

„Manualul este un instrument excelent de pregătire în domeniul dramaturgiei a viitoarelor cadre didactice. Acesta include piese ale unor dramaturgi consacrați (Henrik Ibsen, August Strindberg, Frank Wedekind, Alfred Jarry, Anton Cehov, Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Tennessee Williams, Samuel Beckett, Edward Albee). Teatrul acestor autori este reprezentat prin selecții de text judicioase. La acestea se adaugă utile contextualizări de istorie și critică literară folosind concepte moderne ale criticii literare. Manualul propune variate cerințe de lucru pentru o înțelegere comprehensivă a textelor, precum și comentarii ale foștilor studenți, ceea ce îi conferă o autenticitate interactivă. Totodată, bibliografiile primară și secundară sunt bogate și stimulează cercetarea individuală. Impactul didactic și hermeneutic al manualului este sporit de recomandările de vizionare ale diverselor puneri în scenă, ori variante cinematografice ale pieselor. Recomand volumul dat fiind oferta lui educațională și modul excelent în care este structurat pentru a facilita studenților accesul avizat și specializat la textele dramatice.”

Prof. univ. dr. habil. FELIX NICOLAU

„Manualul este o lucrare meritorie atât sub aspect didactic, cât și științific, care pune la dispoziția cititorului o serie de texte reprezentative, însoțite de comentarii competente, necesare înțelegerii evoluției literaturii dramatice europene și americane, de la Ibsen la Albee. Manualul este adaptat cerințelor specifice activității de seminar, autorii selectând fragmente-cheie din piesele antologate și oferind studenților informațiile necesare din bibliografia critică, atât din studiile generale despre istoria și evoluția teatrului modern, cât și din exegezele consacrate fiecărui dramaturg în parte. Sunt menționate și site-urile pe care se găsesc ecranizări sau spectacole memorabile, cu intenția de a-i atrage pe tinerii cititori, prin intermediul unor experiențe transmediale, și către lectura integrală și aplicată a capodoperelor dramaturgiei moderne. Avem de a face, așadar, cu un volum consistent și riguros structurat, rod al unei îndelungate și temeinice activități didactice și de cercetare, pe care îl recomand călduros.”

Prof. univ. dr. habil. ANTONIO PATRAȘ

ISBN 978-606-613-251-0

LUCIAN VASILE BÂGIU

MARIANNA CHIRICENCO

LUCIANA DANIELA LAZEA

RALUCA DENISA NICOARĂ

SIMINA DENISA NICORICI DIODIU

DRAMATURGI AI SECOLULUI XX.

Manual universitar pentru seminar



DRAMATURGI AI SECOLULUI XX. - Manual universitar pentru seminar

EDITURA ÆTERNITAS
ALBA IULIA
2024

LUCIAN VASILE BÂGIU

MARIANNA CHIRICENCO

LUCIANA DANIELA LAZEA

RALUCA DENISA NICOARĂ

SIMINA DENISA NICORICI DIODIU

DRAMATURGI AI SECOLULUI XX.

Manual universitar pentru seminar

Reproducerea integrală sau parțială a textului cărții, prin orice mijloace, fără acordul autorilor și/sau al editurii, este interzisă.

Seria FILOLOGIE

Editura Aeternitas este acreditată CNCS, categoria C, domeniul FILOLOGIE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Dramaturgi ai secolului XX : manual universitar pentru
seminar / Lucian Vasile Bâgiu, Marianna Chiricenco,
Luciana Daniela Lazea, - Alba Iulia : Aeternitas, 2024
Conține bibliografie
ISBN 978-606-613-251-0

I. Bâgiu, Lucian Vasile
II. Chiricenco, Marianna
III. Lazea, Luciana Daniela

82.09
929

© Autorii, 2024

Tiparul a fost executat la
Tipografia Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia

Editura Aeternitas
Universitatea „1 Decembrie 1918”
Str. Gabriel Bethlen, nr. 5
RO 510009 Alba Iulia
Tel: 004-0258-811412
Fax: 004-0258-812630
E-mail: editura_aeternitas@yahoo.com
www.editura-aeternitas.ro

LUCIAN VASILE BÂGIU

MARIANNA CHIRICENCO

LUCIANA DANIELA LAZEA

RALUCA DENISA NICOARĂ

SIMINA DENISA NICORICI DIODIU

DRAMATURGI AI SECOLULUI XX.
Manual universitar pentru seminar

EDITURA ÆTERNITAS
ALBA IULIA
2024

Volum publicat de Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia.
Sursa de finanțare – *Ordinul Ministerului Educației nr. 3721/22.02.2023.*

CUPRINS

HENRIK IBSEN (1828-1906)

Femeia mării (1888) / 9

AUGUST STRINDBERG (1849-1912)

Domnișoara Iulia (1888) / 30

FRANK WEDEKIND (1864-1918)

Deșteptarea primăverii (1891/1906) / 45

ALFRED JARRY (1873-1907)

Ubu rege (1896) / 58

ANTON CEHOV (1860-1904)

Pescărușul (1896) / 72

LUIGI PIRANDELLO (1867-1936)

Șase personaje în căutarea unui autor (1921) / 89

BERTOLT BRECHT (1898-1956)

Anna Fierling și copiii ei (Mutter Courage und ihre kinder) (1939) / 101

TENNESSEE WILLIAMS (1911-1983)

Un tramvai numit dorință (1947) / 121

SAMUEL BECKETT (1906-1989)

Așteptându-l pe Godot (1948/ 1952) / 145

EDWARD ALBEE (1928-2016)

Cui i-e frică de Virginia Woolf? (1962) / 159

BIBLIOGRAFIE / 181

SCURTE NOTE BIOBIBLIOGRAFICE / 185

Acțiunea se petrece vara, într-un mic oraș de fiord, din nordul Norvegiei. Casa doctorului Wangel, cu o verandă mare spre stânga; se vede că a fost construită ulterior. Grădina în față și de jur împrejur. Mai jos de verandă, un catarg. În partea dreaptă a grădinii, o boltă de verdeață, sub care se află o masă și scaune. Gard viu, cu o mică porțiță în fund. În spatele gardului, un drum care merge de-a lungul țărmului. Alee de arbori alături da drumul care însoțește țărmul. Printre arbori, se zărește fiordul și, în depărtare, un șir de munți înalți, cu piscuri. E o dimineață caldă de vară, limpede și strălucitoare.

