă pentru întreaga umanitate, ci în acela de om care regîndeşte totul pentru nevoile propriei sale existenţe.

Vocaţia lui de scriitor filozof a demonstrat-o în nenumărate împrejurări. O remarcabilă încercare de teoretizare a propriei sale concepţii întîlnim în studiul *Umorismul*, ale cărui idei principale le vom pune în evidenţă.

O primă caracteristică a omului o constituie starea lui de multitudine.

„Diferitele tendinţe ce caracterizează personalitatea ne fac să ne gîndim în mod serios că sufletul individual nu e unul *singur. Cum să susţinem, într-adevăr, că e* unul, *dacă pasiunea şi raţiunea, instinctul şi voinţa, tendinţele şi idea-*

lurile constituie, într-un fel, tot atîtea sisteme distincte și mobile, care fac ca individul — trăind cînd unul cînd altul din ele, cînd un compromis între două sau mai multe orientări psihice — apare ca și cum în el există mai multe suflete deosebite și chiar opuse, mai multe și opuse personalităţii înseși ?" [1]

Pirandello simte nevoia să se sprijine pe o concepţie asemănătoare formulată cu mult înaintea sa, conștient că astfel dă mai mare greutate propriei concepții.

„Nu există om, observa Pascal, *care să se deosebească mai mult de un alt om, decît de sine însuși în succesiunea timpului"* [2].

Viaţa sufletească este departe de liniaritatea sau de monotonia celor care au imaginat-o ca armonioasă, unitară. Caracteristica sa principală o constituie lupta necontenită :

„Simplitatea sufletului contrazice conceptul istoric al sufletului uman. Viaţa sa e un echilibru instabil ; e o continuă deșteptare și afipire de afecte, de tendinţe, de idei ; o fluctuaţie neîncetată între termeni contradictorii, o oscilaţie între poluri opuse, ca speranţa, frica, adevărul și falsul, frumosul și urîtul, dreptatea și nedreptatea și așa mai departe. Dacă în imaginea întunecată a viitorului se luminează dintr-o dată un luminos plan de acţiune sau licărește nedesluşit floarea bucuriei, nu întîrzie să apară — răzbunînd drepturile experienţei — gîndul trecutului, nu arareori mohorît și trist ; sau intervine, pentru a înfrîna zglobia fantezie, simţul ursuz al prezentului. Această luptă de amintiri, de speranţe, de presimţiri, de percepţii, de idealuri, poate fi închipuită ca o luptă între suflete care-și dispută stăpînirea definitivă și deplină asupra personalităţii" [3].

Subtil dialectician, Pirandello distinge în toate manifestările existenţei un freamăt în care adeseori triada hegeliană a tezei antitezei și sintezei nu se urmează în succesivitate, ci are caracter de simultaneitate :

„Viaţa e un flux continuu pe care noi încercăm să-l oprim, să-l fixăm în forme statornice și determinate, înlăuntru și în afara noastră, deoarece noi înșine sîntem deja forme imobile și care, totuși, pot urma fluxul vieţii, pînă cînd, încremenind puţin cîte puţin, mișcarea — treptat încetinită și ea — încetează. Formele în care căutăm să oprim, să fixăm în noi înșine acest flux continuu, sînt conceptele, sînt idealurile faţă de care ne păstrăm consecvenţi, toate ficţiunile pe care ni le creăm, condiţiile, starea în care tindem să ne statornicim. Dar înlăuntrul nostru, în ceea ce numim suflet și care e viaţa în noi, fluxul continuă, indistinct, pe sub zăgazuri, dincolo de ţărmurile pe care ni le impunem, alcătuindu-ne o conștiinţă, construindu-ne o personalitate. În anumite momente furtunoase, cotropite de flux, toate aceste forme fictive se prăbușesc într-un ţinut mizer ; și chiar ceea ce nu curge pe sub zăgazuri și dincolo de ţărmuri, ci ni se dezvăluie desluşit și a fost analizat cu grijă în afectele noastre, în îndatoririle pe care ni le-am impus, în deprinderile pe care ni le-am trasat, în anumite momente se revarsă și răstoarnă totul" [1].

Dincolo însă de starea aceasta de normalitate umană pot fi întîlnite făpturi structurale pe un ţinut eruptiv, asemănător unui Vezuviu necontenit activ.

„Există suflete neliniștite, aproape într-o stare de continuă topire, care refuză să se închege la loc, să încremenească în cutare sau cutare formă de personalitate. Dar chiar și pentru cele mai liniștite, care s-au tolănit într-o formă sau alta, topirea e mereu posibilă : fluxul vieţii există în toţi" [2].

Este firesc ca faţă de această simultană efervescenţă, din momentul în care devenim conștienți de ceea ce se petrece, să adoptăm o atitudine, dacă nu inchizitorială, cel puţin întrebătoare, curioasă, dornică de a elucida, în măsura în care se poate, ceea ce se petrece.

„Și iarăși, pentru toţi, poate să reprezinte uneori un chin, faţă de sufletul care se mișcă și se topește — însuși corpul nostru, fixat pentru totdeauna în trăsături imuabile. Oh, de ce trebuie să fim tocmai așa ? — ne întrebăm une-

[1] Pirandello, *Umorismul*, în *Prefaţa* vol. *Teatru* (traducere Florian Potra), p. 14.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*, p. 14—15.

[1] Pirandello, op. cit., p. 15.
[2] *Ibidem*.

ori, privindu-ne în oglindă — cu faţa asta, cu trupul ăsta ? Ridicăm o mînă, inconştient ; iar gestul ne rămîne suspendat. Ni se pare straniu că l-am făcut chiar noi. Ne vedem trăind".

Şi continuă :

„În anumite clipe de linişte lăuntrică, în care sufletul ni se despoaie de toate prefăcătoriile obişnuite, iar privirile noastre devin mai ascuţite şi mai pătrunzătoare, ne vedem pe noi înşine în viaţă — în viaţa în ea însăşi — aproape într-o goliciune aridă, neliniştitoare ; ne simţim cuprinşi de o impresie ciudată, de parcă, într-o singură clipită, ni s-ar limpezi o realitate care trăieşte dincolo de vederea umană, în afara formelor raţiunii umane. Cu o mare luciditate, contextul existenţei cotidiene, aproape suspendat în golul liniştii noastre lăuntrice, ne apare lipsit de sens, lipsit de scop ; şi această realitate diferită ne apare groaznică în cruzimea ei nepăsătoare şi misterioasă, pentru că toate obişnuitele şi fictivele noastre legături sentimentale şi de imagini s-au separat şi s-au dezagregat în ea. Golul lăuntric se lărgeşte, depăşind limitele corpului nostru, devine un gol din jurul nostru, un gol ciudat ca o oprire a timpului şi a vieţii, ca şi cum liniştea noastră lăuntrică s-ar cufunda în abisurile misterului. Printr-un efort suprem încercăm atunci să redobîndim conştiinţa normală a lucrurilor, să reînnodăm cu ele legăturile obişnuite, să reconectăm ideile, să ne simţim din nou vii ca mai înainte, ca deobicei. Dar nu mai putem avea încredere în această conştiinţă normală, în aceste idei reînnodate, în acest sentiment obişnuit al vieţii (...) A fost doar o clipă ; dar mai dăinuie multă vreme impresia unui vîrtej, în contrast cu stabilitatea, atît de zadarnică a lucrurilor ; aparenţe ambiţioase sau mizere. Atunci, viaţa, care se învîrteşte mărunt, obişnuită, printre aceste aparenţe, ni se pare că nici nu mai există cu adevărat, că e un fel de fantasmagorie mecanică. Cum să-i mai dăm importanţă ? Cum să-i mai purtăm respect ?" [1]

Am insistat asupra ideilor acestea, deoarece numai după ce avem argumentele proprii ale dramaturgului ne vom putea apropia mai lesne de creaţia sa dramatică, înţelegînd în ce măsură ea izbuteşte să le traducă şi în ce măsură ele corespund unei realităţi umane reale.

[1] Pirandello, *op. cit.*, p. 17.

Originea filozofiei sale urcă pînă la grecul Pyrrhon, cel care socotea senzaţiile şi părerile ca nefiind nici adevărate, nici false. De fapt, una din temele constante ale teatrului pirandellian ar putea fi concentrată în ideea : *„în unele probleme a avea sau nu dreptate e tot una"*. Sîntem însă departe de a fi în faţa unui dramaturg sofist, deoarece formaţia sa a mai fost influenţată în mare măsură de filozofii germani. Leibniz i-a dezvăluit valoarea relativă a cuvîntului, Kant i-a revelat limitele cunoaşterii, Hegel — fenomenologia spiritului, Schopenhauer, lumea ca reprezentare a voinţei umane. Lor trebuie să le mai adăugăm gînditorii francezi — din aceeaşi familie spirituală ca el — Michel Montaigne, Henri Bergson, Anatole France şi englezul John Locke. De asemenea, a parcurs imensa literatură italiană din evul mediu pînă în zilele lui cu o însufleţire care îl caracteriza în aproape tot ce întreprindea.

Aceste înrîuriri nu s-au manifestat însă niciodată tiranic în opera lui Pirandello ; el le-a utilizat în creaţii după ce, asemeni lui Goethe, le-a reformulat mai întîi. Or, prin reformulare, un adevăr general devine particular şi, poate, dacă este valoros, să înceapă să circule în lume sub noua înfăţişare ca o generalitate încă mai profundă decît aceea care l-a inspirat.

Teatrul a constituit pentru Pirandello spaţiul ideal unde adevărurile, certitudinile, sentimentele, virtuţile, viciile, aspiraţiile, depresiunile, în general mecanismele de toate felurile care alcătuiesc existenţa umană, pot fi descompuse piesă cu piesă pentru a fi ulterior recompuse de fiecare spectator sau cititor în parte, potrivit gradului său de înţelegere şi de sensibilitate. La fel a procedat cu caracterele, cu posibilitatea sau imposibilitatea de a comunica a oamenilor în concordanţă cu gîndurile sau cu sentimentele avute, cu valoarea sau nonvaloarea ideii de personalitate. Toate par să se transforme unele în altele — certitudinea în îndoială, adevărul în minciună, cunoaşterea în neant, comunicarea în incomunicare.

Autorul italian a găsit un instrument care i-a uşurat considerabil misiunea. El este amintitul umorism, care, potrivit propriei sale formulări :



SCENA DIN ȘASE PERSONAJE IN CĂUTAREA UNUI AUTOR (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. IV, planșa 236).

„... nu recunoaște eroi ; ... constă în sentimentul contrariului ... ia în seamă corpul și umbra, și uneori mai mult umbra decît corpul ...“ [1]

Personajele sale trăiesc la confluența realității cu visul, dar rezultatul acestei viziuni este departe de a putea fi socotit de domeniul onoricului ; lui îi apărea ca avînd o consistență reală, mai reală chiar decît ceea ce se petrece de obicei în viața de toate zilele. Donata din piesa *A se regăsi spune :*

„Ne regăsim singuri printre fantomele care sînt mai vii și mai adevărate decît toate lumile vii și adevărate“.

S-ar părea că avem de a face cu un sceptic. De obicei, scepticismul contribuie în timp la izolarea omului față de adevăruri și greșeli, de măreția și meschinăria umană, izolare care poate deveni un confortabil turn de fildeș. Starea de oboseală sufletească și de detașare față de toate care însoțesc izolarea înalță un zid separator între gînd și viață. Asta nu înseamnă însă că existența umană nu-și cere drepturile de a fi trăită în totalitate. Oamenii copleșiți de amărăciune pot descoperi în ei sau pot duce dorul unei vieți fericite pe care s-o construiască în cele mai neașteptate modalități.

Pirandello avea o astfel de complexitate. S-a deprins să observe de aproape iluziile, le-a studiat și a ajuns la concluzia marii lor puteri negative. A văzut viața ca pe o scenă populată cu personaje care poartă nenumărate măști, simbolizînd tot atîtea roluri pentru care nu aveau nici o chemare. Cele mai multe sînt antrenate în aceste drame fără să încerce să se opună, dar mai repede sau mai tîrziu ele însele sau cineva din afară le va smulge *masca* și-și vor vedea pentru prima oară *fața*. Și puține dintre ele vor putea suporta șocul acestei revelații, adeseori brutale, care le așază nu o dată într-o nouă matcă, dacă nu cea adevărată, în orice caz foarte aproape de ea. Oricare ar fi însă, este nespus de tristă. Avem parcă de a face cu o compoziție muzicală construită pe o unică temă care generează însă nenumărate variațiuni, foarte asemănătoare între ele și, totuși, avînd o individualitate proprie.

În această predispoziție constantă de defetișizare a valorilor esențiale umane putem vedea semnul unui spirit negator, care pune sub semnul întrebării totul, dar la fel de ușor putem vedea în această activitate năzuința unui om care și-a făcut publică nemulțumirea față de umanitate pentru ca omenirea avertizată să poată să-și depășească slăbiciunile și viciile, construindu-și o existență superioară.

S-a afirmat despre Pirandello că ar scrie *„teatrul oglinzii“* [1], că *„dă suflu dramatic propriei noastre închipuiri“* [2], că personajele sale n-ar avea

[1] Pirandello, *op. cit.*, p. 18.

[1] Adriano Tilgher, *Luigi Pirandello*, în *Voci del Tempo*, Roma, Livreria di Scienze e lettere, 1921, p. 78—88.

[2] G. Călinescu, *Pirandello și pirandellismul*, în *Roma*, IV, nr. 1, ianuarie 1924, p. 2.

consistența omului, ci a umbrei [1], că „*teatrul a fost pentru Pirandello un adevărat simbol al destinului omenesc*“ [2]. Toate aceste afirmații sînt adevărate. Lor le-am putea adăuga nenumărate altele, deoarece puține opere dramatice au incitat în mai mare măsură interesul ca dramturgia scriitorului sicilian.

Anii de solitudine petrecuți lîngă o soție atinsă de neurastenie i-au restrîns experiența de viață, dar în același timp au dat aripi geniului său inventiv. Într-un asemenea climat, cele mai mărunte întîmplări luau proporții uriașe, iar omul bolnav alături de care trăia împrumuta ceva tuturor personajelor sale.

S-a și spus dealtfel că personajele pirandelliene ar fi întruchiparea unor nebuni. Dacă dăm nebuniei definiția pe care o formulează Anatole France, atunci eroii lui pot fi socotiți astfel.

„Spunem că un om este nebun cînd nu gîndește ca noi. Din punct de vedere filozofic, ideile nebunilor sînt la fel de legitime ca ale noastre. Ei își reprezintă lumea după impresiile pe care le primesc. Este exact ceea ce facem și noi, noi cei care trecem drept sănătoși. Susținem că imaginea primită de noi e adevărată și că cea primită de ei e falsă. În realitate, nici una nu este în mod absolut falsă și nici una absolut adevărată; a lor e adevărată pentru ei, a noastră pentru noi“ [3].

Evident, dialectica lui France este și ea la rîndul ei adevărată, potrivit principiului invocat de el însuși, dar nu în mod absolut. De fapt, există o doză de ironie, și de autoironie în această formulare, dar ea vizează deopotrivă pe cele două categorii despre care e vorba în paragraful citat. Și pe „nebuni“ și pe „sănătoși“.

În conglomeratul de făpturi care populează teatrul pirandellian se impun nenumărate tipuri umane. Unele au drept dominantă prezența „nebuniei“ în acțiunile și mai ales în gîndurile lor, altele sînt într-o măsură la fel de mare tributare „rațiunii“. Adeseori însă planurile se interferează și tipurile umane cuceresc atribute care în mod normal aparțin celor situați la antipodul lor.

[1] Pierre Brisson, *Pirandello*, în vol. *Le théâtre des années folles*, Genève, Ed. de Milieu du Monde, 1943.
[2] Ileana Berlogea, *Pirandello*, E.P.L.U., București, 1967, p. 334.
[3] Anatole France, *La vie littéraire*, tome 1, p. 177 și urm.

Șase personaje în căutarea unui autor

În general, majoritatea vădesc o pronunțată intelectualitate, pot enunța cu ușurință idei generalizatoare; imaginația lor corespunde părerii formulate în prefața la cele *Șase personaje* și care viza persoana dramaturgului însuși. Ele, ca și el, au „*în slujba lor o sprintenă slujnicuță, care nu e totuși atît de nouă în meseria ei. O cheamă Fantezia*“ [1]. Capacitatea intelectuală unită cu fantezia oferă o amplă perspectivă personajelor de a adînci problemele de natură psihică, filozofică, socială, vădind o constantă îndîrjire în cunoașterea oricărui element care ar putea falsifica realitatea. Ele aspiră să găsească faimosul punct de sprijin atît de necesar pentru ca scurgerea heraclitiană a lucrurilor să nu aibă loc în gol și, în același timp, caută trăsătura de unire posibilă între contrarii, între nebunie și rațiune, în vederea dominării lor superioare. Peste toate acțiunile lor planează o îndoială incurabilă, care transformă viața într-o continuă dispută între vanitate, orgoliu și absurditate.

Celelalte, mai aproape de miezul de foc al nebuniei, mai apropiate de formele împietrite ale naturii umane, manifestă îndărătnicie, instinctualitate, predispoziții tiranice, dezlănțuiri pasionale, în general sînt prada senzațiilor și reacțiilor de moment, înțeleg cu dificultate comandamentele morale și intelectuale ale celorlalți, au o mult mai mică înclinație spre speculațiile abstracte (acestea nu fac decît să sporească dificultățile lumii), tributare în continuare educației primite, incapabile să distingă ceea ce este peren sau efemer în structura lucrurilor.

Această incompatibilitate între tipurile umane, de altă natură decît cea stabilită de Strindberg, dar la fel de implacabilă, nu poate genera altceva decît drame. Diferențele atît de tranșante între concepțiile de viață nu ajung să transforme existența într-un infern (ca în cazul dramaturgului suedez), dar o prefac într-un impas. Este impasul generat de divorțul dintre eforturile unora de a se înțelege pe sine și de a domina cadrul rigid în care viața socială îl silește să trăiască și al celorlalte animate de dorința de a prinde rădăcini într-o trăire pe care nu vor s-o înțeleagă, limitîndu-se la ceea ce le oferă simțurile lor.

Era de așteptat ca un caracter cu o astfel de concepție asupra umanității să simtă nevoia de a și-o

[1] Pirandello, *Prefața* la *Șase personaje...*, în vol. cit., p. 24.

nuanța. Și o va face elaborînd idei despre fluiditatea personalității umane, despre relativitatea aparențelor, despre conflictul dintre viața plină de mișcare și cea care tinde să se fixeze. Idei, care, dealtfel, pluteau în atmosfera vremii, preocupîndu-i în egală măsură pe cei care au cantonat într-un fel sau altul în artă. Cel care le-a dăruit o armură teoretică a fost Bergson. În accepțiunea filozofului francez, sentimentul este o ființă vie care se dezvoltă, care se schimbă necontenit. Omul îi apare ca o umbră care aplecîndu-se asupra sentimentului descoperă că în realitate i-a substituit o stare inertă traductibilă prin cuvînt. Din punctul lui Bergson de vedere viața e o evoluție constantă. Ceea ce numim noi formă este de fapt amintirea unui stadiu care are acum o altă înfățișare. Fiindcă în realitate corpul își schimbă forma în orice moment, sau mai curînd nu există formă fiindcă aceasta este imobilă, pe cînd realitatea este în mișcare. Forma nu este decît o clipă prinsă pe o tranziție spre altceva. Perceperea umană nu face altceva decît să încerce solidificarea în imagini discontinue a continuității fluide a realului [1].

Marele merit al lui Pirandello constă în faptul de a fi dat acestei teze teoretice bergsoniene (pe care s-ar putea să n-o fi cunoscut din sursă directă) consistența unor opere de artă impregnate de semnificație socială. (Ceea ce va face și Marcel Proust în cealaltă creație remarcabilă — *În căutarea timpului pierdut*, de data asta însă cu uneltele specifice romancierului.)

Avînd o asemenea înțelegere a omului, Pirandello este dramaturgul care înlocuiește în piesele sale caracterele, temeiul și pilonii dramei „tradiționale" de pînă la el, cu personaje al căror suflet este necontenit în mișcare, asemeni valurilor mării, fără contur precis, fără maluri ferme, dar cu nimic mai puțin vii din această cauză.

Mai repede sau mai tîrziu, astfel de personaje au nevoie de un tipar care să le fie pe măsură. Pirandello a găsit pentru piesele sale o atmosferă care nu mai are concretitudinea de pînă acum, unde iluzia descoperă un vast cîmp de desfășurare, putîndu-se insinua peste tot, unde incertitudinea, oscilațiile rațiunii și mișcările spiritului să evolueze ca într-un cadru natural.

[1] H. Bergson, l'*Evolution créatrice*, cap. *Le devenir et la forme*, Paris, 1907, p. 302.

Întîlnim, de asemenea, modalități ingenioase. Piesele sale abundă de interpretări care se bat cap în cap, de demonstrații programatic contradictorii, de încurcături menite să șubrezească orice certitudine și să ne dezbare de orice logică. Mai intervine apoi ciudățenia multiformă care acționează asupra sentimentelor noastre strecurîndu-se, amalgamîndu-se cu realitatea vie și conferind adevărului prestigiul ficțiunii, și invers, cu alte cuvinte e tot ce poate fi mai la antipodul tehnicii dramatice obișnuite, bazată, de obicei, pe tipuri umane construite, pe caractere care declanșează drama și determină situațiile și conflictul potrivit reacțiilor imprimate de propria lor natură.

În dramaturgia sa, Pirandello demonstrează prin tot ce se petrece în scenă că în viața de toate zilele nu există caractere. Personalitatea umană e fluidă în permanenta scurgere a lucrurilor. Percepțiile și adevărurile senzoriale, axiome ale existenței umane, nu pot decît să inducă în eroare și asupra naturii reale a fenomenelor, deoarece văzul nostru spiritual reține imaginile care au încetat de a mai exista. Dincolo de imobilitatea aparentă, întîlnim numai forme mobile care se înlocuiesc fără încetare unele pe altele.

În drama tradițională, punctul culminant nu face decît să confirme caracterul pe care expoziția l-a conturat, dîndu-i o intensitate deosebită ; în timp ce reacțiile create de conflictul pirandellian eliberează individul din chingile conformismului și restituie reflexele naturale ; el nu mai este același, a devenit altul. E o realitate pe care protagonistul din *Șase personaje* o formulează :

„Drama, în întregime, este acolo, în conștiința pe care o am, care ne face să fim unul cînd sîntem «o sută», «o mie» cînd este încă odată unul, cîte posibilități are în el însuși. Cu acesta este «cineva», cu acela este «altcineva». Și aceasta păstrînd iluzia că rămînem același pentru toți, aceeași ființă singulară care credem că sîntem în toate faptele noastre. Nimic nu e mai fals" [1].

Cu alte cuvinte, omul se vede plasat în opera dramaturgului italian înaintea caracterului fictiv al unității sale, în afara posibilității de a fi vreodată în mod plenar el însuși. Același lucru îl confirmă și Ersilia Drei :

[1] *Șase personaje în căutarea unui autor*, în vol. cit., p. 59.

„N-am avut niciodată forța de a fi ceea ce sînt. Dar am fost la întîmplare ceea ce au vrut alții".

Henric al IV-lea pare să infirme această situație. Revenindu-i rațiunea după o perioadă de nebunie reală și alți opt ani de nebunie simulată, se lasă antrenat de dragostea sa de tinerețe (sau de gelozie retroactivă) și-l rănește pe cel care în tot acest timp a fost amantul femeii iubite. Copleșit de rușine și de ură, el simte că n-ar putea îndura viața reală și, de data aceasta voluntar, îmbrățișează ideea de a-și petrece anii care i-au mai rămas de trăit simulînd în continuare nebunia.

Dar cît de firesc poate fi un om care timp de un deceniu aproape s-a complăcut să mimeze nebunia ? O atît de lungă simulare — medicina o confirmă — nu se poate să nu lase urme în viața unui om.

Un loc deosebit în teatrul pirandellian îl ocupă rezoneurul. Toți sînt înzestrați cu o vie inteligență, capabilă să distingă contradicțiile naturii umane. Pînă aici sînt asemănătoare cu personajele din literatura universală. Dar ceea ce au ei în plus este mai cu seamă misiunea de a demonstra spectatorilor în ce măsură uneori viața e dominată de irațional. Și se servesc în acest sens de rațiune. Acest tip de rezoner este în același timp actorul, spectatorul și întrucîtva chiar regizorul propriilor sale tribulații. Adeseori, spun ei, un fapt de viață pare absurd, nu fiindcă e ilogic în condițiile care i-au dat naștere, ci pentru că ignorăm împrejurările care l-au determinat. Fiindcă actele vieții nu sînt niciodată absurde dacă se supun legilor cauzei și efectului.

Una din replicile lui Diego din *Așa e (dacă vi se pare)* îl caracterizează de minune năzuința fără hotare de a se cunoaște pe sine și pe alții, de a merge mai departe în invizibilul naturii noastre, în necunoscutul nostru ,convins că fiecare palmă de loc cucerită înseamnă un ținut care încetează de a mai fi pustiu, ceea ce semnifică o mare biruință, fiindcă pustiul reprezintă de fapt un teritoriu cultivat de rău.

„Să vedem, cine ești tu ? Și tu, cine ești tu ? Eu, cine sînt eu ? Și voi, toți cei de aici, cine sînteți voi ?... Noi știm reciproc de noi și cît știe fiecare despre el însuși ? Posedăm cîteva mici certitudini astăzi care nu vor semăna cu cele de ieri, care nu vor fi cele de mîine".

Da, este adevărat, dar stăpîni pe propria noastră devenire, știind ce reprezentăm azi, ieri, mîine, ne sîntem mai puțin străini nouă înșine și celorlalți.

Pirandello pare să reia, ca Sisif, cu fiecare nouă piesă, efortul de a ajunge la liman. Dar de fiecare dată, ca miticul personaj, ajuns în pisc, simte nevoia de a coborî din nou în vale și să-și reia ascensiunea. Spre deosebire de Sisif însă, el năzuiește să urce alt pisc... În ciuda amărăciunii pe care dramaturgia sa o degajă, ea însă nu este nici un moment dezarmantă, nu se constituie într-o apologie a forțelor distructive. El cultivă un teatru profund dialectic, unde se combate minciuna și se contestă existența unui adevăr absolut. Personajele sale încearcă o acută nevoie de a se construi. *Henric al IV-lea*

„Fiecare din noi caută să se creeze pe sine și să-și creeze propria viață cu aceleași facultăți spirituale pe care poetul le utilizează pentru opera sa de artă".

afirmă unul din eroii piesei sale *Astă seară ...*. Evident, invitația aceasta nu trebuie înțeleasă cum a procedat Donata din piesa *A se regăsi*, care, tot complicîndu-și viața după chipul eroinelor interpretate, în clipa cînd dorește să se libereze de influențele suferite ca să trăiască o viață a sa, constată că nu mai poate s-o facă, doar scena îngăduindu-i să-și creeze viața în mod liber, prin evadarea din sine și prin transfigurare. Și nu trebuie înțeleasă nici în sensul lui Henric al IV-lea, care am văzut cum a reușit. În schimb trebuie înțeleasă în sensul exemplului lui Pirandello însuși, care și-a trăit viața pentru a o transforma creator într-un spațiu al lumii, într-o scenă universală. *Astă seară se improvizează*

Filozofia lui Pirandello este adeseori amară, dar ea este rezultatul unei revolte împotriva barierelor, invizibile, dar tot timpul prezente, care se ridică în fața aspirațiilor — atît a gîndurilor cît și a sentimentelor noastre — o filozofie însă care nu atribuie existenței umane niciodată atributul de „infern", cum a făcut Strindberg. Mai mult, întreaga sa operă pare să spună ca unul din personajele sale că omul are într-adevăr mai mult decît îi trebuie ca să fie fericit. Citindu-l cu atenție, în spiritul unui umanism autentic, dobîndim convingerea că el însuși a ajutat generațiile următoare să distingă mai clar în ce constă acest *„mai mult decît îi trebuie"*, contribuind la convertirea neliniștii, a multitudinii lumilor din voi într-o putere care aspiră și înfăptuiește unitatea fundamentală. *Așa e (dacă vi se pare)*

GIRAUDOUX

Omul ideal

După studii universitare strălucite şi în plină afirmare ca romancier, Jean Giraudoux (1882—1944) este atras spre teatru ca răspuns la insistenţele lui Louis Jouvet, care a intuit în persoana scriitorului filonul dramaturgului autentic. Era în toiul „anilor nebuni", cum i-a numit Georges Brisson, momentul înfloririi teatrului bulevardier. Dar Giraudoux va scrie o dramaturgie la antipodul acestui teatru comercial, axîndu-şi piesele pe cele mai înalte aspiraţii morale şi intelectuale.

Giraudoux a tins din răsputeri spre realizarea unui portret al *omului ideal*, pe care, tulburător sentiment, nu-l considera ca făcînd parte dintr-o elită umană, ci îl socotea numitorul comun al umanităţii, polul ei stabil. În accepţiunea lui, omul ideal este omul perfectibil, deschis influenţelor universului, deschis, şi nu supus, adică în stare să extragă din tot ce-l înconjoară ceea ce poate contribui la înălţarea generală a umanităţii, şi nu confecţionat de fenomene cum presupune al doilea termen. Format de cosmos, omul ideal acţionează asupra lumii înfrumuseţînd-o. Atît de seducător este acest om ideal, încît pînă şi zeii preferă să intre în pielea unuia dintre muritori şi să simtă ca el iubirea şi viaţa, fiindcă o asemenea simţire are darul de a revela sublimul existenţei. Sîntem departe, foarte departe, în sens ascendent, de viziunea propusă de Claudel asupra omului. Şi sîntem atît de departe fiindca aici omul se defineşte raportîndu-se necontenit, ca la cel mai înalt termen, la Umanitate, nu ca dincolo...

Amfitrion 38

În *Amfitrion 38*, Mercur îi spune stăpînului zeilor:

„...te admir Iupiter, că iubind o muritoare, renunţi la privilegiile zeieşti şi pierzi o noapte întreagă printre cactuşi şi mărăcini numai ca să zăreşti umbra Alcmenei, pe cînd cu ochii tăi obişnuiţi ai putea să străpungi zidurile odăii ei, ca să nu mai spun şi cămaşa ei" [1].

[1] Jean Giraudoux, *Amfitrion 38*, în vol. *Teatru*, Bucureşti, E.L.U., p. 3.



JEAN GIRAUDOUX (Chris Marker, *GIRAUDOUX PAR LUI-MÊME*, Paris, Editions du Seuil, 1959, foto pe contrapagină).

Da, dar o astfel de simţire, aparent totală, e mai puţin perfectă decît aceea umană. Pentru aceasta din urmă pînă şi ce pare un dezavantaj este de fapt o posibilitate de nuanţare, de sporire a interesului. Nu odată, dificultăţile întîlnite în cale au contribuit la dinamizarea puterilor omeneşti, dîndu-le o consistenţă deosebită. Goethe, în *Faust* afirma că orice obstacol în calea omului măreşte în cele din urmă satisfacţia. Mai ales cînd aceste obstacole apar în calea marilor sentimente [1]. Cu un dispreţ, deloc simulat, Iupiter îi ripostează mesagerului zeilor [1]:

„Şi să o ating cu mîini invizibile şi să o înlănţui cu o stringere în braţe pe care ea n-ar simţi-o!" [2]

[2] Giraudoux, *op. cit.*

[3] *Ibidem.*

Toate concură la realizarea rangului de privilegiaţi ai cosmosului pe care îl au oamenii. Pînă şi planeta lor :

„Cu atmosfera lui densă şi cu iarba moale, pămîntul este planeta pe care e cel mai plăcut să aterizezi şi să locuieşti din cînd în cînd, cu toate că, evident, metalurile, esenţele şi fiinţele sale miros foarte tare şi că este singurul astru cu duhoare de sălbăticiune" [1].

Alcmena are o frumuseţe dăruită în primul rînd de calităţile ei deosebite care o eclipsează pe aceea fizică (dacă ea există într-adevăr), fiindcă în piesă nu se face o caracterizare a farmecelor ei exterioare. Calitatea care o înfrumuseţează şi o ridică atît de sus este dragostea şi credinţa faţă de soţul ei Amfitrion. Mercur insinuează ca un sofist : *„Credincioasă soţului sau credincioasă sieşi ? Aici e întrebarea"* [2], conştient că, după cum este pus accentul, e vorba de o calitate sau de un cusur. Giraudoux nu dă răspunsul pe loc, Iupiter face abstracţie de replica slujitorului său, ca şi cînd n-ar fi auzit-o. Fiindcă piesa este, printre altele, o demonstraţie : dar nici al primului termen, nici al celui de al doilea, ci al coabitării lor.

Viaţa omului este dominată de un simţămînt care o face desăvîrşită, evident, pentru o clipă, dar tot timpul desăvîrşibilă. Şi acest simţămînt este legat în piesă de iubire, fiindcă el ne trimite la tot ce este omenesc. Partea cea mai frumoasă a iubirii e consimţămîntul. Consimţămîntul ca forma cea mai delicată şi prin aceasta cea mai puternică a individualităţii, a independenţei umane [3].

În faţa a doi oameni care se înţeleg, zeii sînt puşi în dificultate. Mai ales cînd înţelegerea aceasta este bazată pe cele două iubiri care fac sentimentul deplin : dragostea senzuală şi aceea intelectuală. Prima fără a doua este ca o beţie care poate trece în orice clipă, însoţită însă dobîndeşte o limpezime care îi dă durată. Aici, termenul de cuceritor nu trebuie luat numai în accepţiunea lui războinică, ci şi în aceea de stăpîn pe sine însuşi. Astfel de oameni i-au făcut totdeauna pe instabilii zei să se simtă prost.

[1] *Ibidem*, p. 4—5.

[2] *Ibidem*.

[3] *Ibidem*.

Natură profundă, capabilă să străbată dincolo de aparenţe, Giraudoux priveşte necruţător, dezvăluindu-ne inconsistenţa şi lipsa de valoare a acelor aspecte ale vieţii umane care sînt făcute să tulbure echilibrul firesc al cosmosului şi mai ales al oamenilor. Unul dintre aceste aspecte pe care autorul francez îl pune constant la stîlpul infamiei şi al ridicolului, fără ca prin aceasta să-l minimalizeze, este războiul şi toate calamităţile care se leagă de el.

În fiecare individ, crainicul războiului măguleşte slăbiciunea care îl caracterizează, pentru a-l cîştiga şi a-l transforma într-o unealtă mînuită de demagog. E creată psihoza de superioritate bazată pe cusururile reunite, singura care nu se dă înapoi de la nici o fărădelege, fiindcă e singura complet lipsită de scrupule. Dar Giraudoux, revelînd mecanismul, ne pune în gardă.

Pentru ca un sentiment să fie puternic şi pentru ca intensitatea lui să nu fie diminuată cu ceva, e necesar ca el să fie *unic*. E adevărat că prin unicitate el este deopotrivă fericire şi tristeţe, spre deosebire de sentimentele mixte, în care dragostea şi ura sînt succesive, dîndu-se întîietate cînd unui termen, cînd altuia, dar în accepţiunea lui Giraudoux simultaneitatea de fericire şi tristeţe e preferabilă, fiindcă tristeţea nu vizează o imperfecţiune, o nostalgie a altceva, ci nemulţumirea că nu e totul mereu perfect. Atingem astfel una dintre problemele esenţiale ale teatrului său. Spre deosebire de opiniile unor autori care socotesc perfecţiunea realizabilă de unul singur, Giraudoux e convins că ea nu se poate înfăptui decît în doi. Tăria cuplului Alcmena—Amfitrion o constituie tocmai această deplină comuniune.

Alcmena, despre care soţul ei a spus că este „totdeauna mai tînără ca tinereţea", îi oferă lui Iupiter, în schimbul iubirii refuzate, un sentiment care din punctul lui Giraudoux de vedere este o creaţie specific umană. Ea îl deosebeşte pe om de toate celelalte vieţuitoare. Şi alţii au căutat să-l individualizeze pe om printr-o astfel de calitate. Lui Rabelais i s-a părut că e rîsul. Lui Pascal — cugetarea. Lui Giraudoux — prietenia. Iar Alcmena, pentru a-l învinge definitiv pe Iupiter, mai bine-zis pentru a-l umaniza pentru totdeauna, i-o oferă. Ce înseamnă ea ? O posibilitate unică de a instaura între doi oameni pentru toată durata vieţii

una din stările cele mai prielnice : egalitatea, rod suprem la baza căruia se găsesc numeroase calități [1].

Război cu Troia nu se face

În *Război cu Troia nu se face*, Giraudoux diferențiază tipurile umane. Apare astfel o diviziune pe trei categorii distincte. Prima, alcătuită din oameni pentru care umanitatea există ca un fel de făptură mai mare, dintre ei se vor recruta oamenii ideali, adevărați ; a doua, din oameni pentru care numai propria persoană are însemnătate, dar capabili prin inteligență să se alinieze temporar la o altitudine superioară, și o a treia, din oameni care vor să-i treacă pe toți ceilalți prin patul procustian al opacității lor agresive.

Pentru Andromaca, reprezentantă, alături de Hector, a primului tip, „Război cu Troia nu se face" și nu se face pentru că soțul ei *„cînd a plecat, acum trei luni, mi-a jurat că acela va fi ultimul război"* [2]. Cassandrei, care nu osenește profetizînd realizarea războiului, îi ripostează cu vehemență :

„... nu te-ai săturat să nu vezi nimic și să tot prevezi doar lucruri îngrozitoare ?" [3]

E în felul ei de a raționa o doză de bun simț, asemănător celui din comportamentul Alcmenei și pentru care lucrurile sînt ori albe, ori negre. Culori intermediare, nuanțe nu există. Dar nu există nu fiindcă inteligența ei n-are aptitudini de a le descoperi, ci fiindcă tot ce e ambiguu stîrnește nenorocire.

„De ce s-ar face război ? se întreabă ea. Paris nu mai ține la Elena și Elena nu mai ține la Paris" [1].

În virtutea acestei evidențe trebuie să se facă totul pentru ca o calamitate să fie evitată. Natură receptivă la lumea exterioară care există indiferent de starea ei sufletească, dar care își dezvăluie adevărata înfățișare doar cînd e pace în lume, Andromaca afirmă :

„Cum poți vorbi de război într-o asemenea zi ? Fericirea se așterne peste lume !"

[1] I d e m, *Război cu Troia nu se face*, vol. cit., p. 109.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem.*

Trece peste completarea adusă de Cassandra — *„Ca ninsoarea"* — și continuă :

„Și frumusețea așijderea. Uită-te la soarele ăsta. Îngrămădește mai mult sidef pe mahalalele Troiei decît pe fundul oceanelor. Orice casă de pescar, orice copac, parcă ar fi o scoică din care se ridică un murmur. Dacă a existat vreodată o șansă pentru oameni să găsească un mijloc de a trăi în pace, atunci e ziua de azi... Și de a fi modești. Și de a fi nemuritori..." [1].

Discuția cu Cassandra are darul de a-i schimba părerile ? Nu. Dacă acum vorbește de posibilitatea războiului, o face mai mult ca să-l îndepărteze, recunoscîndu-i aparent puterea. De data asta vorbește viitoarea mamă care vede destinul copilului ei amenințat de orice. E o tactică, nu dintre cele mai eficiente, dar ce nu face o îndrăgostită pentru care cei dragi reprezintă mult mai mult decît propria persoană ? Sentimentul propriei valori este mai pregnant la o femeie decît la un bărbat. Acest sentiment e pentru femei un mijloc excelent, deși adesea suspect, de a restabili echilibrul lucrurilor. Pentru Andromaca — ea vorbește în numele tuturor femeilor — el nu este un mijloc de autoapărare, ci mai ales un mod de a face ca adevărul să triumfe.

„Nu există decît o umilire pentru o femeie : nedreptatea" [2].

le ripostează ea celor care o glorifică în exclusivitate pe Elena.

Puternic trebuie să fie acest sentiment la Andromaca dacă are tăria de a se deprecia pe sine atunci cînd definește femeia, tot constrînsă de ditirambii înălțați Elenei, ca fiind :

„o biată grămadă de nesiguranțe, o biată adunătură de temeri, care nu poate suferi ceea ce e greu și care adoră ceea ce e vulgar și facil" [3].

Hector, a cărui imagine despre soția sa este evident alta, dîndu-și seama de ce a făcut-o, subliniază prin scurtul său comentariu exact contrariul :

[1] I d e m, *Război cu Troia nu se face*, p. 110.
[2] *Ibidem*, p. 129.
[3] *Ibidem*, p. 130.

„Draga de Andromaca ! [1] În această „draga de Andromaca" este un alt soi de ditiramb mai puțin izbitor, dar mai emoționant.

Dorind parcă să confirme părerea lui Hector, Andromaca își dezvăluie măreția. O măreție care este în egală măsură întemeiată pe inteligență și pe iubirea semenilor. Dar această iubire a semenilor în cazul Andromacăi, ca și al Alcmenei și, așa cum vom vedea, în acela al Electrei și al Ondinei, nu presupune dragostea față de orice, ci dragostea față de ceea ce poate înălța sau contribui la realizarea unui climat de înălțare. Menirea omului este de a învinge dificultățile. Prin ele devine mai mare. Dar omul trebuie să știe să-și aleagă acele dificultăți care nu primejduiesc umanitatea [2].

Andromaca nu cere imposibilul. Nu vrea să-i apere pe ai săi oricum. Nimic nu i se pare mai străin decît ideea unei capitulări fără luptă care în schimb să le dea putința de a trăi. Dar nu precupețește nici un efort care ar putea face încă ceva pentru pace. Și, în același timp are în vedere să dăruiască omenirii viitoare o bază temeinică de viață. Asta ar schimba structural termenii problemei :

„... te implor, Elena. Mă vezi aici, lipită de tine, de parcă te-aș implora să mă iubești pe mine. Iubește-l pe Paris ! Sau spune-mi că mă înșel ! Spune-mi că ți-ai lua viața, dacă ar muri el ! Că ai accepta să fii desfigurată numai ca el să trăiască ! ... Atunci războiul ar fi numai un flagel, nu și o nedreptate. Și voi încerca să-l suport" [3].

Spuneam că, alături de Andromaca, Hector face parte din categoria oamenilor a căror existență e într-o strînsă interdependență cu viața umanității în totalitatea ei. Pentru ca această viață să triumfe, Hector ar vrea ca ultimul război să fie cel încheiat cu puțină vreme înainte. Și o dorește, poate destul de tîrziu, poate la timp, fiindcă în sfîrșit războiul i-a apărut așa cum este — pustiitor din toate punctele de vedere. La întrebarea soției sale dacă îi place războiul, răspunde :

„Dacă poate să placă ceea ce te desparte de speranță, de fericire, de ființele cele dragi ..." [4].

[1] *Război cu Troia nu se face*, p. 130.
[2] *Ibidem*, p. 132.
[3] *Ibidem*, p. 170.
[4] *Ibidem*, p. 114.

Marele cîștig, poate singura cucerire care își merită numele, este *ura* pe care în cele din urmă o dobîndește un luptător față de război. Aceleiași Andromaca, dornică să-i cunoască sentimentele cu privire la această calamitate, mai mult pentru a putea evalua posibilitățile de pace în viitor, îi răspunde : *„Cred mai degrabă că-l urăsc"* [1].

La fel ca în *Război cu Troia nu se face*, și în *Electra* acțiunea se desfășoară pe două planuri constante, care se interferează de cîteva ori. Și aici, ca și acolo, taberele care stau față în față sînt oameni care au numeroase trăsături ideale (reprezentați de Electra și de Grădinar îndeosebi, Oreste fiind mai mult o răsfrîngere pe tărîmul înfăptuirii a surorii sale) și cei ce sînt împovărați de absența unei valori distincte nu fiindcă au săvîrșit o crimă, ci ajung să făptuiască asasinatul pentru că n-au avut vreo valoare deosebită. (În rîndul acestora figurează în prim plan Clitemnestra și Egist, iar pe un plan secund Președintele și Agata, plan mai nociv decît primul.) Dintre ei, Egist încearcă o desprindere de ultimă oră, dar trezirea sa bazată pe dragostea purtată Electrei este ea însăși o pedeapsă. Și poate cea mai gravă.

Prin aceste piese Giraudoux a realizat o trilogie a umanității, mai bine-zis a bazelor morale ale umanității. *Amfitrion* reprezenta necesitatea ca insul să fie un om-umanitate. *Război* ..., necesitatea ca idealurile pentru care luptă umanitatea să fie înălțătoare, iar *Electra*, necesitatea ca viața omenirii să fie întemeiată pe dreptate. Giradoux nu și-a mărturisit undeva dorința de a ne da o astfel de trilogie, dar cîteodată marii creatori realizează construcții care le întrec așteptările. Iar rolul exegeților este de a le revela. Este ceea ce facem acum. *Electra*

Dacă în piesa anterioară climatul cetății e otrăvit în mod arbitrar, tragedia fiind dezlănțuită de naturile ne-tragice, aici, starea de lucruri are o încărcătură explozivă sporită, pe de o parte de conștientizarea Electrei, pe de alta de paroxismul la care a ajuns corupția cetății. Între cele două lumi nu este cu putință nici o comunicare, cele două lumi se exclud reciproc, fiindcă în joc nu este soarta unei

[1] *Ibidem*, p. 115.



SCENĂ DIN NEBUNA DIN CHAILLOT (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. IV, planșa 73).

cetăți, ci soarta întregii umanități. Electra nu reprezintă ideea justiției individuale absolute, ci ideea justiției umane împotriva abuzurilor inumane. Răbdarea cu care ea așteaptă clipa decisivă e o urmare a tăriei sufletești cu totul remarcabile care o caracteriterizează. Iar pedepsirea vinovaților nu este o treabă egoist-vindicativă, ci o pedeapsă a istoriei.

Clitemnestra și Egist sînt vinovați nu numai de uciderea lui Agamenon, ci în egală măsură de moartea morală a cetății pe care o conduc. Ca o consecință imediat fundamentală a crimei comise, această moarte morală e cu atît mai tragică cu cît înglobează o întreagă colectivitate, fiind pentru Giraudoux principalul cap de acuzare îndreptat împotriva tipului de conducători vehement incriminat. Din acest unghi, cea mai grotesă imagine a piesei este personajul prin care autorul a urmărit să sublinieze primejdia socială reprezentată de asemenea indivizi care, avînd funcții în aparatul de stat, și nu în orice domeniu, ci în acela al justiției, dau dovada lipsei celei mai elementare noțiuni de demnitate. El nu apără dreptatea, ci abuzul. Iar soluția ca abuzurile să rămînă intacte, ca oamenii care le săvîrșesc să trăiască tihnit în putreziciunea comodității, e una singură : să lași lucrurile așa cum sînt și, pentru ca ele să rămînă așa, e nevoie ca oamenii ca Electra să nu existe. Din fericire însă, ei nu numai că există, dar și luptă pentru curmarea lor.

Electra, ca personaj, e mai mult decît aliata dreptății integrale, e dreptatea integrală însăși. În felul ei este foarte aproape de un Gelu Ruscanu, de un Pietro Gralla, de un Bălcescu în concepția lui Camil Petrescu. Aceeași ardere interioară, aceeași sete de autodepășire, aceeași neînduplecare. Cînd Egist îi spune :

„Trebuie să te vindeci, Electra, oricare ar fi leacul",

ea îi ripostează :

„Ca să mă vindec, e simplu. E de ajuns să i se redea viața unui mort" [1].

Bucuria Electrei de a-l fi întîlnit pe Oreste nu este în prima clipă bucuria de a fi aproape de cel ce avea să-i răzbune tatăl. Bucuria Electrei e bucuria unui om care a întîlnit un egal într-un loc unde nimeni pînă atunci nu-i putuse fi astfel.

Abia răsfrîntă în întregul Oreste, Electra își descoperă adevăratele dimensiuni — prima dintre ele fiind aceea a unei iubiri pe care ea ar fi vrut-o pentru toți ai casei, pentru toți oamenii, dar pe care fără voia ei a trebuit s-o limiteze inadmisibil de mult, tocmai ea, natura născută pentru o iubire universală.

[1] Idem, *Electra*, vol. cit., p. 262.

Dacă Electra ar fi fost o natură mărginită, esențial vindicativă, și-ar fi proiectat ura asupra tuturor femeilor, tuturor bărbaților. Și o astfel de ură ar fi desființat-o evident în primul rînd pe ea însăși. Dar ura ei nemăsurată — mai bine-zis nevoia ei de dreptate integrală — a polarizat în jurul celor doi vinovați. Întrebată de Oreste :

„De ce urăști plină într-atita femeile ?"

Electra răspunde :

„Nu urăsc femeile, o urăsc pe mama. Și nu pe bărbați îi urăsc, ci pe Egist" [1].

Electra, în accepțiunea lui Giraudoux, e conștiința umanității.

E conștiința de care are cea mai mare nevoie omenirea atît înainte de dezlănțuirea cataclismelor, cît și după ce acestea au încetat. Fiindcă dacă se acționează atît de inexorabil după, nu este atît ca să se pedepsească ce a fost cît mai cu seamă să preîntîmpine alte nenorociri viitoare, mai mari. În contextul vieții moderne, personajul Electrei capătă o semnificație mult mai vastă decît privită prin prisma timpului ei fizic. Fiindcă e clar că Giraudoux a urmărit prin realizarea ei o idee foarte contemporană care după terminarea celui de al doilea război mondial și-a vădit cu mai multă acuitate profunzimea. Totdeauna umanitatea va fi salvată dacă în sînul ei vor exista asemenea oameni.

E surprinzător cît de ușor au trecut comentatorii lui Giraudoux peste marea contemporaneitate a tuturor operelor sale din ciclul antichității. Fiindcă și *Electra*, alături de celelalte piese analizate, are o actualitate izbitoare.

Teatrul lui Giraudoux este asemănător luminii din zilele frumoase de toamnă bogată și lungă, lumină care dă lucrurilor un contur inedit surprinzător, aparent specific numai acelor clipe, în fond, adevărata înfățișare din totdeauna a lucrurilor respective, pe care însă n-am izbutit s-o remarcăm — dar nu din vina lor, ci din neștiința noastră. Giraudoux reușește să ne diminueze această neștiință.

[1] Idem, *Electra*, p. 293.

O'NEILL

Poezia naturii umane

Eugene O'Neill (1888—1953) a trăit una dintre cele mai aventuroase existențe posibile. În primii ani își urmează părinții prin multe orașe din Statele Unite, pe unde îi purta turneele întreprinse de trupele de teatru din care făcea parte tatăl său. După anii de școală și de colegiu, după doi ani de universitate, O'Neill înfruntă viața pieptiș. Face parte dintr-o expediție în Hondurasul spaniol, pe urmă devine marinar, peregrinează prin diferite colțuri ale lumii, revine în New-York unde trăiește în condiții grele, pleacă din nou. Îl găsim apoi reporter, actor ambulant. Suspectat de tuberculoză, se internează într-un spital, descoperindu-și vocația de dramaturg. Erau anii de prosperitate trăită de bogătașii americani și de mizerie cumplită a celor pe care existența socială îi arunca la marginea ei. O'Neill a început prin aceasta din urmă și întregul său teatru se va constitui într-o caldă pledoarie pentru „cei dezmoșteniți".

Vocația purității, constantă a personajelor o'neilliene

O'Neill a avut într-o măsură mai mare decît oricare dintre dramaturgii contemporani cu el vocația purității umane. Sub acest orizont, practic necuprins, a situat existențele celor mai valoroase dintre personajele sale. Este o aspirație pe care acestea o trăiesc întreaga viață, modelîndu-i lăuntric, transformîndu-le forțele adeseori sălbatice în puteri benefice, menținîndu-le într-o stare necontenit activă și cultivîndu-le dorința de a-și cunoaște limitele și de a le depăși. Autorul american a descoperit în această vocație capacitatea de a făuri oamenilor aripi atît de necesare celor ce trăiesc aproape tot timpul pe muchii de prăpăstii sau pe teritorii bîntuite de nenumărate tornade, înfiripate nu o dată din senin, învolburîndu-se devastatoare și trecînd aproape cu aceeași rapiditate cu care s-au iscat, dar lăsînd în urma loc privelîștea dezolantă a unei lumi căzute în paragină și a cărei construcție trebuie luată de la capăt.

Datorită acestei vocații s-a apropiat de viață ca de o forță imensă, gata să se lase domesticită, dar și



EUGENE O'NEILL (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. IV, planșa III).

să se revolte împotriva celor inconsecvenți ; gata să le sporească nelimitat puterile individuale, cînd ele sînt călăuzite de un ideal, sau să le secе pentru totdeauna, cînd intervine o trădare a adevăratei naturi sufletești ; gata să proiecteze personajele în eternitate, cînd între fire, mediu și țintă există o deplină consonanță, sau să le lase pradă efemerului, cînd aceeași triadă este deficitară sub aspectul unității.

Personajele lui O'Neill nu cunosc pragurile decît ca răgaz spre ceva ce le mină mai departe, viața lor năzuind tot timpul spre un dincolo de zare asemănător unui tărîm al lui Anteu dătător de forțe cită vreme este socotit scop. Multe dintre ele și-au făcut, la fel ca autorul lor, o pasiune din căutarea adevărului, mai ales a adevărului despre ele însele, fiindcă numai cînd ești în posesia acestui adevăr poți năzui și cunoaște celelalte fațete ale adevărului uman, toate la un loc constituindu-se într-o imagine reală asupra propriei persoane.

Aceste personaje sînt puse să acționeze în cele mai diferite situații, în cele mai felurite medii sociale, în cele mai variate împrejurări sufletești, cele două abisaluri — al înaltului și al adîncului — atrăgîndu-le deopotrivă și cu aceeași insistență.

Ele sînt antrenate în nenumărate conflicte dramatice, motivate și de datele sociale, dar și de trăsăturile lor distincte, adeseori cele două registre interferîndu-se.

Un element dinamizator în construcțiile dramatice o'neilliene și în același timp în definirea structurii personajelor sale sînt întrebările. Originea, direcția urmărită, finalitatea spre care tind și duc pe eroi l-a preocupat întotdeauna. Întrebările, în teatrul său, n-au menirea de a consolida negația, ci de a duce mai departe căutarea și descoperirea de sine, ele împrospătează energiile oamenilor care din diferite motive se simt obosiți sau epuizați și le primenește, de asemenea, sufletul. Pentru dramaturgul american, întrebările mai au rostul de a afla ce se petrece în inima partenerului, a iubitei sau a iubitului, anticipează care poate să fie starea adversarilor, îi apropie pe cei ce le pun de esența lucrurilor.

O'Neill și-a conceput personajele în dualitatea lor fundamentală, dar, pentru el, această dualitate nu reprezenta ca pentru Strindberg originea infernului sau a destrămării, ci o invitație pe care fiecare și-o adresa de a depăși stadiul și de a se reîntoarce la starea de ființă unitară.

S-a spus că personajele dramaturgului american se complac într-o existență labirintică. Dar chiar și cînd labirintul nu poate fi evitat, el nu ia niciodată chipul unui imanent impas, ci al unei etape care o dată parcursă conferă personajului o experiență de viață definitorie.

Personajele lui O'Neill fac parte dintre creațiile care, în contextul literaturii universale, sugerează în cel mai înalt grad faptul că sînt alcătuite din trup și suflet, din carne și spirit. Sîntem departe de monomania strindbergiană, de marea intelectualizare a celor shawiene, de fluiditatea celor pirandelliene sau de umbrele deținătoare de taine ale celor din teatrul simbolist.

Factorii determinanți ai creației o'neilliene

Una din rădăcinile cele mai viguroase ale creației o'neilliene este biologicul. Dar acesta nu se va manifesta niciodată cu brutalitatea întîlnită în operele naturaliștilor, care făceau din el un factor determinant. În piesele dramaturgului american, biologicul are rol de rezervă de forțe care intră în compoziția existențială filtrată de un sentiment, de obicei mai puternic decît faptul amintit. Adeseori, acest sentiment va fi iubirea. Puțini din creatorii veacului al XX-lea au reușit să dea o mai mare complexitate acestei realități fundamentale umane ca el.

Iubirea, în accepțiunea lui O'Neill, este un rod pe care îl desăvîrșesc neîncetat o sumă de puteri determinante ; pe lîngă biologic, un rost deosebit are intelectul, prezent în aproape toate manifestările naturii umane ale personajelor autorului american, dacă nu înnobilîndu-le, măcar dîndu-le suportul rațional de care orice acțiune omenească are nevoie, indiferent de temperamentul care o caracterizează sau de forțele obscure care o pot, la un moment dat, clătina. Fiindcă un alt merit al dramaturgiei sale este că omul în cadrul ei este supus multor acțiuni destructive, dar ele, departe de a-l pulveriza, îi sporesc ulterior, cel puțin întrucîtva, puterea.

O altă zonă activă în teatrul lui O'Neill sînt instinctele. Într-un fel, o proiecție a biologicului, instinctele au pentru el rol de baghetă magică în stare să avertizeze unde există zăcăminte aurifere pentru a fi valorificate corespunzător. Sfatul lui O'Neill este de a le lăsa să se manifeste nepervertite de vreo presiune exterioară, fiindcă în tot ce săvîrșesc ele prezența rațiunii este incontestabilă, ea manifestîndu-se ca o lumină, palidă e adevărat, dar suficent de tare ca să ne poată ajuta să distingem în tărîmul lor alt tărîm al Mumelor, locul unde se află trepiedul făcător de minuni.

Influențat de Freud și de Young, dramaturgul american acordă subconștientului un rol important în definirea personalității umane. Personajele sale sînt modelate, în egală măsură, și de această formă de manifestare a complexității existențiale. El îi apare ca o sabie care apucată de tăiș cauzează răni dureroase și uneori grave imprudentului, dar, cînd este luată de mîner, îl ajută pe om în lupta sa neîntreruptă purtată împotriva diferitelor adversități a căror putere ades e sporită de neîndemînarea sau de neștiința noastră. Această arie largă de înțelegere a omului conferă personajelor lui O'Neill o vitalitate neobișnuită. Omul, în accepțiunea lui O'Neill, nu este numai rațional sau irațional, înțelept sau nebun, pasionat sau reținut, sublim sau josnic, lucid sau înflăcărat, ci însumează ceva din fiecare stare sufletească sau temperamentală. Fiecare atitudine reprezintă o complexitate, care și asigură personajelor nenumărate posibilități de a ieși din impas. Acesta, departe de a se constitui într-o realitate atotputernică, e doar o etapă din care nenumărate drumuri pornesc spre soluții mai mult sau mai puțin fericite, plauzibile totuși.

Tehnica dramatică între tradiție și inovație

Piesele sale foarte diferite ne apar astfel și datorită îndemînării sale de a înjgheba de fiecare dată un cadru adecvat situațiilor scenice inventate. Cele mai diverse medii sociale și-au găsit în el un excelent evocator. Lucrările dramatice au bogăția presupusă de realitatea însăși, deoarece în conturarea lor un rol hotărîtor au și conținutul psihologic al personajelor și cele mai distinctive trăsături ale mediului fizic. Din această combinație reiese uneori o intensitate existențială pe care decorul ales și elementele care-l compun sugerează infinitatea de manifestări a vieții înseși.

Respectînd funcțiile tradiționale ale textului dramatic — acțiunea, conflictul, intriga, constituirea unor personaje potrivite normelor specifice ale acestui gen — O'Neill aduce o serie de inovații în partitura dramatică, vizînd introducerea unor procedee epice, a monologului interior, a comentariilor caracterologice pe care personajele le fac asupra lor și asupra celorlalte.

Dintre ele, un rol deosebit are monologul interior, utilizat paralel cu dialogul obișnuit. Acesta are funcția de a crea un nou timp scenic, simultan cu cel existent pînă la el, și care continuă să fiinţeze. E vorba de un timp al introspecției individuale, dar și al celorlalți, care are meritul de a adînci semnificațiile ideatice și, în aceeași vreme, menține intacte datele acțiunii și forța conflictului. Această îmbogățire a arsenalului tehnicii dramatice a contribuit într-o

măsură și la o mai mare greutate dată problemelor intelectului, înlesnindu-i dezvăluirile privitoare la sine și la celelalte personaje.

Nu o dată, personajele lui O'Neill, datorită situațiilor definitorii în care sînt puse să acționeze, datorită intrigii cu savantă abilitate condusă spre deznodămînt, devin pe parcurs capabile să exprime adevărul propriei lor ființe și, prin asta, semnificative și adeseori constituindu-se în autentice simboluri ale umanității.

Pentru a înviora piesele sale amenințate să devină o dezbatere de idei între personaje lipsite de o identitate precisă, el nu s-a sfiit să utilizeze unele artificii compoziționale sau convenții care au stîrnit nedumeriri, dar care s-au vădit îndreptățite prin sporul de comunicare scenică prilejuit.

Registrul trăirilor o'neilliene include un vast repertoriu de stări sufletești. Sînt prezente în el revolta și violența presupusă de acesta, duioșia înțelegerii slăbiciunilor unui om drag sau chiar a adversarului, investigația lucidă a străfundurilor vieții lăuntrice, ironia atît față de propriile fapte, cît și față de cele săvîrșite de alții, sarcasmul nimicitor, dar pentru a face loc unor construcții mai temeinice pe aceleași teritorii, predispoziția spre fapta importantă, dar și înclinația spre meditația gravă. Această plenitudine imprimă pieselor sale forță deosebită, iar eroilor o durabilă atracție atît față de actori, cît și față de spectatori.

Înclinația spre tragic a lui O'Neill are loc într-o epocă în care unii comentatori susțin moartea tragediei în existența umană. Dar cum poate fi socotit adevăratul avînt pe care unele personaje din dramaturgia autorului american o pun în elucidarea vieții dincolo de aspectele ei biologice și materiale, definitorii în configurarea lor ca prezențe omenești, dar insuficiente pentru a le desăvîrși ca individualități, dacă nu un aspect al condiției tragice ? Fiecare dintre aceste personaje simte că nu orice li se întîmplă lor are un sens ușor inteligibil, că unele dintre pornirile lor de care depinde evoluția propriului destin nu pot fi explicate atît de lesne. În această neputință care le însoțește pașii ele văd posibilitatea unui adevăr pe care depun toate eforturile ca să-l limpezească. Uneori, viața lor realizată din punct de vedere social continuă să fie o luptă necontenită în vederea clarificării laturilor ei tainice, nu de natură simbolistă, ci reală.

Această căutare a sensurilor mai profunde poate îmbrăca în zilele noastre forme noi de manifestare, care în mod necesar trebuia să-i scape sagacelui Aristotel și celorlalți filozofi care s-au ocupat de natura umană pînă în secolul al XIX-lea. Abia cu acest secol, mai precis, cu a doua lui jumătate, apar noi comentarii, care surprind aspecte nebănuite pînă atunci că ar putea constitui realități umane. Iar O'Neill, alături de ceilalți mari dramaturgi ai vremii, are meritul de a fi dăruit o perspectivă asupra mai puțin cunoscutelor probleme.

Prin viziunea sa tragică, autorul american, departe de a se lăsa antrenat pe calea ambiguității sau a negației, aspiră să comunice nu numai necesitatea adîncirii enigmaticului din om, ci și imperioasa datorie a scriitorului de a-i face pe ceilalți oameni mai stăpîni pe reacțiile lor tocmai prin realizarea unui progres și în acest soi de cunoaștere. Personajele lui O'Neill, o dată pornite pe acest făgaș, indiferent de numărul și de dificultatea obstacolelor, simt îndîrjirea de a merge mai departe. Fiindcă majoritatea eroilor lui O'Neill sînt firi de luptători cărora parcă existența le-a fost dăruită pentru a o preface într-o victorie. Dacă nu a lor, cel puțin a celor care vor veni după ei.

Rareori a fost cultivată cu mai multă stăruință o perspectivă a viitorului ca în dramaturgia autorului american. E o perspectivă lăuntrică a lui, coroborată cu prezența clipă de clipă a încrederii că ea este oricînd posibilă să fie transpusă pe planul realității. Or cîtă vreme perspectiva este cu putință, ideea înfrîngerii este prezentă, dar nu este necesar să se producă. Și chiar atunci cînd ea devine realitate, nu avem sentimentul că e sortită să țină mult. Înfrîngerea este mai curînd un nou impuls menit să regrupeze și să reactiveze niște energii pe cale de a se stinge.

Eroul lui O'Neill nu poate trăi în afara luptei chiar și atunci cînd rațional nu-și poate furniza destule argumente ca s-o continue. Năzuința de a lupta este parcă întruchiparea unei speranțe înfiripată în el dincolo de zare și care de la mari depărtări acționează asupra sa întremîndu-l, dinamizîndu-l și ducîndu-l spre ținta abia întrezărită, dar totdeauna existentă.

Piese reprezentative

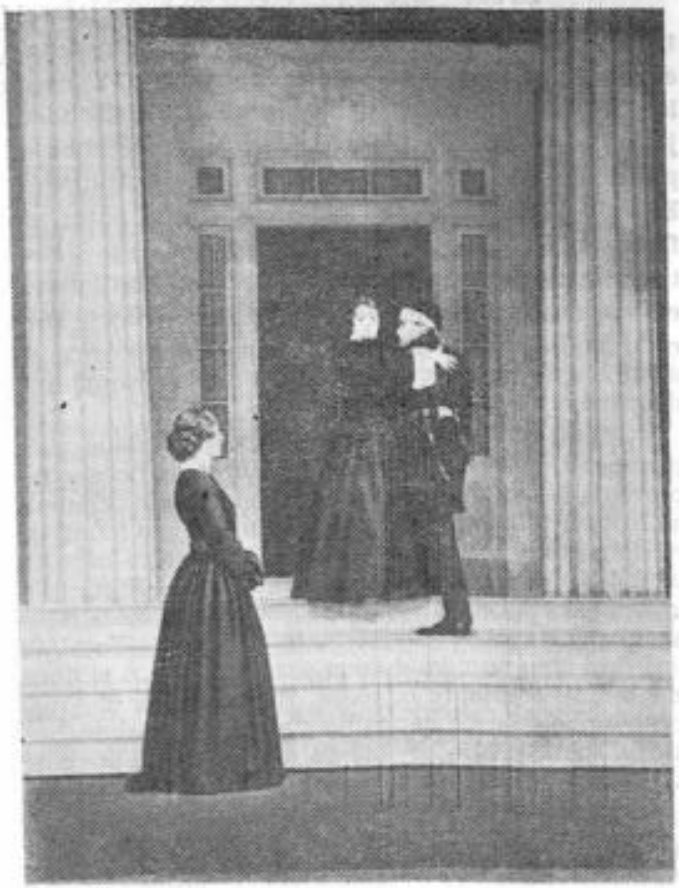
Una dintre cele mai interesante lucrări dramatice o'neilliene, în care întîlnim numeroase din caracteristicile prezentate pînă acum, este *Din jale se întrupează Electra*. Concepută ca o trilogie, în care Lavinia Manon este o nouă Electră, piesa păstrează din concepţia aristotelică asupra tragediei necesitatea răspunderii morale şi a ispăşirii pe care orice gest omenesc care vizează şi destinul celorlalţi, determinîndu-l într-un fel, o presupune. Acţiunea sa de pedepsire o implică şi pe aceea de autopedepsire. Între piesa lui O'Neill şi cea a lui Eschil sînt similitudini pe planul structurii şi al finalului, dar în timp ce în concepţia autorului antic eroii ispăşeau pentru vini care le-au fost impuse de zei, personajele dramaturgului american suferă urmările propriilor fapte. În piesa lui Eschil eroii sînt mînuiţi de forţe din afara lor care trebuiau să le ofere şansa *katharsis*-ului, a purificării, în piesa modernă cu aceeaşi temă eroina îşi cucereşte singură dreptul la o asemenea stare, dar cu ce preţ !

Asistăm la o transformare a destinului care începează de a mai fi privit ca o forţă supranaturală şi, prin aceasta, arbitrară, înzestrată cu o doză de absurd sau misterios presupus de ceva pe care în zadar aspirăm să-l înţelegem. Destinul, la O'Neill, este determinat şi de resorturi interne ale personajelor, de natură biologică şi spirituală, şi de cauze exterioare apărute din ciocnirea cu alte făpturi care au structuri şi motivaţii deosebite de viaţă.

În *Din jale se întrupează Electra* se petrece metamorfoza treptată a dragostei într-o ură vindicativă, a cărei forţă este determinată de existenţa unui întreg complex de slăbiciuni uşor de înţeles, însoţită de un spirit justiţiar nedezarmat de nimic şi de nimeni.

Sentimentele şi atitudinile sînt etern umane, ca şi în tragedia antică, dar ele prind viaţă într-o realitate deosebită, situată la peste două milenii şi jumătate de cealaltă. Şi departe de a fi o pastişă a vechiului model, trilogia o'neilliană demonstrează posibilitatea vremurilor noastre de a fi în continuare o sursă de tragedie.

La baza ambelor tragedii, întîlnim existenţa unui neam puternic ai căror reprezentanţi provoacă, prin acţiunile lor, consecinţe nebănuite. Acolo e neamul Atrizilor, aici cel al Manonilor. Şi, în ambele cazuri, declanşarea tragediei are drept mobil un nemăsurat orgoliu. Cadrul cel mai normal de afirmare al acestui simţămînt e războiul şi perioada imediat următoare. Fundal întîlnit la ambii autori, fiindcă el întreţine climatul de ură care se vrea materializată în răzbunare, iar aceasta nu vede altă posibilitate de a se înfăptui decît în omor. Tuturor le urmează, ca inevitabilă scadenţă, pedeapsa.



Din jale se întrupează Electra

SCENĂ DIN SPECTACOLUL DIN JALE SE ÎNTRUPEAZĂ ELECTRA (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. IV, planşa 114).

Eschil i-a dat autorului american tiparele trilogiei, substanța umană cu care însă el le va umple este în mare măsură sofocliană. La O'Neill, ca și la Sofocle, personajul care sintetizează ideea justițiară este Electra, nu Oreste. Iar modalitatea de prezentare ne aduce aminte tot de autorul Antigonei. Eroii lui O'Neill sînt determinați mai puțin de forțele din exteriorul lor și mai mult de cele lăuntrice. Lupta lor implică ideea de responsabilitate și ea este neabătut urmată, chiar dacă personajele simt că acțiunile lor sînt provocate necontenit de cauze de a căror apariție nu-s răspunzători. Ele își asumă însă deopotrivă riscurile presupuse.

Manonii au fost totdeauna creația a două temperamente deosebite care au instaurat în fiecare reprezentant tendințe adeseori ireconciliabile. Femeile au fost purtătoarele căldurii, pasiunii, inima avînd un rol important în configurarea lor, în timp ce bărbații își fondau existența pe tărie lăuntrică, rezultată din îmbinarea sobrietății aproape grave cu o răceală combinativă care le aducea serioase beneficii. Față în față deci stau nu numai două sexe diferite, ci și două mentalități tranșante în toate rațiunile lor și, mai mult, ambele forme de manifestare presupunînd contrariul caracteristicilor lor, cu alte cuvinte, atribute ale adversarilor.

Manon tatăl și Lavinia sînt tributari ai pasiunii, apanaj mai cu seamă al Cristinei și al lui Orin, iar aceștia, la rîndul lor, vor demonstra tărie, care era dominanta celorlalți. Cînd se înfruntă astfel de tabere, lupta nu poate fi decît pe viață și pe moarte. Unii vor impune teroarea, ceilalți vor căuta evadarea. În astfel de încleștări, orice armă devine posibilă — ura, răzbunarea, crima, chiar dacă în compoziția lor intră destulă dragoste pentru adversari. Acest soi de dragoste însă parcă le servește la călirea armelor folosite.

Ne aflăm în fața unei tragedii autentice, care arată cît de neașteptate pot fi izvoarele unor edificări umane, care presupune valorificarea plenară a tuturor forțelor ce imprimă personalității omenești trăsăturile ei inconfundabile.

Straniul interludiu

Straniul interludiu este, la rîndul ei, o lucrare dramatică, în care personajele sînt supuse unei necontenite ofensive a tragicului, climatul piesei este cel al unei permanente furtuni în decursul căreia oamenii se caută cu disperare pe sine, își descoperă fațete de care le este rușine, sparg sau ascund aceste oglinzi deformatoare și-o iau de la capăt, și asta timp de peste douăzeci de ani! E o luptă necruțătoare punctată ades de idei tonice, de oaze ale încrederii, dar ciclonul se dezlănțuie iar, antrenîndu-i spre vîrtejuri și mai nimicitoare.

Destinul Ninei Leeds și al bărbaților care gravitează în jurul ei, neputîndu-se desprinde de forța de atracție exercitată de eroină, nu este însă un destin impus, ci asumat și dezvoltat ca o temă muzicală în nenumărate variațiuni de o frumusețe tragică indiscutabilă. Dar o astfel de asumare tragică nu poate să nu ducă și la altceva decît la o supremă purificare, deoarece eroina n-a căutat nici o clipă să trișeze — nici destinul, nici pe sine — păstrîndu-și, mai bine-zis, cultivîndu-și și îmbogățindu-și tragedia cu noi date, dar nu dintr-o aptitudine perversă, masochistă, ci din atotstăpînitoarea dorință de-a afla ce reprezintă viața ei într-adevăr. În cele din urmă, mitul pasional atît de devastator pentru Nina și ceilalți ajunge să curgă într-o matcă și perspectiva unei existențe ale cărei puteri vor fi folosite mai înțelept surîde generației care vine.

Piesa aceasta fluviu este o investigație asupra dragostei pusă să se manifeste în cele mai diferite situații și la vîrste variate. Autorul încearcă să ne înfățișeze cîteva din tipurile fundamentale de iubire, pe nesfîrșita filieră marcată ca de două borne kilometrice de dragostea biologică și de dragostea spirituală, cu sondări în lumea abisalului psihologic.

Nina Leeds a cunoscut întreaga gamă a experiențelor amoroase pe care o femeie poate să o trăiască. A viețuit cu o intensitate care avea să-i marcheze întreaga existență dragostea de față — pentru Gordon, victima războiului, pe care sentimentul ei de vinovăție îl va transfigura în mit, — erinie și eumenidă în același timp; încercarea de a compensa prin și pentru alții, a acestei iubiri nedesăvîrșite; aspirația de a-și echilibra viața ca soție și ca mamă, constrîngerea de a-și lua un amant care să-i împlinească năzuința, cînd se convinge de bicisnicia bărbatului ei. Cu alte cuvinte, nici una din ipostazele posibile ale femeii — fecioară, amantă, soție, mamă, soacră — nu-i rămîn necunoscute în drumul spre împăcare și echilibru.

Nici una din tristele ei experienţe nu s-ar fi petrecut dacă Gordon n-ar fi avut nenorocul de a fi ucis în război. El, cel puţin ipotetic, ar fi putut fi deopotrivă iubit, soţ, tată al copiilor ei, şi existenţa întemeiată pe compensaţii, pe care a fost silită s-o ducă, n-ar mai fi devenit realitate. Şi astfel, bărbatul singur pe care se simţea în stare să-l iubească şi să-l respecte e înlocuit de alţi trei chemaţi să-i suplinească lipsa. Sam Evans va fi soţul fericit şi prosper, cruţat atît de aflarea precarei eredităţi, cît şi de suferinţele Ninei. La rîndul său, Edmund Darrel, cel ce acceptă rolul de procreator, crezîndu-se suficient de tare ca să fie scutit de a iubi-o pe femeia care atît îi cerea, devine robul pasiunii, amant nefericit şi tată ignorat de propriul său copil ; situaţii care îi consfinţesc ratarea. Iar Charles Mardsen îşi va converti neputinţa sexuală în dragoste intelectuală pentru Nina. Şi ca o întregire a acestei împrejurări excepţionale, Gordon, fiul, ajunge să-l lovească pe tatăl său adevărat, luîndu-i apărarea prezumtivului său părinte.

Aparent, avem în faţă o piesă care are în centrul ei o suită de fapte neobişnuite. Prezentate de un dramaturg mediocru, ele ar fi putut crea impresia de absurdităţi puse cap la cap. Dar sub condeiul lui O'Neill, situaţiile dobîndesc dramatism, veridicitate şi se resfrîng benefic asupra spectatorilor sau cititorilor. Viaţa Ninei Leeds nu este o proiecţie a perversităţii, incriminabilă, ci rezultatul unei devieri de care ea nu este vinovată. Şi dintr-un personaj ce putea fi supus oprobriului, ea cucereşte dreptul de a se purifica prin impresionantele suferinţe care au copleşit-o fără s-o distrugă.

Anna Christie face şi ea parte din categoria pieselor în care eroii la capătul unor numeroase şi grele încercări îşi găsesc izbăvirea într-o fericire de durată tocmai datorită solidului temei conferit de suferinţele anterioare.

Anna a epuizat registrul trăirilor presupuse de o viaţă unilateral dimensionată. Ea pare la început un personaj predestinat derivei sau, în cel mai bun caz, sortit să zacă undeva într-o zonă uitată de ape liniştite, fiindcă toată cantitatea de furtuni planificată pe o perioadă îndelungată s-a consumat într-un destul de scurt răstimp. Dar, pentru oamenii ca Anna, viaţa potolită nu se poate obţine prin renunţare, aşa cum crezuse ea.

E nevoie de o nouă încercare, mai tragică decît cele anterioare, fiindcă de ea depinde viitorul. Dar viitorul nu-l poţi întîmpina oricum, şi cu atît mai puţin să-l întemeiezi pe o minciună. Dacă nu minţi însă, dacă nu-l ascunzi, se poate întîmpla lucrul cel mai cumplit cu putinţă. Să rămîi singură, definitiv singură după ce o clipă a licărit în faţă speranţa unei vieţi îndelung aşteptate. Dar dacă minţi, dacă ascunzi, despre ce fericire mai poate fi vorba ?

Şi Anna Christie preferă să-şi asume riscul unei vieţi definitiv ratate mărturisind, decît să obţină prin minciună o stare care numai fericire nu înseamnă.

În ea, ca şi în Lavinia, ca şi în Nina, nevoia de purificare e mai puternică decît orice avantaj i-ar oferi viaţa dacă ar mistifica-o. În consecinţă, şi ea îşi va asuma răspunderea pentru cele ce se pot întîmpla, gata, deopotrivă, să ispăşească, dar şi să se izbăvească.

Se pare că în teatrul lui O'Neill nu există călăi şi victime. O'Neill a preferat să-şi investească personajele cu supremul atribut al responsabilităţii. Ea, responsabilitatea individuală, este aceea care dă preţ tuturor lucrurilor, nimic din ceea ce se întîmplă în lume nu poate fi pus în afara ei. De aici decurge faptul că responsabilitatea asumată de personajele o'neilliene este totdeauna tragică, dar tragicul, aşa cum am arătat că l-a înţeles, este deopotrivă suferinţă şi katharsis. Această necontenită asociere face viaţa nu numai demnă de a fi trăită, ci chiar frumoasă !

Anna Christie

La capătul acestei incursiuni în dramaturgia unuia dintre cei mai reprezentativi scriitori ai secolului nostru, se desprind cîteva concluzii care atestă încă o dată că direcţia umanistă a literaturii universale cîştigă mereu alţi şi alţi slujitori. De data aceasta el a apărut peste ocean, interesul lui a fost constant îndreptat spre îmbrăţişarea problemelor omenirii de pe o poziţie tonică, optimistă. În teatrul lui O'Neill drama erupe la tot pasul, încleştările sînt îndîrjite, oamenii au destule cusururi şi chiar vicii, dar toate la un loc creează o impresie de prospeţime, de sănătate, de năzuinţă. E un secret pe care autorul american l-a făcut public.

JEAN COCTEAU

Omul etern adolescent

Aproape toate personajele aduse în scenă de Cocteau sînt actori față de ele însele. În sensul părerii lui Amiel despre sine :

„Ispășesc privilegiul meu. Privilegiul de a asista la drama vieții mele, de a avea conștiința tragicomediei propriului meu destin și, mai mult decît aceasta, de a cunoaște secretul tragicomediei, adică de a nu lua propriile mele iluzii în serios, de a mă vedea, dacă pot spune astfel, din sală pe scenă... E o poziție bizară, care devine crudă cînd durerea mă obligă să reintru în micul meu rol de care ea mă leagă în mod autentic și mă avertizează că prea mă anticipez, crezîndu-mă, după luptele mele cu poetul, scutit de a-mi relua modesta mea atribuție de valet în piesă..." [1]

A fi spectator și actor în același timp al acestei piese numite existență nu-i la îndemîna oricui. Iar cei ce au această facultate trebuie să plătească pentru dreptul, pentru privilegiul lor. E ceea ce vor face pînă la capăt și personajele lui Cocteau.