Acțiunea se desfășoară în bucătăria contelui. Noaptea de Sânziene.

JEAN: În seara asta, domnișoara Julie e iarăși nebună; nebună de legat!

Cameră de zi

WENDLA: De ce mi-ai făcut rochia așa de lungă, mamă?

D-NA BERGMANN: Împlinești azi paisprezece ani!

WENDLA: Dacă știam că-mi faci rochia așa de lungă, mai bine nu-mplineam paisprezece ani.

...sunteți liberi să vedeți în domnul Ubu câte multiple aluzii poștiți sau un simplu mușunache, caricatura făcută de-un gimnazist unuia dintre profesorii lui care personifica pentru el tot grotescul de pe lume.

DOM' UBU: Căcart!

MADAM UBU: Oh, dom'le Ubu, frumos îți stă, mult-mojic te-arăți a fire.

Acțiunea se petrece la conacul lui Sorin. Între actul al treilea și al patrulea trec doi ani. Un colț al parcului de pe moșia lui Sorin. O alee largă pornește de la scenă spre fundul parcului, către malul unui lac. Dar deoarece o scenă improvizată a fost ridicată pentru spectacol tocmai în fața lacului, acesta nu se vede deloc. În stânga și în dreapta scenei, tușișuri. Câteva scaune, o măsuță. Puțin după asfințitul soarelui. Pe scenă, după cortina lăsată, Iakov și alți argați. Se aude zgomot și tuse. Mașa și Medvedenko vin din stânga, întorcându-se de la plimbare.

Ziua pe scena unui teatru N.B. Piesa nu are nici acte nici scene. Reprezentația se întrerupe prima dată, fără coborârea cortinei, atunci când Directorul-Regizor și Tatăl se retrag să discute scenariul, iar actorii părăsesc scena; a doua oară, atunci când, din neatenția Mașinistului, cade brusc cortina. Când spectatorii vor intra în sala de spectacol, vor găsi cortina ridicată; scena – ca în timpul zilei, nici decor, nici portante, aproape în întuneric și goală, ca ei să aibă din primul moment impresia unui spectacol cu totul nepregătit.

Primăvara anului 1624. Generalul Oxenstjerna recrutează trupe în Dalarne, pentru campania contra Poloniei. Cantinierei Anna Fierling, cunoscută sub numele de „Courage”, îi pleacă un fiu.

Și astfel am pătruns în lumea ce se prăbușește
Ca să descopăr calea vizionară a iubirii, dulcea-i chemare,
O clipă răvășit de vânt (nu știam unde se năpustește)
Dar nu atât să-mi păstrez alegerea din disperare.

Turnul prăbușit, de Hart Crane

Exteriorul unei clădiri cu etaj, situată la colțul unei străzi din New Orleans, strada numită Elysian Fields, care se întinde între liniile de cale ferată ale companiei Louisville & Nashville, și râu.

Drum de țară, cu copac. Seara. Estragon, așezat pe jos, încearcă să-și scoată gheata. Se opintește îndârjit, cu amândouă mâinile, icnind. Se oprește, istovit, se odihnește gâfâind, reîncepe. Același joc. Intră Vladimir.

ESTRAGON (*renunțând din nou*): Nimic de făcut.

VLADIMIR (*apropiindu-se cu pași mărunți și țepeni, cu picioarele depărtate*):
Și eu încep să cred la fel. (*Rămâne nemișcat.*) M-am împotrivit multă vreme gândului ăstuia, spunându-mi: Vladimir, nu te prosti, încă n-ai încercat tot. Și reluam lupta. (*Se reculege, cu gândul la luptă. Către Estragon.*) Așadar, iată-ne din nou.

Sufrageria unei case din campusul unui mic colegiu din New England. Scena este în întuneric. Zgomot puternic dinspre ușă. Se aude râsul Marthei. Ușa se deschide, se aprinde lumina. Intră Martha, urmată de George.

HENRIK IBSEN (1828-1906)

Femeia mării (1888)

„Patosul adevărului, iubirea libertății, năzuința de perfecționare, ostilitatea față de prejudecăți, îndârjirea de a învinge dificultățile, oroarea față de minciunile consolatoare, nevoia de dragoste superior înțeleasă sunt tot atâtea coloane de susținere a mărețului edificiu construit de dramaturgul norvegian. (...)

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 decât titlul piesei – «cel dus de furtună»). Orizontul acestui personaj feminin nu mai 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*»¹ se autodefiniște ea. Mulți ani trăiește cu sentimentul că este înțemnițată, că vocația ei adevărată este lângă logodnicul 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, Wangel 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, pe care le știi... Gândește-te... nu-i extraordinar? Când vorbeam despre astea, mi se părea că și păsările, și toate viețuitoarele mării sunt înrudite cu el*»². Atracția este cu atât mai puternică, cu cât, pe fondul unei stări nervoase excesiv de încordate, se aștepta din partea doctorului Wangel la un refuz categoric care ar fi îndârjit-o și mai mult. Când Arnholm 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 târziu să ne mai îndreptăm greșeala*», Elida, cu gândul la superioritatea logodnicului ei, confirmă: «*Da, spui un trist adevăr. Și cred că oamenii bănuie și ei înșiși asta și-și poartă prin viață bănuiala ca o remușcare sau o amărăciune secretă... Așa se explică*

¹ Henrik Ibsen, *Femeia mării*, în *Teatru*, vol. III, București, E.P.L.U., 1966, p. 214.

² *Ibidem*, p. 220.

pentru ce oamenii își simt sufletul greu, greu»³. 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 puțința 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 decât logodnicul de altă dată. Fiindcă un om care se exprimă ca Wangel atestă acest lucru: «*N-ai observat că oamenii de pe țărmul mării deschise, sunt un soi aparte de oameni, un fel de alt neam de oameni? E ca și cum ar trăi propria viață a mării. E agitația puternică a valurilor cu fluxul și refluxul lor, atât în gândirea cât și în senzațiile acestor oameni, și de aceea nu pot fi niciodată transplantați. A, trebuia să mă gândesc mai demult la asta. Am făcut un adevărat păcat față de Ellida s-o iau de-acolo și s-o mut aici*»⁴. (...)