Autorul francez s-a format într-un cerc monden, or mondenitatea înlesnește apariția tipului de om-actor, om a cărui conduită este determinată adeseori de dorința de a plăcea și de a face plăcere altora.

În teatrul lui Cocteau marea majoritate a personajelor fac parte dintre adolescenți, fiindcă aceasta este vîrsta care facilitează apariția unor stări duble, personajele fiind în același timp spectatorii și actorii propriei lor drame. Pe lungi porțiuni din piese ele își joacă viața în loc de-a și-o trăi la modul serios, fiindcă nu pot altfel.

Ne vom opri la cîteva tipuri semnificative de adolescenți, deoarece ei sînt adevărații purtători de cuvînt ai autorului. Cocteau însuși ne apare ca un veșnic adolescent, caracterizat însă de o înțelepciune care apare la el foarte de vreme și nu-l va părăsi niciodată.

Antigona

Antigona este una dintre adolescentele din teatrul lui Cocteau care se definește prin opoziția față de o situație care i se pare îngrozitoare, ne-

[1] Amiel, *Journal intime*, Genève, Georg, 1919, p. 63—64.



JEAN COCTEAU (André Fraigneau, *COCTEAU PAR LUI-MÊME*, Paris, Editions du Seuil, 1961, portret de Marie Laurencin, p. 40).

demnă de condiția de om. Poziția este și mai pregnant luminată de diversele atitudini pe care le determină conduita sa. Astfel, Ismena, ea însăși o adolescentă, dar din altă familie sufletească (vom vedea că există cel puțin patru asemenea familii, fiecare determinată de o altă calitate-stăpînitoare) îi spune :

„Voi asculta de putere. E nebunie să întreprinzi acțiuni mai presus de puterile tale" [1].

În accepțiunea lui Cocteau însă, singurul act pe care trebuie să-l îndeplinească omul, mai ales tînărul, este tocmai întreprinderea unor acțiuni care îi depășesc forțele în clipa în care începe să le înfăptuiască. Fiindcă adevărata dimensiune tînărul și-o

[1] Cocteau, *Antigone*, Paris, Gallimard, 1948, p. 12.

descoperă prin confruntarea permanentă cu mediul înconjurător și mai ales cu sine însuși. Adeseori „el însuși" este cel mai primejdios adversar pe care îl poate întîlni.

Personalitatea Antigonei este clădită pe disprețul față de zei. În acest „disprețuiește-i pe zei" [1], adresat Ismenei, e o revoltă îndreptată împotriva celor ce în mod firesc ar trebui să se opună oricărui soi de nedreptate. Pentru Cocteau, totul se poate îndura mai mult sau mai puțin stoic, însă nedreptatea nu. Cînd este acceptată, ea sfîrșește prin a-l desfigura, moralmente, pe insul care nu găsește suficiente resurse sufletești pentru a o îndepărta. Îndîrjirea cu care e urmărită înfăptuirea dreptății nu e o expresie a teribilismului, ci a demnității care cunoaște, după autorul francez, la vîrsta Antigonei, perioada supremei înfloriri. Lui Creon care instituie o lege neprevăzută nici de zei, nici de justiție, îi ripostează :

„... nu cred că decretul tău poate face din capriciul unui om o lege superioară față de cea a nemuritorilor, lege nescrisă, dar pe care nimic n-o va putea șterge. Ea nu există nici de azi, nici de ieri. Ea există dintotdeauna... Dacă mă vei socoti nebună, tu poți fi la rîndul tău nebun de legat" [2].

În această reciprocitate a nebuniei însă Cocteau nu crede deloc. Există un singur nebun — și numele lui este Creon. Fiindcă e nebunie să te opui suflului umanității în general, de dragul unui crez personal pe care vrei să-l impui cu forța.

Dacă adîncim însă puțin lucrurile, vedem că aceeași problemă poate fi privită dintr-un unghi de vedere care îi dă dreptate lui Creon. Acesta se situează, istoric vorbind, pe o poziție mai avansată decît Antigona. Mai mult. Nu numai istoric, ci și politic. Ne aflăm în perioada cînd cetatea însemna națiune. Or în asemenea caz :

[1] *„Invadatorul și invadatul,* spune Creon, *nu trebuie tratați în mod egal... Niciodată un dușman mort n-a devenit un prieten"* [3].

În această perspectivă, e adevărat, mai restrînsă, în care națiunea este opusă umanității în general, fapta Antigonei apare ca o acțiune ostilă. Prin ea se întinde de fapt o mînă vrăjmașului. Dar prea puțini comentatori judecă lucrurile altfel decît prin lentilele primei alternative. Or lucrurile privite astfel îi dau dreptate Antigonei. Fiindcă din punctul ei de vedere în multe privințe legile pot avea caracter circumstanțial, dar „moartea vrea o singură lege pentru toți" [1]. Pentru Antigona singura lege de care trebuie să asculți în orice împrejurare este iubirea.

„Eu, spune ea, *sînt născută să împart dragostea și nu ura"* [2].

Pe cît de lucidă este Antigona, pe atît de exaltat este Hemon. Acesta de la o atitudine înțelegătoare față de tatăl său atît timp cît nu știa ce-i rezervă viitorul : *„Nu poate fi vorba de o căsătorie care să nu țină seama de sfaturile tale înțelepte"* [3], erupe auzind motivul pentru care Antigona va fi condamnată. El reacționează în virtutea aceleiași legi care pune interesele umanității deasupra intereselor cetății :

„... pentru fapta ei ar trebui să fie recompensată..." [4]

Ca toți tinerii lui Cocteau, și Hemon își afirmă conștiința valorii, la care aceștia recurg, adeseori, în momentele cele mai dramatice ale existenței lor, ca la un fel de reazem, capabil să le împiedice prăbușirea, deci e mai mult o tactică menită să le asigure supraviețuirea demnă decît o certitudine. Cînd Creon îi spune, de fapt, îl insultă : *„Cum? Cum? Voi învăța justiția de la un copilandru?"*, el ripostează : *„Altă nedreptate. Nu vîrsta contează. Nu privi vîrsta mea, ci faptele mele"* [5]. De aici, pînă la Corneille nu-i departe...

Tendințelor dictatoriale manifestate de tatăl său : *„Orașul e soția legitimă a conducătorului său"*, Hemon le prevestește singura soluție pentru tinerii ca el : *„Vei locui un oraș pustiu dacă vrei să guvernezi singur"* [6]. E în această remarcă o întreagă filozofie care pare să le caracterizeze pe toate persona-

[1] *Op.cit.*
[2] *Antigone,* p. 14.
[3] *Ibidem,* p. 19.

[1] *Antigona,* p. 21.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem,* p. 23.
[4] *Ibidem,* p. 24.
[5] *Ibidem.*
[6] *Ibidem,* p. 25.

jele lui Cocteau. O sete de egalitate, singura în măsură să asigure o dezvoltare firească personalității celor mai tineri dintre locuitorii planetei noastre. Dacă nu întîlnesc un climat prielnic afirmării lor plenipotențiare, tot ce e mai frumos în ei se ofilește.

Mașina infernală

În *Mașina infernală* (Cocteau explică titlul ca simbolizînd combinația dintre oameni care ar fi mașina și zeii prezența infernală, și care împreună alcătuiesc lumea...) avem de a face tot cu adolescenți și problemele lor specifice, dintre care una le domină pe toate : atracția față de putere. Aceasta e piatra de temelie a piesei. Lucrarea dramatică, exceptînd primul act, și într-o măsură cel de al treilea, este una dintre cele mai bune ale lui Cocteau, o piesă de maturitate, în care invenția personală întrece pe alocuri modelul, dîndu-i în orice caz propriei viziuni un farmec indiscutabil. În primul rînd, întîmplarea joacă un rol important. Laios, de pildă, nu e ucis cu voie de Oedip, ci ca urmare a unui stupid accident. Lovitura destinată de acesta unui slujitor a fost evitată prin fugă și cel întîlnit a fost regele Tebei, tatăl său. Din capul locului deci, Cocteau îi creează circumstanțe atenuante personajului său, fără ca să-l absolve însă o clipă de celelalte fapte de care este pe deplin răspunzător.

Sfinxul însuși nu mai e prezentat în ipostaza de pînă acum, ci apare întruchipat într-o tînără fată, obosită de „meseria" pe care o împlinea fără nici o plăcere. *„Am ucis destul"* [1], îi spune ea lui Anubis,

Mașina de scris

însoțitorul ei (însoțitor care în viziunea autorului joacă rolul de „supraveghetor" pus de zei pe lîngă Sfinx...). Și mai departe :

„Iată, sînt două zile de cînd sînt tristă, două zile de cînd mă tîrîi dorind ca măcelul să ia sfîrșit. Iată dorința pe care o am și împrejurările care îmi vor îngădui să urc pentru ultima oară pe soclul meu. Un tînăr va sui colina. Îl voi iubi. Nu va avea nici o teamă. La întrebarea pe care i-o voi pune, el va răspunde fără nici o teamă. Va răspunde, Anubis, și eu voi cădea moartă" [2].

[1] Idem, *La Machine infernale*, Paris, Stock, 1932, p. 82.
[2] *Ibidem*, p. 96.

Spre deosebire de Sfinx, Oedip reprezintă tipul adolescentului întreprinzător :

„Nu știu dacă iubesc gloria, îi spune ei fetei-sfinx, iubesc mulțimea care se agită, trompetele, crengile, soarele, aurul, purpura, fericirea, șansa, într-un cuvînt — să trăiesc !" [1]

Această disponibilitate spre multitudinea vieții îi va fi însă fatală. În numele ei va comite încălcarea amintită care va avea drept consecință declanșarea unei nenorociri universale. Dar aceasta e departe, posibilitatea de mărire aproape :

„La Teba, poporul caută un om (pentru a-i fi conducător). *Dacă ucid sfinxul, eu voi fi acel om. Regina Iocasta e văduvă, o voi lua în căsătorie"* [2].

Da, între a fi un moștenitor ipotetic de regat — la curtea regelui Polybos fusese tratat ca fiul acestuia —, care să intri în posesia drepturilor cine știe peste cîtă vreme, e mai bine să urci, dacă se poate imediat, pe tron !

Dar Oedip, în concepția lui Cocteau, este un învingător fără merit. Nici inteligența, nici deșteptăciunea, nici vreo altă calitate deosebită nu-l ajută în rezolvarea enigmei. Mai mult. De la atitudinea dezinvoltă avută în fața fetei pe care o socotise o oarecare și pînă la modul în care apare în fața aceleiași fete, în fond, doar aureolate de calitatea Sfinxului, este o prăpastie.

În *Mașina de scris* apar patru tipuri de adolescenți net distincte și totuși păstrînd o notă comună : îndărătnicia. Numai că aceasta nu apare întotdeauna drept defect, ci poate juca și rol de calitate. Cel mai interesant dintre ei este Maxime, care se caracterizea pe sine de parcă ar descinde direct din romantism :

„Sînt un individ nefast care provoacă nenorociri, de la care nu se poate aștepta nimic bun" [3].

[1] *Mașina infernală*, p. 103—104.
[2] *Ibidem*, p. 104.
[3] Idem, *Mașina de scris*, în vol. *Teatrul francez contemporan*, București, E.L.U., p. 167.

De obicei însă, o astfel de carte de vizită demonstrează în cele din urmă exact contrariul. Dar pînă atunci, iată cum îi descrie pe ceilalți :

„Toată lumea e îngrozitoare. Orașul ăsta e îngrozitor. Vorbesc în cunoștință de cauză" [1].

A defini — pe alții și pe sine însuși și lumea înconjurătoare e o altă trăsătură distinctivă a adolescenților lui Cocteau. Ea e determinată de luciditatea care îi caracterizează și de o dorință constantă de autodepășire care uneori se manifestă ciudat, dar care constituie pentru ei o putere. Atmosfera care poate ajuta creșterii sale nestingherite, ne referim la Maxime, este independența, dar nu pentru a scăpa de sub control, ci pentru a putea să se dăruiască lumii fără ostentație. Cînd Solange îl întreabă unde a dormit în noaptea precedentă, el îi răspunde :

„Am dormit la cabană. Simțeam nevoia să fiu singur, să fiu liber" [2].

Și această necesitate a avut-o totdeauna.

„Cînd eram copil, o ștergeam de acasă două-trei zile, mama înnebunea, o adoram pe mama, și totuși nu mă puteam abține să nu fug... Sînt un biet nătărău, un individ abject, o haimana" [3].

Închis fără să fi fost vinovat, Maxime iese zdruncinat din detențiune. Și nu din orgoliu social, ci fiindcă s-a abătut de la un fel al său de a fi.

„Mi-am distrus nervii supunîndu-mă ca un laș, îndurînd totul" [4].

Din aceeași neputință de a suporta constrîngerile ilegale, am văzut că Hemon va prefera mai curînd să se sinucidă decît să trăiască altfel decît potrivit idealului său. Acest ideal, în cazul ambilor eroi, nu este unul situat în afara societății, deci împotriva ei, ci are constant drept țel combaterea abuzurilor. Pentru Maxime, singura rațiune de a exista o constituie posibilitatea de a trăi plenar sentimentul propriei neatîrnări. E și puțin individualism în această atitudine, și puțin teribilism cînd la un moment dat exclamă :

„Scuip pe întregul univers" [1],

dar, adevărata fire și-o descoperă în vocația de a aduce fericire pe oriunde trece. Durere și fericire, dar nu alcătuiesc ele doar împreună imaginea vieții împlinite ? Cel puțin Cocteau așa o înțelege.

Maxime este unul dintre acei oameni care n-au nici un motiv să se teamă de ceva, mai bine-zis de altceva decît de ei înșiși. În el, ca de altminteri în multe dintre personajele lui Cocteau, există un substrat dostoievskian, care menține pe individ într-o continuă stare de simultană pendulare între *pro* și *contra*, transformîndu-i într-un cîmp de luptă unde victoria poate nu va ști niciodată pe cine a încununat în mod real. Solange spune despre Maxime :

„... nimic nu-l mai amenință decît el însuși..." [2].

Autosugestia joacă în viața lui și în general în viața tuturor celor care îi seamănă un rol precumpănitor.

„Maxime mă iubește, spune Solange, *cel puțin o crede. Asta e esențialul"* [3].

Există, de asemenea, o deschidere spre suferința înțeleasă ca voluptate, caracteristică adeseori, oamenilor excesiv lucizi :

„Îi place să-și trăiască drama. Îi place drama..." [4].

Tinerii de felul lui Maxime iubesc atît de frenetic viața, încît nu-și manifestă altfel iubirea decît amenințînd totul cu distrugerea. Rareori sînt oamenii mai atașați de ceva decît atunci cînd detestă acest lucru. Într-un fel am putea spune : Dezvăluie-mi ce disprețuiești ca să-ți descopăr ce iubești mai mult. Dovadă este că mai totdeauna cei ce distrug

[1] *Mașina de scris*, p. 168.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*, p. 169.

[1] *Mașina de scris*, p. 170.
[2] *Ibidem*, p. 173.
[3] *Ibidem*, p. 171.
[4] *Ibidem*, p. 182.

lumea verbal n-o vor face niciodată în mod real. În fond, Maxime nu e în stare să ucidă un şoarece.

„Să se zdruncine totul din temelii ! Să se năruie totul ! Să mă aresteze ! Să mă condamne ! Să mă închidă ! Sînt obişnuit... Nu mă mai înspăimîntă nimic. Luaţi-mi posibilitatea de a face rău. Ce sînt decît o brută, o brută abjectă, care a făcut destul rău" [1].

Ce sînt într-adevăr tinerii ca Maxime o spune Margot, referindu-se la acesta :

„Straşnic actor care îşi joacă singur piesele !" [2].

La antipodul lui Maxime e Pascal, fratele său geamăn. Iată cum îl caracterizează aceeaşi Margot :

„Îmi trebuie umbră şi la tine totul se petrece în plină zi, în plină lumină. Imediat dau de mal. Să fii puţin mai subtil, să nu fii mereu acelaşi... să nu fii mereu lumina asta albă care mă orbeşte, trompeta asta care mă asurzeşte, zidul ăsta de piatră de care mă tot izbesc... Aş dori să nu mă mai zburlesc ca un arici cînd te apropii de mine... Să nu-ţi ghicesc frazele înainte de a le rosti, să nu-ţi cunosc reacţiile înainte de a se produce..." [3].

Aparent am putea crede că e un tînăr dintr-o bucată, în fond, după modul în care se comportă în piesă nu este decît unul mărginit. Împotriva acestei mărginiri îl invită să lupte Margot, şi implicit Cocteau. Fiindcă din rîndul unor astfel de tineri se recrutează pe urmă elementele cele mai limitate din societatea burgheză.

Celălalt adolescent care reprezintă un tip deosebit este fata care a crescut în casa lor — Margot — pe care am auzit-o definindu-i pe cei doi fraţi gemeni. La rîndu-i se autocaracterizează astfel :

„Vocaţia mea e probabil să joc teatru. Am fost crescută de o actriţă" [4].

[1] *Maşina de scris*, p. 216.
[2] *Ibidem*, p. 162.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*, p. 162.

Margot se îmbracă în diferitele costume de teatru care au aparţinut mamei sale adoptive. Dar gustul ei pentru teatru are un izvor mai adînc.

„Ştii ce înseamnă să fii de nicăieri ? îi spune Solangei. *Să vii de pe stradă, să joci mereu roluri, să te îmbraci mereu în costume de teatru, să încerci să te crezi cineva sau ceva ?"* [1]

Cu alte cuvinte, dacă un tînăr ca Maxime îşi creează drama, Margot e o făptură care o suportă. Profundă deosebire care şi explică iubirea ei pentru Maxime.

Dar din punctul lui Cocteau de vedere, adolescenţa nu e numai o chestiune de vîrstă. Ea poate fi şi o consecinţă a concepţiei de viaţă îmbrăţişată de un om care a trecut de mult hotărîrele ei. Un astfel de adolescent şi la vîrsta de o sută de ani este Fred din aceeaşi piesă. Unii au văzut în el chiar pe Cocteau. Vorbind despre felul de a fi al autorului de care ne ocupăm menţionam ca pe o trăsătură definitorie apartenenţa lui la un soi de adolescenţă. Fred se defineşte astfel :

„... sînt un anarhic. Îmi plac copii ăştia pentru că sînt neîndeminatici, poznaşi şi insuportabili. Te iubesc (i se adresează el lui Didier, tatăl tinerilor) *pentru că sub crusta ta de conservator, ai rămas totuşi un copil ca ei"* [2].

Despre felul lui de a fi declară că e „misterios" şi caracterizîndu-l pe Maxime, se are în vedere şi pe sine :

„... intuiesc că seamănă cu mulţi tineri de vîrsta lui : întunecat, nervos, misterios, mincinos, farsor, încăpăţînat, slab, încîntător" [3].

Cocteau, am putea conchide, a fost cel mai înţelept adolescent al vremii sale.

[1] *Ibidem*, p. 204.
[2] *Ibidem*, p. 133.
[3] *Ibidem*, p. 148.

GARCIA LORCA

Omul curat ca apa de izvor

Autorul spaniol luptă cu ardoare împotriva ipocriziei proteice, a ipocriziei subtile şi brutale în acelaşi timp ,subtilă fiindcă descopere căi de acaparare care la prima vedere nu par să ducă acolo şi brutală fiindcă omul, odată prins în chingile angrenajului pus în mişcare de ea, rareori poate scăpa altfel decît prin moarte. În această perspectivă, moartea devine un fel de memento prin care oamenii care continuă să trăiască sînt puşi în gardă, li se indică primejdia şi, dacă sînt destul de inteligenţi, vor scăpa. E în această atitudine una din limitele importante ale dramaturgiei lui Garcia Lorca. Soluţiile propuse de el sînt de cele mai multe ori numai morale, atunci cînd, pentru a fi într-adevăr eficiente, soluţiile trebuie să fie şi politice. E o limită explicabilă şi care sigur ar fi fost învinsă dacă scriitorul nu murea asasinat la 38 de ani. Dramaturgia sa e totodată o pledoarie pentru o existenţă umană bazată pe sinceritate, pe preţuirea neprecupeţită a omului, pe încrederea nelimitată în posibilităţile acestuia de a înainta, de a se face util celorlalţi pe măsură ce se domină pe el însuşi. E singura supunere pe care dramaturgul spaniol o îngăduie, fiindcă ea înseamnă de fapt procesul prin care omul devine conştient de puterea sa, putere care se poate manifesta numai dacă e consacrată împlinirii umanităţii. Garcia Lorca a militat pentru un om liber, înţelegînd prin asta gradul cel mai înalt de angajare a umanului din ins faţă de omenirea înţeleasă ca o mare familie, ca o făptură.

În *Mariana Pineda*, adevărata protagonistă nu este eroina care dă titlul piesei, nici tovarăşii ei de luptă, ci Libertatea. Aceasta este orizont şi pămînt, mare şi pădure, soare şi rouă, cu un cuvînt, tot ce contribuie la ivirea şi la menţinerea vieţii fără pată, singura demnă de a fi trăită, numitorul comun al celor mai multe din personajele de prim plan ale scriitorului spaniol. Fiindcă omul, în accepţiunea lui Garcia Lorca, îşi merită pe deplin numele numai atunci cînd făptura lui este „*Ca apa de izvor de curată*" [1]. Între puritate şi libertate este o perfectă interdependenţă care le ajută nu numai să fiinţeze, ci le şi sporeşte puterea. Puritatea condiţionează apariţia libertăţii, dar, la rîndul ei, n-ar putea fi completă dacă termenul prin care se defineşte încetează să fie o prezenţă atotstăpînitoare.



FEDERICO GARCIA LORCA (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, Milano, Garzanti, vol. IV, planşa 146).

Mariana Pineda

Din această uniune rezultă o augmentare apreciabilă a tuturor resurselor umane care încep să acţioneze mai mult pentru binele celorlalţi decît pentru propriile interese.

Într-un fel, pentru personajele lui Garcia Lorca, libertatea este asemănătoare unui cap de Gorgonă, cu deosebirea că, dacă în accepţiunea antică oamenii care îl contemplau erau împietriţi, în aceea a dramaturgului spaniol, cei ce-l privesc vor dobîndi o tenacitate de neabătut al cărei prim şi ultim ideal este înfăptuirea vieţii curate la scara umanităţii. Şi acţiunea este cu atît mai impresionantă, cu cît cei ce îşi fac din libertate spaţiul total al propriei existenţe

[1] Federico Garcia Lorca, *4 piese de teatru*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958, Mariana Pineda, p. 103.

știu toate riscurile pe care trebuie să le înfrunte, știu că, printre ele, poate pe cel dintîi loc al posibilităților stă moartea . . .

Moartea însă nu înseamnă sfîrșit, ea nu curmă decît firul individual al vieții umane, viața umanității, și prin aceasta, viața libertății e proiectată în infinit. Mai mult. Prin sacrificiul omului, ea își regăsește puterea sporită.

La ridicarea cortinei, în cadrul *Prologului*, Garcia Lorca sintetizează în trei catrene tot ce se va întîmpla în piesă. O ființă umană, o femeie este condamnată la moarte pentru că a avut tăria de-a nu se lăsa întoarsă din drum :

„Vai ce tristă zi în Granada, / că și pietrele au lăcrimat / pe Mariana văzînd cum moare / sub cuțit, căci nu s-a plecat" [1].

Care a fost drumul ei ? Nu altul decît acela al umanității, al cărei crez ferm îl constituie realizarea libertății pentru toți. Gîndul care o însuflețește este acela de a nu fi surprinsă în îndeletnicirea ei diurnă și în același timp simbolică, menită să întrețină vie flacăra năzuinței căreia i se consacră :

Nunta însîngerată

„Marianita-n a ei cămară / stăpînită-i numai de un gînd : / «Doar Pedrosa să nu mă vadă / steagul Libertății țesînd»" [2].

Pineda se stinge ca o făptură aparte, după autorul spaniol aceste făpturi aparte reprezintă numitorul comun al umanității, excepționalul fiind temelia condiției umane, piatra unghiulară pe care se poate înălța personalitatea. Pineda se stinge, dar nu piere, fiindcă viața i-a fost dată pentru a o transforma în ceva mai înalt, în libertate pentru alții. Așa se explică faptul că prezența ei este încă mai evidentă după trecerea într-o altă formă a materiei :

„Ca pe-un crin cosit-au ei crinul, / ca pe-o roză floare-au tăiat, / ca pe-un crin cosit-au ei crinul, / sufletu-i mai alb s-a luminat" [3].

[1] *Mariana Pineda*, p. 21.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem*, p. 24.

Încetarea de a fi a unui om de valoare este un eveniment la care nu rămîne impasibil nimic. Pînă și pietrele, în accepțiunea umană simbolul cel mai clar al neparticipării, al indiferenței, își plătesc tributul firesc. De fapt, natura în teatrul lui Garcia Lorca nu este un element decorativ, menit să ilustreze pasager spațiul de joc al oamenilor care se înfruntă, ci un personaj de primă mărime, o prezență nespus de activă care potențează viața umană a pieselor, dîndu-i temei manifestare plenară.

Marile idealuri confruntate cu moartea înlesnesc omului care le cultivă căsătoria cu Nemărginirea. E o căsătorie al cărei copil e Certitudinea că cei ce asistă la ea, fie și ca spectatori, descoperă în străfundul lor resurse similare care abia așteaptă să se manifeste.

Mariana Pineda e una din cele mai calde pledoarii care au fost scrise de-a lungul timpurilor și închinate Libertății ca formă superioară de manifestare a umanului. E o pledoarie pentru înțelegerea libertății ca luptă necontenită împotriva oricărui obstacol ivit în calea umanității și mai ales împotriva celui cunoscut sub numele de *asuprire*.

Nunta însîngerată nu e atît un poem al onoarei și al răzbunării inevitabile, cît unul al posibilei îndreptări a faptelor de soiul celor descrise, prin revelarea cauzelor care le determină. Oamenii mor pentru ca alții să nu le mai calce pe urme. În același timp, e o invitație la stabilirea unor relații umane în centrul cărora să nu mai fie factorul avuție. E o piesă a marilor sentimente care luptă să se elibereze de zgură și totodată un elogiu al forțelor firești.

Ciocnirea personajelor e necruțătoare, fiindcă, în mare parte, toate sînt pradă acestei autoîncleștări, acestei lupte, uneori inconștientă, cu sine pentru sine și nu odată contra sinelui. Toate personajele, înainte de a avea adversari exteriori sînt supuse influenței exercitate de un dușman crud care sălășluiește în ele însele. Acest dușman, creație a lipsei de armonie amintite, dictează și impune legi interioare care nu asigură — nici pacea lăuntrică, nici capacitatea de a lupta unite împotriva factorilor externi. Această situație de „oameni-răspîntii" face din aceste personaje ale lui Garcia Lorca niște făpturi care stîrnesc interesul, dar reprobabile, și indirect invitînd prin cunoaștere la ieșirea spectatorilor de sub imperiul stării de permanentă încleștare specifică celor amintiți.

Cel mai impunător dintre personajele *Nunții însingerate* este Mama. O femeie pe care suferința a transformat-o în nicovală, dar care, în ciuda pierderilor, găsește destule resurse să ceară distrugerea uneltelor ucigătoare. Mai bine-zis transformate de om și în arme de distrugere. E în această invocație, deopotrivă, o condamnare a tarelor care fac din oameni ucigașii semenilor lor și o invitație de a face din viață ceea ce trebuie în fond — un teritoriu al împlinirii :

„Mama (printre dinți) : *Cuțitul, cuțitul... Blestemate fie toate cuțitele și banditul care le-a născocit...* (Continuindu-și ideea)... *Și pușțile și pistoalele și cuțitul cel mai mic... pînă și furcile și sapele din grădină... Și tot ceea ce poate ciopîrți trupul unui bărbat. Al unui bărbat frumos, cu floare la ureche, care se duce la vie sau la măslinii lui, pe care i-a moștenit... Și omul ăsta nu se mai întoarce. Iar de se întoarce, atunci trebuie să-i pui pe piept o frunză mare sau o farfurie cu sare grunjoasă ca să nu se umfle...“* [1].

Yerma e una dintre cele mai impresionante lucrări dramatice din întreaga literatură universală. E înfățișată strădania admirabilă a unei femei de a se împlini prin maternitate și imposibilitatea de a realiza împlinirea. Ceea ce pentru bărbatul Yermei este un motiv de liniște, o chezășie a desfășurării vieții în bune condiții — absența copiilor — pentru soție e un liman al furtunilor, un pămînt al demonilor. Deocamdată, Juan pune problema împăcării cu soarta discret, avertizat de instinct că nu e momentul de a transforma grija femeii în certitudine, simțind că aici e hotarul unde s-ar putea separa pămîntul de ape.

Impulsul cel mai important în clipele în care se formează o nouă existență este să cînți de fericire. Cîntecul, chiar trist, are facultatea de a elibera, este supapa prin care numeroase toxine de natură spirituală sînt eliminate. Cînd el este un rezultat al stării exaltante, îl înnoiește pe om, îi dă un trup neatins încă de boli și suferințe. Mariei, fata mai tînără ca ea, care va avea un copil, Yerma îi spune :

„Îți vine să cînți de fericire, nu-i așa ? Eu cînt. Tu... Spune-mi...“ [2].

[1] I d e m, *Nunta însingerată*, vol. cit., p. 232.
[2] *Yerma*, Secolul XX, 1966, nr. 6, p. 29.

Viziunea abstractă a Yermei e însă completată plastic de ceea ce simte Maria în calitate nu de aspirantă, ci de realizatoare a stării amintite atît de rîvnită de soția lui Juan : e la fel ca și cînd ai ține strîns în mînă o pasăre vie [1].

Metafora păsării ținute în mînă deschide o perspectivă asupra a ceea ce este de fapt copilul nu atît pentru el însuși, cît pentru mama lui : zbor și cîntec, puterea de a se înălța și tăria de a înfrunta dificultățile care depășesc cu mult forțele celui ce năzuiește să le întreacă. Dar deznodămîntul e unul singur : victoria !

Yerma

Cînd Yerma se convinge că Juan nu vrea copilul, deși i se sugerează calea de a-l procrea cu Victor, cel îndrăgostit de ea, refuză (ea face parte doar din categoria celor curați ca apa de izvor) și îl ucide pe soț. Dar, în condițiile de mare generalizare simbolică presupusă de piesă, gestul ei nu este o crimă, ci o pedeapsă. Yerma nu este o criminală, ci o judecătoare. Omorîndu-l pe omul care se opunea, conștient, celei mai importante idei a umanității — aceea de asigurare a dăinuirii, idee de existența căreia totul se leagă, Yerma, în accepțiunea lui Garcia L o r c a tot ce are mai bun umanitatea, nu face decît să pedepsească exemplar vina cea mai grozavă de care se poate face vinovat omul.

Casa Bernardei Alba

Dacă *Yerma* este una dintre cele mai impresionante piese din literatura dramatică universală, *Casa Bernardei Alba* este fără îndoială una dintre cele mai tulburătoare. Personajul central poate fi asemuit cu Medeea sau cu Lady Macbeth prin dîrzenia caracterului ei, cît și prin cauza pierdută pe care o apără cu strășnicie. Fiindcă Bernarda înconjoară propria sa casă cu nevăzutele, dar prea simțitele ziduri, ale unor prejudecăți medievale. Dacă între ele și-ar fi desfășurat viața doar ea, sau dacă personajele din preajma ei ar accepta voluntar aceste ziduri, vinovăția i-ar putea fi explicată într-un fel. Atunci, chiar această claustrare ar trebui înțeleasă ca un mijloc de a salva anumite sensibilități, anumite feluri de a fi care, supuse contactului brutal al vieții reale, ar avea de suferit. Dar zidurile înălțate arbitrar și pornind de la o înțelegere retrogradă a existenței s-au constituit într-o adevărată închisoare în care își duc zilele bîn-

[1] *Yerma*, p. 29—30.

tuite de revoltă mocnită sau de furtuni cumplite numeroase femei, dintre care cinci sînt la vîrsta necrutătoare a măritișului.

Deosebirea însă între o închisoare reală și aceea ridicată de Bernarda este că „locatarii" primei, știind că sînt acolo din propria vină și ispășesc o pedeapsă timp mai îndelungat sau mai scurt, îndură scurgerea vremii, adaptîndu-și, chinuit, e adevărat, viața scurgerii lente a anilor, în vreme ce fetele și slujnicile închise între pereți suferă recluziunea fără voia lor, fără să se fi făcut vinovate de vreo încălcare a normelor firești.

Stau constrînse de mîna de fier a mamei care, la rîndul ei, procedează astfel din rațiuni economice (iarăși !) și asta e monstruos, considerînd că nici un bărbat din preajmă nu este demn de situația socială a fiicelor ei.

Cine este acest personaj ? Încă înainte de apariția ei în scenă avem numeroase trăsături ale portretului ei moral, Bernarda e înfățișată ca un om însoțit pretutindeni de un nou pat al lui Procust, de data aceasta el nefiind altul decît modul ei de a simți. Tot ce contrazice sau contravine acestui mod de a privi și de a prețui viața este dăunător. Dar ori de cîte ori apare un astfel de punct de vedere despotic, cei din jur reacționează căutînd să obțină pe căi lăturalnice ceea ce de fapt li se cuvine de drept.

Autoritatea care nu e însoțită de respect nu este autoritate, ci despotism. Oamenii fac totul fiind constrînși și de teama de a nu suferi represalii mai dureroase, duc la bun sfîrșit munca pe care o au. Dar munca lor e departe de a-și atinge țelul — țelul oricărei munci este să înnobileze, să purifice — mai mult, creează în timp o rezervă de ură în cel ce o împlinește ca pe o povară. Bernarda e înconjurată nu de colaboratori, ci de robi. Numitorul comun al firii ei este cruzimea, care nu e impresionată nici măcar de omul care și-ar da sufletul pentru ea trudind. Același despotism l-a exercitat și asupra bărbatului ei.

„Ferice de bărbatu-său c-a scăpat !" [1]

spune tot La Poncia, „scăpat" aici însemnînd „mort".

[1] I d e m, *Casa Bernardei Alba*, vol. cit., p. 349.

Oamenii care trag obloanele în fața oricărei păreri venite din afară sub pretextul că nu s-a născut încă insul în stare să-i învețe ceva nu fac altceva decît să mărturisească, indirect, că spiritul lor e anchilozat, dacă nu mai rău.

Naturile extrem de egoiste, și Bernarda este o astfel de natură, au o luciditate ieșită din comun. Ea le dă posibilitatea de a judeca simțămintele altora față de sine, ce mobiluri îi îndeamnă, ce țeluri urmăresc.

O altă trăsătură definitorie a firilor despotice o constituie teama. O teamă continuă, materializată de fiecare dată de altceva. Existența temerii e explicabilă la ele deoarece nimic din ceea ce fac nu are drept scop ameliorarea situației cuiva, ci șubrezirea, dacă se poate, a acestei situații. Din fericire, puține din naturile despotice au posibilitatea de a acționa pe plan social — voința lor ar reprezenta o sursă continuă de calamități pentru ceilalți — și în lipsa acestui cîmp de înrîurire se mulțumesc cu sfere mici ; Bernarda ar fi încîntată să poată domina satul. Sentimentul de teamă însă o însemnează adînc.

„Numai așa se cuvine să vorbești în afurisitul ăsta de sat, fără o gîrlă, doar cu puțuri, unde totdeauna ți-e teamă că apa ce-o bei e otrăvită" [1].

Specific oamenilor care nu și-au refuzat nimic sau care, de bine de rău, uneori chiar împotriva voinței lor, au dus o viață normală, e intoleranța pe care o arată față de cei tineri, față de cei ce nu doresc altceva decît să poată trăi măcar ca părinții lor, să devină ei înșiși părinți. Ei simt o ciudată plăcere în stabilirea unor legi nefirești. E ceea ce face Bernarda cu propriile ei fiice. Singura mai independentă, în care viața n-a fost gîtuită, cerîndu-și drepturile normale, sfîrșește prin a se sinucide.

În casa Bernardei s-a lăsat liniștea. Dar în casa mai mare a planetei noastre prin intermediul tăcerii de acolo auzim mai bine ce trebuie să facem ca mica lume a Bernardei să nu se transforme într-un flagel mondial. Fiindcă acesta este unul din marile merite ale lui Garcia L o r c a — de a trage un semnal de

[1] *Ibidem*, p. 359.

alarmă pentru umanitate, avertizînd-o asupra pericolului reprezentat de domnia unui regim politic ca acel incriminat în piesa sa — simbolic, — evident — și care începea să prindă cheag încă din timpul vieții sale — fascismul. Același fascism care în varianta lui spaniolă avea să-i curme viața. Lui. Celui mai înzestrat dintre toți dramaturgii patriei sale, apărut după marele secol de aur, omul de numele căruia s-ar fi putut lega atîtea și atîtea alte biruințe.

Ne ocupăm abia acum de *Pantofăreasa năzdrăvană*, scrisă după *Mariana Pineda*, datorită facturii aparte a lucrării dramatice. Numită de Garcia Lorca „o farsă cumplită", *Pantofăreasa năzdrăvană* este de fapt o piesă sublimă despre iubire și înțelegere între doi oameni care au șansa de a deveni perfecți numai în cazul în care realizează *perechea*. Tema l-a preocupat și pe Giraudoux, care i-a dat de asemenea o dezvoltare îmbibată de poezie. Perechea pentru Garcia Lorca reprezintă treapta superioară la care, pe plan moral și sentimental, pot ajunge doi oameni de sexe diferite, treaptă superioară unde se potențează activ cele mai bune energii ale umanității. Pentru a-ți dezvălui toată umanitatea din tine, parcă spune autorul spaniol, trebuie să aspiri și să înfăptuiești comuniunea cu altul, trebuie să se stabilească între bărbat și femeie un statut de *siamezitate* sufletească fără de care oamenii nu ajung să se cunoască vreodată pe ei înșiși și, implicit, pe alții.

La ridicarea cortinei, Pantofăreasa, dezlănțuită, o pune la punct pe o vecină în termeni violenți, specifici temperamentelor spaniole.

Prima imagine așadar ne pune față în față cu un exemplar feminin aprig, mai de neîmblînzit decît o sălbăticiune, dat fiind locul aparte pe care socotește că-l are în sînul umanității. Fiindcă, în ciuda condiției modeste sociale pe care o deține Pantofăreasa, e limpede că Garcia Lorca nu intenționează să descrie situația unei anumite categorii sociale, ci relațiile dintotdeauna și la toate treptele existente între soți.

Existența în doi e o probă elocventă a tăriei morale însușită de fiecare din soți în perioada care a premers întemeierii căminului. Și, ca în orice împrejurare, făptura care crede că suferă mai mult (cu dreptate, dacă ne gîndim la sursele de durere mult mai numeroase cînd e vorba de o femeie decît la un bărbat) este ea. Și povara e cu atît mai mare cu cît vîrsta ei e mai fragedă. Și e firesc să fie așa, deoarece dintre toate vîrstele, tinerețea — mai mult decît maturitatea și bătrînețea pe de o parte și mai mult decît copilăria și adolescența pe de alta —, prin gradul înalt de receptivitate conștientă e impresionată de orice, totul acționînd asupra ei și ca o durere fizică. Pînă și bucuria.

Pantofăreasa năzdrăvană

Ascultînd-o cum vorbește, am fi dispuși s-o asemuim Caterinei lui Shakespeare, Caterinei dinaintea căsătoriei cu Petrucchio, sau cu numeroasele doamne capricioase în care e atît de bogată literatură spaniolă și printre care Diana din *Cîinele grădinarului* ocupă un loc de cinste. Ca și eroina lui Lope de Vega, Pantofăreasa e nemulțumită dacă cineva îi răspunde ripostelor, iar dacă nu i-ar răspunde s-ar supăra foc.