...simțământul demiurgic pe care îl dăruiește opera marelui nordic este la fel de puternic și 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 o mare frumusețe morală, al cărei ax principal îl constituie permanenta pledoarie pentru vocația omului de a se autodepăși.»⁵

„Merită a fi semnalate în treacăt și alte elemente pirandelliene din teatrul ibsenian: ca la autorul lui *Ciascuno a suo modo*, și la Ibsen arta anticipează realitatea (sugestiile pe care le conțin statuia proiectată de Lyngstrand și tabloul lui Ballested prevestesc «aclimatizarea» *Femeii mării*) (...) în fine, conflictul dintre morala imuabilă, puritană și naturalitate din piesele ibseniene nu e decât un conflict dintre formă și viață. (...)

Această conștiință a rolului predomină însă în *O casă cu păpuși*, oferind o neașteptată modernitate acestei piese care părea desuetă și tezistă (deși Ibsen a negat, iritat, eticheta de «feminist», concedând totuși că poate fi vorba de emanciparea femeii în măsura în care acest lucru nu e altceva decât emanciparea umanului). Cel care a înțeles perfect acest lucru e Georg Groddeck, autorul faimosului *Das Buch vom Es*. Într-un mănunchi de eseuri vii și neortodoxe, intitulat *Tragedie sau comedie? O întrebare pentru cititorul lui Ibsen*, Groddeck observă că mai toate eroinele sunt, de fapt, niște «suflete poetice», cu o psihologie de fată, de «codană», ce-și jertfesc trupul și spiritul, dar, mai ales, partenerul (Helmer, Rosmer, Løvborg etc.) visului în care cred cu o obstinație de adolescente întârziate. (Prototipul lor este, cred, Agnes din *Brand*, gata în entuziasmul ei să-l sacrifice pe Einar: «te-am dăruit!», exclamă ea.) De ce, deși căsătorită și chiar așteptând un

³ *Ibidem*, p. 229.

⁴ *Ibidem*, p. 244.

⁵ Ileana Berlogea, Silvia Cucu, Eugen Nicoară, *Istoria teatrului universal*, vol. II, *Clasicism, Romanticism, Realism*, Editura Didactică și Pedagogică, 1982, p. 214, 221, 223.

copil, Hedda Tesman rămâne, încăpățânată, Hedda Gabler? Tocmai din cauza acestei intime concepții de viață, datorită căreia rămâne tot o «fată», asemeni Norei sau Ellidei, femeia mării, exaltate de câte un «ideal imprecis și neclar», misterios⁶. (...)

La Ibsen, intuiția spațiului scenic, necesar reflectării situației dramatice, funcționează întotdeauna genial. De pildă, în finalul *Heddei Gabler*, spațiul, oricum închis, se micșorează, încercuind definitiv starea de ființă indisponibilă a eroinei. În *Femeia mării*, ieșirea la suprafața conștiinței a «străinului» *refulat* din psihicul Ellidei este anunțată, mai întâi, prin intermediul spațiului scenic al actului III. Or, aceasta este o metaforă manifestă a inconștientului: «Locul e umed, mocirlos și umbrat de copaci mari. În dreapta se vede marginea unui eleșteu verzui». De altfel, Ibsen acordă o funcție foarte precisă și sunetului magic, sub acolada sonoră a căruia cade deznodământul. Așa e dangătul tot mai îndepărtat de clopot de vapor din *Femeia mării* ori «vuietul bubuitoare» din *Când noi, morții...* Acest gen de sunet magic, mistic sau transcendentă va face o splendidă carieră în toată dramaturgia post-ibseniană (...)

Pe deasupra [tehnicii analitice, n.n., L.V.B.] s-a adăugat și influența romanului, așa încât drama a ajuns să-și anexeze, ca, de pildă, în *Rața sălbatică* ori în *Femeia mării*, o arhitectonică etajată și sinuoasă. (...)

La Ibsen, destinul pânđește și apare din culisele preistoriei personajului. Eroul este, întotdeauna, predeterminat de trecutul său, care se manifestă, umplând spațiul unui iluzoriu prezent independent. Prezentul nu e decât ultimul segment al acestei preistorii, iar viitorul este exclus. În piesa ibseniană nu există decât trecutul, el este, cum ar spune un alt personaj al *Noapții de Sânziene*, cu o formulă extraordinară, *timpul celibatar* «fără urmași». Trecutul, mereu restaurat, renaște dintr-o negare a prezentului. Ceea ce-i realmente teribil în piesa ibseniană e faptul că trecutul reparvine la stadiul de existență empirică, la cel de prezent real; el se manifestă sub forma unui insolit *Dasein*. Camil Petrescu are, în *Doctrina substanței*, o expresie fericită, numind trecutul acel ceva «eliminat din substanță»⁷. Numai că la Ibsen trecutul e chiar unica substanță, mereu regenerată. Preistoria (...) se reîncarnează (...) în *Rosmersholm* și *Femeia mării*, sub forma fantasmei Beatei și a Străinului (...)

Timp de un secol – adică între 1895 și 1994 – pe scenele românești au fost realizate 109 montări ibseniene. E mult, e puțin? Greu de spus

⁶ Georg Groddeck, *Tragödie oder Komödie? Eine Frage an die Ibsenleser*, Verlag von S. Hirzel, Leipzig, 1918, p. 114.

⁷ Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, I, ed. îngrijită de Florica Ichim și Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura științifică și enciclopedică, 1988, p. 126.

deocamdată. (...) (mai puțin jucată însă *Femeia mării*, rămasă la cinci înscenări, din cauza dificultății de a-i întrupa scenic subtil-romanesca ei etajare de *mises en abyme*).”⁸

Cerință obligatorie de lucru pentru toți masteranzii:

Oferiți o interpretare *personală* a piesei lui Henrik Ibsen, *Femeia mării* (1888), plecând de la (unele din) următoarele extrase. Un scurt comentariu *individual*, *cu propriile cuvinte* (nu reproducerea altor opinii) în care să exprimați care credeți că este semnificația și valoarea estetică a piesei. O pagină în care spuneți ce credeți dumneavoastră, folosind un discurs familiar, firesc, în care să demonstrați, minimal, că ați citit și ați meditat asupra piesei.

Actul I:

„BALLESTED: Da. Aici pe recif, în planul din față, trebuie să zacă o sirenă, gata să-și dea duhul.

LYNGSTRAND: De ce trebuie neapărat să-și dea duhul?

BALLESTED: Pentru că s-a răătăcit aici, înăuntru, în fiord, departe de mare și nu mai poate găsi drumul înapoi. De aceea zace și moare aici, în apa asta sălcie. Acum pricepeți?

LYNGSTRAND: Aha! Așa, deci...

BALLESTED: Doamna de aici din casă mi-a inspirat ideea cu sirena...

LYNGSTRAND: Ce titlu îi veți pune tabloului când va fi gata?

BALLESTED: Am de gând să-i spun „Sfârșitul sirenei”.

LYNGSTRAND: Mi se pare un titlu foarte potrivit. Fără îndoială, o să iasă ceva frumos.”⁹

„WANGEL: (...) A coborât să facă baie. Face baie în mare în fiecare zi, cam pe la ora asta. Oricum ar fi vremea.

ARNHOLM: Suferă de ceva?

WANGEL: La drept vorbind, n-are nimic. Deși a fost deosebit de nervoasă în ultimii doi ani. Vreau să spun, din când în când. Nu pot nici eu, de fapt, să-mi dau seama ce e, cu ea. Cât despre mare, asta e singura plăcere a vieții ei, vezi dumneata.

ARNHOLM: Țin minte demult asta.”¹⁰

⁸ Ion Vartic, *Ibsen și „teatrul invizibil”*. *Preludii la o teorie a dramei*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1995, p. 16, 17, 43-44, 66, 71, 236-237.

⁹ Henrik Ibsen, *Femeia mării*. *Piesă în cinci acte (1888)*. În românește de Sidonia Drăgușanu și Florin Murgescu, în Henrik Ibsen, *Teatru. În trei volume*, vol. III, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966, p. 189.

¹⁰ *Ibidem*, p. 196.

„WANGEL (*zâmbind și întinzând mâinile spre ea*): Uite-o. Sirena!”¹¹

„WANGEL: Apa a fost bună, rece, astăzi?

ELLIDA: Rece? Dumnezeu! Aici apa nu-i niciodată rece. Călduță ca o gargară, fără pic de vlagă. Uf! Apa-i bolnavă aici, în fiord.

ARNHOLM: Bolnavă?

ELLIDA: Da, bolnavă. Cred că te și îmbolnăvește...

WANGEL: Hai, ai lăudat destul stațiunea noastră.

ARNHOLM: Mai curând cred că între dumneata, doamnă Wangel, și mare s-a stabilit un fel de legătură... Cu marea și tot ceea ce ține de ea.

ELLIDA: Da, poate să fie și-așa... Am ajuns aproape s-o cred și eu.”¹²

„ARNHOLM: (...) Și când mă gândesc la dumneata, te văd acolo, sus, în turnul farului. Păgâna, cum îți spunea pastorul cel bătrân, pentru că tatăl dumitale te-a botezat așa, cu un nume de corabie – Ellida. Nu cu nume creștinesc.”¹³

„ARNHOLM: Soțul dumitale nu știe așadar nimic despre...

ELLIDA: I-am mărturisit de la început că nu vin lângă el cu o inimă întreagă. Că inima mea a fost a altuia. Mai mult n-a vrut să știe. Și eu n-am stăruit... La ce bun? În fond nu fusese vorba decât de o nebunie... De care am scăpat... Repede... Destul de repede și într-o oarecare măsură, vreau să spun.

ARNHOLM (*ridicându-se*): Numai într-o oarecare măsură? Nu de tot?

ELLIDA: Nu. Nu. O, Doamne, Arnholm... Nu-i de loc așa cum îți închipui. E greu de înțeles... E greu de spus. Nu știu cum aș putea să-ți spun. Ai să crezi că eram bolnavă. Sau că eram de-a dreptul nebună.”¹⁴

„LYNGSTRAND: (...) De îndată ce mă voi simți în puteri, voi încerca să fac o operă mare. Așa, un grup... cum s-ar spune.

ELLIDA: înțeleg... Și ce va reprezenta grupul?

LYNGSTRAND: în orice caz, ar trebui să fie ceva trăit.

ARNHOLM: Da, da. Să nu renunțați la ideea asta.

ELLIDA: Dar ce anume ar înfățișa grupul?

LYNGSTRAND: ...M-am gândit... Să fie o femeie tânără... Soția unui marinar, care doarme lungită... Doarme straniu de neliniștit... Și visează. Cred că am să pot face în așa fel ca să se vadă pe chipul ei că visează.

ARNHOLM: Singură?

¹¹ *Ibidem*, p. 197.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 198.

¹⁴ *Ibidem*, p. 200-201.

LYNGSTRAND: Nu... ar mai fi ceva... S-ar putea spune... conturul cuiva... care ar fi soțul ei... Soțul ei pe care l-a înșelat, când era plecat departe, pe mări... Și el s-a înecat.

ARNHOLM: Cum? Ce spuneai?

ELLIDA: S-a înecat?

LYNGSTRAND: Da, s-a înecat în timpul unei călătorii pe mare. Dar ceea ce este și mai ciudat, e că s-a întors totuși acasă. În timpul nopții... Și acum stă în fața patului și se uită la ea. Trebuie să curgă apa de pe el, ca și cum atunci ar fi ieșit din apă.

ELLIDA (*lăsându-se pe spate, în scaun*): Ce straniu! (*încizând ochii.*) Pot vedea atât de limpede toate... de parcă le-aș fi trăit.”¹⁵

„LYNGSTRAND: După aceea... s-a întâmplat ceva atât de straniu... n-am să uit toată viața... Nu, n-am să uit cât oi trăi. Pentru că a spus, de data asta foarte calm: «Totuși, a mea e și a mea va fi! Și mă va urma chiar dacă va trebui să mă duc acasă la ea s-o caut, ca un înecat ieșit din Marea Neagră».”¹⁶

„ELLIDA: (...) Pentru că și eu trăiesc ceva... Ceva, de care ceilalți toți sunt străini.”¹⁷

Actul II:

„HILDE: (...) Nu m-ar mira de loc dacă într-o bună zi ar înnebuni aici, sub ochii noștri.

BOLETTE: Să înnebunească? Cum poate să-ți treacă prin cap una ca asta?

HILDE: O, n-ar fi de loc de mirare! Și maică-sa a înnebunit. A murit nebună, știu eu ce spun!”¹⁸

„ELLIDA: (...) Noapte și zi, iarnă și vară, mă copleșește dorința asta secretă: chemarea mării...”¹⁹

„WANGEL: Atunci despre ce vorbești?

ELLIDA: Vorbeam mai mult despre mare.

WANGEL: A! Despre mare!