Exasperat, bărbatul își ia lumea în cap. Dar și unul și altul vor vedea în perioada de despărțire cît de mult a însemnat celălalt pentru el. Ceea ce părea slăbiciune se dovedește a fi capriciu, ceea ce părea modalitate sufletească apare ca izbucnire temperamentală. În timpul absenței fiecare se dovedește mai prezent în inima celuilalt decît a fost, sau, mai bine-zis, i s-a părut că este atîta vreme cît au stat sub același acoperiș. Avem de-a face și aici cu o absență-personaj, ca la Strindberg, dar dacă acolo ea se dovedea devastatoare în forța de limpezire care o caracteriza, aici se manifestă ca o putere benefică, la fel de clarificatoare, dar în sens tonic, al relațiilor dintre cei doi.

Puțini din dramaturgii lumii au pledat cu atîta înflăcărare și cu atîta luciditate în același timp pentru instaurarea firescului în viața umanității ca Federico Garcia Lorca. Firescul apare în viziunea lui ca o biruință a omului asupra surselor care întrețin în existență focarele inumanului, focare în stare să falsifice viața și prin asta pe oameni. Or omul falsificat nu va putea să dăruiască umanității cele mai bune dintre puterile sale, acele puteri care ar împinge-o mai curînd spre perfecțiune. În schimb, un asemenea rol îl poate avea omul curat ca apa de izvor, tip de umanitate superioară, pe care nu numai că l-a propus, dar l-a și realizat prin exemplara lui viață.

MAIACOVSKI

Omul viitorului

Dramaturgia lui Maiacovski are atributele poeziei sale. Aceeaşi înflăcărare, aceeaşi încredere nestrămutată în om, în faptele sale, aceeaşi abnegaţie clipă de clipă, aceeaşi sete de mai bine caracterizează şi paginile pieselor scrise în puţinii ani pe care i-a trăit. Aplecat ca un seismograf asupra vieţii, dramaturgul Maiacovski a înregistrat deopotrivă înălţimile ameţitoare ale perspectivelor amplu întrevăzute şi depresiunile care continuau, la nivel individual, să persiste în cele „zece zile care au zguduit lumea" şi în perioada următoare. El mai are meritul de a fi fost cel dintîi scriitor sovietic care a reflectat în dramaturgie ecouri ale transformărilor revoluţionare care aveau loc.

Misterul buf

Misterul buf este prima piesă prin care autorul îşi exprimă atitudinea faţă de rolul Revoluţiei din Octombrie în viaţa socială şi individuală a făuritorilor ei. Premiera primei versiuni are loc, simbolic, în 7 noiembrie 1918, deci la un an după ce fusese declanşată Revoluţia, iar a doua versiune, substanţial modificată, e terminată în decembrie 1920.

Din punctul autorului de vedere, *Misterul buf* este drumul revoluţiei. Piesa, într-adevăr, este axată pe lupta îndîrjită dintre proletariat şi burghezie, o prezentare a vremurilor acelea la scara miniaturală. Misterul reprezintă măreţul în revoluţie, în timp ce buful, caraghiosul din ea. Aceste două trăsături caracteristice imprimă lucrării dramatice o substanţială supratemă patetică, şi una, la fel de însemnată, grotească.

Personajele investite ca naturi eroice au o ţinută demnă, sobră chiar, impunîndu-se nu prin gesturi emfatice sau atitudini grandilocvente, ci prin firescul acţiunii măreţe pe care o întreprind. În cealaltă tabără, personajele supuse satirei sînt tratate cu acelaşi discernămînt, care, departe de a le ridiculiza prin procedee exterioare, le defineşte tarele din perspectivă lăuntrică.

Autorul recurge la cîte şapte perechi — de prihăniţi şi de neprihăniţi — *„adică / paisprezece proletari zdrenţăroşi / şi paisprezece burjui boieroşi"*. Lor li se adaugă, pentru a contrapuncta întreaga acţiune, *„în lacrimi scăldaţi, / doi obrăjori arătoşi / de menşevicel"*. În condiţiile în care potopul revoluţionar acoperea pînă şi ultimul adăpost, *„toţi purced să construiască / nu o corabie firească / ci arca cea uriaşă"* [1].

Construcţia acestei arce uriaşe însă nu va fi deloc lesnicioasă. Cele şapte perechi de neprihăniţi, printre care găsim abisinieni şi americani, indieni şi nemţi, ruşi şi australieni, chinezi şi turci, avînd cele mai diferite profesiuni — diplomaţi şi popi, negustori şi paşale, speculanţi şi politicieni, nu stau cu braţele încrucişate. Lor li se adaugă împăciuitoristul menşevic şi doamna oportunistă. Prin apartenenţa lor naţională variată şi prin meseriile avute, Maiacovski sugerează că aparţin taberei celor ce s-au opus pe toate meridianele înfăptuirii acestei răscruci în istoria umanităţii. Tonul de pamflet dramatic pe care Maiacovski l-a adoptat în zugrăvirea lor este indicat şi corespunde obiectivelor urmărite de a-i prezenta în adevărata lor lumină.

Lor li se opun cele şapte perechi de prihăniţi, caracterizate de inteligenţă, umor, ironie. Fiecare e individualizat — atît pe linia profesiunii — şoferi, mineri, tîmplari, fierari, brutari, spălătorese, mecanici — cît şi pe linie psihologică şi intelectuală. Şi chiar dacă acţiunea lor pare uniformă, datorită obiectivului fundamental urmărit, este vorba mai curînd de sentimentul de solidaritate atît de caracteristic luptei revoluţionare.

Cele şase acte ale versiunii a doua evocă diferitele faze ale procesului revoluţionar. Una din etape o constituie republica democrată, o formulă disimulată prin care burghezia continua să-şi exercite drepturile. Obiectivul rămîne însă înfăptuirea grabnică a comunismului. Important în noua situaţie se vădeşte *Omul viitorului*, care militează pentru o viaţă dreaptă, chiar după ce el încetează a mai fi în scenă, toate acţiunile ulterioare vor purta pecetea ideilor sale.

Calea spre ţintă trece însă prin iad şi rai, investite cu atribute specifice existenţei umane, prin greaua perioadă a războiului civil care parcă a adus-o

[1] Maiacovski, *Teatru*, Bucureşti, Cartea Rusă, 1957, p. 13.

pe „împărăteasa ruina" conducătoare. Dar ea nu dăinuieşte mult, fiind curînd răsturnată de învingătorii dificultăţilor.

Tonalitatea optimistă a piesei face din *Misterul buf* o comedie deopotrivă revoluţionară şi satirică, autentică deschizătoare de drum în domeniul dramaturgiei.

Titlul piesei *Ploşniţa* are un vădit caracter simbolic. Prin această gînganie, ce reprezintă mizeria şi lăcomia fără margini, Maiakovski defineşte un tip uman împotriva căruia a deschis un foc concentric încă din *Misterul buf*. E vorba de tipul uman al micului burghez tratat, spre deosebire de Gorki, într-o tonalitate accentuat satirică, impusă, dealtfel, de realităţile lumii schimbate în cadrul căreia acţionează. În lista personajelor el apare caracterizat : *„Prisipkin — Pierre Skripkin, fost muncitor, fost membru de partid, în prezent mire"* [1].

Avem de-a face cu drumul involutiv al unui individ gata să îmbrăţişeze părerile despre viaţă ale celor ce se dovedesc mai puţin slabi ca el — Oleg Baian şi familia Renaissance, în care vrea să intre căsătorindu-se cu Elzevira, casieră la frizeria tatălui ei. E o căsătorie de soiul celei din *Casele văduvilor* de Shaw, nu între doi îndrăgostiţi, ci între două mentalităţi afaceriste. El urmăreşte avantaje materiale, iar clanul Renaissance crede că vor putea folosi carnetul de sindicalist al lui Pierre Scripkin ca paravan al afacerilor lor necinstite.

În contact cu familia Renaissance, procesul involutiv al lui Prisipkin se accentuează. Copiilor pe care îi vor avea se hotărăşte să le dea nume aristocratice, ca la cinematograf. Iar ţelul şi-l defineşte în felul următor :

„Pentru ce am luptat eu ? Am luptat pentru o viaţă bună. Şi uite : şi nevestica, şi casa, şi maniere elegante... Cine a luptat are dreptul să se odihnească pe malul unui riuleţ cristalin" [2].

Numai că „malul riuleţului cristalin" nu-i altceva decît o capitulare sortită să-i închidă orice perspectivă umană.

Îndepărtîndu-se de tovarăşii săi, Prisipkin sfîrşeşte prin a trăi procesul unei izolări sociale din

[1] Idem, *Ploşniţa*, în vol. cit., p. 167.
[2] *Ibidem*, p. 192.



VLADIMIR MAIACOVSKI (al doilea din dreapta) (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, MILANO, GARZANTI, vol. IV).

ce în ce mai accentuate. În această primă fază, el este definit ca o excepţie detestabilă faţă de grupul muncitorilor. E prima etapă a demonstraţiei pe care autorul o face, dovedind elocvent că personajul are atributele unui ins pe care viitorul îl va respinge cu hotărîre din rîndurile sale.

Tot ce se petrece în piesă are o pregnantă tentă satirică. Asistăm la o „nuntă roşie", presărată cu scene de savuroasă comedie. Participanţii, după un număr apreciabil de pahare, ajung să se bată cu vigoarea celor care s-au ospătat îndelung. Izbucneşte un incendiu care mistuie totul, inclusiv pe toţi oaspeţii.

Prisipkin e singurul care scapă, congelat într-un bloc de gheaţă. Asistăm după cinci decenii la aducerea lui la viaţă. Pus faţă în faţă cu oamenii viitorului, el apare în toată deşertăciunea sa, dezvăluindu-şi mai puternic încă totala infirmitate morală.

Hiperbola folosită de Maiacovski reuşeşte să plasticizeze o situaţie anormală, subliniind cu vigoare esenţa adevărată a personajului. El apare celor ce-l privesc expus în grădina zoologică, doar după aspectul exterior om, toate celelalte date definindu-l ca animal, şi încă unul din categoria paraziţilor, numit „mic-burghezus vulgaris". Acesta poate fi asociat numai ploşniţei. Deoarece este atît de deosebit de ceilalţi, locul său nu poate fi în altă parte decît într-o cuşcă, ipostază care demonstrează, de fapt, deplina lui izolare.

Conştient de nocivitatea tipului uman reprezentat de Prisipkin, autorul sovietic l-a condamnat folosind limbajul unei satire de reală factură artistică.

Baia datează din 1929 şi, la fel cu primele două lucrări, îşi propune o vitriolantă demascare, de data aceasta a altor aspecte negative ale societăţii, întruchipate de birocraţie şi de birocraţi, fenomene pe care Maiacovski îşi propune să le spele cu ajutorul ei. Piesa, departe de a lua în derîdere greutăţile inerente unei societăţi care îşi definea personalitatea, se arată necruţătoare cu întregul arsenal de piedici născocite de excesiv nuanţata atitudine birocratică. Rîsul stîrnit şi de această comedie maiacovskiană este de factură tonică, deoarece el este prilejuit de punerea la stîlpul infamiei a unor tare individuale a căror dispariţie este de dorit. Şi el este cu atît mai sănătos, cu cît adversarii pe care îi demască încearcă, şi uneori izbutesc, să-şi mascheze activitatea dăunătoare în spatele unor lozinci.

Acţiunea piesei se desfăşoară în unitatea care îl are în frunte pe Pobedonosicov. Această instituţie se dovedeşte a fi o adevărată citadelă a birocraţiei. Ce se lucrează aici nu se poate şti. În schimb, toate hîrtiile şi circularele, directivele şi alte normative sînt sortate, catalogate, puse într-o ordine ireproşabilă. Conducătorul instituţiei are şi virtuţi de teoretician al ramurii în care îşi desfăşoară activitatea. Evident, principala sa caracteristică va fi să se opună noului simbolizat aici de Ciudacov, inventator al unei maşini a timpului.

Disputa de idei polarizează în jurul acestor două personaje, înzestrate cu atributele de a reprezenta două mentalităţi care se resping categoric. Autorul, pentru a da o şi mai mare greutate poziţiei sale înaintate, aduce în scenă pe un alt soi de om al viitorului, pe Femeia fosforescentă, mesagera anului 2030. Aceasta are misiunea de a-i alege pe oamenii care merită să fie transferaţi în secolul comunist.

De fapt, deschiderea spre comunism constituie cealaltă direcţie a piesei. Ciudakov, Velosipedkin şi ceilalţi din jurul lor se deosebesc fundamental de Pobedonosicov şi acoliţii acestuia. Şi se deosebesc mai ales prin atitudinea faţă de muncă. În timp ce primul grup se defineşte prin intermediul ei, îndreptîndu-şi toate puterile în sensul grăbirii viitorului, şeful compartimentului birocraţie îşi axează energiile spre născocirea a fel de fel de obstacole. Unii nu ştiu cum să făurească mai bine şi mai repede maşina timpului — frumoasă metaforă wellsiană care dobîndeşte aici valenţe noi —, iar alţii nu prididesc să pună bete în roate. Primii au o măreţie pe care Femeia fosforescentă ţine s-o evidenţieze, în timp ce ceilalţi au încremenit într-o atitudine ce se cere eradicată.

În piesă se interferează necontenit cele trei planuri atît de dragi lui Maiacovski — prezentul, trecutul şi viitorul. Prezentul înţeles ca o fază evoluată a trecutului, dar şi ca un prag spre viitorul indiscutabil superior.

Dacă în *Ploşniţa* protagonistul era transplantat în viitor ca o excepţie, aici, Femeia fosforescentă descinde din viitor în prezent, ca un fel de judecătoare a lui Pobedonosicov, Optimistenco, Momentalnikov, dar şi de însufleţitoare în stare să ridice la cote mai înalte entuziasmul unor Ciudacov şi Velosipedkin.

Maşina timpului, o creaţie a prezentului, are atributul de a-i separa pe cei care sînt deja cu un pas în viitor de cei care au rămas în întregime în trecut. Maiacovski imaginează un final în care toţi cei din grupul Pobedonosicov sînt proiectaţi în toate părţile.

Descinzînd din buna tradiţie satirică rusă, atît de remarcabil întruchipată de *Revizorul* lui Gogol, piesele lui Maiacovski, pornind de la realităţi sociale diferite, înfierează tare umane de o mare nocivitate. Dar, dacă în comediile lui Gogol singurul personaj tonic era reprezentat de rîsul cu destule accente de amărăciune, atît *Misterul buf* cît

și *Ploșnița* și *Baia* rezolvă această problemă imaginînd un om al viitorului cu toate rădăcinile făpturii lui implantate în solul prezentului. Este un om care, folosind ideea lui Marx „se desparte de trecutul său rîzînd".

DRAMA EROICĂ SOVIETICĂ ȘI OMUL FĂURITOR AL ISTORIEI

Drama eroică sovietică apare în primul deceniu de după Revoluție. Ea răspundea unei necesități sociale care pretindea ca principalele etape legate de transformările revoluționare să-și găsească o întruchipare scenică pe măsura importanței lor politice. Cu atît mai mult cu cît confruntările sociale n-au conținut nici o clipă, lupta continuînd să îmbrace mereu alte și alte aspecte, adeseori dramatice și nu o dată chiar tragice. Începuse în același timp perioada marilor construcții, cincinalele tindeau să devină o realitate, oamenii se încleștau unii cu alții, dar și cu ei înșiși, procesul descoperirii celorlalți și al propriilor naturi promitea remarcabile împliniri.

Era o epocă nouă și ea va fi oglindită în lucrări semnificative, care aduceau în contextul teatrului universal un suflu înnoitor, afirmînd cîteva imperative mai rar prezente pînă atunci. E vorba, în primul rînd, de partinitatea declarată a acestor opere. Acțiunile personajelor, replicile lor, convingerea cu care își duceau la împlinire sarcinile erau o consecință a încrederii în forța conducătoare reprezentată de partid. Această forță nu este prezentă ca o noțiune abstractă, ci este întruchipată de personaje ale căror destine sînt indisolubil legate de luptele inițiate de ea.

Își face apoi apariția o nouă tipologie de eroi care descind din personajele Nil și Sințov de G o r k i, dar acționînd în condițiile impuse de etapa revoluționară atinsă. Ei sînt oamenii a căror origine socială e simplă, dar care vădesc o energie și un entuziasm fără margini, gata să se sacrifice, dacă evenimentele o cer, pentru convingerea lor comunistă.

Moartea lor îndurerează fără să-i dezarmeze pe cei ce rămîn, iar locul lor e imediat ocupat de alții, totdeauna mai mulți, adeseori formați și călîți de cei ce au încetat de a mai fi.

Acțiunile acestor noi tipuri de eroi dramatici au un registru nelimitat, nimic din ce e omenesc nu le este străin, cu specificația însă că ei înțeleg omenescul în sensul măreției de care este capabil omul. Și potrivit acestui principiu sînt găsiți în orice moment în primele rînduri ale luptei. Prin puterea exemplului ei se impun oamenilor din jur, îi înarmează cu convingeri revoluționare, cultivă în ei capacitatea de a visa, visul fiind considerat o treaptă spre fapta înaripată și nicidecum o evadare din realitate.

LIUBOV IAROVAIA

Konstantin Treniov

Scrisă în 1926 de Konstantin T r e n i o v, are în centrul acțiunii evenimentele petrecute în perioada de mare complexitate a războiului civil. E un timp care pretinde oamenilor să-și definească atitudinile în funcție de unul sau altul din crezurile care se înfruntă. Coliziunea dintre ele este atît de puternică, încît nimeni nu poate să se țină departe de miezul de foc, neutralitatea fiind practic imposibilă. Este ceea ce se petrece cu Liubov și Mihai Iarovoi, soț și soție care în decursul luptei manifestă opțiuni distincte, ireconciliabile.

Continuînd linia personajelor feminine gorkiene implicate în mișcările sociale, *Liubov Iarovaia* subliniază rolul foarte important pe care l-au avut în transformarea revoluționară a lumii activitatea și dăruirea consecvente a unor militante închinate cu entuziasm cauzei clasei muncitoare.

Învățătoare undeva într-un sat, Liubov trăiește departe de soț, plecat de mai multă vreme la război. Înainte însă apucase să-i dea primele noțiuni care i-au îndreptat definitiv existența pe făgașul revoluției. Reîntîlnirea e tristă. În timp ce Liubov a făcut pași mari pe drumul ce părea comun, Iarovoi a involuat spre contrarevoluție. Din lupta interioară pe care o trăiește eroina, o variantă nouă a celei dintre dragoste și datorie, învinge aceasta din urmă.

Drama personală cucerește semnificații noi proiectată pe fundalul încleștării sociale în care sînt antrenate forțe puternice, dar diferit direcționate politic. Transformarea Liubovei n-are loc brusc, ci este consecința unei îndelungate dispute cu sine. Și era firesc să se petreacă așa, deoarece iubirea ei

pentru Iarovoi avea o dublă rădăcină — sentimentală şi raţională. Sentimentală fiindcă îl iubea şi raţională deoarece găsise în el un îndrumător pe calea revoluţiei. Cît timp n-a avut nici o veste de la el, crezîndu-l mort, o podideau lacrimile cînd întîlnea un obiect ce i-a aparţinut cîndva sau, în plimbările ei singuratice, îi rostea numele. Chiar după ce îl reîntîlneşte şi constată schimbarea intervenită în concepţiile soţului, nu depune armele, convinsă că-l va putea readuce pe drumul cel bun. Ruptura definitivă se produce abia în momentul cînd Liubov are certitudinea imposibilului.

Meritul lui Treniov constă în faptul că a creat o eroină a cărei evoluţie este convingătoare, contopirea ei cu revoluţia realizîndu-se pe parcursul unui proces de durată şi care îi evidenţiază frumoase trăsături morale şi sufleteşti. E gata să-l apere cu propria viaţă pe bolşevicul Koşkin, iar în diferite alte împrejurări dă dovadă de o atitudine eroică lipsită de atît de dăunătoarele îngroşări.

Piesa cîştigă în dramatism prin intermediul dublului proces pe care îl evocă. Primul, al Liubovei care izbuteşte să-şi călească energia revoluţionară cu preţul grelei suferinţe prilejuite de distanţarea de Iarovoi, al doilea fiind reprezentat de ineluctabila înfeudare a acestuia faţă de contrarevoluţie.

O funcţie deosebită în clarificarea conflictului şi a stării sufleteşti a Liubovei are comandantul bolşevic Koşkin. Rolul lui ca întindere scenică nu este mare, dar e determinant atît în privinţa evoluţiei generale a piesei cît şi în limpezirea decisivă a tinerei învăţătoare. Fermitatea, cinstea, intransigenţa sînt calităţile lui.

TRENUL BLINDAT 14—69

Vsevolod Ivanov

Este jucată în ziua de 8 noiembrie 1927. Acţiunea imaginată de Vsevolod Ivanov se desfăşoară în partea răsăriteană a Siberiei. Un tren blindat se îndreaptă să facă joncţiunea cu trupele intervenţioniste. Dar trenul este atacat şi la capătul luptei e capturat de partizanii conduşi de Verşinin. Paralel cu această acţiune, în oraşul din apropiere, ocupat tot de intervenţionişti, are loc o insurecţie care se termină cu victoria muncitorilor. În timpul acestei lupte însă moare Peklevanov, conducătorul bolşevic. Moartea lui însă contribuie la o şi mai mare mobilizare a tuturor forţelor revoluţionare.

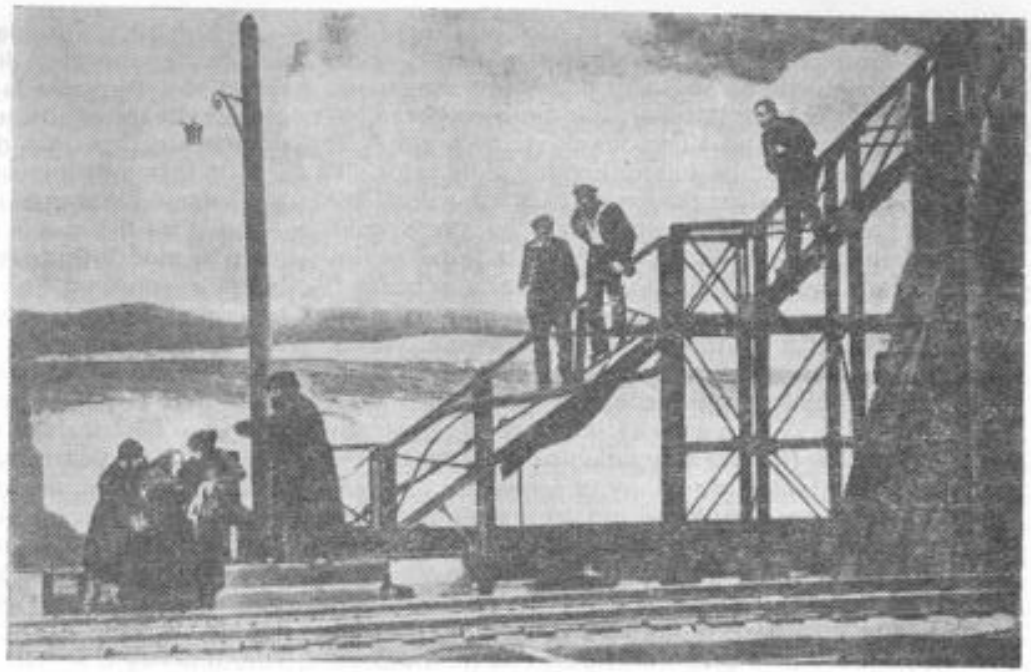
În tabăra contrarevoluţionarilor domneşte neîncrederea, sentimentul de izolare, convingerea că orînduirea socială pe care ei o apără n-are şansa de a fi salvată de la pieire. Aceste simţăminte sînt întretăiate de clipe în care lucidul Nezelasov se abandonează visurilor de mărire, văzîndu-se dictatorul şi salvatorul Rusiei. Autorul surprinde aici o psihologie specifică de om dezorientat, înzestrat cu daruri intelectuale remarcabile, dar văduvit de o bună orientare şi care, în consecinţă, este sortit înfrîngerii şi morţii.

O altă noutate o constituie prezentarea modului în care ţărănimea a înţeles să se alăture revoluţiei. Inimosul Verşinin vădeşte remarcabile aptitudini de conducător, de bun mobilizator al energiilor umane. El propune ca trenul blindat să fie oprit prin sacrificarea întregului grup de partizani care să bareze înaintarea acestuia cu propriile lor trupuri. Dar pentru ca acţiunea să izbutească, nu-i destulă doar contribuţia lor. Totul depinde de ceea ce se petrece în oraş. Aici, muncitorii, organizaţi de partid, avîndu-l în frunte pe Peklevanov, reuşesc să învingă. Coroborarea celor două acţiuni determină victoria finală totală.

Două sînt tipurile memorabile de eroi ai piesei : Verşinin şi Peklevanov. Acesta din urmă are misiunea de a-l convinge pe ţăranul greu încercat că are o misiune în lume. După ce declanşează în el nevoia de a acţiona şi de a contracara pe contrarevoluţionari, Peklevanov îi desăvîrşeşte formarea în aşa fel încît, în final, cînd conducătorul bolşevic cade răpus, Verşinin se arată un continuator vrednic de valoarea maestrului său.

Meritul lui Peklevanov este cu atît mai mare cu cît iniţial Verşinin apare ca un observator din afară al fenomenelor. Abia după ce intervenţioniştii îi incendiază casa şi-i ard copiii, el se hotărăşte să intre în luptă, parcurgînd sub permanenta îndrumare a conducătorului comunist drumul de la simplu simpatizant la cel de încercată căpetenie de partizani.

Ivanov a reuşit, de asemenea, să dea o prezenţă scenică maselor populare, acestea fiind investite cu puterea de a demonstra că de existenţa lor depinde desfăşurarea revoluţiei. Se poate afirma că în această piesă masele sînt adevăratul protagonist. Ele întru-



SCENĂ DIN TRENUL BLINDAT 14—69 (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO, MILANO, GARZANTI,* vol. IV, planșa 30).

chipează ceea ce are poporul mai bun, mai valoros și victoria care încununează lucrarea dramatică este o urmare a modului în care ele au acționat în scenă de-a lungul întregii piese. În același timp, Koșkin din *Liubov Iarovaia* și Peklevanov din *Trenul blindat 14—69* reprezintă un nou tip de personaj în teatrul universal. Ei n-au complexitatea labirintică a multora dintre protagoniștii de pînă acum, dar izbutesc să se impună prin fermitatea și pasiunea puse în luptă, prin inteligența care le caracterizează evoluția atît pe planul propriei vieți, cît și pe cel mult mai profund, al existenței sociale. Ei nu se pierd în desișul unei problematici individualiste, care de cele mai multe ori sfîrșește într-un impas, ci, avînd un drum, fac tot ce le stă în putință ca să-l lărgească și să-l bătătorească, dîndu-i trăinicia ideilor care îi însuflețesc.

Cel mai izbutit personaj de acest fel se dovedește a fi însă Femeia comisar din capodopera genului *Tragedia optimistă*, pe care o vom analiza în continuare.

TRAGEDIA OPTIMISTĂ

Piesa lui Vsevolod Vișnevski încununează seria lucrărilor dramatice eroico-revoluționare.

Alăturarea celor doi termeni — tragedie și optimism — este numai aparent paradoxală, deși toate piesele de acest gen s-au circumscris de-a lungul vremii definiției pe care Aristotel o dă tragediei în *Poetica* sa. Noua realitate însă, a revoluției, de o complexitate dialectică fără egal, în cadrul căreia raporturile dintre oameni dobîndesc valențe noi, și care determină noi accepțiuni multora dintre fenomenele vieții, avea să dărulască o înțelegere superioară și morții eroice.

În tragediile antice și în cele ale epocilor care au urmat, dispariția unui erou tragic lăsa un mare gol în jurul său, pierderea era nu numai sfîșietoare, ci și ireparabilă. Destinul lor este limitat adeseori la dimensiunile propriei existențe sau la cele ale unei familii, or, într-un astfel de cadru, moartea avea o sem-

nificație restrînsă. În condițiile în care însă acțiunea iese din limitele familiei și îmbrățișează largi spații sociale, raporturile nu mai sînt doar de la om la om, ci de la om la colectivitate, or, într-un asemenea context, legăturile eroului au o polivalență necesară și, în mod dialectic, acțiunile lui conjugate cu ale celorlalți înlesnesc apariția altor personaje care au aceeași încărcătură moral-politică-intelectuală cu protagonistul. În felul acesta, moartea eroului este la fel de dureroasă ca în tragediile obișnuite, dar nu mai poate fi vorba de un loc gol lăsat de dispariția omului de valoare. Lupta sa e continuată de alții, cei mai mulți formați la școala personalității sale, în contactul nemijlocit cu faptele și gîndurile sale.

Piesa lui V î ș n e v s k i conturează acest nou tip de tragedie. În locul deznodămîntului, conflictului și catastrofei, toate tragice, care constituiau trama acțiunii, în noua accepțiune moartea eroului devine doar un moment de vîrf care trebuia dominat pentru ca viața să continue neabătut mai departe. În acest tip de tragedie, victoria nu mai aparține destinului, iar victima nu mai este omul ; victoria o cucerește viitorul, spre binele umanității care continuă dramatica încleștare.

Acțiunea piesei se desfășoară într-un detașament din flota Mării Baltice, care are o conducere anarhistă, alcătuită din oameni ale căror structuri morale erau șubrede. Aici își face apariția o femeie comisar, o comunistă căreia partidul i-a încredințat sarcina de a scoate de sub dăunătoarea influență detașamentul. Cu răbdare, demonstrînd fermitate și remarcabil tact psihologic, ea își îndeplinește misiunea, transformîndu-l în primul regiment naval, alcătuit din trei batalioane. Ne aflăm în fața unei transformări structurale a oamenilor deveniți conștienți de locul și rolul lor social, de misiunea care le revine în lupta revoluționară. Victoria repurtată asupra trupelor contrarevoluționare atestă această profundă prefacere. În luptă, comisarul moare, dar drumul revoluției continuă ascendent.

Piesa este scrisă în același timp în care în diferite părți ale lumii cîștiga teren „cultul supraomului" sau al „fiului ceresc". Acestor tipuri de eroi, în care accentul dezumanizării este puternic, *Tragedia optimistă*, și nu numai ea, le opunea un erou care pleca de la datele etern valabile ale umanității, în care trăsăturile firești sînt potențate pe linia unui omenesc încrezător în puterile sale practic nelimitate.

Sub privirile spectatorilor se petrece procesul neîncetatei apropieri dintre femeia comisar și oamenii de pe vas. De unde la început a fost întîmpinată cu batjocoritoare ostilitate, în cele din urmă este considerată omul cel mai deplin dintre ei. Este parcurs aici un întreg drum, care subliniază numeroasele calități umane ale comandantului.

Autorul n-a ales pentru rolul comisarului o femeie în mod întîmplător. Opțiunea lui atestă realitatea că revoluția a fost înfăptuită nu numai de bărbați, ci și de un număr impresionant de femei. Iar acestea nu s-au arătat cu nimic mai prejos de cei deprinși de milenii să poarte majoritatea luptelor. Unele din datele ei par la prima vedere mai curînd atributele unui bărbat decît caracteristicile unei femei. Dar istoria a demonstrat și pînă acum că o femeie poate fi la fel de dîrză, de curajoasă, de hotărîtă în urmărirea idealului, ca un bărbat. Dacă nu cumva cu un spor calitativ în favoarea ei.

Femeii comisar autorul i-a conferit o remarcabilă tărie de caracter, o limpezime a idealului și o fermitate care fac cinste oricărui om din toate vremurile, inclusiv azi și în viitor. Simpla prezență a unor astfel de oameni în colectivitățile umane se constituie într-un îndemn, exemplul personal fiind extrem de mobilizator, dinamizînd și direcționînd energiile care altfel ar întîrzia să-și găsească propria lor matcă. Iată de ce dispariția ei în final este extrem de dureroasă, dar ea continuă să dăinuiască în toți ostașii pentru care viața-i exemplară va constitui și în continuare un îmbold.

În cazul ei — viața a fost muncă de partid, moartea e muncă de partid, dar tot muncă de partid va fi și amintirea. E poate cel mai de seamă cîștig al *Tragediei optimiste* și, în general, al întregii drame eroice revoluționare sovietice.

ALTE MIȘCĂRI TEATRALE NAȚIONALE

Mișcarea de eliberare națională generată de revoluția de la 1848 care a cuprins aproape întreaga Europă a determinat intensificarea acțiunilor culturale în țări unde îndelungata dominație imperialistă a înăbușit parțial sau aproape complet impulsul teatral. În condițiile noi create de revoluție însă asistăm în țări ca Bulgaria, de pildă, la apariția primelor manifestări teatrale, iar în altele ca Cehoslovacia, Iugo-

slavia, Polonia și Ungaria la o mai intensă afirmare atît a dramaturgiei, cît și a artei spectacolului. Pe lîngă trupele ambulante care străbat teritoriile în lung și în lat, iau ființă teatre stabile, cele mai importante dintre ele fiind desigur teatrele care se vor numi naționale. Apar, de asemenea, dramaturgi a căror operă se înscrie în contextul universal, contribuind la o mai bună cunoaștere a propriilor popoare în lume. Karel Čapek, Branislav Nušici, Gabriela Zapolska, Imre Madach, și alături de ei o serie de alți creatori, se impun și impun opere dramatice reprezentative.

Teatrul bulgar

1856 reprezintă anul de naștere al teatrului bulgar. Acum are loc în localitatea Lom prima reprezentație teatrală cu piesa *Belizar* de Traudberg. Acest relativ tîrziu debut își are explicația în faptul că Bulgaria era ocupată de peste 500 de ani de turci, care prin nenumărate îngrădiri au întîrziat afirmarea întregii vieți culturale de pe aceste meleaguri. Între 1840 și 1850 sînt de semnalat diverse tentative — iau naștere așa-zisele „cămine de lectură", care se constituie de la început în adevărate focare culturale, fiindcă în cadrul lor se formau trupele teatrale de amatori și se desfășurau numeroase manifestări artistice. Cei care au dat un impuls hotărîtor activității teatrale au fost revoluționarii Vasil Levski și Hristo Botev. În deceniul al șaptelea, mai precis în 1865, Dobri Voinikov înființează la Brăila, o trupă înfiripată din refugiați bulgari aflați în țara noastră. Trupa colinda localitățile unde se găseau mai mulți refugiați din țara vecină, dînd apreciate reprezentații teatrale.

Reprezentațiile trupelor de amatori cuprindeau lucrări dramatice de autorii bulgari Dobri Voinikov, P. R. Slavcikov, Vasil Drumev, numeroase localizări din scriitori ruși și occidentali. Astfel erau jucați Pușkin, Ostrovski, Gogol, Shakespeare, Voltaire, Lessing, Schiller, Goldoni, Victor Hugo. Actorii erau recrutați dintre profesori și elevii lor.

După eliberarea națională din 1877—1878, mișcarea teatrală cunoaște noi forme de manifestare. În locul căminelor de lectură apar societăți teatrale. Centre devin orașe dunărene și Tîrnovo și Plovdiv. Înflorește o artă teatrală profesionistă, al cărei animator este scriitorul Ivan Vazov. Așa se face că la 10 iunie 1883, prima trupă de artiști profesioniști va juca comedia francezului de Léris *Sclavia oamenilor*. La Sofia, primul spectacol are loc în 1888 și e dat de trupa Osnova, care, deși lipsită de orice ajutor material guvernamental, a izbutit cu propriile mijloace să construiască un teatru. Prima ipostază a constituit-o o baracă. Un alt colectiv, intitulat „Trupa lirică și dramatică a Capitalei", avea s-o înlocuiască pe precedenta și va pune în scenă *Revizorul* de Gogol și *Hernani* de Hugo. În 1892 ia naștere „Trupa dramatică bulgară" din Sofia, numită ulterior „Lacrimi și ris". E prima instituție teatrală în adevăratul înțeles al cuvîntului. Apelează la regizori străini, iar pe tinerii talentați îi trimite să studieze la Moscova, Petersburg, Viena și Paris. Ea rezistă timp de 12 ani, devenind în 1904 „Teatrul Național Bulgar". În 1906 e construit noul edificiu, care putea rivaliza cu orice construcție similară din străinătate. Dispune de regizori experimentați, de personal artistic, tehnic și administrativ numeros, de posibilități scenice sporite. Tot acum încep să apară primele lucrări dramatice bulgare valoroase datorate unor scriitori ca Petko Todorov, Ivan Vazov, P. Ivanov. Pe lîngă lucrările lor, repertoriul mai cuprindea creații de la Aristofan pînă la Gorki. Se joacă Shakespeare, Cehov, Shaw, Tolstoi, Wilde. Ibsen este prezent aproape în totalitatea operelor sale. De asemenea, Corneille, Molière, Beaumarchais, Schiller, Goethe, Hauptmann, Maeterlinck, Strindberg.

Asistăm la o dezvoltare rapidă a mișcării teatrale. Un rol deosebit îl au dramaturgii care realizează creații dramatice în stare să înfrunte timpul. Vasil Drumev scrie *Ivanko, ucigașul lui Asan I*, o piesă ingenios concepută, cu personaje bine conturate, cu o intrigă subtil condusă. Ivan Vazov scrie o suită de piese istorice (cea mai reușită este cea consacrată eroului din evul mediu bulgar Ivailo), prin care caută să demonstreze continuitatea luptei de veacuri a poporului său. Anton Strașimirov e autorul dramei *Vampirul*, o reflectare a vieții întunecate a satului de odinioară. Iar în *Soacra*, același autor pune la stîlpul infamiei cortegiul prejudecăților sociale, opunîndu-le suflul proaspăt adus de preocupările unei intelectualități însuflețită de nobile idealuri. Peio Iavorov creează piesa *La poalele muntelui*

Ivan Vazov

Gogol *Revizorul*
Hugo *Hernani*

Traudberg

Petko Todorov
P. Ivanov

Vasil Levski
Hristo Botev

Vasil Drumev *Ivanko, ucigașul lui Asan I*

Anton Strașimirov *Vampirul*

Peio Ivanov *La poalele muntelui Vitoșa*

Karel Čapek
R.U.R.
Reţeta Makropulos

Vitoşa, o necruţătoare demascare a vîrfurilor burgheziei conservatoare. Acest repertoriu avea să fie întruchipat de actori talentaţi, care nu o dată şi-au demonstrat măiestria lor profesională strălucit.

Teatrul cehoslovac

V. K. Klicpera
Josef Kajetan Tyl

Piatra de temelie a Teatrului naţional din Praga este pusă la 16 mai 1868. Pînă la această dată viaţa teatrală a fost dominată de Vaclav Kliment Klicpera (1792—1859), savant, profesor de limbi clasice şi scriitor, autor al unor opere dramatice de mici dimensiuni, avînd prospeţimea comediei populare, şi de Josef Kajetan Tyl (1808—1856), erou binecunoscut al luptei pentru renaşterea cehă, supranumit „părintele teatrului ceh", animator al mişcării teatrale care şi-a consacrat întreaga viaţă dezvoltării acesteia. A fost regizor, actor, autor dramatic, creator al genului „báchorka", o îngemănare de feerie şi de problematică socială. Piesele sale istorice îl evocă pe Jan Hus sau pe *Minerii din Kutna Hora*, surprinşi în zilele răscoalei din secolul al XV-lea. Alături de ei se afirmă o serie de alţi dramaturgi : Josef Jiri Kolar (1812—1896), remarcabil traducător al lui Shakespeare ; Emanuel Bozděch (1841—1899), autor al unor comedii de salon influenţate de Scribe şi al unor piese istorice — *Baronul Goertz* ; Julius Zeyer (1841—1901) şi Jaroslav Vrchliky (1853—1912) ocupă în teatrul ceh locul clasicilor. Zeyer l-a asimilat creator pe Molière, scrilnd *Istoria veche*, pe Racine în tragedia *Dona Sancha* ; Vrchlicki se îndatorează lui Eschil compunînd trilogia *Hipodamia*. Renaşterea îi inspiră una dintre cele mai fermecătoare comedii *Curtea Amorului*. Amîndoi însă realizează cele mai bune dintre operele lor pe teme naţionale — Zeyer, frumoasa poveste poetică slovacă *Radúz şi Mahulena* iar Vrchlicki comedia devenită populară *Noaptea la Karlstein*. În acelaşi timp se remarcă şi Alois Jirásek (1851—1930), cu piesele sale de inspiraţie istorică — trilogia husită este cea mai cunoscută — sau reflectînd viaţa şi preocupările sătenilor (*Tatăl*), ori oglindind aspecte ale vieţii burgheziei (*Singurătate*). Jan Halupka şi Ferko Urbanek sînt cei mai reprezentativi dramaturgi slovaci ai secolului al XIX-lea.