ELLIDA: Despre furtună și despre marea liniștită! 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

¹⁵ *Ibidem*, p. 203-204.

¹⁶ *Ibidem*, p. 205.

¹⁷ *Ibidem*, p. 206.

¹⁸ *Ibidem*, p. 212.

¹⁹ *Ibidem*, p. 214.

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, pe care le știi... Gândește-te... nu-i extraordinar? Când vorbeam despre astea, mi se părea că și păsările, și toate viețuitoarele mării sunt înrudite cu el.

WANGEL: Și tu, Ellida?

ELLIDA: Da, mi se părea că și eu mă înrudeam cu toate la un loc.

WANGEL: Așa... De aceea te-ai logodit?

ELLIDA: Da. El spunea că așa trebuie să fac.

WANGEL: Trebuie? Tu personal n-aveai voință?

ELLIDA: Nu, când era el în preajma mea. O, mai târziu mi s-a părut că era ceva cu totul de neînțeles.

WANGEL: Ai stat de multe ori împreună cu el?

ELLIDA: Nu, nu de prea multe ori. Odată a venit la noi ca să vadă farul. Atunci ne-am cunoscut. Pe urmă, ne-am mai întâlnit din când în când.”²⁰

„ELLIDA: A scos din buzunar o verigă de metal pentru chei și și-a tras din deget un inel pe care obișnuia să-1 poarte. Mi-a scos și mie din deget un mic inel pe care-l purtam de mult. A vârât în veriga pentru chei amândouă inelele. Și a spus că acum trebuie să ne încredințăm amândoi mării.

WANGEL: Să vă încredințați?...

ELLIDA: Da, așa a spus. Și pe urmă a aruncat veriga cu inelele noastre... A aruncat-o cu toată puterea, cât mai departe, în adâncul mării.

WANGEL: Și tu, Ellida? Te-ai potrivit tu la astea?

ELLIDA: Da, închipuie-ți... Mi se părea atunci că totul este așa cum trebuie să fie. Însă, slavă Domnului... a plecat!

WANGEL: Și după ce a plecat?

ELLIDA: Crede-mă că în curând mi-am venit în fire. Am ajuns să pricep că totul fusese curată nebunie, ceva fără nici un rost...”²¹

„WANGEL: Omul acesta a avut o putere neobișnuită asupra ta, Ellida.

ELLIDA: O, da, da. Omul acesta înspăimântător!”²²

„ELLIDA: (...) oricum, n-am să pot scăpa nici acolo.

WANGEL: De ce anume? Draga mea... la ce anume te gândești?

ELLIDA: La groază, la asta mă gândesc. Puterea asta de nepătruns, de neînțeles pe care o are asupra sufletului meu...

WANGEL: Bine, dar ai scăpat! De multă vreme. De atunci, de când ai rupt-o cu el. Totul a trecut de mult!

²⁰ *Ibidem*, p. 217-218.

²¹ *Ibidem*, p. 218-219.

²² *Ibidem*, p. 220.

ELLIDA (*sărind în sus*): Nu, tocmai asta e, că n-a trecut!

WANGEL: N-a trecut?

ELLIDA: Nu, Wangel... n-a trecut. Și sunt înspăimântată la gândul că nu va trece niciodată. Până la sfârșitul vieții!

WANGEL (*cu voce sugrumată*): Vrei să spui, deci, că în adâncul ființei tale n-ai putut niciodată să-l uiți pe străinul acela?

ELLIDA: Îl uitasem. Însă acum e ca și cum s-ar întoarce din nou.”²³

„ELLIDA: (...) Cum am putea limpezi... taina aceea grea, cu ochii copilului?

WANGEL: Draga mea, scumpa mea Ellida, te asigur că nu este decât o închipuire a ta. Copilul avea ochi normali, exact ca oricare alt copil normal.

ELLIDA: Nu, nu-i avea! Cum n-ai văzut? Ochii copilului își schimbau culoarea după mare. Când soarele strălucea liniștit în fiord, așa erau și ochii lui. Pe furtună, la fel... O, am văzut bine, chiar dacă tu n-ai văzut.

WANGEL (*revenindu-și*): Hm... așa o fi. Dar chiar dacă-i așa! Ce importanță ar avea?

ELLIDA (*cu glas scăzut, apropiindu-se*): Am mai văzut ochii ăștia și mai înainte.

WANGEL: Când? Unde?...

ELLIDA: Acolo, la Bratthammer. Acum zece ani.

WANGEL (*retrăgându-se un pas*): Ce vrei să...

ELLIDA (*șoptește tremurând*): Copilul avea ochii bărbatului acela... Ochii străinului.

WANGEL (*cu un strigăt involuntar*): Ellida!...”²⁴

Actul III:

„BOLETTE: (...) La ce ne folosește nouă că lumea cea mare trece pe aici, ca să plece spre nord, pentru a admira soarele polar de la miezul nopții? Noi însă, noi niciodată nu plecăm cu ei. Noi nu admirăm nici un soare la miezul nopții. O, nu, noi trebuie să trăim cuminte, aici, în eleșteul nostru cu carași.”²⁵

„ELLIDA: Și din nou în larg... mâine. În larg, în marea deschisă, în marea largă. Gândiți-vă, să poți fi pe punte! Dacă s-ar putea. Dacă s-ar putea una ca asta!

ARNHOLM: N-ați făcut niciodată o călătorie lungă pe apă, doamnă Wangel?

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem*, p. 222-223.

²⁵ *Ibidem*, p. 225-226.

ELLIDA: Niciodată, niciodată! Doar câteva excursii mici, aici, în fiord.

BOLETTE (*suspinând*): Noi trebuie să ne mulțumim cu viața pe uscat.

ARNHOLM: Ei, în definitiv, aici e căminul nostru.

ELLIDA: Nu, nu cred de loc că-i așa.

ARNHOLM: Nu pe pământ?

ELLIDA: Nu, nu cred de loc asta! Dimpotrivă, cred că dacă oamenii s-ar fi obișnuit să-și ducă viața pe mare — sau, poate, *în* mare — am fi cu totul altfel decât suntem. Am fi și mai buni, și mai fericiți.

ARNHOLM: Credeți realmente?

ELLIDA: Da, mult aș da să știu dacă nu cumva așa am fi.

(...)

ARNHOLM (*persiflând*): Bine, bine, fie! Dar ce-a fost, a fost! O dată pentru totdeauna, am luat-o pe drumul cel rău și am devenit niște ființe terestre, nu marine. Din toate punctele de vedere, acum e cu siguranță prea târziu ca să mai putem îndrepta greșeala.