Minerii din Kutna Hora

Jiri Kolar
Emanuel Bozděch

Julius Zeyer
Jaroslav Vrchliky

Din viaţa insectelor

Alois Jirásek

Curtea Amorului

Tatăl
Singurătate

Jan Halupka
Ferko Urbanek

Una dintre cele mai interesante personalităţi ale teatrului cehoslovac din primele decenii ale secolului al XX-lea este Karel Čapek. Piesele *R.U.R.*, *Din viaţa insectelor* sau *Reţeta Makropulos* reflectă, fiecare în felul ei, o problematică profund contemporană, chiar şi atunci cînd procedeele alese spre a exemplifica-o sînt şocant de inedite. *R.U.R.* ne transpune într-un univers în care s-a ajuns la fabricarea oamenilor mecanici. Rossum, un savant ingenios, a descoperit procedeul prin care materia vie poate fi transferată altor corpuri, creîndu-se roboţii. (Cuvînt foarte răspîndit azi, a cărui origine e *robota*, care în limba cehă înseamnă muncă, inventat de autor.) La capătul unui deceniu de cruntă exploatare, roboţii din Europa şi cei din America se revoltă împotriva oamenilor. Războiul e distrugător. Oamenii sînt nimiciţi cu excepţia arhitectului Alquist. În luptă piere însă şi reţeta de fabricare a roboţilor. Perspectiva este tristă. Oamenii nu mai există, roboţii nu se mai pot înmulţi. Totuşi, doi tineri roboţi — Primus şi Elena — transfiguraţi de puterea dragostei lor se umanizează şi împasul se dovedeşte o etapă doar şi nu o stare definitivă. Simptomatic e faptul că în vreme ce roboţii au cucerit rudimente de conştiinţă, oamenii, aproape în totalitate, demonstrează că au pierdut-o. Excepţia e constituită de singurul supravieţuitor. *Întîlnim aci un avertisment care încă din 1921, data premierei piesei, îşi vădeşte eficienţa. Civilizaţiei umane îi stă în putinţă să depăşească cele mai grave crize, cu condiţia ca societatea să-şi păstreze intacte puterile raţionale, dragostea de muncă, disponibilitatea de a se desăvîrşi.*

Din viaţa insectelor păstrează caracterul alegoric. Personajele sînt întruchipări ale fluturilor, gîndacilor, furnicilor, fiecare categorie corespunzînd cîte unei părţi a piesei. Autorii (Karel l-a avut colaborator pe fratele său Josef) satirizează prin intermediul lor diferite cusururi omeneşti. O singură prezenţă omenească — Vagabondul — are funcţia de rezoneur, prin intermediul său sînt veştejite toate viciile insectelor amintite.

Reţeta Makropulos se constituie într-un protest la adresa vieţii care şi-ar depăşi hotarele obişnuite de durată, Čapek considerînd senectutea ca o povară greu de suportat. Imagine corectată în piesa *Mama*, unde asistăm la elogiul unei existenţe cît mai îndelungate.

Teatrul iugoslav

Sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea sînt marcate de Branislav Nusić (1864—1938). Excelent comediograf, în cele peste 30 de lucrări dramatice aparținînd genului, izbutește să contureze o imagine cuprinzătoare a vieții și moravurilor din timpul său. Prima dintre comediile sale, *Deputatul poporului*, subliniază caracterul de mascaradă al disputelor politice, demască substraturile bătăliilor electorale, mobilurile reale ale alegerii de deputați. Piesa se constituie ca o satiră a climatului politic corupt și coruptibil, denunțînd în același timp lipsa de scrupule a celor ce participau la ea. Nu întîmplător, candidatul la deputăție nu-i altul decît un vechi contrabandist de spirt, care, făcînd avere a devenit pe nesimțite dintr-un om pus în afara legii un factor de decizie în societate. Ievrem Prochici mai este în același timp și o mostră de ignoranță activă, una din „calitățile" sale fiind aceea că este analfabet. Dar o astfel de ipostază este cît se poate de binevenită din punctul de vedere al celor care se și văd manevrîndu-l în sensul propriilor lor doleanțe. Individul este încurajat de ipochimeni de aceeași valoare morală și intelectuală. Toți sînt conexați noului motor al vieții sociale capitaliste — banul —, care îi modelează în funcție de obiectivele urmărite în clipa de față.

Un individ suspect își propune să ridice cortina peste una dintre cele mai triste realități, aceea reprezentată de rolul poliției într-o societate inechitabilă. În centrul acțiunii îl întîlnim pe Ierotie Pantici, un individ care n-are altă preocupare decît aceea de a urca treptele ierarhice cît mai repede și cu cît mai mare profit. Pentru un astfel de tip, singurul lucru care contează este propriul său interes. De dragul atingerii lui e în stare de toate ticăloșiile. Pînă și „individul suspect" devine pentru el o neprevăzută, dar imediat exploatabilă sursă de cîștiguri. Știindu-se vulnerabil, el nu se dă în lături să supraliciteze noțiunile de „patriotism", „în numele țării", „pentru binele patriei". E obiceiul curent al demagogului obișnuit de a pedala exact pe ceea ce îi lipsește, știind că situația lui e comună majorității celor de o teapă cu el. În mentalitatea acestui personaj se oglindește convingător ceea ce se petrecea în Serbia acelui timp la cotele cele mai înalte ale societății. De aceea nu trebuie să ne surprindă că el se raportează tot timpul la „domnul Vicia", un ins situat prin poziție socială deasupra sa și care din punct de vedere al imoralității se dovedește un adevărat maestru.

Branislav Nusić

Doamna ministru
Deputatul poporului

Doamna ministru continuă linia de demascare a putreziciunii sociale devenită un numitor comun al păturilor profitoare. Doamna Jivca, ajunsă soție de ministru, se substituie puterii reprezentate de soț, exercitîndu-și drepturi discreționale mai ales într-un domeniu al tuturor posibilităților — protecția. Toți cei ce o înconjoară vor să profite de pe urma noii ei situații sociale. Se pune în mișcare astfel un întreg angrenaj de fapte, care contribuie în mod elocvent la reliefarea unor stări de lucruri crepusculare. „Doamna ministru" este forța activă a piesei, cea ce înnoadă și deznoadă majoritatea intrigilor, un soi de eminență cenușie a cărei dominantă e lipsa de scrupule. Pe lîngă ea, celelalte personaje analizate deja, sînt cvasiinofensive. În destinul ei, Nușici a concentrat esențe care transformă personajul într-un etalon nu numai al propriei dramaturgii, ci al întregii literaturi iugoslave.

Teatrul polonez

A doua jumătate a secolului al XIX-lea este dominată de Alexander Fredro, de activitatea căruia se leagă apariția comediei de moravuri. Principalul obiectiv l-a constituit satirizarea aristocrației poloneze, prezentată în ampla desfășurare a slăbiciunilor, dar și a calităților care o caracterizează. *Soțul și soția*, *Doamnele și husarii*, *Pan Iowialski* sînt tot atîtea fațete ale unei realități pe care autorul o zugrăvește cu multă veridicitate. Piesele sale au ceva din Molière și unele lucrări din Musset, e ironic la adresa procedeelor romantice, dar nu o dată se lasă furat el însuși de însușirile acestui curent ; dar în toată creația sa dramatică are originalitate atît în înfățișarea tipurilor umane pline de farmec, cît și în construcția dramatică.

Un individ suspect

Alexander Fredro

Soțul și soția
Doamnele și husarii
Pan Iowialski

Gabriela Zapolska (1860—1921) este una dintre puținele femei care au reușit să se impună în istoria teatrului în calitate de autentic dramaturg. A debutat în același timp ca scriitoare și ca actriță, a jucat, printre altele, în „grădinile" Varșoviei, dar gloria nu i-a adus-o această îndeletnicire, ci cealaltă, de dramaturg. A efectuat un stagiu profitabil la Teatrul

Gabriela Zapolska

Moralitatea doamnei Dulska

Liber al lui Antoine, după întoarcere scriind cîteva din cele mai bune comedii în care critică moralitatea burgheziei. Doamna Dulska, o burgheză ipocrită și egoistă, personajul principal al comediei *Moralitatea doamnei Dulska*, a devenit simbolul mentalității mic burgheze poloneze.

Imre Madach

Stanislaw Wyspiański

Personalitatea cea mai marcantă a perioadei este Stanislaw Wyspiański (1869—1907). Fără să fie un „profesionist" al teatrului, el a jucat un rol imens în transformarea scenei poloneze. Pictor și poet în același timp, avînd un mare talent plastic, el a creat drame care exprimau integritatea teatrală preconizată de Adolf Appia și Gordon Craig. Căsătoria unui dintre prietenii săi, un poet, cu o țărancă din împrejurările Cracoviei i-a inspirat o dramă pe care a intitulat-o *Nunta* și unde se găsesc reuniți oameni de diverse profesiuni și condiții, discutînd despre literatură, afaceri și politică.

Tragedia omului

Nunta

Eliberarea

Într-o altă dramă, *Eliberarea*, eroul din *Strămoșii* de Adam Mickiewicz, Konrad, apare pe scena teatrului din Cracovia. El vrea să joace „o adevărată dramă", transformînd arta într-o luptă pentru libertate. Wyspiański recurge aici la efecte ale „teatrului în teatru", cu mult înaintea lui Pirandello.

Wispiański s-a dovedit un anticipator al noii forme de teatru polonez, în care se întrepătrund caractere monumentale și decorative, elemente simbolice și patetice pe măsura tragediei clasice — contraste atît de dragi contemporanilor, toate înlesnind trecerea la realism. Obișnuia să indice foarte exacte recomandări în textele sale dramatice privitoare la punerile în scenă, recomandări care nu o dată au depășit posibilitățile de realizare ale epocii. Proiectele sale de decoruri și de costume imaginate pentru propriile piese depășeau din punct de vedere plastic epoca în care a lucrat.

Teatrul din Ungaria

Petöfi Sándor

Tigrul și hiena

Un rol deosebit în afirmarea teatrului ungar l-a avut Petöfi Sandor (1823—1849). Poet de renume mondial, înflăcărat revoluționar, el a fost și autorul piesei *Tigrul și hiena*, o remarcabilă parabolă la adresa realităților umane ale timpului său. De asemenea, a tradus din dramaturgia lui Shakespeare, contribuind nu numai la popularizarea marelui Will, ci punînd la dispoziția confraților modele care vor grăbi progresul artei teatrale din țara sa.

Cea mai reprezentativă figură însă este Madach Imre (1823—1864), a cărui operă *Tragedia omului* (1861) a cunoscut un rapid și binemeritat succes universal. Piesa este o evocare a istoriei umanității întreprinsă prin cuplul de personaje simbolice — Adam și Eva — care au ca însoțitor pe Lucifer. Din aceeași familie de lucrări dramatice ca *Faust* de Goethe, dar păstrînd o pregnantă originalitate, *Tragedia omului* se constituie, în ciuda titlului ei care presupune pesimism, într-un elogiu adus umanității, frecventelor încercări prin care a fost nevoită să treacă pentru a cunoaște stadii de înflorire din ce în ce mai înalte.

Adam și Eva străbat principalele perioade ale istoriei întruchipînd de fiecare dată alte individualități umane. După ce sînt alungați din paradis, mai binezis după ce determină alungarea lor, datorită actului de independență săvîrșit, îi întîlnim în alte 13 episoade.

Primul se petrece în Egipt, unde Adam este faraon. Urmează Atena, Roma, Bizanț, Praga, Paris, din nou Praga, Londra, într-un falanster, în haos, în ținuturile de gheață, afară din paradis. Succesiunea e posibilă deoarece ei parcurg această distanță uriașă în spațiu și timp, visînd. Primele trei scene (În cer, În paradis, Afară din paradis) și ultima (din nou Afară din paradis) se constituie ca hotare ale acțiunii. Restul de unsprezece sînt tot atîtea tablouri sociale menite să reliefeze lupta dramatică purtată de umanitate, căderile și înălțările, disperarea și speranța, năzuința spre sfere superioare și lesturile care îngreunează ascensiunea — toate întrețesute armonios. Caracteristic pentru spiritul tonic în care e scrisă piesa este următoarea replică a lui Adam :

„Veni-va timp cînd gheața amorțirii / Se va topi și duhul mare-al vremii, / Întinerit de vlaga înnoirii, / Ca un județ, cu brațul hotărît / Va întrupa o așezare nouă! (Se ridică și, împleticindu-se pășește pe marginea estradei.) *Și ne-mpăcat găsi-va noi mijloace / Rostind cuvîntul cel de mult ascuns, / Ce asemeni unui vînt înfricoșat / Va pustii în calea lui ursită, / Zdrobindu-l chiar pe rostitorul lui. /*

(În depărtare răsună Marseilleza.) *Auzi ! Cîntarea vremii viitoare, / Iată cuvîntul, talismanul care / Va-ntineri pămîntul meu moşneag"* [1].

E concentrat aci dinamismul acţiunii şi frumuseţea contemplaţiei, capacitatea de a sonda viitorul fără teama de a fi strivit de posibilele primejdii. Sau în final, păstrîndu-şi dreptul de a fi propriul său arbitru, el se adresează lui Dumnezeu :

„Stai ! Mi-a venit un gînd. Voi fi eu încă / În stare, Doamne, să te-nfrunt ! Oricît / Mi-ar zice soarta : pîn' aici trăieşti, / Eu am să rîd, şi dacă-mi vine : mor. / Nu sînt eu încă singur pe pămînt ? / În faţa mea-i o stîncă, jos abis, / O săritură, actul cel din urmă, / Şi pot să strig : sfîrşită-i comedia" [2].

Nu pentru o astfel de opţiune însă militează Madach. Pornirea sinucigaşă nu-i specific umană. Umană într-adevăr este continuitatea. Şi ea este dată de Eva care se simte însărcinată.

Un moment semnificativ cunoaşte teatrul din Ungaria în zilele revoluţiei din 1919. S-au naţionalizat teatrele, s-au înfiinţat Teatrul Muncitoresc, Teatrul de copii, Teatrul „Engels". Se formează un nou public — muncitoresc. Cei mai reprezentativi scriitori, Móricz Zsigmond şi Brody Sandor, şi-au manifestat călduros adeziunea faţă de noile evenimente. De asemenea, marii actori ai vremii — Iaszai Mari, Terj Jëno — îşi aduc contribuţia la structuralele prefaceri.

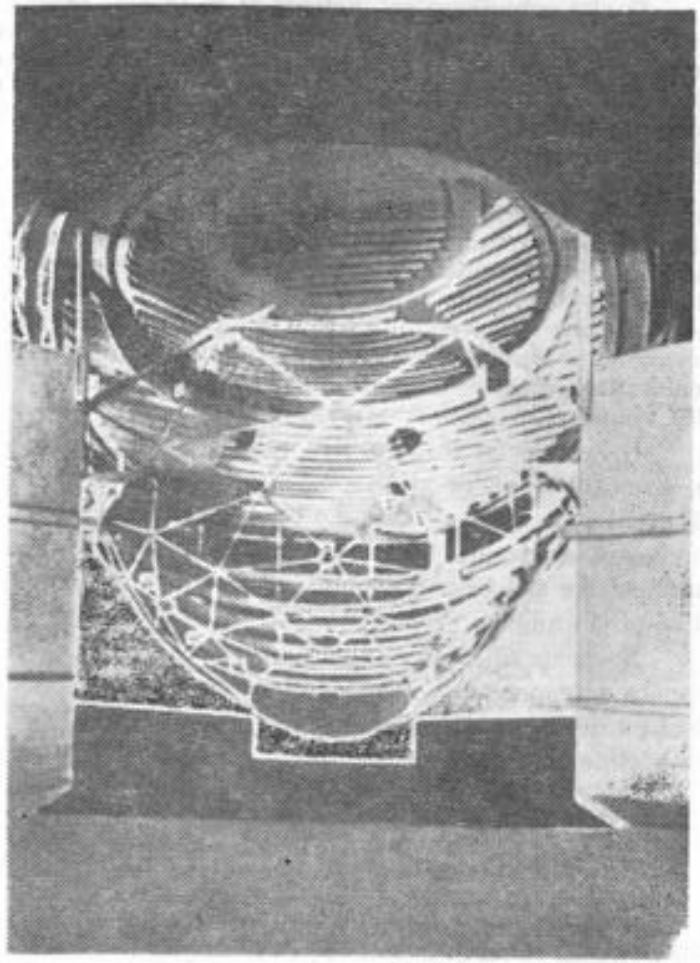
Deşi perioada a fost de scurtă durată, ea a prefigurat convingător viitorul.

Arta spectacolului

Afirmarea plenară a regiei
Principalele direcţii
Marile personalităţi

Spre sfîrşitul veacului, o dată cu afirmarea lui Antoine, Appia, Stanislavski, Gordon Craig, accentul în reprezentaţia teatrală va fi pus pe contribuţia regizorului, iar în anii începutului de secol XX procesul va fi desăvîrşit.

[1] Madach Imre, *Tragedia omului*, Bucureşti, E.P.L.U., 1964, p. 108.
[2] *Ibidem*, p. 194.



SCENA TEATRUL TOTAL IMAGINATĂ DE WALTER GROPIUS (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMATICO*, vol. IV.

Móricz Zsigmond
Brody Sándor

Ne aflăm în faţa unui fenomen căruia evoluţia de pînă acum a artei spectacolului îi dă o deplină îndreptăţire, fiind anticipat de numeroase fapte amintite deja.

O altă schimbare se petrece și în teoria teatrală. De aceasta nu se mai ocupă doar autorii dramatici și criticii (și din cînd în cînd actorii), așa cum se întîmplase pînă acum, ci și directorii de scenă. Acestora le datorăm unele dintre cele mai prețioase contribuții care vizează arta spectacolului.

Variate și profunde, scăpărătoare de inteligență și erudite, vădind o autentică profesionalitate, studiile regizorilor despre arta teatrală vor grăbi diversificarea modalităților de punere în scenă, vor extinde aria de interes față de implicațiile văzute și nevăzute ale spectacolului și vor crea un climat de permanentă emulație națională și internațională — toate spre marele beneficiu al mișcării teatrale din lume.

Un alt factor important îl constituie înscrierea în circuitul valorilor artei spectacolului a noi și noi țări europene și de pe alte continente. Această extindere a ariei care hotărăște progresul teatrului îl îmbogățește și-l face mai puternic decît a fost vreodată pînă atunci.

Se poate afirma pe bună dreptate că marea varietate a fenomenelor teatrale contemporane ar fi fost de neconceput fără magistrala contribuție a perioadei de care ne ocupăm.

André Antoine (1858—1943)

Otto Brahm Arno Holz

Personalitatea lui Antoine s-a manifestat creator în toate compartimentele artei spectacolului. Dacă pînă la el în problema repertoriului interesul era îndreptat mai cu seamă asupra celui de factură clasică, riscîndu-se puțin sau deloc să se reprezinte altceva decît ceea ce fusese consacrat, Antoine se va orienta spre piese cu teme inspirate din contemporaneitate, aparținînd scriitorilor francezi sau străini, mult jucați în țările de baștină, dar necunoscuți în Franța. Ibsen, Tolstoi, Turgheniev, Strindberg, Björnson figurează printre cei reprezentați în teatrul său. A fost atras și de literatura dramatică franceză, pe cale de a se diferenția multilateral. Asemenea atitudine însemna o adevărată infuzie de vitalitate unui teatru care tindea să se anchilozeze.

Inspirat s-a arătat Antoine în privința artei actoricești, condamnînd jocul convențional, declamația pompoasă, retorismul grandilocvent al Comediei Franceze. În dorința lui de adevăr, pretinde actorului un respect deosebit pentru text. Acesta trebuie redat întocmai. Rostirea în scenă să fie firească, în stare să dea impresia de viață autentică. Imaginea scenică să fie realizată cu artă capabilă să reflecte cele mai complicate procese sufletești. Gestul și mimica să fie în concordanță cu situația și caracterul personajului. E vehement împotriva artificialului care rupe pe actori de logica acțiunii, transformîndu-i în manechine care vin să-și debiteze în fața scenei tiradele, ignorînd situațiile dramatice în care sînt antrenați. Actorul să vorbească, dacă e cazul, chiar cu spatele la public. Cum se întîmplă totdeauna, orice nouă teorie e fatal să recurgă la unele exagerări. Antoine, de pildă, pretindea actorilor să înfăptuiască efectiv ceea ce doreau să arate publicului: să mănînce, să scrie, într-adevăr, nu numai să sugereze acțiunea, cum se întîmplase pînă atunci.

Freie Bühne

La doi ani după Teatrul liber își începe activitatea, la Berlin, Scena liberă, condusă de Otto Brahm și Arno Holz. Obiectivul acestui teatru era să pună în scenă lucrări dramatice care reflectau probleme contemporane, privite de pe pozițiile „Adevărului" (cu A mare).

În manifestul-program al teatrului, Otto Brahm afirma:

„Arta modernă își are rădăcinile în terenul naturalismului... îndreptat spre cunoașterea forțelor naturii, îndrăgostit intransigent de adevăr", zugrăvind „lumea așa cum este".

Repertoriul teatrului a cuprins autori ca: Ibsen, Björnson, Strindberg, Tolstoi, Hauptmann. Notabile sînt spectacolele cu *„Strigoii"* și *„În zori"*. Acesta din urmă a stîrnit dezaprobarea celor ce s-au recunoscut înfățișați necruțător pe scenă.

Concepția despre teatru a lui Brahm este asemănătoare celei a lui Antoine. Pretindea ca spectacolul, prin toți componenții săi, de la actori pînă la decor, să dea impresia vieții. Actorii au fost îndrumați spre un joc simplu, firesc, în concordanță cu acțiunile reale ale personajelor, cu gesturi și mișcări potrivite acestor acțiuni. Metoda de lucru a lui Brahm însă avea un caracter improvizat; piesele se conturau pe măsură ce evoluau repetițiile, fiind lipsite de aprofundarea prealabilă a semnificațiilor cuprinse. De aici, impresia haotică pe care o prezentau realizările sale, meritorii altminteri. O altă deficiență consta în orientarea lui Brahm spre metodele impresioniste, prin care conferea o prea mare însemnătate efectelor exterioare în detrimentul fondului de idei și de sentimente.

În ansamblu, activitatea desfășurată de Scena liberă e valoroasă. A introdus pe scenă piesa cu problematică socială, a depus eforturi să înfățișeze veridic realitatea și a impus o artă actoricească firească.

Simbolismul

A avut o importantă contribuție în scenografie. Decorul trebuia să exprime substratul de vis al lucrărilor dramatice, dobîndind valențe de vaporoasă expresivitate, menită să întregească viziunea de ansamblu a spectacolului.

La rîndul lor, costumele se înscriau în decor, armonizîndu-se cu liniile și culorile acestuia și exprimînd cît mai elocvent spiritul lucrării dramatice. O noutate o constituia de asemenea faptul că ele erau special create de pictorul scenograf pentru spectacol.

O astfel de scenografie a impus cîteva din descoperirile ei tuturor celor ce aveau să imagineze decoruri de acum înainte. Mai întîi e vorba de unitatea care trebuia să existe între cromatica decorurilor și aceea a costumelor; pe urmă, în locul unei recuzite numeroase și adeseori de prisos, dacă nu chiar stînjenitoare, cadrul scenic avea să fie punctat prin cîteva elemente sugestive.

Aceasta este zestrea pe care Paul Fort, inițiatorul spectacolelor Teatrului de artă (înființat în 1890), i-o lasă lui Lugné-Poe (actor, regizor și mai ales organizator abil), care la Théâtre de l'Oeuvre va adăuga noi invenții spectacolului, la fel de importante. E primul care lasă sala neluminată în timpul reprezentației, sporind considerabil iluzia scenică. Tot el se dispensează de rampa mobilă și limitează accesoriile scenice la strictul necesar. O altă contribuție o constituie lansarea decorului dublu, realizat cu ajutorul unei perdele care dată la o parte oferă privirilor un nou cîmp de joc, de obicei evocînd spațiile libere. Lor trebuie să li se mai adauge punerea în valoare a scenei înclinate sau obținerea unor efecte extraordinare prin mijlocirea proiectoarelor divers colorate ce luminează o cortină transparentă în spatele căreia se găseau actori care interpretau diferite scene.

Adolf Appia (1862—1928)

Consideră teatrul ca pe o artă totală, în care toate componentele — text, actor, regizor, scenograf, muzică, lumină — sînt chemate să colaboreze armonios între ele, contopindu-se într-o elocventă imagine scenică. În reprezentația concepută de el, actorul este elementul principal, jocul lui dă contur spațiului și creează timpul scenic. În realizarea imaginii scenice, un rol de primă mărime îi revine muzicii. Ea este aceea care subliniază ceea ce se petrece în sufletele interpreților, punînd în valoare tot ce-i legat de existența personajelor. Lumea scenei trebuie să fie un loc unde nu se copiază realitatea, în materialitatei ei, ci trebuie să sugereze idealitatea. Evident, o astfel de unilateralizare n-are cum să nu se repercuteze negativ asupra concepției însăși care a generat-o. E un tribut pe care Appia însuși l-a plătit, limitîndu-și concepția care putea fi una dintre cele mai cuprinzătoare din cîte au fost elaborate.

Dînd actorului locul de căpetenie în spectacol, Appia ajunge la concluzia că spațiul de joc acordat acestuia nu este totdeauna favorabil desfășurării lui plenare. Un impediment îl constituie decorul pictat ale cărui servituți le semnalează. Avînd numai două dimensiuni față de cele trei ale trupului actorului, creează senzația de mărginire a jocului, de apăsare. De asemenea, devenind vizibil numai printr-o puternică luminare, el e „îmbogățit" de umbre noi, care modifică substanțial cadrul și răpesc actorului relieful și el parcă pierde una din dimensiunile sale.

Paul Fort Lugné-Poe

Acestei grave deficienţe, Appia îi opune un alt tip de decor, alcătuit din practicabile, platforme, scări, planuri înclinate, dispozitive construite. Appia elimină linia curbă din decorurile sale, pledînd pentru linii drepte, combinaţii dintre verticale, orizontale şi oblice ; corpul uman proiectat pe un asemenea spaţiu geometrizant contrastează puternic, impunîndu-se ca o realitate deosebit de expresivă.

În spectacolele lui Appia, lumina devine unul dintre personajele cele mai însemnate. Prin intermediul ei, întregul spaţiu de joc cucereşte înfăţişarea lui reală, potenţează atmosfera, iar jocul actorului capătă o sugestivă putere. Tot în vederea abolirii distanţei dintre sală şi spectator, regizorul elveţian e adeptul unirii scenei cu sala şi desfiinţează cortina.

Punerea în scenă a dramei wagneriene Muzică şi înscenare Opera de artă vie

Appia a avut o importantă contribuţie ca teoretician al artei spectacolului în cele trei cărţi consacrate acestuia : *Punerea în scenă a dramei wagneriene* (1895), *Muzică şi înscenare* (1899) şi *Opera de artă vie* (1921).



STANISLAVSKI ŞI REINHARDT (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. IV, planşa 152).

Stanislavski (1863—1938)

Creează, împreună cu Nemirovici Dancenco, Teatrul de artă în 1897. E autorul unei foarte interesante metode, care îi poartă numele şi care vizează înzestrarea actorului cu o modalitate de menţinere necontenit activă a tuturor facultăţilor artistice şi intelectuale, împiedicînd căderea în rutină şi cabotinărie. E împotriva grandilocvenţei şi vedetismului, cărora le opune o nouă tehnică de interpretare, a cărei esenţă o constituie adevărul reacţiilor umane, veridicitatea legăturii dintre personaje, totul pe un fundal real, reconstituit cu atenţie şi grijă. Etapele experienţei sale apreciabile le enunţă în cartea cu caracter autobiografic *Viaţa mea în artă* (1924), iar metoda şi-o înfăţişează în *Munca actorului cu sine însuşi* (1938), iar din *Munca actorului asupra rolului* a scris doar fragmente.

Viaţa mea în artă

Munca actorului cu sine însuşi

Influenţa exercitată de activitatea lui de actor, regizor, pedagog şi teoretician al artei spectacolului în Europa şi America au fost considerabile atît în timpul vieţii, graţie turneelor efectuate, cît şi după ce a încetat de a mai exista, prin opera scrisă.

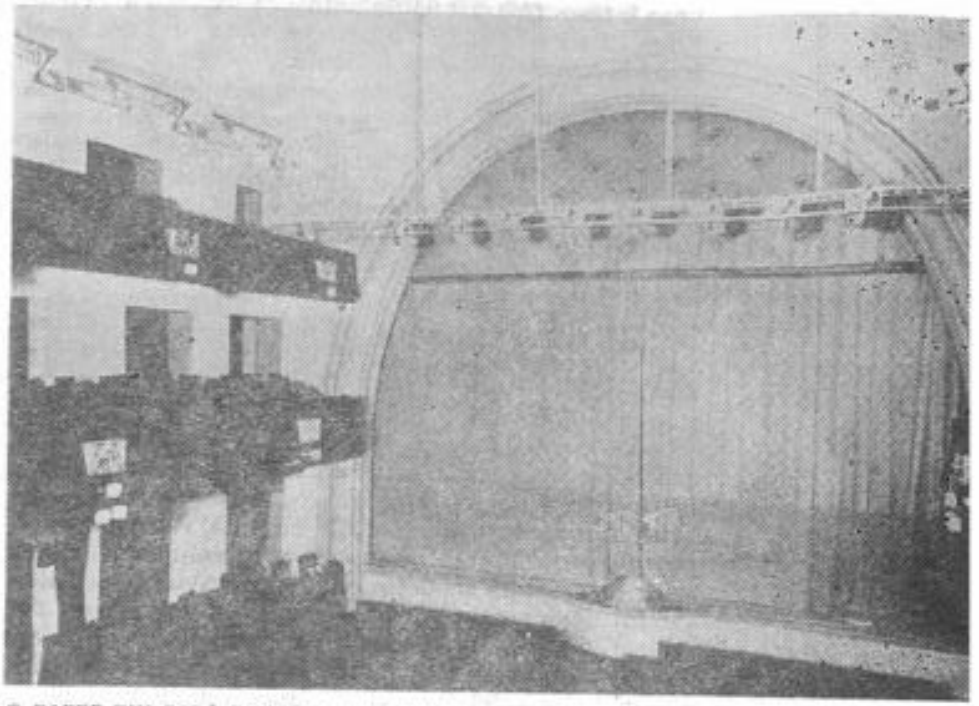
Munca actorului asupra rolului

Metoda stanislavskiană se compune din două părţi principale. 1) Munca interioară şi exterioară a actorului faţă de sine însuşi. 2) Munca interioară şi exterioară asupra rolului. Munca interioară faţă de sine constă în perfectarea tehnicii psihice, care permite actorului să-şi stimuleze sensibilitatea creatoare. Munca exterioară faţă de sine constă în pregătirea sistemului muşchiular, în întruchiparea rolului şi redarea precisă a vieţii lui interioare. Munca în raport cu rolul pretinde studiul conţinutului spiritual al operelor, adică descoperirea nucleului germinativ care defineşte sensul general şi sensul fiecărui rol în parte. Ne aflăm deci în faţa unei căi pe care, dacă actorul o urmează, are şansa să-şi pună intelectul, inspiraţia şi fantezia în cea mai prielnică stare de lucru.

Arta actorului îi apare lui Stanislavski capabilă să redea în limbaj scenic viața spiritului uman, imaginea unui om interesant, autentic, viu. La această redare însă actorul nu poate ajunge decît dacă își dezvoltă necontenit aptitudinile spirituale și fizice. Contopirea actorului cu personajul — idealul preconizat de metodă — este rezultatul unei îndelungate munci pregătitoare și după ce personajul a fost deja întruchipat pe scenă.

Între interpret și personaj trebuie să se stabilească o legătură deosebit de strînsă, atenția majoră fiind acordată vieții sufletești a personajului. Magistrala înfățișare a acestei vieți sufletești însă pretinde din partea actorului o tehnică excelentă, asociată cu capacitatea acestuia de a crede în adevărul celor pe care le zugrăvește.

Stanislavski și-a petrecut viața elaborînd metoda care să ajute actorului să parcurgă singur drumul de la structura interioară a personajului la cea exterioară. Actorul talentat este posesorul aparatului psihologic care să-i înlesnească parcurgerea drumului. Pentru buna lui funcționare este nevoie atît de intuiție, cît și de rațiune. Prima oferă mijloacele, a doua contribuie la valorificarea lor. În mod obișnuit, cîtă vreme actorul se lasă în voia inspirației, creațiile sale pot varia de la seară la seară. În unele poate fi genial, în vreme ce în altele e de-a dreptul penibil. Metoda lui Stanislavski venea în ajutorul inspirației, completînd-o, punîndu-i la dispoziție mijloacele prin care fiecare să poată crea în el însuși prilejul pentru manifestarea unui sentiment de moment.



O PARTE DIN SALĂ ȘI SCENA TEATRULUI DE ARTĂ DIN MOSCOVA (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. IV, p. 10).

Gémier (1868—1933)

Timp de o viață, Gémier s-a arătat mistuit de năzuința de a avea un teatru care să se adreseze maselor largi, să le educe și să le formeze într-un spirit înaintat. În acest sens, a ales acele lucrări dramatice care de-a lungul timpului aveau un înalt grad de generalizare a realităților sociale și umane. Printre spectacolele puse în scenă de el pe linia valorificării cît mai complete a sensurilor sociale și istorice sînt piesele *Oedip rege* de Sofocle și *14 iulie* de Romain Rolland — două deschideri spre epoci și probleme deosebite, dar vădind aceeași cuprinzătoare înțelegere a naturii umane și a faptelor generate de ea. Un alt moment reprezentativ îl constituie spectacolul montat în aer liber în Elveția, în 1903, alcătuit dintr-o succesiune de momente ale istoriei în care a antrenat mii de interpreți.

Din aceeași nevoie de comunicare constituie un teatru ambulant cu aproape două mii de locuri, cu care efectuează numeroase turnee. Pune bazele unei școli populare de actori amatori, una din primele instituții de acest gen din lume. Tot de activitatea sa de organizator se leagă înființarea T.N.P.-ului — Teatrul Național Popular.

Gordon Craig (1872—1966)

A fost unul dintre cei mai fecunzi și mai controversați teoreticieni ai artei spectacolului din secolul al XX-lea. Existența sa se arcuiește deasupra unui

veac întreg. (A trăit 94 de ani.) Era fiul marei actriţe Ellen Terry şi îşi va petrece viaţa din cea mai fragedă vîrstă în lumea teatrului.

Regia el o înţelege din capul locului ca pe o artă complexă, studiind în vederea aprofundării ei temeinice arhitectura, pictura, istoria costumelor. Are şi şansa de a-şi compara concepţiile în curs de cristalizare cu rezultatele obţinute de Irving, faţă de care îşi manifestă dezacordul, socotindu-l fructul unei prea pronunţate concesii făcute gustului public destul de puţin exigent la vremea aceea.

Plecînd de la sensul etimologic al cuvîntului spectacol — artă care se adresează văzului — Craig urmăreşte *reteatralizarea teatrului*, adică răsturnarea raportului de valoare dintre text şi spectacol în favoarea acestuia din urmă. Din punctul lui de vedere, marile opere dramatice ale umanităţii sînt poezie, pentru a deveni teatru e nevoie ca regizorul să le îmbrace în concepţia sa. Cu alte cuvinte, regizorul este poetul spectacolului. De aici decurge rolul precumpănitor al acestuia în definirea reprezentaţiei teatrale. Textul devine pretext al spectacolului conceput de regizor. O astfel de concepţie, în cazul cînd e aplicată de un mare om de teatru, poate genera mari revelaţii, dar în toate celelalte cazuri aduce numai prejudicii spectacolului.

Craig este de asemenea ostil tradiţionalei scene-cutie, care, limitînd cîmpul vizual, împiedică imaginaţia să-şi ia zborul. El militează pentru sugerarea unui ansamblu fluctuant de linii, de forme, lucru realizabil prin manevrarea unor draperii în aşa fel încît să dea impresia fie a unor spaţii întinse, fie a unor construcţii monumentale, în ambele cazuri realizîndu-se o balansare a spiritului între real şi ireal. Un rol important în obţinerea acestor efecte îl are folosirea savantă a luminii, care accentuează notele asupra cărora regizorul vrea să insiste.

O vie controversă a stîrnit actorul supramarionetă. Gordon Craig a revenit adesea asupra problemei, insistînd asupra faptului că el nu înţelege prin aceasta renunţarea la rolul actorului uman în reprezentaţie, ci că pretinde acestuia să fie atît de cultivat, de talentat, de sensibil, de inteligent încît să poată traduce în imagini scenice sugestiile pe care regizorul i le oferă în cadrul concepţiei sale. Este, deci, o pledoarie pentru un tip de actor care în primul deceniu al secolului nostru începea să se formeze şi căruia abia anii următori aveau să-i confere o existenţă mai convingătoare. Actorul, în concepţia lui Craig, trebuie să-şi strunească sensibilitatea, să nu urmărească exprimarea sentimentelor, ci să sugereze miezul existenţei prin mişcare, atitudine, costume.

Max Reinhardt (1873—1943)

Timp de cîteva decenii a reprezentat tipul de regizor a cărui activitate a însumat o largă paletă interpretativă, de la încercări îndrăzneţe privind găsirea unor noi cîmpuri de joc şi pînă la o deschidere neobişnuit de amplă faţă de repertoriu. Mai bine de treizeci de ani a durat perioada aceasta rodnică, Reinhardt fiind socotit pe bună dreptate unul dintre primii animatori ai teatrului german şi un punct de reper pentru întreaga mişcare teatrală.

Numeroasele sale iniţiative au fost înlesnite indiscutabil de preocuparea constantă faţă de valorificarea unor opere dramatice create de-a lungul întregii istorii a teatrului universal. Printre montările sale figurează piese de Sofocle şi Euripide, mistere medievale ca *Jedermann* şi *Miracolul de la Valmoeller*. Joacă numeroase piese de Shakespeare, pune în scenă lucrări de Schiller, Goethe, abordează dramaturgia lui Wilde, Maeterlinck, Hoffmansthal, Wedekind, Strindberg, Tolstoi, Gorki, Ibsen, Romain Rolland, Shaw, Pirandello, ca să-i menţionăm numai pe cei mai reprezentativi.

Majoritatea montărilor sale se distingeau printr-o nepotolită dorinţă de a experimenta noi modalităţi de întruchipare scenică. Reinhardt, este, printre altele, cel care introduce pentru prima oară în circuitul artistic european stilul de teatru japonez *Kabuki* (în 1910, în spectacolul cu *Oedip rege* şi *pantomima Sumurun*), iar peste aproape un deceniu (în 1919) inventează teatrul *en ronde*, construind la Berlin „Grosses Schauspielhaus", în stilul unei arene de circ.

Firesc, o asemenea debordantă deschidere nu era lipsită de unele exagerări, care aveau să se constituie în defecte nu mai puţin importante. În ansamblu însă, Reinhardt a impulsionat spectacolul teatral, conducîndu-l spre rezolvări nebănuite.

Spre deosebire de regizorii francezi, de pildă, al căror respect față de text era recunoscut, Reinhardt tratează operele dramatice cu o mare libertate de interpretare. Nu merge pînă la a se substitui integral autorului, devenind el „poetul spectacolului", așa cum visa Craig, dar înțelegea să folosească piesa în funcție de propria sa viziune, deosebită uneori fundamental de ceea ce oferea aceasta la prima vedere. Fie că era vorba de Shakespeare sau de un autor oarecare. Această excesivă libertate s-a vădit o sabie cu două tăișuri, deoarece nu întotdeauna rezolvările regizorale erau pe măsura marelui curaj asumat.

Era normal ca, într-o astfel de viziune, accentul să cadă nu pe autor, nici pe actor, ci pe regizor. Deși nu o dată Reinhardt a ținut să precizeze că factorul esențial al reprezentanței este actorul, supranumit de el „poet creator". Nu întîmplător, sub îndrumarea lui, s-au desăvîrșit cîțiva dintre actorii de seamă ai timpului : Alexander Moissi, Wegener, Krauss, Paula Wessely, Bassermann.