ELLIDA: Da, spui un trist adevăr. Și cred că oamenii bănuie ei înșiși asta, și-și poartă prin viață bănuiala ca o remușcare și o amărăciune secretă. Puteți să mă credeți, de aici vine totul; așa se explică pentru ce oamenii își simt sufletul greu, greu. Da, da, crede-mă.

ARNHOLM: Dar, dragă doamnă Wangel, eu n-am impresia că oamenii au sufletul atât de apăsător. Mi se pare, dimpotrivă, că cei mai mulți iau viața ușor și viața li se pare plăcută.

ELLIDA: O, nu, nu-i de loc așa. Bucuria asta... seamănă foarte mult cu bucuria luminii din lunile de vară. Păstrează în ea amintirea întunericului care trebuie să vină. Și amintirea își aruncă umbra peste bucuria omenească după cum norul călător își aruncă umbra deasupra fiordului. Strălucea atât de limpede și de albastru! Și iată că, deodată...”²⁶

„WANGEL (*privind-o plin de neliniște*): Ellida! Presimt că aici se mai ascunde ceva!

ELLIDA: Chemarea...

WANGEL: Chemarea?

ELLIDA: Omul acesta e ca marea... Chemarea mării...”²⁷

Actul IV:

„ARNHOLM: Totul provine, desigur, de la starea ei psihică maladivă.

WANGEL: Nu numai asta! La bază e ceva congenital. Ellida are o anumită apartenență... Ea ține de oamenii mării. Asta-i problema.

ARNHOLM: La drept vorbind, ce vrei să spui, doctore dragă?

²⁶ *Ibidem*, p. 228-229.

²⁷ *Ibidem*, p. 237.

WANGEL: N-ai observat că oamenii de pe țărmul mării deschise, sunt un soi aparte de oameni, un fel de alt neam de oameni? E ca și cum ar trăi propria viață a mării. E agitația puternică a valurilor cu fluxul și refluxul lor, atât în gândirea cât și în senzațiile acestor oameni, și de aceea nu pot fi niciodată transplantati. A, trebuia să mă gândesc mai demult la asta. Am făcut un adevărat păcat față de Ellida s-o iau de-acolo și s-o mut aici.”²⁸

„ELLIDA: (...) Nu trebuia să mă vând! Mai bine munca cea mai mizerabilă... mai bine cele mai grele condiții de viață... dar în libertate... și la liberă, la propria alegere.

(...)

ELLIDA: (..) Ceea ce te rog și te implor, Wangel... ăsta-i lucrul cel mai important. Redă-mi libertatea! Redă-mi întreaga libertate!

(...)

ELLIDA: Dar nu mai e timp de pierdut! Trebuie să-mi recapăt libertatea chiar azi!

WANGEL: De ce chiar azi?

ELLIDA: Pentru că... pentru că la noapte vine el!

WANGEL (*tresărind*): Vine? El? Ce amestec are aici străinul acela?

ELLIDA: Vreau să mă înfățișez lui în deplină libertate.

(...)

ELLIDA: Da, trebuie să fac o alegere. Trebuie să aleg una din două. Trebuie să pot să-l las să plece singur... Sau... sau să plec cu el.

(...)

ELLIDA: De aceea trebuie să-mi redai libertatea! Să mă dezlegi de tot ce mă leagă de tine și de ale tale! Acuma vezi și tu că e necesar. Trebuie să ne despărțim prin bună înțelegere... De bunăvoie.”²⁹

| Actul V:

„BALLESTED: Trist lucru să te gândești la asta. Săptămâni și luni întregi am fost copiii veseli ai verii. Ne vine greu să ne reacomodăm cu noaptea polară. Da, cel puțin la început, așa zic eu. Pentru că oamenii pot să se alchi__a...climatizeze, doamnă Wangel. Da, să știți că pot.”³⁰

„BOLETTE: (...) Ah, îmi vine să râd și să plâng de bucurie! De fericire! A!... Așadar, voi trăi și eu cu-adevărat. Începusem să mă înspăimânt, să cred că viața trece pe lângă mine!

(...)

²⁸ *Ibidem*, p. 244.

²⁹ *Ibidem*, p. 250-253.

³⁰ *Ibidem*, p. 257.

ARNHOLM: (...) Ei... ești așadar liberă, Bolette. Nici un fel de relație, nici un fel de legătură nu te leagă de cineva.”³¹

„STRĂINUL: Nu simți, cum simt eu, că noi ne aparținem unul altuia?

ELLIDA: Crezi... pentru că ne-am făgăduit?

STRĂINUL: O făgăduială nu poate lega pe nimeni. Pe nici un bărbat de nici o femeie, și pe nici o femeie de nici un bărbat. Țin atât de neclintit la tine pentru că *nu pot* altfel.

ELLIDA (*încet, fremătând*): De ce n-ai venit mai demult?

WANGEL: Ellida!

ELLIDA (*întrerupându-se*): Oh... atracția, ademenirea și chemarea asta a necunoscutului! Toată puterea mării e adunată aici!

(...)

ELLIDA (*într-o excitație crescândă*): Wangel! Lasă-mă să-ți spun... să spun ca să audă și el. Poți, dacă vrei, să mă reții aici! Ai și puterea și mijloacele! Și chiar asta vrei să și faci! Dar sufletul meu, toate gândurile mele, toate năzuințele, toate dorințele, toate nostalgiile nu le poți înlănțui! Vor jindui și vor zbura spre necunoscutul pentru care am fost creată... și pe care tu mi l-ai închis.

WANGEL (*cu durere calmă*): Văd bine, Ellida! Pas cu pas, luneci de lângă mine. Până la urmă, atracția ta pentru ceva fără hotar și fără sfârșit, pentru inaccesibil, îți va târî spiritul într-o noapte neagră.

(...)

WANGEL: Gândurile tale mergeau pe alte căi. Acum însă... acum ești cu totul dezlegată — de mine și de toate ale mele. Acum, propria și adevărata ta viață... poate reintra... din nou în propriul ei făgaș. Pentru că acum poți alege în libertate. Și pe propria ta răspundere, Ellida...

ELLIDA (*strângându-și capul în mâini și privind înaintea ei, spre Wangel*): în libertate... și pe propria mea răspundere? Pe propria mea răspundere? Asta este... asta e ceva care te transformă!