Bun cunoscător al resurselor tehnice moderne, regizorul austriac le-a pus în lumină și le-a perfecționat. Pe lîngă contribuțiile originale amintite anterior, menționăm că a recurs la decoruri naturaliste, pictate, pneumatice ; la reflectoare electrice și la tot felul de efecte de lumini ; a folosit scena rotativă, scena-cutie, scena în contact direct cu sala, piața din fața unei catedrale, arena de circ ; a investit muzica în spectacol cu funcția de creatoare de atmosferă. Înclinația spre montări grandioase l-au determinat să folosească o imensă figurație (corul de 500 de persoane din *Oedip*), desăvîrșit sincronizată.

Meyerhold (1874—1942)

A elaborat o concepție de teatru fundamentată pe importanța actorului în conturarea imaginii scenice. El, actorul, deține locul de frunte în reprezentație, iar publicul este interesat de ceea ce se petrece în piesă prin intermediul jocului său, care trebuie să întrunească deopotrivă invenția și măiestria. În accepțiunea lui, drumul oricărui text dramatic spre public urmează calea dramaturg-regizor-actor, ultimul avînd meritul de a le dezvălui privitorilor ceea ce se petrece în sufletul său.



MEYERHOLD (în dreapta) (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. IV, planșa 35).

Spectacolul este chemat să pună în valoare dialogul intern al piesei. Și această valorificare este făcută mai mult decît prin intermediul replicilor, prin tăceri, prin pauze dintre cuvinte, prin plastica actorului care trebuie să aibă o pronunțată muzicalitate, prin privirile acestuia. Cuvintele trebuie să aibă sculpturalitate și ea se obține prin rostirea albă a replicilor. În scenă există mai multe feluri de ritmuri, de aceea fiecare component al spectacolului își are propria sa cadență. Se creează astfel o detașare de tot ce reprezintă timp și spațiu identificabil și localizabil doar într-un singur loc.

Pentru a-și putea individualiza și mai pregnant concepția, Meyerhold renunță complet la decoruri și, în dorința de a spori comunicarea actorului cu publicul, desființează rampa. Sala devine o parte a locului scenic, unde se joacă la fel de bine și de mult, ca pe scenă. Imaginează, de asemenea, o scenă constructivistă, alcătuită din forme geometrice și reproducînd diverse ansambluri de mașini. Spațiul scenic era organizat arhitectural : platforme, planuri înclinate, scări, serpentine, se impuneau ca locuri de joc care dezvoltau calitățile acrobatice ale interpreților.

Meyerhold a imaginat chiar un sistem biomecanic, pe care l-a pus la dispoziția actorilor. Aceștia urmau un întreg proces de pregătire care viza sporirea suplețiii prin exerciții de gimnastică riguros concepute, menite să-l aducă pe interpret în situația de a putea executa cît mai bine mișcările scenice atît de importante din punctul de vedere regizoral.

Textul dramatic era subordonat construcției imaginate de Meyerhold pentru fiecare lucrare dramatică. Sensurile se transmiteau prin intermediul jocului scenic, minuțios pus la punct. Chiar și muzica scenică era subordonată caracterizării personajelor. *Revizorul*, *Misterul buf*, *Prea multă minte strică*, *Ploșnița* sînt cîteva din spectacolele de referință puse de el în scenă.

Jacques Copeau (1878—1949)

Printre figurile impunătoare de regizori novatori francezi, Jacques Copeau ocupă un loc aparte, reprezentativ prin pasiunea care l-a caracterizat și pe care a izbutit s-o imprime unei întregi generații de oameni de teatru ieșiți din școala sa.

Pentru Copeau, teatrul este imaginea sintetică a umanității. Spre a-i da viață, toate mijloacele artistice de exprimare trebuie să intre în competiție. Pentru teatrul său, pentru teatrul în general, Copeau visează o artă totală.

Existența sa artistică a fost modelată de cei doi oameni de teatru care au contopit în activitatea lor creațiile dramatice majore : opera și reprezentarea ei scenică, adică Shakespeare și Molière. Fiica lui, Marie-Hélène Dasté, povestește în *Tatăl meu, Jacques Copeau* cum ei, copiii erau obligați ca, ori de cîte ori treceau prin fața statuii lui Molière, să-l salute, scoțîndu-și pălăria în mod ceremonios. Amintim exemplul acesta aparent naiv, în fond mărturisind o stare de suflet fără care nu se poate obține mare lucru în artă — admirația față de sublim, singura în stare să-l pună pe creator, mai ales pe cel aflat la vîrsta adolescenței, în situația de a se depăși zi de zi.

Chiar de la început, Copeau a metamorfozat atît sala, cît și scena. Celei dintîi, grație unei tente uniforme a zugrăvelii și iluminatului subtil, i-a dat sobrietatea necesară reculegerii care trebuia să preceadă fiecare spectacol. Lărgind mult spațiul rezervat scenei, a facilitat suplețea interpretării.



COPEAU (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. IV, planșa 60).

În ceea ce privește pe actori, ambiția lui Copeau merge pînă la încercarea unei reeducări în vederea corectării unor vicii specifice meseriei, printre care cele mai curente și mai indezirabile sînt cabotinajul și vedetismul. Cam în același fel gîndea și Stanislavski atunci cînd combătea rutina, lipsa de gust și de educație. Ca și Stanislavski, Copeau se retrage cu actorii săi în singurătatea cimpenească de la Limon, unde interpreții își încep ucenicia după un program care vizează educarea lor integrală : ca trup și ca intelect.

Evgheni Vahtangov (1883—1922)

Este și el un continuator al lui Stanislavski, dar în destule privințe se detașează de el. Din perspectiva lui, piesei de teatru, fie că este o creație a antichității, a Renașterii sau a altor timpuri mai apropiate, trebuie să i se descopere în spectacol valori care izbutesc să sublinieze caracteristici ale contem-

poraneității. La fel ca Stanislavski, și Vahtangov crede că sinceritatea este trăsătura esențială a interpretării, dar, spre deosebire de acesta, actorul trebuie să exprime sentimentele epocii sale, și nu conținutul dramei.

Concepția lui Vahtangov avea un pronunțat caracter educativ. El era mai puțin interesat să șocheze publicul printr-o viziune epatantă, atît în privința vizualității, cît și în aceea a inovațiilor scenice făcute să acrediteze ideea originalității cu orice preț, și, mai mult, să-l formeze pe măsura nobilelor imperative ale timpului său. Iar calea prin care acționează asupra publicului continuă să fie aceea a emoției, tot mai rar bătută de regizorii preocupați de căutări inedite, nu o dată însă durînd atît cît se reprezenta piesa în cadrul căreia apăreau.

Spectacolul vahtangovian avea o mare sobrietate scenografică, iar interpretarea actorilor părea atît de spontană, încît dobîndea caracterul unei necontenite improvizații. Orice moment însă era determinat dinainte, fiind rezultatul unei intense munci desfășurate la repetiții, în cadrul cărora se stabileau cu precizie mișcările, acțiunile, ritmul, plastica scenică. El încerca o sinteză între autenticitatea jocului stanislavskian și recunoașterea convenției teatrale din montările lui Meyerhold.

Teoretizînd teatralitatea spectacolului, Vahtangov pretinde acestuia o asemenea rezolvare actoricească, încît spectatorul să simtă tot timpul măiestria actorului. Cînd își arată măiestria cu talent, cînd rezolvarea scenică se află în mîinile unui meșter adevărat, ea apare teatral.

Aleksandr Tairov (1885—1950)

În accepțiunea sa, factorul numărul unu al teatrului îl reprezintă actorul. Acesta trebuie să întrunească numeroase calități — de la cele de tragedian sau de bufon la cele ce fac din el un dansator, cîntăreț, jongler; nu trebuie să întruchipeze propriile sale sentimente, ci să redea emoțiile. Pregătirea sa va avea complexitate, bazîndu-se pe exerciții de gimnastică și ritmică, chemate să contribuie la menținerea trupului într-o stare de maximă flexibilitate. Spațiul scenic ideal pentru un astfel de actor este conceput constructivist, arhitectural, degajat.



ALEKSANDR TAIROV (Silvio D'Amico, STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO, vol. IV, planșa 62).

La fel ca majoritatea regizorilor acestui moment, și Tairov urmărea o dominantă a textelor, pe care se străduia s-o valorifice pe scenă. În cazul său, dominanta o reprezentau trăsăturile general valabile prin care piesa își menținea intacte valențele contemporane.

Esența teatrului — din punctul lui Tairov de vedere — este totdeauna acțiunea săvîrșită numai și numai de omul *acționînd activ*, adică de actor. El trebuie să pună capăt diletantismului care s-a cuibărit în teatru, fie că-l numim supramarionetă sau supraactor. Acest diletantism este dușmanul secular al teatrului, un dușman perfid și viclean, care întotdeauna apare ca o stafie, prin diferite figuri impunătoare.

Pentru a învinge diferitele dificultăți, Tairov propune două tehnici — cea interioară și cea exteri-

oară — care stau la baza artei teatrale : ele învinge toate greutăţile din calea devenirii noului.

Teatrul descătuşat

Opiniile teatrale le înmănunchează în volumul *Teatrul descătuşat* (1921), care conturează o personalitate teatrală ostilă naturalismului.

Erwin Piscator (1893—1966)

S-a distins ca regizor şi teoretician al artei spectacolului privită din perspectiva teatrului politic. Activează mai întîi la „Teatrul proletar", instituţie orientată spre oglindirea revoluţionară a realităţii, pe urmă la Volksbühne şi, din 1927, la teatrul care îi poartă numele, dar care dă curînd faliment. Apoi lu-

Teatrul politic

crează la alte teatre, iar din 1933 în America, creînd o faimoasă şcoală de artă dramatică. După război se reîntoarce în Germania, continuînd să-şi slujească crezul expus încă din 1929 în cartea *Teatrul politic*.

Punerile sale în scenă i-au prilejuit numeroase inovaţii tehnice. El este primul care a introdus proiecţia cinematografică în timpul desfăşurării acţiunii teatrale, realizînd astfel o îmbogăţire a acţiunii scenice. Cu timpul, proiecţiile acestea vor urmări să ajute la o cît mai temeinică înţelegere a pieselor. Spaţiul ocupat de ele va fi tot mai mare şi temele alese vor avea o mai mare varietate. Lor le-a adăugat pe urmă sarpantele de metal şi structuri metalice imaginînd un cadru scenografic multiplu compartimentat, etajat sau alăturat. De asemenea, poduri spre sală care extindeau scena, roţi turnate, pereţi mobili, tapete rulante. O savantă folosire a luminii contribuia la punerea în valoare a tuturor acestor mecanisme. Un alt domeniu al inovaţiilor l-a constituit actualizarea lucrărilor dramatice clasice. *Hoţii* de Schiller devine o piesă contemporană, iar eroul ei Karl Moor, din revoltat, este investit cu atributele revoluţionarului.

Spectacolul, în concepţia sa, trebuia să se sprijine pe experienţa documentelor. Această atenţie majoră acordată documentelor va transforma punerile sale în scenă din spectacole oglindă în spectacole care îşi propun şi efectuează chiar o demonstraţie plecînd de la o temă dată. În primul plan, ele nu urmăreau să capteze, ci să convingă. De aceea, în spectacolele sale, Piscator era preocupat mai puţin de redarea universului emotiv, cît de afirmarea raţională a problematicii sociale şi umane. Într-o astfel de perspectivă, concepţia materialist-istorică avea un rol precumpănitor. Iar demonstraţia urmărea să convingă că stă în puterile spectatorilor de a făuri o lume potrivit convingerilor lor cele mai înflăcărate.

Piscator îşi propunea ca fiecare spectacol să aibă un pronunţat caracter pedagogic. El nu mai acţiona asupra spectatorilor numai pe plan afectiv, nu mai miza numai pe disponibilitatea acestora de a se emoţiona, ci se adresa deliberat raţiunii lor, năzuind să comunice nu numai elan, pasiune, entuziasm, ci şi înţelegere, ştiinţă, cunoaştere.

Cartelul celor patru

Este o asociaţie la care au participat Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet şi Georges Pitoeff şi care urmărea ca, printr-un program comun (cartel vine de la italianul „cartello" — afiş, deci prin extindere, obiective asemănătoare), să contracareze efectele lipsei de gust de care dădeau dovadă teatrele de pe bulevardele parisiene. Cu excepţia lui Baty (şi într-o măsură a lui Pitoeff), ceilalţi s-au format sub îndrumarea şi urmărind exemplul lui Copeau.

Charles Dullin (1885—1949)

A creat în 1920 Théâtre de l'Atelier, un teatru mic, dar cu o bogată şi înnoitoare activitate. Animat de dorinţa de a cultiva publicul, el porneşte de la ideea că dezideratul se poate realiza doar pe baza unui repertoriu de calitate. Atît lucrările dramatice, cît şi spectacolele trebuie să-şi asume o importantă misiune socială. Or, o asemenea misiune nu poate fi dusă la bun sfîrşit decît abordînd importantele opere ale literaturii universale — Sofocle, Aristofan, Calderon, Ben Jonson, Shakespeare, Molière sînt pietrele de încercare ale drumului urmat de el. Lor adăugîndu-li-se cu trecerea timpului şi autori contemporani — Pirandello fiind unul dintre ei.

În concepţia lui Dullin, rolul esenţial în spectacol îl are actorul. Pe umerii lui apasă responsabilitatea transmiterii valorilor poetice ale lucrărilor dramatice. Iar pentru ca această transmitere să se poată face în cele mai bune condiţii, e nevoie ca



DULLIN (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. IV, planșa 61).

pregătirea lui profesională să fie neîntrerupt perfecționată. Și unde se poate desfășura mai bine acest proces de perfecționare decît într-o școală anume creată ? De aceea el va întemeia pe lîngă Théâtre de l'Atelier o asemenea școală, avînd în același timp rolul de laborator de creație, de experiențe, de studii.

Dullin își forma actorii pornind de la calitățile lor înnăscute, îi deprindea cu greul travaliu presupus de însușirea procedeelor atît de specifice ale *Commediei dell'Arte*, insistînd mai ales asupra improvizației, pîrghie hotărîtoare în deplina formare a personalității artistice. Un accent serios punea pe continua îmbunătățire a rostirii cuvîntului, a dicției. Și pretindea, de asemenea, ameliorarea tehnicii actoricești, pe care o considera ca rezultantă a mai multor factori decisivi.

Louis Jouvet (1887—1951)

Este și el atras de un repertoriu în care la loc de cinste vom găsi creațiile lui Molière și ale lui Giraudoux. Semnificativ pentru puterea lui de înrîurire e faptul că la insistențele lui s-a decis acesta din urmă să se apuce de dramaturgie. Încrederea pe care remarcabilul om de teatru francez a avut-o, dublată de o intuiție excepțională și de o stăruință deosebită, au dus la nașterea unuia dintre marii dramaturgi ai perioadei interbelice.

Posesor al unei culturi cuprinzătoare, pe care a valorificat-o atît în regie, cît și în interpretarea sa actoricească, Jouvet s-a dovedit și un înzestrat teoretician, cele trei cărți consacrate teatrului atestîndu-l ca atare.

Și în concepția lui, rolul actorului este hotărîtor în definirea spectacolului. Profesiunea acestuia este spațiul unui proces de perfecționare care n-are sfîrșit. Atîta timp cît acest proces continuă, el va fi capabil să transfigureze sensurile creațiilor dramatice fără să aibă nevoie de decoruri, fără să recurgă la recuzită deosebită.

JOUVET (Silvio D'Amico, *STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO*, vol. IV, planșa 61).



Contopirea sinceră și inteligentă cu personajul e suficientă ca acesta să capete viață și să acționeze fecund asupra spectatorilor. Era, de asemenea, adeptul unei teatralități echilibrate, prin mijlocirea căreia reușea să creeze o atmosferă adecvată fiecărei lucrări dramatice în parte.

Ca regizor și actor, J o u v e t cultivă profunda înțelegere a textului, pe care îl transfigurează în dubla sa calitate de director de scenă și interpret. Gustul pentru frumos l-a ajutat să confere spectacolelor sale o ambianță în care sinceritatea interpretării, claritatea ideilor și prezența imaginației asigurau receptarea tuturor semnificațiilor pe care dorea să le transmită.

Georges Pitoeff (1884—1939)

Punerile sale în scenă respectă cu strictețe textul dramatic, regizorul însă consideră că își poate îngădui libertatea de a-l potența scenic conform ideilor lui. În sprijinul concepției sale, imagina un spațiu scenografic în care își propunea să valorifice cele mai variate elemente atîta vreme cît prin mijlocirea lor obținea efectele dorite. Decorurile totuși, nu erau nici extravagante, nici simpliste : aveau mai curînd o austeritate care, prin marcarea esențialului, contribuiau la crearea unei atmosfere căreia P i t o e f f îi acordă o mare însemnătate. Absența spectaculosului însă nu excludea prezența expresivității, realizată uneori printr-o judicioasă folosire a surselor de lumină.

Într-o astfel de modalitate, rolul actorului este la fel de mare ca și în cazurile celorlalți participanți la asociație. Actorul avea îndatorirea principală de a transmite ideile și sentimentele lucrării dramatice pe calea simplă a rostirii artistice, mereu ostilă emfazei, grandilocvenței. Imaginea scenică i se părea elocventă cînd era mai curînd consecința discreției decît a supralicitărilor de tot felul. În afirmarea plenară a actorului, regizorul trebuia să dezvolte în acesta trăsăturile specifice personalității sale irepetabile. Cu astfel de actori, o concepție regizorală care vizează înfăptuirea unei interpretări totale se poate realiza mai ușor. Actorul, spațiul scenografic imaginat tot de regizor, celelalte componente ale spectacolului trebuiau să se contopească într-o deplină omogenitate. Pe aceasta din urmă o dorea atît de mult, încît la începutul activității sale afișele nu înserau numele actorilor. Într-o astfel de atitudine poate fi decelată la fel de bine și o direcție antivedetistă, care nu poate să nu ducă la bune rezultate cînd e aplicată cu consecvență.

Gaston Baty (1855—1952)

Gaston B a t y își datorează formația lui Max R e i n h a r d t și este singurul care n-a fost și actor. Din punct de vedere regizoral, considera că regizorul este un colaborator al poetului, avînd misiunea de a croi înfățișarea plastică a spectacolului. Acesta era, la rîndul său, rezultatul îmbinării armonioase a tuturor factorilor componenți, de la text, cuvînt, mimică, gest pînă la scenografie, muzică, dans. Dintre toate aceste componente, el consideră că textul are un rol primordial în transmiterea întregului unui public considerat ca o singură ființă colectivă.

Textul însă, în accepțiunea lui B a t y, nu-l constituie piesa de teatru semnată de o mare autoritate, ci o lucrare oarecare, în stare să îngăduie regizorului o viziune proprie care să meargă pînă la a-l transforma după cum crede el, regizorul, de cuviință. Textul devine astfel pretext, iar adevăratul poet al spectacolului este regizorul.

Se citează în acest sens punerea în scenă a piesei lui G a n t i l l o n Maya, prin intermediul căreia B a t y a izbutit să realizeze o atmosferă a voluptății atît de expresivă, încît publicul, indiferent din cine era alcătuit, se contopea cu ea ; un rol important în crearea acestei contopiri l-au avut măiastra îmbinare a efectelor de decor, de culori, de lumini cu ritmul mișcărilor și expresivitatea figurilor. Folosind o modalitate asemănătoare, B a t y a mai pus în scenă *Avarul* de M o l i è r e, *Erou și soldat* de S h a w.

ANEXE

MIC DICȚIONAR DE AUTORI

ALFIERI, VITTORIO n. la 1748, m. la 1853, după studii la Academia militară din Torino, renunță la cariera militară, călătorește mult, studiază filozofia, istoria, literatura, se dedică dramaturgiei. Formîndu-și convingerile sub influența ideilor iluministe, Alfieri se afirmă ca un apărător al idealului libertății civice, pledează pentru unificarea și eliberarea patriei sale, vede în republică și mai tîrziu în monarhia constituțională forme ideale de guvernămînt. Prejudecăți de clasă stau la baza unor contradicții din atitudinea sa poetică. Viziunea sa filozofică este caracterizată printr-un raționalism dogmatic ; eroii tragediilor sale își supun voința rațiunii și se conduc după simțul datoriei, forța motrice a conflictului fiind opoziția dintre sentimentul iubirii și conștiința civică, totdeauna victorioasă. Alfieri este un adept al clasicismului care a recepționat cu sensibilitate orientări preromantice.

În tratatul *Despre stat și literatură* (1778—1786), Alfieri își expune ideile estetice, definind drept sarcină a dramaturgiei promovarea simțului de virtute și dragostea pentru libertate, condiția prealabilă fiind eliberarea artei de sub tutela autorității monarhice.

Tragediile sale inspirate din mitologia și istoria greacă *(Polinice, Antigona, Agamemnon, Orest, Alceste, Mirra, Meropa, Timoleon, Aghis)*, din istoria romană *(Cleopatra, Virginia, Sofonisba, Octavia, Brutus I, Brutus II)*, din *Biblie (Saul)*, din istoria altor țări *(Filip, Maria Stuart, Don Garcia, Conjuncția familiei Pazzi)* se remarcă prin energia și forța redării caracterelor umane, prin simplitatea și unitatea acțiunii, printr-un stil laconic, sobru, mai mult oratoric decît poetic, prin calități scenice deosebite.

BEAUMARCHAIS, PIERRE AUGUSTIN de, n. la 1732, m. la 1799, autor al dramelor *Eugénie* (1767), *Les Deux Amis* (1770) și al celebrelor comedii *Bărbierul din Sevilla* (1775) și *Nunta lui Figaro* (1784).

Viața sa foarte activă, agitată, i-a oferit cea mai completă documentare posibilă. Ocupațiile sale principale : ceasornicar (inventator), profesor de harpă (la curtea regală), financiar, om de afaceri, magistrat, agent secret, spion diplomatic, editor, manufacturier, furnizor de arme pentru revoluția americană ; activitățile acestea s-au soldat cu nenumărate procese, cu închisoare (de 2—3 ani), cu mai multe falimente, compromitere, blam, dar și triumfuri în lumea literară, la curte, în cercurile mondene. Beaumarchais dînd dovadă de prezență de spirit, inteligență, mare îndrăzneală.

Capodopera sa *Nunta lui Figaro* sintetizează o mare experiență de viață și asimilarea procedeelor artistice ale predecesorilor, impresionînd prin măiestrie și adevăr. Deși în totalitatea ei comedia lui Beaumarchais rămîne inimitabilă, unică, mulți autori au preluat personaje sau probleme, folosindu-se de ele pentru a prezenta poziții proprii din cele mai diverse. Citățm cîteva titluri : *Le Mariage de Figaro* de Fr. Vernes (1784), *Le Mariage de Gigurrio* (1784), *Le lendemain des noces ou À quelque chose malheur est bon* (1787), *Figaro, directeur de Marionnettes* de Eun. Dupaty (1785), *Le Veuvage de Figaro ou la Fille retrouvée* (1785), *L'Ami de Tiers ou Figaro journaliste, Figaro de retour à Paris* de Dorvo, *Figaro ou tel père tel fils. Les Trois Folies de* Favart-fils (1785), *Les deux Figaro* de Martelli ș.a.

Romanticii, în frunte cu V. Hugo, aveau o mare admirație pentru Beaumarchais, iar autorii de comedii ai secolului al XIX-lea îi urmau exemplul, preluînd, Scribe atenția dată intrigii dramatice, Sardou meșteșugul abil, Dumas-fiul strălucirea tiradelor, Augier sensul didacticist al creației.

BÜCHNER, GEORG, n. la 1813, m. la 1837. Urmează medicina și se inițiază în ideile revoluționare franceze și în ramura saint-simonistă a socialismului utopic. Se fixează pe poziția unui gînditor materialist, convins de justețea acțiunilor revoluționare. Scrie pamfletul *Curierul rural din Hessa* (Der Hessische Landbote, 1835), în care ia o răspicată atitudine împotriva împilării țăranilor, formulînd lozinca *Pace colibelor, război palatelor*. După ce devine docent privat la Universitatea din Zürich în

1836, în anul următor moare de tifos la numai 24 de ani.

Autor al pieselor *Moartea lui Danton* (Dantons Tod, 1835), *Leonce și Lena* (Leonce und Lena, 1836) și *Woyzek* (publicată postum în 1875). Toate reprezintă o anticipare a teatrului din următoarele decenii. E descoperit cu adevărat abia după cel de al doilea război mondial și locul său în cadrul dramaturgiei timpului în care a trăit a fost reconsiderat. Romantic ca formație, realist ca scriitură, B ü c h n e r scrie o dramaturgie în care situațiile, caracterele, conflictele, ideile au în ele ceva vizionar. *Moartea lui Danton* e o dramă realistă a revoluției franceze, a ideilor în necontenită prefacere, a puterii politice și a autorității individuale. Piesa ne înfățișează două caractere structurate temperamental pe poziții ireconciliante — impetuosul, sanguinul, neînfricatul Danton și timidul, dar tenacele și incoruptibilul Robespierre. *Leonce și Lena* este o comedie în care realul și imaginarul se interferează înrodnicindu-se reciproc, iar *Woyzeck* constituie un tip de tragedie a obișnuitului, ca multe altele care vor fi scrise însă în veacul nostru.

BYRON, GEORGE GORDON, scriitor englez, n. la 22 ianuarie 1788 la Londra, m. la 19 aprilie 1824 la Missolonghi. Studii la Harrow și Cambridge, membru al Camerei lorzilor din 1809.

Poemele *Childe Harold's Pilorimaae* (Pelerinajul lui Childe Harold — 1812—1817), *The Bride of Abudos* (Logodnica din Abydos — 1813), *The Giaour* (Ghiaurul — 1813), *The Corsair* (Corsarul — 1814), *Lara* — (1816), *Parisina* (1816), poemul burlesc *Don Juan, an Epic Satire* (1819—1824), de o vervă sclipitoare, și poemul *Mazeppa* (1819), prin teme, mod de tratare și viziune filozofică, au contribuit la afirmarea impetuoasă a romantismului în literatura europeană.

Pentru teatru B y r o n a scris tragedia romantică *Manfred* (1817), misterul *Cain* (1821) și dramele neoclasice *Marino Faliero* (1821), *Sardanapalus* (1821), *The two Foscari* (Cei doi Foscari (1821).

CEHOV, ANTON PAVLOVICI, n. la 1860, m. la 1904. Scrie proză și teatru cu aceeași inegalabilă măiestrie în crearea atmosferei și a mediului în care evoluează oameni cu o viață sufletească în continuă devenire, pe un fond social și afectiv plin de contradicții. De la *Moartea unui slujbaș* (Smert' cinovnika, 1883) și pînă la *Doamna cu cățelul* (Dama s sobačkoi, 1899) proza lui se conturează ca un univers în care sublimul și grotescul, realul și absurdul, tragicul și comicul își cer deopotrivă dreptul de a exista.

Dramele sale, pe care le-a subintitulat „comedii", pun în evidență o viață provincială invadată de banalitate, nu lipsită de avînturi romantice, dar de cele mai multe ori sortite unui impas din chingile căruia vor scăpa numai oamenii încrezători în puritatea și frumusețea semenilor. *Pescărușul* (Čaica, 1896), *Unchiul Vanea* (Diadia Vania, 1897), *Trei surori* (Tri sestri, 1901), *Livada cu vișini* (Visnevîi sad, 1904) sînt tot atîtea ipostaze ale năzuinței dramaturgului de a avertiza asupra primejdiilor care pîndesc existența umană cînd ea cantonează într-un orizont lipsit de perspectivă. Accentele de tragic sînt contracarate de predispoziția personajelor de a se auto-analiza cu suficientă ironie. O undă de tristețe însoțește majoritatea stărilor care le caracterizează.

CLAUDEL, PAUL, n. la Villeneuve în 1868, m. în 1955 la Paris. Studii de filozofie, după care se consacră activității diplomatice. În 1892 e elev-consul, apoi vice-consul. La Boston, Shangai, Praga este consul. Călătorește mult — Japonia, Siria, Palestina. Din 1917 este ministru plenipotențiar la Rio de Janeiro ; în 1927 deține aceeași funcție în Statele Unite, iar în 1933 îl întîlnim la Bruxelles.

Paralel cu această adevărată vocație, C l a u d e l și-o descoperă și pe cea de dramaturg, scriind rînd pe rînd piese ca : *Cap de aur* (Tête d'or, 1889), *Orașul* (La Ville, 1890), *Schimbul* (L'Echange). Urmează *Ostatecul* (L'Otage, 1911). *Pantoful de mătase* (Le soulier de satin, 1930), *Cartea lui Cristofor Columb* (Le livre de Christophe Colomb, 1933). În ciuda unei programate directii religioase imprimate pieselor sale, marele său talent se ridică adeseori peste limitele determinate de opțiunea sa unilaterală și de multe ori răzbate un puternic curent umanist.

COCTEAU, JEAN, n. la Maison-Laffitte în 1889, m. la Paris în 1963). Se distinge încă de la o vîrstă fragedă ca poet (1906). La 17 ani pune bazele unei reviste literare *„Shéhéresade"*. Întreține vii legături cu cercurile artistice și mondene. E prieten cu majoritatea oamenilor de litere și artă ai vremii.

Are o operă literară de mare diversitate. În poezie s-a ilustrat prin volumele : *Dansul lui Sofocle* (Le danse de Sophocle, 1912), *Capul Bunei Sperante* (Le Cap de Bonne-Espérance, 1918), *Îngerul Heurtebise* (L'ange Heurtebise, 1926), *Cîntec neted* (Plain-chant, 1923), fiecare scrisă în altă manieră — simbolistă, futuristă, suprarealistă, clasică. Ca ro-

mancier a scris *Potomak* (Le Potomak, 1919), *Marea întorsătură* (Le grand écart, 1923), *Thomas impostorul* (Thomas l'imposteur, 1923), *Copiii teribili* (Les enfants terribles, 1929).

Ca dramaturg debutează prin a scrie balete satirice : *Parada* (La Parade, 1917), *Boul pe acoperiș* (Le boeuf sur le toit, 1920), *Soții din turnul Eiffel*, 1924). Și continuă cu *Orfeu* (1927), *Romeo și Julieta* (1928), *Oedip rege* (Oedipe-roi, 1928), *Antigona* (1928), *Mașina infernală* (Le machine infernale, 1934) ș. a.

CONGREVE, WILLIAM, n. la Bardsley în 1670, m. la Londra în 1729. Tatăl său fiind militar și detașat în Irlanda, William Congreve și-a făcut studiile liceale la Kilkenny, unde l-a avut coleg pe Jonathan Swift, și la Dublin. În 1691 a început dreptul la Middle Temple din Londra, lansîndu-se apoi în lumea teatrului. Are succes încă de la debut, în 1693 cu *Celibatarul* (The Old Bachelor), după care scrie *Ipocritul* (The Double Dealer) 1694 și *Iubire pentru iubire* (Love for Love), 1695, piesă interpretată chiar de marele actor al timpului Thomas Betterton. Cea mai bună lucrare a lui Congreve este *Așa e lumea* (The Way of the World), jucată în 1699. Atacat ulterior de contemporani, în special de John Vanbrugh, el părăsește teatrul, ocupînd cîteva funcții administrative modeste, dar rămînînd prieten cu mari personalități ale epocii, inclusiv cu ducesa de Marlborough.

A fost și este în continuare apreciat pentru umorul și vioiciunea spiritului său.

CORNEILLE, PIERRE, n. în 1606 la Rouen, m. în 1684 la Paris. Aparține unei vechi familii de magistrați și funcționari ai statului, făcînd el însuși studii de drept, lucrînd ani de zile ca avocat și procuror al Normandiei, la un moment dat. A dus o viață exemplară în ceea ce privește munca, disciplina, ordinea, locuind la Rouen pînă în 1662, cînd se mută la Paris, odată cu fratele său, Thomas, mai tînăr ca el cu 19 ani, devenit între timp și el dramaturg.

Primele sale comedii, jucate de Montdory la Theatre de Marais, dar mai ales *Cidul*, pus în scenă în 1636, l-au făcut cunoscut în întreaga Franță, bucurîndu-se de protecția lui Richelieu și ulterior a lui Mazarin. Scrierea unei tragedii ca *Nicomed*, în 1651, cînd Mazarin i-a arestat pe Condé, Conti și Longueville, conducătorii Frondei Prinților, ultima răscoală a marii nobilimi franceze împotriva absolutismului regal, i-a atras dizgrația primului ministru, după cum și suspendarea subvenției primite pînă atunci.

A urmat o perioadă de relativă uitare între 1652 și 1659, ba chiar și cîteva insuccese, dar Corneille nu s-a pierdut cu firea, ci și-a continuat activitatea de dramaturg scriind și scenarii pentru spectacole de mare montare, așa cum a fost *Lîna de aur* (La Toison d'or), vîna lui autentică rămînînd însă cea tragică.

DIDEROT, DENIS, gînditor și scriitor francez, n. în 5.X.1713 la Langres, m. în 31.VII.1784 la Paris. După studii la Colegiul iezuiților din Langres, la Colegiul Harcourt și la Universitatea din Paris, încheiate cu obținerea titlului de Maître ès art (1732), el a desfășurat o intensă activitate în domenii variate, traduceri, lucrări de notariat, eseuri.

Reflecții și note (Réflexions et Notes, 1745), *Gînduri filozofice* (Pensées philosophiques, 1746), *Plimbarea scepticului* (La Promenade du sceptique, 1747) sînt primele lucrări personale. Împreună cu D'Alembert inițiază, concepe și devine principalul redactor al *Enciclopediei*, care apare între 1751 și 1772 : *Dicționar rațional al științelor, artelor și meseriilor* ('Encyclopedie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres) este o lucrare fundamentală, „... *conținînd principiile generale de bază și detaliile cele mai esențiale privind substanța fiecărei științe și arte*", după cum afirmă Prospectul. *Scrisoarea despre orbi spre folosința celor ce văd* (Lettre sur les Aveugles à l'usage de ceux qui voient, 1749) este o lucrare pătrunsă de spiritul filozofiei iluministe, promovat în toate scrierile sale.

A fost ales membru al Academiei din Berlin în 1751. *Scrisori către Sophie Völland* (Lettres à Sophie Volland) este una din cele mai interesante lucrări de acest gen.

Piesele de teatru : *Fiul natural sau încercările virtuții* (Le Fils naturel ou les Épreuves de la vertu, 1757), *Tatăl de familie* (Le Père de famille, 1758), *Este bun ? Este rău ?* (Est-il bon ? Est-il méchant ?) și eseurile : *Trei discuții asupra fiului natural* (Trois entretiens sur Le Fils naturel), *Despre poezia dramatică* (De la poésie dramatique), *Paradox despre actor* (Paradoxe sur le comédien, 1773) îl recomandă ca teoreticianul cel mai autorizat al dramei burgheze. A scris romanele *Călugărița* (La Religieuse, 1760), *Nepotul lui Rameau* (Le neveu de Rameau), pe care Goethe l-a tradus în 1805, *Jacques fatalistul* (Jacques le fataliste). Între 1759 și 1781 publică 8 eseuri intitulate *Saloane*

în revista „*Correspondance*", care fac din Diderot părintele criticii de artă.

DRYDEN, JOHN, n. în 1631 la Aldwinkle All Saints (comitatul de Northampton), m. în 1700 la Londra. Studiază la Westminster și la Cambridge, primind titlul de Bachelor of Arts în 1654. Începe să scrie versuri încă de pe băncile facultății și se afirmă ca poet și apoi ca dramaturg imediat după venirea Stuarților. În 1670 primește numirea de istoriograf al curții. Este autorul a 10 tragedii, 10 comedii, 5 tragicomedii, 4 libreteo de operă și un scenariu pentru „o mască", după cum și a numeroase poezii, satire etc., toate bucurîndu-se de mult succes mai ales pînă la răsturnarea Stuarților. După plecurea acestora s-a ocupat de traduceri din Teocrit, Homer, Lucreţiu, Horaţiu, Ovidiu, Juvenal etc.

Este considerat drept cel mai bun poet și dramaturg clasic din Anglia, admirat pentru eleganța și armonia versurilor lui, după cum și pentru contribuția importantă adusă la redeschiderea teatrelor și recîștigarea publicului pentru arta scenică.

Dintre lucrările lui își păstrează valoarea : *Iubirea tiranică* sau *Martira regală* (Tyrannick love or The Royal Martyr, 1669), *Totul pentru iubire* (All for Love, 1677), *Cucerirea Granadei sau Almanzor și Almahida* (The Conquest of Granada, or Almansor and Almahide, 1670), *Căsătorie la modă* (Marriage à la mode, 1672), *Absalom și Acitofel* (Absalom and Achitophel, 1681) și *Don Sebastian, regele Portugaliei* (Don Sebastian, King of Portugal, 1689).

FIELDING, HENRY, n. în 1707 la Sharpham Park (Somerset), m. în 1754 la Lisabona. Fiul unui general și descendent al unei familii nobile, Henry Fielding a studiat dreptul la Eton, ulterior la Leyda, ducînd o viață studențească plină de aventuri, ceea ce îi atrage dizgrația familiei și implicit imposibilitatea obținerii diplomei din lipsă de bani. Revenit la Londra, începe să scrie comedii parodice, conducînd la un moment dat chiar teatrul de la Haymarket, unde se joacă cu mult succes *Pasquin, o satiră dramatică a vremurilor* (Pasquin a Dramatic Satire on the Times, 1736) și *Anuarul statistic al anului 1736* (Historical Register for 1736). Atacurile ascuțite la adresa marilor personalități ale timpului, în special a primului ministru al Angliei, Robert Walpole, îl determină pe acesta să dea, în 1737, *Legea cenzurii* „Licensing Act", întrerupînd astfel o strălucită carieră teatrală.

În continuare, Henry Fielding își termină studiile de drept, devenind avocat. Renunțînd la dramaturgie, se afirmă în proză ca autorul unor opere considerate pe bună dreptate ca primele romane moderne: *Istoria aventurilor lui Joseph Andrews și ale prietenului său domnul Abraham Adams* (The History of the Adventures of Joseph Andrews and His Friend Mr. Abraham Adams, 1742), *Apărarea vieții doamnei Shamela Andrews* (An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews, 1743), o parodie la adresa romanului *Pamela* de Samuel Richardson, *Istoria vieții lui Jonathan cel Mare* (The History of the Life of the Late Mr. Jo[na]e Samuel Richarson, *Istoria lui Tom Jones, copil găsit* (The History of Tom Jones, a Foundling, 1749).

S-a remarcat, de asemenea, ca ziarist, editînd cîteva ziare cunoscute și apreciate în epocă. Se stinge din viață în Portugalia, unde s-a retras în final în căutarea unei clime mai calde, necesare sănătății lui.

GARCIA LORCA, FEDERICO, n. în 1898/99 la Fuentevaqueros, m. în 1936. Poet, dramaturg, animator de teatru, pictor și muzician, în care unii au văzut un nou Lope de Vega, creația sa îndreptățind pe deplin astfel de speranțe. Ca poet se afirmă publicînd *Carte de poeme* (Libro de poemas, 1921), *Cîntece* (Canciones, 1927), *Cîntece țigănești* (Romancero gitano, 1928), *Poemul cîntecului profund* (Poema del canto jondo, 1930, 1931), *Lamentații pentru Ignacio Sánchez Mejías* (Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, 1935), *Primele cîntece* (Primeras canciones, 1936), *Divanul lui Tamarit* (Diván del Tamarit, 1936), *Poetul la New York* (Poeta en Nueva York, postum 1940), volume în care e ultraist (futurist), simbolist, dar mai ales autentic cîntăreț al meleagurilor spaniole.

Ca dramaturg, după eșecul piesei *Vraja fluturelui* (1920), scrie lucrări dramatice de remarcabilă valoare : *Mariana Pineda* (1928), *Nuntă însîngerată* (Bodas de sangre, 1933), *Yerma* (1935), *Casa Bernardei Alba* (La casa de Bernarda Alba, 1936) și comediile *Pantofăreasa năzdrăvană* (La zapatera prodigiosa, 1930), *Dona Rosita celibatara* (Dona Rosita la soltera, 1935).

Editează revista *Cocoșul* (El Gallo), iar în 1927 deschide o expoziție personală de pictură la Barcelona.

Moare asasinat de fasciștii spanioli la 2 august 1936.

GAY, JOHN, n. în 1685 la Barnstaple (Devonshire), m. în 1732 la Londra. Cunoscut mai ales ca poet, John Gay face parte dintr-o familie înstărită, dar, rămas orfan de mic,

a fost nevoit să lucreze încă de tînăr ca ucenic la un fabricant de mătăsuri. Ajutat de un prieten, intră ulterior în lumea literelor, remarcîndu-se prin finețea și grația versurilor sale.

În 1714 apare culegerea de poezii *Săptămîna păstorului* (The Shepherd's Week), pline de ironie la adresa idilismului artificial și de spirit maliţios, dar cu multă atenție față de viața de la țară, observată obiectiv și exact. *In Trivia sau arta de a umbla pe străzile Londrei* (Trivia, or Art of Walking the Streets of London) parodiază din nou sentimentalismul fals și lacrimogen. Lucrarea care s-a bucurat de cel mai mare succes în secolul luminilor și în cel următor a fost *Fables*, culegerea lui de fabule în număr de 68.

Ca autor dramatic, John Gay a scris librete de operă, de pildă libretul de la *Avis și Galatea* (Avis and Galatee), cu muzica compusă de Haendel, cîteva comedii vesele, amuzante, concepute ca parodii pline de umor : *Cum te numești* (What d'ye Call it ?, 1717), *Trei ore după nuntă* (Three Hours after Marriage, 1717) și operele balade : *Opera cerșetorului* (The Beggar's Opera), jucată în 1728, și *Polly*, interzisă de Robert Walpole pe scenă, dar publicată și citită cu pasiune de contemporani.

GIRAUDOUX, JEAN n. în 1882 la Bellac, m. în 1944 la Paris. Absolvă Școala normală superioară cu calificative excepționale, deschizîndu-i-se perspectiva carierei diplomatice. În 1905 îl găsim preceptor în familia Saxa-Meiningen, iar în anul următor lector la Universitatea Harvard din Statele Unite. În 1907 este redactor al paginii literare a ziarului „*Le matin*". În 1910 lucrează la direcția politică și comercială, iar în 1920 la Institutul francez de relații cu străinătatea al cărui șef devine un an mai tîrziu. Pe urmă e inspector al posturilor diplomatice și consulare, iar în 1939 este ministrul Informațiilor. În 1940 se retrage.

Ca romancier publică *Simon pateticul* (Simon le pathétique, 1918), *Elpénor* (1919), *Suzana și Pacificul* (Susanne et le Pacifique, 1921), *Siegfried și ținutul Limousin* (Siegfried et la Limousin, 1922), *Juliette în țara bărbaților* (Juliette au pays des hommes, 1924) ș. a., narațiuni în care poezia se îmbină armonios cu umorul și cu sondarea sufletului omenesc.

Lucrările sale dramatice *Siegfried* (1928), *Amphitrion 38* (1929), *Judith* (1931), *Intermezzo* (1933), *Ondine* (1939), *Nebuna din Chaillot* etc. emană o subtilă intelectualitate.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG, n. în 28.VIII.1749 la Frankfurt pe Main, m. în 22.III.1832 la Weimar. Studii de drept și filologie la Leipzig și Strassburg. Consilier, ministru ducal, se stabilește la Weimar, unde a condus Teatrul timp de 26 de ani.

Activitate literară prodigioasă în toate genurile : în poezia lirică și filozofică (*Cîntece noi* — Neue Lieder, 1769), în elegii (*Römische Elegien*, 1788—1790 ; *Elegia de la Marienbad* — Marienbader Elegie, 1823; *Trilogia pasiunii* — Trilogie der Leidenschaft, 1823) ; în balade (*Ucenicul vrăjitor* — Der Zauberlehrling ; *Căutătorul de comori* — Der Schatzgräber ; *Logodnica din Corint* — Die Braut von Korinth ; *Zeul și baiadera* — Der Gott und die Bajadere ; *Regele ielelor* — Erlkönig). A scris poemul idilic *Hermann și Dorothea* (Hermann und Dorothea, 1797), poemul epic *Vulpoiul Reineke* (Reineke Fuchs, 1793), scenele alegorice *Pandora* (1806—1808), *Divanul occidental-oriental* (West-östlicher Divan, 1819). *Suferințele tînărului Werther* (Die Leiden des jungen Werthers, 1774), prin intensitatea simțirii, a înnoit genul romanului. Romanul cu elemente autobiografice *Viața teatrală a lui Wilhelm Meister* (Wilhelm Meisters theatralische Sendung), început în 1777, a fost definitivat mai tîrziu în *Anii de ucenicie a lui Wilhelm Meister* (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795) și *Anii de peregrinare a lui Wilhelm Meister* (Wilhelm Meisters Wanderjahre, 1828—1829) ; a scris totodată romanul tragic *Afinități elective* (Die Wahlverwandschaften, 1809) și lucrarea autobiografică *Poezie și adevăr* (Dichtung und Wahrheit, 1809—1814 și 1830—1831). Eseurile *Despre arhitectura germană* (Von deutscher Baukunst, 1773) și *Winckelmann și secolul său* (Winckelmann und sein Jahrhundert — 1805) propun noi viziuni asupra artei.

Ca dramaturg a scris : *Capriciile îndrăgostitului* (Die Laune des Verliebten, 1767), *Complicii* (Die Mitschuldigen, 1769), *Clavigo* (1774), *Stella* (1776), *Egmont* (1787), *Iphigenie auf Tauris* (1779), *Torquato Tasso* (1807), *Marele Coft* (Der Gross Kophta — 1791), *Frații* (Die Geschwister, 1776), *Generalul gărzii civice* (Der Bürgergeneral, 1793), *Fiica naturală* (Die natürliche Tochter, 1799—1803).

Timp de 60 de ani a meditat și creat în etape opera sa capitală *Faust:* Monologul lui Faust (1773), Urfaust (1788), Faust — un fragment (1790), Faust I (1808), Faust II (1830).

A condus două reviste : „*Propyläen*" (1798—1800) și „*Kunst und Altertum*" (Artă și antichitate, 1816—1832).

O bogată corespondență cu Schiller consemnează problemele de teorie și practică literară și artistică care au preocupat pe cei doi mari scriitori legați printr-o prietenie unică. *Convorbirile cu Goethe în ultimii ani ai vieții sale* (Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens), publicate de J. P. Eckermann (1836, 1848), sînt dovada largului orizont cultural și a vigorii spirituale **goe**theene.

Studii și cercetări în domeniul științelor **exacte** : botanicii — *Eseu despre metamorfoza plantelor*, fizicii — *Contribuții asupra opticii* (Beiträge zur Optik, 1791), *Teoria culorilor* (Zur Farbenlehre, 1810), geologiei, anatomiei susțin complexa și profunda sete de cunoaștere a lumii care-l caracterizează pe Goethe.

GOLDONI CARLO, dramaturg italian, n. la 25. II. 1707 la Veneția, m. la 6. II. 1793 la Paris. Studii de drept la Padova, doctorat în științe juridice, profesiune de avocat. Primul succes ca autor dramatic *Belisario* (1734). Angajat de trupa Medebac din Veneția, se dedică exclusiv dramaturgiei din 1748, scriind în genuri diferite o operă masivă, în care comediile excelează. Din 1762 se stabilește la Paris, scriind pentru teatrul *La Comedie italienne*, angajat și ca profesor de italiană la curtea regală. *Memoriile* sale apar în 1787.

I se recunoaște meritul de a fi reformat comedia italiană, creînd caractere în locul personajelor fixe din *Commedia dell'Arte*. Scenele de moravuri au adevăr, viziunea filozofică este optimistă, spiritul democratic. Principalele piese care i-au adus notorietate : *Mincinosul* (Il bugiardo, 1750), *Hangița* (La Locandiera, 1753), *Bădăranii* (I rusteghi, 1760), *Gîlcevile din Chioggia* (Le baruffe chiozotte, 1762).

GOGOL, NICOLAI VASILIEVICI, (1809—1852). Mare prozator și dramaturg rus. În nuvelele și în romanele sale *Serile în cătunul de lîngă Dikanka* (Vecera na hutore bliz Dikanki, 1832), *Arabescuri* (Arabeski, 1935), care includeau Portretul, Nevski Prospect, Însemnările unui nebun, Nasul și Mantaua (adăugată în 1842), *Suflete moarte* (Mertvie duși, 1842/1852), poezia, fantasticul, umorul, satira, tragedia contribuie la realizarea unei imagini de o mare expresivitate atît pe tărîmul existenței sociale, cît și pe planul conștiinței umane. Iar în *Taras Bulba* (1835) istoria e un prilej de a evidenția tipuri omenești determinate de pasiuni puternice.

Piesele *Revizorul* (Revizor, 1936), *Cartoforii* (Igorki) și *Căsătoria* (Jenitba) înnoiesc limbajul dramatic de pînă acum. Prima dintre ele este o capodoperă a dramaturgiei realiste. Hlestacov, protagonistul lucrării, funcționar mărunt, e socotit într-un tîrg de provincie revizor. Situația e posibilă dacă avem în vedere generalizarea corupției în acea vreme, abuzurile care decurgeau din această stare de lucruri. Gogol utilizează cele mai variate procedee ale comediei — *quiproquo*-ul, substituirea de persoană, eroarea, înmulțirea efectelor comice, totul pe un fundal social în care intriga joacă un rol precumpănitor. Personajele sînt minuțios individualizate, nici unul neconfundîndu-se sau neasemănîndu-se cu ceilalți. Primarul, Dobcinski, Bobcinski sînt caracterizați în funcție de locul social, de puterea exercitată, de beneficiile obținute. La rîndul său, Hlestacov trăiește evoluția de la un simplu fanfaron la mitomanul căruia nimic nu-i este cu neputință de înfăptuit ! Și el, ca și cei din tabăra notabilităților orașului, trăiesc sub clopotul de sticlă al unei frici care generează reacții deosebit de variate.

GOLDSMITH, OLIVER, n. în 1728 la Pallas-Longford în Irlanda, m. în 1774 la Londra. Considerat pe bună dreptate ca unul dintre cei mai buni scriitori ai veacului al XVIII-lea, autorul unui roman celebru ca *Vicarul din Wakefield* (The Vicar of Wakefield, 1766), al unor lucrări filozofice : *Un cetățean al lumii sau Scrisorile unui filozof chinez stabilit la Londra către prietenul său din Orient* (The Citizen of the World ; or Letters from a Chinese Philosopher residing in London to his Friend in the East, 1762), al unor poezii cunoscute și al unor piese rămase pînă astăzi în repertoriul teatrelor, Oliver Goldsmith a dus o viață foarte grea, luptînd tot timpul cu sărăcia și lipsurile. Fiul unui prelat modest, el și-a făcut studiile liceale și chiar cele universitare muncind pentru a-și plăti taxele. A studiat medicina la Edinburg, ulterior la Leyda, exersînd un timp această profesie, părăsită însă pentru aceea a literelor. În ciuda sărăciei, amenințat chiar și cu închisoarea datornicilor, Oliver Goldsmith s-a dovedit întotdeauna un om generos, ajutîndu-și prietenii. Scrierile lui demonstrează sensibilitate, compasiune pentru oamenii simpli. A ironizat însă sentimentalismul artificial, și cele două piese ale lui *Omul cumsecade* (The Good-Natur'd Man, 1768) și *S-a umilit pentru a cuceri* sau *Încurcăturile unei nopți* (She stoops to Conquer, or the Mistakes of a Night, 1773) sînt o dovadă convingătoare. Prin poemul *Satul părăsit* (The Deserted Village, 1770) a introdus tematica socială în poezia engleză.

GORKI, MAXIM, n. în 1868, m. în 1836. Una dintre cele mai puternice personalităţi literare ale secolului al XX-lea. Opera sa aduce în prim plan o lume de oameni al căror loc în literatură a fost ignorat. E vorba de cei aflaţi la fundul vieţii, de vagabonzi şi de dezmoşteniţii sorţii, pe care îi contemplă de la înălţimea unei înţelegeri umaniste superioare. În creaţia sa, realismul şi romantismul se interferează, realizînd o suită de imagini de mare sugestivitate. Întreaga sa activitate creatoare este pusă sub semnul concepţiei revoluţionare, concepţie care îi facilitează înţelegerea realităţii din perspectiva viitorului întrevăzut cu claritate şi pentru care autorul luptă necontenit. În schiţele, nuvelele, romanele şi piesele sale de teatru Gorki surprinde tipuri umane din cele mai variate categorii sociale. Romanul *Mama* (Mat', 1906) are meritul de a fi prima operă a cărei deschidere se dovedeşte umanist socialistă. Trilogia autobiografică — *Copilăria mea* (Detstvo, 1913), *La stăpîn* (V liudiak (1915/1916), *Universităţile mele* (Moi universiteti, 1922) se constituie într-un tablou autentic al epocii a cărei descriere este întregită de romanele *Întreprinderile Artamonov* (Delo Artamanovih, 1925), *Viaţa lui Klim Samghin* (Jizn' Klima Samgina, 1925/1936). Piesele sale, subintitulate „scene", aduc noutăţi nu numai pe plan tematic, ci şi pe cel compoziţional, subiectul e mai puţin important, ceea ce se discută e hotărîtor.

GOZZI CARLO, scriitor italian, n. la 13 decembrie 1720 la Veneţia, m. la 4 aprilie 1806.

Polemist ironic, a intervenit în controversele literare ale timpului, atacînd orientarea spre adevăr şi naturaleţe a dramaturgului Goldoni. A folosit în mod tradiţional elemente ale *Commediei dell'Arte* (personaje fixe şi improvizaţii) în structura basmelor dramatice pe care le-a scris: *Dragostea celor trei portocale* (L'Amore delle tre melarance, 1761), *Corbul* (*Il Corvo*, 1761), *Regele cerb* (Il re cervo, 1762), *Turandot* (1764) ş.a.

Memorii inutile (Memorie inutili, 1797) interesează prin numeroasele portrete făcute contemporanilor.

HAUPTMANN, GERHARDT, n. în 1862, m. în 1946. Foarte cunoscut la cumpăna secolelor al XIX-lea şi al XX-lea. Se formează asimilînd opera lui Shakespeare şi a lui Goethe. Abordează majoritatea genurilor literare. Poezia, proza, eseul, notele de călătorie, dar activitatea care i-a adus notorietate mondială este dramaturgia.

Debutează sub semnul naturalismului, dar foarte curînd îşi va încerca puterile şi în alte tipuri de lucrări dramatice, de la piesele de factură realistă pînă la cele cu un pronunţat caracter simbolic, de la teme care au în centrul lor clipa de faţă pînă la altele care aparţin antichităţii. *Înainte de răsăritul soarelui* (Vor Sonnenaufgang, 1889), *Sărbătoarea păcii* (Das Friedensfest, 1890), *Oameni singuratici* (Einsame Menschen, 1891), *Ţesătorii* (Die Weber, 1892), *Florian Geyer* (1895), *Cărăuşul Henschel* (Fuhrmann Henschel, 1898), *Clopotul scufundat* (Die versunkene Glocke, 1896), şi multe altele subliniază o remarcabilă varietate de subiecte şi de tipologii umane.

HARDY, ALEXANDRE, n. în 1570 la Paris, m. (probabil) în 1632. Se cunosc puţine date biografice despre el. Se pare că a început să scrie înainte de 1592 pentru o trupă ambulantă cu care a fost şi în provincie. Ulterior a lucrat pentru actorii de la Hotel de Bourgogne. În 1623 se stabileşte la Paris, angajîndu-se în teatrul lui Claude Deschamps, cu obligaţia de a-i furniza cîteva piese pe an. Cu toate că a primit şi titlul de „poet al regelui" din partea lui Henric al IV-lea, Hardy nu a fost niciodată bogat, cîştigîndu-şi cu greu

A fost autorul unui număr de cîteva sute de piese, după cum mărturiseşte singur, pierdute însă în bună parte. Numeroşi autori dramatici i-au datorat mult atît în ceea ce priveşte subiectele, cît şi construcţia dramatică, intriga şi conflictele.

Dintre lucrări merită să fie menţionate: *Didona sacrificîndu-se* (Didon se sacrifiant, 1603), *Coriolan* (1607), *Scédasse sau ospitalitatea călcată în picioare* (Scédasse ou l'hospitalité violée), *Panthée*, *Méleagre*, *Moartea lui Achile* (La Mort d'Achile), *Mariamne* (toate din 1610), *Moartea lui Daire* (La Mort de Daire, 1619), *Moartea lui Alexandru* (La Mort d'Alexandre, 1624), *Timocle sau răzbunarea cea dreaptă* (Timoclée ou la Juste Vengeance, 1624), *Cornélie*, *Puterea sîngelui* (La Force du sang), *Procris sau Gelozia nefericită* (Procris ou La jalousie infortunée).

A fost un adevărat maestru al tragicomediei, îmbinînd cu abilitate genurile, creînd acţiuni definite prin tensiune şi răsturnări de situaţii.

HOLBERG, LUDWIG (HANS MIKKELSON), scriitor danez, n. în 3 decembrie 1684 la Bergen şi m. în 28 ianuarie 1754 la Copenhaga.

Personalitate interesantă a lumii scandinave, cu studii de filologie şi teatrologie începute în patrie, continuate la Amsterdam şi Oxford, Pa-

ris, Roma, profesor de metafizică la Universitatea din Copenhaga (1717).

Poemul eroi-comic *Peder Paars* (1719—1720), satiră a lumii burgheze, și romanul *Nicolai Klimii iter Subterraneum* (1741), scris în latină, cu caracter didactic și satiric, l-au făcut celebru. Ca dramaturg se remarcă prin simțul umorului, perspicacitate în observația realității, în cunoașterea viciilor umane și a tarelor societății. În 1731 a publicat 34 de piese care au format repertoriul original al Teatrului danez. Remarcabile sînt : *Jeppe de la munte* (Jeppe paa Bjerget, 1722—1723), *Erasmus Montanus* (1722) ș. a.

A scris *Istoria Danemarcei* (Dannemark, riges historie), în 3 volume (1732—1735) și scrieri cu caracter filozofico-moral : *Epistole* (Epistler, 1748—1754) și *Fabule morale* (Moralske fabler, 1751).

HUGO, VICTOR MARIE, scriitor francez, n. în 26 februarie 1802 la Besançon, m. în 22 mai 1885 la Paris. Studii la Colegiul Louis le Grand, timpurie afirmare literară prin romanul *Bug-Jargal* (1820) și publicistică în revista „*Le Conservateur littéraire.*"

Prima culegere de versuri este *Ode și poezii diverse* (Odes et poesies diverses, 1822), urmează *Hanul din Islanda* (Han d'Islande, 1822) (roman), culegerile de poezii : *Ode noi* (Nouvelles Odes, 1824), *Ode și balade* (Odes et Ballades, 1827), *Orientalele* (Les Orientales, 1829).

Prefața la drama *Cromwell* (1827) a fost manifestul școlii romantice în teatru. Piesele *Marion Delorme* (1829), *Hernani* (1830), *Regele petrece* (Le roi s'amuse, 1832), *Lucreția Borgia* (Lucrèce Borgia), *Maria Tudor* (Marie Tudor, 1833), *Angelo tiranul Padovei* (Angelo tyran de Padoue), *Ruy Blas* (1838), *Burgravii* (Les Burgraves, 1848) statornicesc reputația de dramaturg romantic a lui Victor Hugo. Concomitent apar romanele: *Notre Dame de Paris* (1831), *Mizerabilii* (Les Miserables, 1862), *Muncitorii mărilor* (Les Travailleurs de la mer, 1866) și culegerile de poezii : *Foi de toamnă* (Feuilles d'automne, 1831), *Cîntecele apusului* (Chants du crépuscule, 1831), *Voci interioare* (Voix intérieures, 1837), *Lumini și umbre* (Les Rayons et les ombres, 1840), *Contemplațiile* (Les contemplations, 1856), *Legenda secolelor* (La legende des siècles, 1859), *Cîntecele străzilor și pădurilor* (Les chansons des rues et des bois, 1865).

Membru al Academiei franceze în 1841, „pair de France" în 1845, senator în 1876.

IBSEN, HENRIK, n. în 1828, m. în 1906. Prezență de mare însemnătate în literatura dramatică universală. Modifică perspectiva tradițională asupra piesei de teatru. Conflictul nu mai rezidă în acțiune, ci în lupta interioară a personajelor. O mare însemnătate au disputele de idei inspirate de problematica arzătoare a vremii sale. O primă etapă, romantică, ilustrată prin interesante piese istorice : *Războinicii din Helgoland* (Haermaendene på Helgeland, 1858), *Pretendenții la coroană* (Kongsemnerne, 1863). Urmează o etapă în care realul și miticul se întrepătrund fecund — *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1867) și, în sfîrșit, piesele în care ibsenismul se conturează din ce în ce mai convingător — *Stîlpii societății* (Samfundets stötter, 1877), *Nora* sau *O casă cu păpuși* (Et dukkehjem, 1879), *Strigoii* (Gengangere, 1881), *Un dușman al poporului* (En folkefiende, 1882), *Rața sălbatică* (Vildanden, 1884), *Rosmersholm* (1886), *Femeia mării* (Fruen fra havet, 1888), *Hedda Gabler* (1890), *Constructorul Solness* (Bygmester Solness, 1892) ș. a.

Tehnica dramatică, la rîndul ei, suportă inovații importante. Trecutul devine adevărat personaj, pe planul conștiinței, care dialoghează cu prezentul, definindu-l și întregindu-i perspectiva. Analiza propusă vizează deopotrivă abisalul și cele mai elevate înălțimi morale și spirituale. Un substrat enigmatic și cultivarea simbolului contribuie la deschiderea lucrărilor dramatice spre semnificații profunde.

KLEIST, HEINRICH von, scriitor german, n. în 18. X. 1777 la Frankfurt pe Oder, m. în 21. XI. 1811 la Wannsee. Părăsind cariera militară, se dedică dramaturgiei și prozei. Prin *Cutremurul din Chile* (Das Erdbeben in Chili, 1807), *Michael Kohlhaas* (1810), *Logodna în St. Domingo* (Die Verlobung in St. Domingo, 1810) este considerat întemeietorul nuvelei germane moderne. Tensiunea tragică din *Penthesilea* (1808), *Prințul de Homburg* (1810) (Prinz von Homburg) îl recomandă ca important dramaturg romantic.

Kätchen von Heilbronn (1810) cu elemente de basm și atmosferă medievală, *Bătălia lui Hermann* (Die Hermannsschlacht, 1810), pătrunsă de patos patriotic, și comediile *Amphitryon* (1807) și *Ulciorul sfărîmat* (1811) (Der zerbrochene Krug) sînt dovada înzestrării sale deosebite.

LERMONTOV, MIHAIL JURIEVICI, n. în 3 octombrie 1814 la Moscova, m. în 27 iulie 1841 la Piatigorsk. Studii la Universitatea din Moscova și Petersburg, ofițer de carieră. Mare poet liric de factură romantică, autor al poemelor *Pumnalul* (Kinjal, 1837), *Tamara* (1841), *Mțiri* (1839) și *Demo-*

nul (Demon, 1840), Lermontov a scris și *Un erou al timpului nostru* (Geroj naşevo vremeni, 1840), un roman compus din 5 părți, avînd un erou central, Peciorin, complex și romantic, considerat operă reprezentativă a literaturii clasice ruse.

Ca dramaturg a scris *Spaniolii* (Ispanți, 1830), *Oameni și patimi* (Menschen und Leidenschaften, 1830), *Un om ciudat* (Strannîi celovek, 1831), *Mascarada* (Maskarad, 1835), dramă a geloziei, cu puternice elemente romantice, evocînd mediul înaltei aristocrații.

LESAGE, ALAIN RENÉ, dramaturg și romancier francez, n. în 8. V. 1668 la Sarzeau, m. în 17. XI. 1747 la Boulogne sur Mer.

Traduce și adaptează opere spaniole : *Crispin rivalul stăpînului său* (Crispin rival de son maître, 1707), după M e n d o z a, și romanul *Diavolul șchiop* (Le Diable boiteux, 1707), după G u e v a r a. A scris peste 100 de texte pentru teatrele de bîlci pariziene. Capodopera sa, comedia amară *Turcaret* (1709), în care apare tipul financiarului venal, și romanul *Istoria lui Gil Blas de Santillane* (Histoire de Gil Blas de Santillane, 1715—1735, denotă o observație pătrunzătoare a realității, realism pitoresc, spirit muşcător, îndrăzneț, simț scenic, vervă comică.

LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM, scriitor german, n. în 22. I. 1729 la Kamenz, m. în 15. II. 1781 la Brunswick. Studii de filozofie, filologie, teologie, medicină la Leipzig. Primele comedii *Tînărul savant* (Der junge Gelehrte, 1748) ș.a. au fost jucate la teatrul Carolinei Neuber.

S-a afirmat în domeniul criticii și teoriei literare prin *Scrieri privind literatura modernă* (Briefe, die neueste Literatur betreffend, 1759—1765), *Laocoon sau despre granițele picturii și poeziei* (Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766), *Dramaturgia de la Hamburg* (Hamburgische Dramaturgie, 1767), lucrări cu mare ecou în epocă, orientînd în spirit iluminist literatura și teatrul german.

Minna von Barnhelm (1763), prin complexitatea caracterelor și acuitatea observației, este considerată prima comedie originală germană ; împreună cu *Emilia Galotti* (1772), o tragedie cu rezonanță politică, și *Nathan înțeleptul* (Nathan de Weise, 1779), poem filozofic apărînd cauza toleranței religioase, au constituit prima etapă importantă din evoluția dramaturgiei germane.

MARIVAUX, PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE, scriitor francez, n. în 4. II. 1688 la Paris, m. în 12. II. 1763. Publicist de talent, afirmat în periodicele : *„Spectatorul francez"* (Le spectateur francais, 1722—1723), *Filozoful sărac* (L'indigent philosophe, 1728), *Cabinetul filozofului* (Le Cabinet du philosophe, 1734), M a r i v a u x a scris piese pentru teatrul Comediei italiene și se afirmă apoi ca dramaturg original prin : *Surpriza dragostei* (La Surprise de l'amour, 1727), *Jocul dragostei și al întîmplării* (Le jeu de l'amour et du hasard, 1730), capodopera sa, *Jurămintele indiscrete* (Les Serments indiscrets, 1732), *Falsele confidențe* (Les Fausses confidences, 1737) ș. a

MAIAKOVSKI, VLADIMIR (1893—1930). Mare poet sovietic și remarcabil dramaturg. După un început futurist (*Flautul vertebrelor* — Fleita-pozvonocinik, 1915 ; *Norul în pantaloni* — Oblako v štanah, 1915, și *Omul* — Celovek, 1917), abordează poezia revoluționară — *150.000.000* (1928), *Vladimir Ilici Lenin* (1925), *Poemul lui Octombrie* (1927), *În gura mare* (Vo ves golos, 1930). Un puternic suflu revoluționar a dat poeziei lui un timbru unic, iar pieselor de teatru o permanentă dîrzenie îndreptată împotriva tuturor piedicilor care stăteau în calea noilor realități sociale. *Misterul buf* (Misteriia buf, 1918), *Ploșnița* (Klop, 1928), *Baia* (Bania, 1929) atacă ferm, folosind întregul arsenal al satirei, vicii sociale grave, oameni tributari unei înțelegeri meschine a realității, situații care se constituie în obstacole greu de învins. În același timp însă, piesele respiră o încredere nestrămutată în victorie, în ameliorarea pînă la completa îndepărtare a tuturor piedicilor și elementelor care au devenit țintele atacurilor sale. E adevărat că virulența satirică depășește ca importanță personajele care reprezintă noul, revoluționarul, dar lucrul acesta este o constantă a întregii dramaturgii universale.

Meritul lui Maiakovski este de a fi privit noua realitate de pe pozițiile unei conștiințe care nu se mulțumește cu sferturi sau jumătăți de măsură. De aici a rezultat o dramaturgie militantă care a înrîurit decisiv *comedia* zilelor noastre.

MOLIÈRE, JEAN-BAPTISTE POQUELIN, zis Molière, n. în 1622 la Paris, m. în 1673 în același oraș. Unul dintre cei mai mari dramaturgi și oameni de teatru ai Franței, M o l i è r e este un exemplu de tenacitate și luptă pentru realizarea perfecțiunii atît în domeniul literaturii dramatice, îndeosebi al comediei, cît și în arta scenică.

Întreaga sa viață a fost un exemplu de eforturi constante și dure pentru a izbuti. La început a trebuit să înfrîngă rezistența părintelui său, „tapițer al regelui", care voia să-și vadă fiul reușind în branșa solidă și respectabilă de meseriaș, dar tînărul, îndrăgostit de teatru, se încumetă să pășească, indiferent de riscuri, pe drumul greu și spinos al artei scenice. Reușește să se impună după ani îndelungați de activitate în provincie. Venit la Paris în 1658, bucurîndu-se de protecția regală, el este însă în conflict permanent nu numai cu actorii de la Hotel de Bourgogne, îndeosebi cu Montfleuri, ci mai ales cu falșii puritani ai timpului, cu „Compania Sfintei Taine" (La Compagnie du Saint-Sacrement) sau „Cabala bigoților" (La Cabale des Dévots), cum i se spunea în mod curent. Aceștia găsesc numeroase mijloace pentru a-l distruge pe Molière, simțind în atacurile lui împotriva ipocriziei religioase, în pledoaria făcută în toate piesele lui pentru bunul simț și rațiune o primejdie pentru autoritatea lor. Cu toate că regele Ludovic al XIV-lea i-a îngăduit să scrie *Tartuffe*, ba chiar a dat autorizația pentru premieră în 1664, ei reușesc să-l convingă să-și retragă protecția și să interzică piesa timp de 5 ani. *Don Juan* și *Mizantropul*, lucrări scrise între 1664 și 1669, oglindesc în continuare atitudinea protestatară a lui Molière. Hărțuit și bolnav, scriitorul se stinge din viață la vîrsta de 51 de ani, fiind înmormîntat, cu mare greutate, și numai după ce soția lui, Armande Béjart, obține o audiență la rege, la marginea cimitirului Saint-Joseph din strada Montmartre.

Influența lui Molière asupra teatrului universal a fost imensă, opera lui fiind un izvor nesecat de inspirație pentru toți autorii epocii moderne. Îi regăsim temele, atitudinea protestatară, mijloacele de realizare a comicului, aciditatea satirei lui la autorii englezi din epoca Restaurației, la Carlo Goldoni, la iluminiștii ruși, în special la Denis Ivanovici Fonvizin, la danezul Ludvig Holberg, la dramaturgii polonezi din veacul al XVIII-lea și al XIX-lea, inclusiv la Alexandr Fredro.

În țara noastră, comediile lui Molière au fost jucate încă de elevii Școlii Filarmonice din București, rămînînd în repertoriul teatrelor românești pînă astăzi, și nu puține sînt piesele, începînd cu *Frantuzitele* de Costache Facca, în care îi putem descoperi influența.

Interesul față de opera lui Molière a crescut în perioada contemporană în lumea întreagă, fiind studiat și analizat nu numai ca artist creator, ci și ca om. Romanul *Viața domnului de Molière* și piesa *Cabala bigoților* de Mihail Bulgakov, scrise în anii „30", și filmul *Molière*, realizat de cunoscuta regizoare franceză Ariane Mnouchkine, în 1978, constituie adevărate fresce nu numai ale epocii Regelui Soare și ale vieții lui Molière, ci mai ales ale destinului unui creator care a demascat prin creația lui viciile sociale și morale ale timpului său.

MUSSET, ALFRED DE, scriitor francez, n. în 11 decembrie 1810 la Paris și m. în 2 mai 1857.

Elegant, spiritual, precoce, după studii la Liceul Henri IV din Paris, publică culegerea de versuri *Povestiri din Spania și Italia* (Contes d'Espagne et d'Italie, 1830), poemul *Rolla* (1833), culegerea *Primele poezii* (Premières poesies), romanul *Confesiunea unui copil al secolului* (Confession d'un enfant du siècle, 1836), *Nopțile* (Les Nuits, 1835—1837), în care se afirmă cu strălucire finețea și sensibilitatea de tip romantic și acel „mal du siècle" reprezentativ pentru generația sa.

Opera sa dramatică, plină de fantezie, spontaneitate și rafinament în analiza psihologică, este cuprinsă în : *Spectacol într-un fotoliu* (Un spectacle dans un fauteuil, 1832), *Comedii și proverbe* (Comedies et proverbes, 1833), *Capriciile Marianei* (Les caprices de Marianne). Comediile lirice *Să nu te joci cu dragostea* (On ne badine pas avec l'amour, 1834) și *Fantasio* sînt reușite ale genului. Capodopera sa rămîne drama *Lorenzaccio* (1834).

O'NEILL, EUGENE GLADSTONE, n. în 1888, m. în 1953. O tinerețe agitată, plină de încercări, o formație de autodidact stau la baza creației dramatice a scriitorului american. Piesele sale de o remarcabilă varietate tematică aduc în centrul lor conflicte puternice în care se definesc cele mai diverse psihologii. Atracția mării, a depărtărilor, a ceea ce de obicei nu este la îndemîna personajelor, cauză a numeroaselor lupte interioare pe care acestea le și poartă cu ele însele, planează peste cele mai multe dintre lucrările sale dramatice. Primele piese sînt scrise într-un act și formează ciclul „dramelor mării", cea mai reprezentativă dintre ele fiind *În drum spre Cardiff* (Bound East for Cardiff, 1912—1913), urmează *Dincolo de zare* (Beyond the Horizont, 1920), *Anna Christie* (1922), *Patima de sub ulmi* (Desir Unter the Elms, 1924), *Straniul interludiu* (Strange Interlude, 1928), *Din jale se întrupează Electra* (Mourning Becomes Electra, 1931), *Vine omul de*

gheață (The Ice Man Cometh, 1946), *Lungul drum al zilei către noapte* (Long Day's Journey into Night, 1956) și altele. În fiecare dintre ele O'Neill abordează o altă perspectivă asupra condiției umane, prezentată într-un proces de continuă prefacere, de permanentă devenire. Multe din problemele Americii contemporane, din neliniștile și frămîntările ei își găsesc în opera lui o remarcabilă interpretare. În general, oamenii din piesele sale, în ciuda numeroaselor coliziuni pe care sînt nevoiți să le suporte, își păstrează statutul de demnitate și de încredere în viitor.

PIRANDELLO, LUIGI, n. în 1867, m. în 1936. Contribuția lui în definirea teatrului contemporan a fost apreciabilă. A abordat proza și dramaturgia cu egal succes, dar reușitele sale teatrale au fost precumpănitoare în stabilirea faimei universale de care se bucură. Romanele sale: *Excluza* (L'esclusa, 1901), *Răposatul Mattia Pascal* (Il fu Mattia Pascal, 1904), *Unul, niciunul, o sută de mii* (Uno, nessuno, centomila, 1926), evocă viața cotidiană a micii burghezii siciliene, momentele de criză care antrenează după sine neliniști privitoare la condiția umană. În lucrările sale dramatice propune o nouă imagine asupra personalității umane în conturarea căreia nu caracterul va fi factorul hotărîtor, ci necontenita luptă dintre eurile adăpostite de fiecare om în interiorul conștiinței sale. Mobiluri infinitezimale sînt capabile să declanșeze acțiuni care nu mai pot fi oprite din drumul lor. Într-un climat lăuntric de permanentă fluiditate, trecutul, prezentul și viitorul alcătuiesc un tot, în care precumpănește adeseori nu necesarul, ci arbitrarul. Totuși, se simte aproape tot timpul, un efort puternic îndreptat înspre dominarea acestei perpetue treceri, se urmărește revenirea la unitatea fundamentală a personalității, întrevăzută ca un paradis pierdut, dar nu definitiv.

PUȘKIN, ALEXANDR SERGHEIEVICI, scriitor rus, n. la 6 iunie 1799 la Moscova și m. la 20 februarie 1837 la Petersburg. Primul mare poet liric rus, autor al romanului în versuri *Eugen Oneghin* (Evgheni Oneghin, 1823—1830), capodopera sa.

Pentru teatru a scris drama istorică *Boris Godunov* (1824) și piesele de mai mici proporții: *Cavalerul avar* (Skupoi ritar), *Mozart și Salieri* (Mozart i Salieri, 1832), *Oaspetele de piatră* (Kammennji gost), *Rusalka*.

Opera sa mai cuprinde poeme cu elemente de basm: *Ludmila și Ruslan* (Ruslan i Ludmila, 1820), *Prizonierul din Caucaz* (Kavkavskii plennik, 1831), *Fîntîna din Bahcisarai* (Bahcisaraiskii fontan, 1821), *Țiganii* (Țigani, 1824), poemele eroice *Poltava* (1828), *Călărețul de aramă* (Mednii vsadnik, 1833), nuvelele *Povestirile defunctului Ivan Petrovici Belkin* (Povesti pokoinogo Ivana Petrovicia Belkina, 1930), *Dama de pică* (Pikovaia dama, 1833) și romanul istoric *Fata căpitanului* (Kapitanskaia Docika, 1836).

RACINE, JEAN, n. la Ferté — Milon în 1639, m. la Paris în 1699. Descendentul unei familii de vechi funcționari ai statului, scriitorul își pierde mama la vîrsta de un an și tatăl la 3 ani, fiind crescut de bunica lui, Marie de Moulins, care se retrage în curînd la mînăstirea de la Port-Royal, centrul Jansenîștilor, o grupare de tip puritan, protestatar, caracterizată prin sobrietate, o mare disciplină interioară, pasiune pentru științele exacte și atitudine de frondă față de absolutismul regal.

A primit o educație aleasă atît în domeniul științelor moral-filozofice, cît și în cel al limbilor străine, mai ales antice, venind la Paris după 1660. Inteligent, spiritual, talentat, tînărul Jean Racine s-a remarcat încă de la început prin versuri compuse pentru căsătoria lui Ludovic al XIV-lea, sau cu alte prilejuri oficiale.

Molière este cel care-i joacă prima sa piesă *Tebaida*, dar *Itacine* îl părăsește pe marele om de teatru, preferînd să-și vadă lucrările interpretate de actorii de la Hotel de Bourgogne. Premiera tragediei *Anaromaca* în 1667 cunoaște un succes egal cu cel al *Cidului* în 1636, făcînd totodată din Racine cel mai mare autor al timpului. În 1673 este primit la Academia franceză.

Numit istoriograf al regelui, el se reîntoarce însă și la vechii lui prieteni de la Port-Royal, scriind în secret și istoria acestei mănăstiri, *Rezumat al istoriei de la Port-Royal* (L'Abregé de l'histoire de Port-Royal), publicată după moartea lui.

Valoarea lui Racine a fost recunoscută de toți urmașii, tragediile lui făcînd parte organică din repertoriul multor teatre ale lumii.

Un succes deosebit l-au cunoscut și actorii români Eduard de Max și Maria Ventura, ca interpreți ai rolurilor raciniene pe scena Comediei franceze.

SHELLEY, PERCY BYSSHE, scriitor englez, n. în 4 august 1792 la Field Place, Horsham, m. în 8 iulie 1822 la Viareggio. Studii de știință, literatură și filozofie la Eton și Oxford. Se afirmă ca unul din marii poeți ai Angliei, magician al verbului.

Cultivă poezia lirică şi filozofica de factură romantică în *Crăiasa Mab* (Queen Mab, 1813), *Revolta Islamului* (The Revolt of Islam, 1818), *Masca anarhiei* (The Masque of Anarchy, 1819), *Alastor sau duhul singurătăţii* (Alastor, or the Spirit of Solitude, 1816), *Odă vîntului de apus* (To the Westwind, 1819), *Odă ciocîrliei* (To a Skylark, 1819), *Triumful vieţii*, (The Triumph of Life, 1821).

În dramaturgie Shelley a creat poemul filozofic *Prometeu descătuşat* (Prometheus unbound, 1820), drama istorică *Familia Cenci* (The Cenci, 1819), *Hellas* (1822).

SCHILLER, FRIEDRICH, scriitor german, n. în 10. XI. 1759 la Marbach, m. 9. V. 1805 la Weimar. A urmat şcoala şi Academia militară din Stuttgart, studiind ştiinţele juridice şi medicina.