(...)

WANGEL (*se uită un moment la ea*): Ellida... sufletul tău e ca marea, cu fluxul și refluxul ei... De unde a venit transformarea?

ELLIDA: O, nu pricepi că transformarea a venit... că trebuia să vină... când am putut alege în libertate?

WANGEL: Și necunoscutul... nu te mai atrage?

ELLIDA: Nici nu mă atrage, nici nu mă sperie. Am putut să-l văd până în adânc... să pătrund în el, dacă aș fi vrut. Abia acum am putut alege. De aceea am și putut să renunț la el.

³¹ *Ibidem*, p. 261-262.

WANGEL: Încep să te înțeleg, încetul cu încetul. Tu gândești și simți în imagini... și în reprezentări vizuale. Nostalgia și înclinarea ta pentru mare... atracția pentru el... pentru străinul acela... toate erau expresia unei nevoi adânci de libertate, care se trezea și creștea în tine. Nimic altceva.

(...)

ELLIDA: Da, dragul și credinciosul meu Wangel, mă întorc la tine. Acum pot s-o fac. Pentru că acum vin la tine în libertate, de bunăvoie și... pe propria mea răspundere.”³²

„ELLIDA (*zâmbind, grav*): Ei, vezi dumneata, domnule Arnholm?... Ții minte... ce am vorbit ieri? Când cineva s-a obișnuit să trăiască departe de mare... pe uscat... nu-și mai găsește drumul înapoi... la mare. Și nici la viața de mare.

BALLESTED: Dar asta e curat povestea cu sirena mea!

ELLIDA: Cu oarecare aproximație...

BALLESTED: Cu deosebirea doar că sirena... moare din cauza asta. De altfel, oamenii... ei se pot aclam... acli... matiza. Da, da, vă asigur, doamnă Wangel, ei pot să se a-cli-ma-ti-ze-ze!

ELLIDA: Da, în libertate, pot, domnule Ballested!

WANGEL: Și pe propria răspundere, Ellida dragă.

ELLIDA (*rapid, întinzându-i mâna*): Da, așa e, Wangel... Pe propria răspundere...

(*Vaporul cel mare iese fără zgomot din fiord. Muzica se aude din ce în ce mai tare, dinspre țärm.*)”³³

Audiții/ vizionări opționale:

Spectacolul înregistrat în 1991 este regizat de Olimpia Arghir. Au interpretat actorii: Valeria Seciu, Virgil Ogășanu, Alexandru Repan, Virgil Andriescu, Lelia Ciobanu, Delia Nartea, George Alexandru:

<https://www.youtube.com/watch?v=qvtJ1vIsIZg&authuser=0>

Teatru radiofonic (1987). În distribuție: Valeria Seciu, Victor Rebengiuc, Rodica Negrea, Alexandru Repan, Mirela Gorea, Marcel Iureș, Mircea Albulescu, Mircea Anghelescu:

<https://www.youtube.com/watch?v=sAA3HRUeMVY&authuser=0>

Teatru radiofonic (1968) Distribuția: Ileana Ploscaru, Dan Herdan, Ana Mirena, Aurora Simionică, Emil Sassu, Longin Mărtoiu, Romel Stănciugel; Regia artistică: Marieta Sadova și Paul Stratilat:

<https://www.youtube.com/watch?v=hd-3hDYTIPc&authuser=0>

³² *Ibidem*, p. 269-272.

³³ *Ibidem*, p. 273-274.

| Exemplificări de interpretare

masterandă Luciana Daniela Lazea:

Consider că piesa de teatru *Femeia mării* de Henrik Ibsen prezintă multe aspecte cu subînțeles, astfel este nevoie de o atenție sporită asupra unor replici. Personajul în jurul căruia se realizează întreaga acțiune, cum încă din titlu ne putem da seama, este Ellida, „femeia mării”. De-a lungul piesei se acordă importanță femeii și aspirației sale, precum și problemelor sufletului feminin.

Există două interpretări ale sufletului Ellidei: pictura și sculptura. Pe de-o parte, din descrierea lui Ballested, ce urmează să facă o pictură intitulată „Sfârșitul sirenei”, reiese asemănarea personajului feminin cu acea sirenă răătăcită și care urmează să moară. Sirena este simbolul femeii în contextul mării, dar și cea care atrage bărbații cu calitățile sale (admirația lui Arnholm, legăturile amoroase duse până la logodnă cu un american – marinar și șef de echipaj pe vas, și în final, căsnicia cu doctorul Wangel). Pe de altă parte, Lyngstrand dorește să devină un sculptor, iar opera sa face referire la o soție de marinar, care doarme și visează, iar în spate să fie soțul ei pe care l-a înșelat când el era plecat, să apară așa ca un înecat ieșit din mare. Pornește de la o situație reală, și mai exact, își aduce aminte de o poveste despre un șef de echipaj, un american, ce a văzut în ziar că iubita lui s-a căsătorit cu altcineva. Acesta și-a promis că până la urmă tot al lui va fi, iar ea îl va urma chiar dacă va trebui s-o caute peste tot.

Despre Ellida aflăm că face baie în mare în fiecare zi, la aceeași oră, indiferent de vreme. Fiindcă în ultimii doi ani era tot nervoasă, marea rămânea „singura plăcere a vieții ei”. Arnholm este cel care accentuează acest lucru, aducându-și aminte că de mult timp exista iubirea ei față de mare. Se deduce, astfel, că ea avea o obsesie pentru înot, pentru mare, iar durerea și suferința erau alinate prin această activitate. Totodată, ea pare a fi un suflet asuprit, care se închide în interior și nu-și comunică problemele, devenind o enigmă pentru toți din jurul ei. Chiar dacă locuiește între munți, fără prea multă lumină și cu un vânt slab, pentru ea, chemarea mării rămâne o dorință pe care trebuie să o împlinească. Putem interpreta că marea simbolizează o deschidere, aspirație spre noutate, în timp ce fiordul (conform dex.online, acesta reprezintă un golf maritim îngust, sinuos și intrat adânc în uscat, cu maluri abrupte și înalte) aparține unei lumi închise, fără dezvoltare. Și probabil de aceea și sufletul ei este unul „îngrădit” și întunecat de gânduri.