Preocupat de filozofie, psihologie, literatură, începe să se afirme ca dramaturg prin drama *Hoţii* (Die Räuber, 1782), patetică acuzare a despotismului, scrisă sub influenţa ideilor mişcării *Sturm und Drang*.

În acelaşi timp începe să publice versuri lirice avîntate : *Antologie a anului 1782* (Anthologie auf das Jahr 1782), *Cîntecele pentru Laura*, *Fantezia despre moarte* (Eine Leichenphantasie), *Imnul prieteniei* (An die Freundschaft), *Către bucurie* (An die Freude) ş.a. Angajat ca dramaturg la Teatrul din Mannheim, scrie *Conjuraţia lui Fiesco la Genova* (Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, 1783), *Intrigă şi iubire* (Kabale und Liebe, 1784). La Jena, unde a fost profesor de istorie la Universitate, şi apoi la Weimar a scris tragedia *Don Carlos* (1787), lucrări istorice dedicate Ţărilor de Jos şi războiului de 30 de ani, romanul *Vizionarul* (Der Geisterseher, 1787—1789) şi studii de estetică literară cu serioasă fundamentare filozofică : *Scrisori despre educaţia estetică* (Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, 1795), *Despre sublim* (Über das Erhabene, 1793), *Despre poezia naivă şi sentimentală* (Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795). Baladele sale reprezintă o culme a acestui gen în poezia germană : *Inelul lui Policrat* (Der Ring des Polykrates), *Hero und Leander*, *Cocorii lui Ibicus* (Die Kraniche des Ibykus) ş. a. Poemul filozofic *Idealul şi viaţa* (Das Ideal und das Leben, 1795) şi poeziile lirice *Zeii Eladei* (Die Götter Griechenlands, 1788), *Artiştii* (Die Künstler), *Plimbarea* (Der Spaziergang) promovează idealuri înalt umaniste.

Trilogia *Wallenstein* (1798—1799), drama *Maria Stuart* (1800), drama romantică *Fecioara din Orleans* (Die Jungfrau von Orleans, 1799), *Logodnica din Messina* (Die Braut von Messina, 1813) şi *Wilhelm Tell* (1804), în care idealul libertăţii se împlineşte în cadrul unei lupte eroice colective şi individuale, încheie activitatea dramaturgului.

A editat revistele : „*Rheinische Thalia*“, „*Horen*“, „*Musenalmanach*“.

ROTROU, JEAN de, n. în 1609 la Dreux (Eure-et-Loir), m. în 1650 în aceeaşi localitate. Aparţine unei familii bogate şi face studii strălucite la Dreux şi Paris, debutînd, în 1628, la numai 19 ani, cu tragicomedia *Ipohondrul* (L'Hypocondriaque), jucată cu succes de actorii de la Hotel de Bourgogne. Cu toate că face parte dintre dramaturgii protejaţi de Richelieu, fiind unul dintre coautorii piesei *Comedia de la Tuileries* (Comédie des Thuileries), comandată personal de cardinal şi reprezentată în 1635, el rămîne în bună măsură legat încă de stilul lui Alexandre Hardy, fiind definit ca scriitorul care face trecerea de la acest părinte al teatrului către Corneille. Îl pasionează situaţiile extraordinare, sumbre, amestecul genurilor, aventura, păstrînd în opera lui numeroase elemente baroce. În *Crisante*, de pildă, îşi plasează acţiunea într-o încăpere îndoliată, în prezenţa unui cap decapitat, aducînd pe scenă sinucideri dramatice, asasinate cumplite, eroine care leşină etc. Sub influenţa clasicismului, renunţă însă la aceste elemente, încercînd să se concentreze numai asupra sentimentelor interioare. După ce lucrează cîţiva ani ca dramaturg la Hotel de Bourgogne, se retrage în 1639 în oraşul natal, unde ocupă o funcţie administrativă importantă, continuînd însă să scrie.

S-a inspirat din tragediile antice în *Antigona*, din comediile lui Plaut în *Menechmii* (Ménechmes) şi *Cei doi Sosia* (Sosies), din autorii spanioli, din istoria medievală etc.

Cele mai bune lucrări sînt considerate *Adevăratul sfînt Genest* (Le Véritable Saint-Genest (1646), *Venceslas* (1647) şi *Cosroès* (1649).

SHAW GEORGE, BERNARD, n. în 1856, m. în 1950. Scriitor englez de origine irlandeză. În lunga-i existenţă întîlnim numeroase direcţii pe care dramaturgia sa le va urma. Cele peste cincizeci de lucrări dramatice au ca numitor comun o nedezmînţită luciditate, însoţită de un spirit ironic (adeseori sarcastic) superior. Aproape în întregime creaţia sa este o polemică înflăcărată la adresa principalelor tare ale societăţii capitaliste, fie că aparţin domeniului social, fie celui politic sau moral. Critica pe care o întreprinde este necruţătoare, dar dreaptă, avertizînd asupra unor evo-

luții ulterioare greu de întrevăzut la timpul acela. Aproape că n-a rămas nici un aspect esențial al societății pe care pamfletarul Shaw să nu-l fi supus tirului susținut nimicitor, dar totodată constructiv. După o primă perioadă în care influența lui Ibsen este puternică, fără să anuleze însă propria sa personalitate, urmează desprinderea hotărîtoare, care coincide cu o îmbogățire remarcabilă a tematicii abordate. Este perioada în care caracteristicile teatrului său care țin și de problematica atacată și de tehnica dramatică se definesc convingător. Predilecția față de paradox, diversitatea registrelor comice, cultivarea anacronismului, acțiunile simple, dar pline de miez, conflictele scînteietoare se vor constitui în ceea ce se va numi „marca Shaw."

Piesele cele mai importante: *Profesiunea doamnei Warren* (Mrs Warren's Profession, 1889), *Candida* (1898), *Discipolul diavolului* (The Devil's Disciple, 1901), *Cezar și Cleopatra* (Caesar and Cleopatra, 1901), *Sfînta Ioana* (Saint Joan, 1924). Eseul despre *Chintesența ibsenismului* (The Quintessence of Ibsenism, 1891) e magistral. Interesante *Opinii și eseuri dramatice* (Dramatic Opinions and Essays, 1907).

SHERIDAN, RICHARD BRINSLEY BUTLER, n. la Dublin în 1751, m. la Londra în 1816. Studiază la Harrow School și începe să scrie de tînăr.

În 1772 se îndrăgostește și se căsătorește în secret cu Elisabeth Ann, fiica compozitorului Thomas Lenley, în vîrstă de numai 16 ani. Socrul său îi desparte însă și timp de un an Sheridan este obligat să-și termine studiile la Waltham Abbey. Începe să scrie, dar lucrările nu-i sînt primite decît cu mare greutate, trăind la început din dota soției lui. În 1775, însă *Rivalii* (The Rivals), pusă în scenă la Covent Garden, îi aduce celebritatea. Continuă cu *Ziua Sfîntului Patrick* sau *Locotenentul viclean* (St. Patrick's Day or The Scheming Lieutenant), scriind totodată și librete de opere comice împreună cu Thomas Lenley. Tot în colaborare cu socrul său cumpără teatrul Drury Lane, devenind în scurtă vreme directorul acestuia. În 1777 are loc premiera piesei *Școala birfelii* (The School for Scandal), considerată ca cea mai bună lucrare a lui. După 1779, anul apariției acidei lui comedii despre lumea teatrului și a oamenilor de litere, *Criticul sau Repetiția unei tragedii* (The Critic or a Tragedy Rehearsed), Sheridan intră în viața politică și ajunge membru în Parlament, devenind totodată unul dintre oratorii celebri ai timpului prin discursurile lui. Această carieră durează pînă în 1812, cînd este învins în alegeri. Se stinge din viață ruinat.

STRINDBERG, AUGUST, n. în 1849, m. în 1912. Considerat părintele modernității totale în teatrul universal, autorul suedez este socotit deopotrivă realist, naturalist, expresionist. Într-o primă perioadă se dovedește preocupat de problemele relațiilor interumane văzute dintr-o perspectivă diminuantă. *Tatăl* (Fadren, 1887), *Domnișoara Julia* (Fröken Julia, 1888), *Creditorii* (Fodringsagare, 1889) ilustrează această etapă. O a doua fază acordă atenție vieții lăuntrice a personajelor, visul și realitatea se intercondiționează, întruchipînd tablouri de mare expresivitate. Cea mai izbutită creație de acest gen este *Spre Damasc* (Till Damaskus, 1898/1904). O ultimă epocă e rezultatul îmbinării celor două momente anterioare, cu accent pe direcția realistă și naturalistă mai temeinic sudate. *Dansul morții* (Dödsdansen, 1901), *Un joc al visului* (Ett Drömspel, 1902), *Sonata fantomelor* (Spöksonaten, 1907) exemplifică momentul.

Influența exercitată de Strindberg pe plan universal a fost apreciabilă. Numeroși dramaturgi de primă mărime — O'Neill este cel mai important dintre ei — au asimilat-o creator. De asemenea, proza autorului suedez a constituit un impuls spre abordarea realității de pe poziții pe atunci nebănuite. *Fiu de slujnică* (Tjanstekvinnans son, 1886), *Pledoaria unui nebun* (Le plaidoyer d'un fou, 1887/1888), *Infernul* (Inferno, 1897) și *Sinour* (Ensam, 1903) ilustrează grăitor cele spuse.

WEDEKIND, FRANK, n. în 1864, m. în 1918. Dramaturg, în creația sa coexistă naturalismul, simbolismul, realismul, anticipînd expresionismul. Are o viață agitată, petrecută cînd la München, cînd la Londra, cînd la Paris. Face studii de drept în Elveția, are mai multe profesiuni — șef al unui serviciu de reclame, redactor, secretar literar al teatrului din München, actor în piesele sale, regizor, recitator.

În cele mai multe dintre lucrările dramatice pe care le scrie întîlnim un protest la adresa societății în mijlocul căreia trebuia să-și desfășoare activitatea, protest cuprins între hotarele unui erotism erijat în factor dominant.

Piesele importante: *Deșteptarea primăverii* (Frühlings Erwachen, 1891), *Lulu*, partea I: *Duhul pămîntului* (Erdgeist, 1895); partea a II-a: *Cutia Pandorei* (Die Büchse der Pandora, 1902), *Marchizul von Keith*

(Der Marquis von Keith, 1900) exaltă triumful forțelor elementare. În *Nicollo* (1901/1907), *Hidalla* (1903), *Cenzura* (Die Zensur, 1909) pune la stîlpul infamiei morala burgheză.

VOLTAIRE, FRANÇOIS-MARIE AROUET, scriitor francez, n. la Paris — 21. X. 1694, m. la 30. V. 1778. Studii la Colegiul Louis le Grand — Paris. Strălucită inteligență, spirit ascuțit, atitudine antimonarhică, îndrăzneață, care este pedepsită cu închisoare și exil.

Patru decenii a trăit departe de Paris, reședința de la Ferney fiind considerată de mulți mai strălucită prin puterea spiritului decît cea de la Versailles. Ca dramaturg a scris 27 de piese, tragedii și comedii în spirit clasic, dar cu fonoiri importante. Scrie poemele *Henriada* (Henriade, 1723), *Fecioara din Orleans* (La Pucelle d'Orleans), *Scrisori filozofice* (Lettres philosophiques, 1734) cuprinzînd eseuri inspirate de studiul instituțiilor, literaturii și artelor.

Ca istoric se afirmă cu *Istoria lui Carol al XII-lea* (Histoire de Charles XII, 1731), *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* (Le siècle de Louis XIV).

Ideile filozofice le expune în: *Tratat de metafizică* (Traité de métaphysique), *Elemente ale filozofiei lui Newton puse la îndemîna tuturor* (Éléments de la philosophie de Newton à la portée de tout le monde, 1738), *Eseu despre moravurile și spiritul națiunilor* (Essai sur les moeurs et l'esprit des nations).

Candide (1759), *Povești* (Contes) sînt povestiri filozofice în proză, mici romane morale, cu caracter jurnalistic-poetic, pline de vervă istorică și fantezie. Mare popularitate l-au adus campaniile sale de presă în apărarea ideii de libertate a conștiinței și dreptății, pentru care a fost supranumit „Don Quichotte al nefericiților".

Voltaire a fost unul din scriitorii care au contribuit la schimbarea opiniei publice, pregătind-o pentru ideile Revoluției franceze.

WILDE, OSCAR (1854—1900). Romancier, eseist, poet și dramaturg. Unul din primii nonconformiști și, în același timp, unul dintre autorii estetizanți ai vremii. Piesele sale atacă frontal lumea înaltei societăți a timpului, folosind ca principală armă satira, dar rafinată, de incisivă esență.

Contemporanii i se par viciosi, corupți, cinici și egoiști. Personajele clădite pe o astfel de temelie este firesc să fie vulnerabile din nenumărate puncte de vedere. Aproape că nu există om în teatrul lui Wilde a cărui ascensiune socială să nu se bazeze pe o ticăloșie săvîrșită cîndva, de existența căreia însă mai știe cîte cineva, care nu se va sfii să-l șantajeze cu gîndul de a obține diferite avantaje personale.

Conflictele care ar fi putut avea incandescență (dramaturgia lui Shaw e un exemplu) sînt tratate însă sub clopotul de seră al unei atitudini care transpune ciocnirea de pe planul moral într-un registru în care observațiile psihologice pertinente și subtile se edulcorează. De asemenea, personajele lui Wilde au ceva artificial, trăiesc mai mult într-o lume confecționată de lipsa de griji și de plictiseala care decurge din absența lor, decît pe tărîmul unei vieți reale. De aici, senzația de bine făcut, dar care lasă un gust amar datorită caracterului factice al celor mai multe acțiuni, încleștări, situații.

Piesele reprezentative: *Evantaiul doamnei Windermere* (Lady Windermere's Fan, 1893), *O femeie fără importanță* (A Women of No Importance, 1894), *Ce înseamnă să fii onest* (The Importance of Being Earnest, 1899). A mai scris romanul *Portretul lui Dorian Gray* (The Picture of Dorian Gray, 1891), versuri *Balada închisorii din Reading* (The Ballad of Reading Gaol, 1898), povestiri, eseuri, foate remarcabile ca stil, cultivînd paradoxuri subtile și nu o dată profunde.

WYCHERLEY, WILLIAM, n. 1640 la Clive în apropiere de Shrewsbury, m. la Londra în 1716. Trimis în Franța la vîrsta de 15 ani, William Wycherley este educat în cercul nobiliar din jurul curții regale din Paris, cunoscînd bine nu numai limba franceză, ci și viața artistică din Franța. După revenirea în Anglia studiază filozofia la Oxford, debutînd în teatru în 1671, cu piesa *Iubire într-o pădure* sau *Parcul St. James* (Love in a Wood or St. James Park), dedicată ducesei de Cleveland, favorita regelui Carol al II-lea Stuart, care-l ia de îndată sub protecția ei. *Gentilomul, profesor de dans* (The Gentleman Dancing — Master), pusă în scenă în anul următor, îi asigură succesul și renumele de dramaturg. Continuă cu *Recăderea* (The Relapse), *Provinciala* (The Country Wife), *Omul onest* (The Plain Dealer), fiind considerat drept cel mai bun scriitor al timpului. Această strălucită carieră este însă întreruptă brusc, atrăgîndu-și disgrația regelui prin căsătoria lui cu o nobilă bogată, contesa de Drogheda, mai în vîrstă ca el, care moare după un an, lăsîndu-l moștenitor al întregii ei averi.

Un proces cu mult scandal și acuzații calomnioase intentat de urmașii legali ai contesei anulează testamentul. Moare ruinat.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Istorii de teatru

D'Amico Silvio, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Garzanti, 1958, vol. II, III și IV.

Baty, Gaston și Chavance, René, *Viața artei teatrale*, București, Ed. Meridiane, 1969.

Drimba, Ovidiu, *Teatrul de la origini și pînă azi*, București, Ed. Albatros, 1973.

Dubech, Lucien, *Histoire générale illustrée du Théâtre*, Paris, Librairie de France, 1931, 5 vol.

Dumesnil, René, *Histoire illustrée du Théâtre*, Paris, Librairie Plon, 1963.

Gheorghiu, Octav și Cucu, Silvia, *Istoria teatrului universal*, Bucuresti, E. D. P., 1966, vol. II.

Gregor, Joseph, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich, Phaidon Verlag, 1933.

* * * *Histoire des littératures*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1958, 3 vol.

* * * *Histoire des spectacles*, Paris, Ed. Gallimard, 1965.

Kindermann, Heinz, *Theatergeschichte Europas*, Salzburg, Otto Müller Verlag, vol. III—IX, 1957—1970.

Moculskii-Boiadjiev și col. *Istoria Zapadnoevropeiskovo Teatra*, Moskva-Iskusstvo, vol. III—V, 1963—1970.

Leclerc, Guy, *Les grandes aventures du théâtre*, Paris, Les Ed. Fr. Réunis, 1965.

Moussinac, Léon, *Le Théâtre des origines à nos jours*, Paris, Amiot-Dumont, 1957.

Nicoll, Allardyce, *World Drama*, London, George G. Harrap, 1961.

Nicoll, Allardyce, *The Development of the Theatre*, London, George G. Harrap, 1965.

Pandolfi, Vito, *Storia Universale del Teatro drammatico*, Torino, Editrice Torinese, 1964, 2. vol.

Pignarre, Robert, *Histoire du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 1959.

Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului, Renașterea. Reforma. Barocul. Clasicismul*, București, Ed. pentru literatură universală, 1968.

Zamfirescu, Ion, *Panorama dramaturgiei universale*, București, Ed. enciclopedică română, 1973.

* * * *Welttheater Bühnen*, Herausgegeben von Siegfried Melchinger und Henning Rischbieter, Braunschweig, Georg Westermann Verlag, 1962.

Studii de estetică și teorie teatrală

Albeight, H. D., *Principles of Theatre Art*, Cambridge, The Riverside Press, 1955.

Aslan, Odette, *L'Art du théâtre*, Paris, Editions Seghers, 1963.

Bentley, Eric, *The Life of Drama*, New York, Atheneum, 1965.

Boileau-Déspreaux, Nicolas, *Arta poetică*, București, E.S.P.L.A., 1957.

Brockett, Oscar, *The Theatre. An Introduction*, New York, Holt and Winston INC, ed. III, 1974.

Champigny, Robert, *Le genre dramatique*, Monte-Carlo, Éditions Regain, 1965.

Ciorănescu, Alexandru, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1980.

Clark, Barrett, *European Theories of the Drama. With a Supplement on the American Drama*, New York, Crown Publishers, 1959.

Călinescu, George, *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, Ed. Fundației, 1946.

Corrigan, Robert W., *Comedy. Meaning and Form*, Scranton, Pennsylvania, Chandler Publishing Company, 1965.

Duvignaud, Jean, *L'Acteur*, Paris, Gallimard, 1965.

Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, București, Ed. Univers, 1972.

Gouhier, Henri, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Aubier, 1952.

Hegel, Fr. W., *Prelegeri de estetică*, București, Ed. Academiei R. S. România, 1966, 2 vol.

Lukacs, Georg, *Specificul literaturii și al esteticului*, București, E.L.U., 1969.

Munteanu, Romul, *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea*, București, Ed. Univers, 1981.

Tieghem, Philippe van, *Technique du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Tieghem, Philippe van, *Les grandes doctrines littéraires en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Tieghem, Philippe van, *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amerique de la Renaissance à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1941.

Vianu, Tudor, *Studii de literatură universală și comparată*, București, Ed. Academiei, 1963.

Voltz, Pierre, *La comédie*, Paris, Armand Colin, 1964.
Wellek, René şi Austin Warren, *Teoria literaturii*, Bucureşti, E.L.U., 1967.
Wellek, René, *Conceptele criticii*, Bucureşti, Ed. Univers, 1970.

Teatrul european în secolul al XVII-lea

Arnavon, Jacques, *Notes sur l'interpretation de Molière*, Paris, Librairie Plon, 1923.
Attinger, Gustave, *L'Esprit de la Commedia dell' Arte dans le théâtre français*, Paris, Librairie Théâtrale, 1950.
Barthes, Roland, *Despre Racine*, Bucureşti, Ed. Univers, 1969.
Benjamin, René, *Molière*, Paris, Librairie Plon, 1936.
Boladjiev, G. N., *Molière*, Moscova, Iskusstvo, 1967.
Brasillac, Robert, *Corneille*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1938.
Bray, René, *Molière. Homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.
Brăescu, Ion, *Clasicismul în teatru*, Bucureşti, Meridiane, 1971.
Brereton, Geoffrey, *French Tragic Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Londra, Methuen, 1973.
Brown, John Russel şi Harris Bernard, *Restoration Theatre*, New York, Capricorn Books, 1967.
Brunetière, Ferdinand, *Les époques du théâtre français* (1636—1810), Paris, Librairie Hachette, 1928.
Calvet, J., *Le Misanthrope de Molière*, Paris, Editions Mellottée, f.a.
Calvet, J. *Polyeucte de Corneille*, Paris, Editions de la Pensée Moderne, f.a.
Charpentier, John, *Molière*, Paris, Editions Tallandier, 1942.
Copeau, Jacques, *Molière*, Paris, Gallimard, 1976.
Delcroix, Maurice, *Le sacré dans les tragédies profanes de Racine*, Paris, Nizet, 1970.
Descotes, Maurice, *Les grands roles du théâtre de Jean Racine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
Fournel, Victor, *Le Théâtre au XVII siècle. La Comédie*, Paris, Lecène, Oudin et C Éditeurs, 1892.
Gautier, Théophile, *Les Maitres du théâtre francais de Rotrou à Dumas-fils*, Paris, Payot, 1929.
Genest, Emile et Duberoy, E., *La Maison de Molière. Connue et Inconnue*, Paris, Librairie Fischbacher, 1922.
Houssaye, Arsène, *Les Comédiennes de Molière*, Paris, Dentu, 1879.
Larroumet, Gustave, *La Comédie de Molière*, Paris, Hachette, 1887.
Larroumet, Gustave, *Racine*, Paris, Hachette, 1919.
Lecomte, Henry, *Histoire des théâtres de Paris, La Renaissance*, Paris, H. Dragon, 1905.
Lemmer, Klaus J., *Englisches Theater, Bilder aus drei Jahrhunderten*, Berlin, Reinholt Verlag, 1969.
Mantzius, Karl, *Molière. Les théâtres, Le Public & les Comédiens de son temps*, Paris, Armand Colin, 1908.
Marnet, Daniel, *Andromaque de Jean Racine*, Paris, Mellottée, f.a.
Mongrédien, Georges, *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966.
Nicoll, Allardyce, *British Drama*, Londra, George G. Harrap, 1925.
Reynier, Gustave, *Le Cid de Corneille*, Paris, Éditions de la Pensée Moderne, f.a.
Şerban, N., *Racine en Roumanie*, Bucureşti, Éditions Lutetia, 1940.
Thoorens, Léon, *Le Dossier Molière*, Verviers, Ed. Gerard, 1964.
Vianu, Elena, *Racine, Bucureşti*, Ed. tineretului, 1956.

Teatrul în secolul al XVIII-lea

Bédier, J., Hazard, P. şi Martino, P., *Littérature française*, 2 vol., Paris, Larousse, 1948, 1949.
Brunetière, F., *Les époques du théâtre français*, Paris, Hachette, VIII-ème édition, 1928.
Brunetière, F., *Études critiques sur la littérature française*, Paris, 1905—1907.
Clouard, Henri, *Petite histoire de la littérature française*, Paris, A. Michel, 1965.
Deschamps, Gaston, *Marivaux*, Paris, Hachette, 1924.
Desnoiresterres, G., *La commédie satirique au XVIII siècle*. Paris, Emile Perrin, 1955.
Diderot, Denis, *Opere alese*, 2 vol., Bucureşti E.S.P.L.A., 1957.
Doumic, René, *Histoire de la littérature française*, Paris, Ed. Mellottée.

Faguet, Emile, *Drama antică. Drama modernă*. Bucureşti, Ed. enciclopedică, 1971.
Faguet, Emile, *Le dix-huitième siècle*, Paris, Soc. fr. d'imprimerie.
Goethe, J. W., *Maxime şi reflecţii*, Bucureşti, Ed. Univers, 1972.
Gundolf, Fr., *Goethe*, Berlin, 1925.
Guyot, Charles, *Diderot, par lui-même*, Paris, Ed. du Seuil, 1957.
Hazard, P., *La crise de la conscience européenne*, 1680—1715, Paris, Fayard, 1961.
Julleville, L., Petit du, *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1908.
Kenneth, Richard şi Thomson, Peter, *The Eighteenth Century English Stage*, Londra, Methuen, 1972.
Korff, H. A., *Geist der Goethezeit*, Leipzig, Koehler, 1966.
Lanson, G., *Histoire de la littérature française*, Paris, ed. 16, Hachette, 1921.
Lessing, G. E., *Opere*, vol. I, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958.
Martini, Fritz, *Istoria literaturii germane*, Bucureşti, Ed. Univers, 1972.
Marx, K. şi Engels, Fr., *Despre artă*, Bucureşti, Ed. politică, 1966.
Munteanu, Romul, *Literatura europeană în epoca luminilor*, Bucureşti, Ed. enciclopedică, 1971.
Paris, J., *J. W. Goethe*, Paris, L'Arche, 1956.
Sarcey, Francisque, *La comédie*, Paris, Libr. des Annales.
Schiller, Friedrich, *Scrieri estetice*, Bucureşti, Ed. Univers, 1981.
Strehler, Giorgio, *Un théâtre pour la vie*, Paris, Ed. Fayard, 1980.
Tieghem, Ph. van, *Beaumarchais par lui-même*, Paris, Ed. du Seuil, 1960.
Torelli, L.,*Il teatro italiano dalle origini ai nostri giorni*, Milano, 1924.
Vianu, Tudor, *Voltaire*, Bucureşti, Ed. tineretului, 1955.
Vianu, Tudor, *Goethe*, Bucureşti, E.P.L., 1962.
Vianu, Tudor, *Schiller*, Bucureşti, Ed. tineretului, 1961.
Zamfirescu, Ion, *Teatrul european în secolul luminilor*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1981.

Romantismul

Béguin, Albert, *Sufletul romantic şi visul*, Bucureşti, Ed. Univers, 1970.
Benz, Richard, *Die deutsche Romantik*, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1940.
Bossert, A., *Histoire de la littérature allemande*, Paris, L. Hachette, 1913.
Brandès, Georg, *Die romantische Schule in Deutschland*, Leipzig, Verlag von H. Barsdorf, 1897.
Brandès, Georg, *L'école romantique en France*, Paris, H. Barsdorf, A. Michalon, 1902.
Brion, Marcel, *L'Allemagne romantique*, Paris, Ed. Albin Michel, 1963.
Calendoli, G., *L'attore. Storia di un'arte*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1959.
Călinescu, G., *Scriitori străini*, Bucureşti, E.L.U., 1967.
Danilov, S. S., *Ruskii dramaticeskii teatr XIX veka*, Leningrad, 1957.
Devrient, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, 2 B, Berlin, Henschelverlag, 1967.
Dietrich, Margret, *Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert*, Graz-Köln, Hermann Böhlans Mach f., 1961.
Façon, Nina, *Istoria literaturii italiene*, Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1969.
Findlater, Richard, *6 great actors*, London, Hamish Hamilton, 1957.
Gautier, Th., *Histoire du romantisme*, Paris, 1874.
Grigorescu, Dan, *Shelley*, Bucureşti, Ed. tineretului, 1962.
Huch, Ricarda, *Romantismul german*, Bucureşti, Ed. Univers, 1974.
Isbăşescu, Mihai, *Istoria literaturii germane*, Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1968.
Kleist H., von, *Ein Lesebuch für unsere Zeit* von Walther Victor, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1964.
Korff, H. A., *Lessing, Kleist, Schiller*, Leipzig, Koehler und Amelang, 1961.
Korff, H. A., *Geist der Goethezeit*, IV B, Leipzig Koehler Amelang, 1966.
Mehlis, Georg, dr., *Die deutsche Romantik*, München, Rösl C-ie, 1922.
Mehring, Franz, *Zur Literaturgeschichte*, Berlin, Ed. Fuchs, 1929.

Papadima, Ovidiu, *Heinrich von Kleist*, Bucureşti, E.L.U., 1967.
Robert, Marthe, *Heinrich von Kleist — dramturge*, Paris, L'Arche, 1955.
Schlegel, August, Wilhelm und Friedrich, *Werke*, Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1873.
Schlegel, A. W., *Oeuvres*, 3 vol., Leipzig, Libr. de Weidmann, 1846.
Schlegel, A. W., *Vorlesungen über dramatische Kunst* 3 B, Heidelberg, Kunst und Lit., 1809—1811.
Schlegel, A. W., *Cours de littérature dramatique*, 3 vol., Paris-Genève, 1814.
Schneider, Gerhard, *Studien zur deutschen Romantik*, Leipzig, Kochler und Amelang, 1962.
Staël, Madame de, *De l'Allemagne*, Paris, Libr. Hachette, 1958.
Tieck, Ludwig, *Dramaturgische Blätter*, Breslau, Iosef Max Verlag, 1826.
Tieghem, P. van, *Le mouvement romantique*, Paris, Libr. Hachette, 1912.
Tieghem, Philippe, van, *Dictionnaire des littératures*, 3 vol., Presses Universitaires de France, 1968.
Vianu, Tudor, *Filozofia culturii*, Bucureşti, Ed. Publicom, 1945.
Vianu, Tudor, *Filozofie şi poezie*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1943.
Walzel, Oskar, *Deutsche Romantik*, Leipzig—Berlin, B. G. Teubner Verlag, 1918.
Zalis, Henri, *Romantismul românesc*, Bucureşti, E.P.L., 1968.
Zink, Georges, Maurice, Gravier, Pierre, Grappin, Henri Plord, Claude David, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Aubier, Ed. Montaigne, 1959.

Realismul

Albérès, R. M., *L'aventure intelectuelle du XX-ème siècle*, Paris, Albin Michel, 1970.
Bentley, Eric, *Bernard Shaw*, Norfolk New Directions Books, 1947.
Berlogea, Ileana, *Pirandello*, Bucureşti, E.L.U., 1967.
Bien, Horst, *Henrik Ibsen*, Berlin, Riten & Loening, 1970.
Boisdeffre, Pierre de, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui* (1938—1958), Paris, Le Livre Contemporain, 1958.
Brandell, Gunnar, *Strindberg in Inferno*, Cambridge (Massachusetts), Harvard Univ. Press, 1974.
Brandès, Georg, *Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jarhunderts*, Berlin, Erich Reiss, 1924.
Brisson, Pierre, *Le théâtre des annés folles*, Genève, Ed. du Milieu du Monde, 1943.
Călinescu, G., *Scriitori străini*, Bucureşti, E.L.U., 1967.
Carpenter, F., *Eugene O'Neill*, New York, Tuayne Publishers, 1964.
Chabás, Juan, *Istoria literaturii spaniole*, Bucureşti, Univers, 1971.
Comarnescu, Petru, *Scrieri despre teatru*, Iaşi, Junimea, 1977.
* * * *Conceptul de realism în literatura română*, Bucureşti, Eminescu, 1974.
Dibidour, Victor Henri, *Jean Giraudoux*, Paris, Ed. U., 1955.
Deleanu, Horia, *Istoria teatrului contemporan*, Bucureşti, E.D.P., 1962.
Diaz Plaja, Guillermo, *Federico Garcia Lorca*, Bucureşti, Ed. Univers, 1971.
Drimba, Ovidiu, *Însemnări despre teatrul lui Ibsen*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956.
Dubourg, J., *Dramaturgie de Jean Cocteau*, Paris, Grasset, 1954.
Dumesnil, René, *Le réalisme et le naturalisme*, Paris, Del Duca, 1955.
Dumur, Guy, *Les grands dramaturges*, Paris, L'Arche, 1955.
Engel, Edwin A., *The Hunted Heroes of Eugene O'Neill*, Cambridge (Massachusetts), Harvard Univ. Press, 1953.
Fiocco, Achille, *Teatro universale dal naturalismo ai nostri giorni*, Cappelli-Forli ,1963.
Flora, Francesco, *Saggi di poetica moderna*, Messina, Firenze, G. D'Ana, 1949.
Gassner, John, *Theatre at the Crossroades*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1960.
Gheorghiu Mihnea, *Orientări în literatura străină*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957.
Hilscher, Eberhard, *Gerhardt Hauptmann*, Berlin, Verlag der Nation, 1969.
Isbăşescu, Mihai, *Istoria literaturii germane*, Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1968.

Iaspers, Karl, *Strindberg et Van Gogh*, Paris, Editions de Minuit, 1953.

Lukács, György, *Probleme des Realismus*, Ber.in, Aufbau-Verlag, 1955.

Lupan, Radu, *George Bernard Shaw*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958.

Madaule, Jacques, *Le drame de Paul Claudel*, Paris, D. de Brower, 1964.

Mehring, Franz, *Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*, Leipzig, Phillil Reclam, 1969.

Papu, Edgar, *Din luminile veacului*, Bucureşti, E.P.L., 1968.

Pavel, Amelia, *Expresionismul şi premisele sale*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1978.

Ralea, Mihai, *Portrete, cărţi, idei*, Bucureşti, E.L.U., 1966.

Rousset, Jean, *Forme et signification*, Paris, Librairie José Corti, 1969.

Teodorescu, Leonida, *Dramaturgia lui Cehov*, Bucureşti, Ed. Univers, 1972.

Van Tieghem, Philippe, *Petite histoire des grandes doctrines littéraire en France*, Paris, P.U.F., 1950.

Simon, P.H., *Théâtre et Destin*, Paris, Armand Colin, 1959.

Surer, Paul, *Le théâtre français contemporain*, Paris, Soc. d'Ed. et d'Enseignement Superieur, 1964.

Weiss, Aureliu, *Le Théâtre de Luigi Pirandello*, Paris, Librairie 73, 1964.

Romantismul în Italia — accentuată notă patriotică 191
Romantismul în Franța — clarificări teoretice ... 193
Profilurile contrastante ale dramaturgilor 196
Victor Hugo 196
Alexandre Dumas — tatăl 199
Alfred de Vigny 199
Alfrede de Musset 199
Interpreții dramaturgiei romantice 202
Romantismul în alte țări : Polonia, Ungaria, Rusia 204

REALISMUL (Eugen Nicoară) 205

Diversificarea curentelor literare și a metodelor de creație 206
Realismul, naturalismul, simbolismul, expresionismul, futurismul, dadaismul, suprarealismul 207
Henrik Ibsen — vocația omului de a se autodepăși 214
Dramele individualităților puternice 215
Dramele cu caracter social 218
Dramele condiției femeii în societate 219
Dramele responsabilității umane 222
August Strindberg 223
Dramele incompatibilității 224
Dramele culpabilității și responsabilității ... 228
Dramele investigării străfundurilor umane ... 229
Bernard Shaw — continuul proces al perfectibilității umane 231
Piesele cu caracter social 232
Piesele cu problematică istorică 236
A. P. Cehov 238
Gerhardt Hauptmann 245
Paul Claudel 248
Actori reprezentativi în cadrul școlilor naționale Italia, Franța, Germania, Rusia 252
Constituirea regiei. Procesul ei de individualizare : Anglia, Germania 256

PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XX-LEA

(Eugen Nicoară) 259
Maxim Gorki — omul de factură revoluționară 260
Luigi Pirandello 267
Jean Giraudoux 274
Eugene O'Neill — poezia naturii umane 279
Vocația purității, constantă a personajelor o'neilliene 279
Factorii determinanți ai creației o'neilliene 281
Tehnica dramatică între tradiție și inovație 281
Piese reprezentative 283
Jean Cocteau 286
Garcia Lorca 291
Maiacovski 296
Drama eroică sovietică și omul făuritor al istoriei 299
Alte mișcări teatrale naționale : teatrul bulgar, teatrul cehoslovac, teatrul iugoslav, teatrul polonez, teatrul din Ungaria 302
Afirmarea plenară a regiei. Principalele direcții. Marile personalități : Antoine, Freie Bühne, Simbolismul, Adolf Appia, Stanislavski, Gémier, Gordon Craig, Max Reinhardt, Meyerhold, Copeau, Vahtangov, Tairov, Piscator, Cartelul celor patru (Dullin, Jouvet, Pitoeff, Baty) 307
Anexe. Mic dicționar de autori 319
Bibliografie selectivă 333

CUPRINS

CLASICISMUL (Ileana Berlogea) 5

Teatrul european în secolul al XVII-lea 6
Barocul şi clasicismul 6
Barocul 6
Originea termenului de baroc 7
Clasicismul 13
Raţionalismul cartezian, fundamentul filozofic al clasicismului 15
Respectul faţă de unităţile aristotelice, punte de legătură între Renaştere şi clasicism în Franţa 17
Trecerea de la baroc la clasicism în teatrul francez 21
Corneille 28
Eroul cornelian, model de autodepăşire ... 30
Figuri de despoţi în tragedia cornelianã ... 34
Corneille, autor de comedii 37
Racine 38
Tragicul în viziunea lui Racine 43
Molière 49
Molière, actorul şi omul de teatru 50
De la teatru la literatura dramatică 53
„Homo cogitus" ca ideal al epocii raţionaliste şi abaterile de la acest ideal, sursă a comicului în opera lui Molière 60
Creaţia lui Molière între tragic şi comic ... 65
Teatrul englez în perioada Restauraţiei 69
Comedia de moravuri, strălucită demonstraţie a originalităţii teatrului englez 75

SECOLUL LUMINILOR (Silvia Cucu, p. 79—111 ; 120—162, şi Ileana Berlogea, p. 112—119) 79

Teatrul european în secolul al XVIII-lea 80
Teatrul francez şi iluminismul 81
Încercări de înnoire a tragediei clasice 82
Crébillon, oroarea ca sursă a tragicului 82
Voltaire, schimbări în fondul şi forma tragediei 83
Tendinţe noi în arta interpretativă 88
Un nou gen — drama burgheză 89
Comedia creată de Nivelle de la Chaussée ... 90
Diderot, teoretician al dramei burgheze 90
Variaţiile comicului 93
F. C. Dancourt 93
J. F. Regnard 93
Lesage şi comicul crud din *Turcaret* 94
Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux ... 96
Pierre Augustin Caron de Beaumarchais ... 99
Diversitate stilistică în interpretarea actoricească 103
Teoria teatrală 106
Denis Diderot — *Paradox despre actor* 107
Teatrul francez în perioada Revoluţiei franceze din 1789 110
Teatrul englez în veacul luminilor 112
Triumful artei actorului şi întoarcerea la Shakespeare 112
Tradiţie şi inovaţie în dramaturgie 114
Teatrul german în secolul al XVIII-lea 120
G. E. Lessing, teoreticianul şi dramaturgul Aufklärung-ului 121
Johann Wolfgang Goethe — dimensiuni umane şi filozofice în dramaturgia sa 127
Friedrich Schiller — patosul libertăţii şi idealul uman 134
Orientări şi personalităţi în viaţa teatrală germană 144
Teatrul italian în secolul al XVIII-lea 147
Vitorio Alfieri şi patetismul eroic în tragedie ... 148
Carlo Goldoni, reformatorul comediei 149
Carlo Gozzi — afirmarea fanteziei şi a libertăţii formale 156
Teatrul în alte ţări : Danemarca, Polonia, Rusia ... 160

ROMANTISMUL (Silvia Cucu) 163

Romantismul în teatru 164
Romantismul în teatru — noua optică asupra problemelor dramaturgiei. Esenţa tragicului şi comicului 164
Romantismul german 169
Ludwig Tieck, maestrul ironiei romantice ... 169
Heinrich von Kleist, nevoia de absolut, explorarea universului interior 172
Viaţa teatrală, continuitate şi înnoire 178
Romantismul englez — elementul poetic precumpănitor 180
George Gordon Byron, noul sentiment al tragicului 181
Percy B. Shelley, viziunea filozofică asupra destinului omului 184
Stilul romantic interpretativ 189

Coli de tipar : 28,33; Bun de tipar 11.10.1982 ; Nr. plan : 8234 ; Ediția : 1982.

Întreprinderea Poligrafică „Banat"
Timișoara, Calea Aradului nr. 1
Republica Socialistă România

Comanda nr. 92.