Toți din fiord trăiesc „izolați” și nu ies în lume, ceea ce o face pe Bolette să vrea să plece și să vadă alte lucruri, să descopere și să învețe, dar nu ar vrea nici să-și părăsească tatăl. Arnholm, profesorul mai în vârstă, este

cel care o convinge să redescopere lumea, propunându-i să-i fie nevastă. Ar putea exista o asemănare între ceea ce a făcut Ellida și ceea ce face Bolette. Aceasta din urmă i-a promis lui Lyngstrand că se va gândi la el mereu, cât va fi el plecat, timp în care ea a acceptat propunerea lui Arnholm de-ai fi alături. Se dezvăluie o oarecare trădare din partea ei.

Perioada în care „femeia mării”, Ellida, a stat la far a afectat-o și i-a lăsat urme adânci. Era predestinată mării prin naștere și nume, fiind fiica paznicului farului și poreclită „Păgâna” - deoarece avea un nume de corabie, Ellida.

Încă de la începutul operei se menționează faptul că Ellida s-a căsătorit cu un bărbat mai în vârstă decât ea și trăiește în aceeași casă cu cele două fiice vitrege. Cu toate că din text reiese că cele două fiice vitrege, Hilde și Bolette, au decorat frumos în casă pentru ziua mamei lor, sub pretextul apariției profesorului Arnholm, momentul în care Ellida stă singură în chioșcul realizat de Wangel, în timp ce fetele stau afară pe verandă, definește faptul că ea se simte o străină în casa soțului ei. În casă se sărbătoreau diferite evenimente familiale în secret, iar soțul și fetele sale trăiau amintiri la care ea nu putea să ia parte. Astfel, ea trăia cu gândul că nu este în stare să umple golul lăsat de moartea primei soții. Având în vedere aceste lucruri, se explică de ce Ellida are sufletul rănit. Faptul că ea nu s-a putut obișnui cu gândul că este a doua soție a unui bărbat, a dus la mari frământări în mintea ei, precum și la apariția unei relații mai puțin bune între ea și soț. Crezând că sufletul lui este împărțit, ea nu a mai vrut să fie a lui. De asemenea, o altă cauză a suferinței ei poate fi și comportamentul rigid și distant al celor două fete, făcându-și iluzii că ele nu o vor accepta niciodată drept „mamă” a lor. În final se dovedește cu totul altceva: cele două, în special Hilde, se bucură de faptul că Ellida nu mai trebuie să plece și decide să rămână cu ei.

Pe lângă alte lucruri, nici trecutul ei nu o lasă în pace, gândindu-se mereu la ceea ce trăise alături de marinarul american. Ea își iubește soțul acum, dar parcă sunt păstrate și sentimentele față de un alt bărbat din trecut. Astfel, ea trăia de mai demult ceva de care toți erau străini, având mereu ceva pe suflet, și nici măcar Wangel nu știa ce povară duce ea. În timpul în care l-a refuzat pe Arnholm și iluziile sale, ea avea în minte și în suflet pe altcineva, de care nu știa nimeni, și nu i-a spus nici lui Wangel. Ea nu avea inima întreagă pe când a ajuns soția lui, era mai mult o „nebulă” de care nu știe dacă a scăpat în totalitate.

Printr-o destăinuire soțului, a recunoscut că ea ajunsese la un fel de logodnă cu un marinar, dar care nu s-a înfăptuit așa cum se credea. El a plecat pe mare, iar ea a rămas singură, ceea ce a dus la o iubire neîmplinită. În aceeași mărturisire este vorba de o logodnă prin intermediul unor inele

puse într-o verigă de chei și aruncată în mare, realizându-se în acest fel un legământ puternic între cei doi. Lucrurile iau o altă întorsătură în momentul în care se bănuiește că acel om înspăimântător l-a omorât pe căpitanul vasului, dar nu se știe cu exactitate adevăratul motiv pentru care a făcut asta și nici dacă acela era adevărul. Cert este că Ellida i-a luat mereu apărarea, ridicând semne de întrebare: a făcut asta din cauza fricii? Sau există și alte detalii știute doar de cei doi? De ce doar după moartea căpitanului cei doi și-au făcut promisiunile cu inelele și le-au aruncat în mare? Omul acela pare că a avut și are o putere neobișnuită asupra ei. Povestea lui Lyngstrand este de fapt povestea adevărată a fostului ei logodnic. La auzirea acestei întâmplări, Ellida și-a schimbat starea de spirit și a încercat să schimbe subiectul.

Ellida afirmă că este bolnavă de trei ani, acea traumă o urmărește mereu și parcă îl vede tot timpul în fața ochilor exact ca în urmă cu zece ani. Faptul că nu îl poate uita face ca ea să se întoarcă din nou și din nou la acele momente din trecut. După întâlnirea cu Străinul, aceste frici și obsesii sunt reliefate și o fac să sufere și mai mult. Acest străin, numit și „omul mării deschise”, a venit ca s-o ia, așa cum îi promisese înainte. În următoarea noapte avea să fie ultima călătorie cu vasul, iar Ellida trebuia să ia o decizie în această privință: dacă să plece pentru totdeauna cu el sau să rămână. Chiar dacă ea nu se putea abține de la chemarea mării, trebuia să se gândească la faptul că el a venit să se răzbune pe logodnica lui necredincioasă. Din acțiunile ei, pare că are o boală psihică, ce nu poate fi vindecată cu tratamente și doctori. Se poate considera și faptul că această îmbolnăvire se datorează mutării ei departe de viața mării și de agitația valurilor.

Este ciudat faptul că Ellida îl vedea încă viu – pe fostul partener – în fața ochilor, dar în momentul în care l-a văzut, ea nu l-a recunoscut, doar ochii erau aceiași. Ea credea că ochii copilului său aveau ochii Străinului, care își schimbau culoarea după cum era marea. Eu cred că aici sunt două variante posibile: fie este vorba despre o dragoste pe care nu o poate uita, a ținut la el prea mult și acum se simte vinovată că i-a făcut promisiuni de care nu s-a putut ține, fie acel Străin i-a provocat și alte suferințe, atât de grave încât nu-și mai poate reveni ca să fie fidelă soțului ei. Se poate ca în sufletul ei să existe, totodată, și alte nelămuriri, printre care și faptul că l-a lăsat pe marinar să plece și ea nu l-a mai așteptat pe urmă. Mai exact, poate fi vorba aici de existența unui sentiment de abandon ce o macină încontinuu, o mustrare de conștiință. Apoi, nu a fost fidelă nici lui Wangel, deoarece se gândea permanent la marinar, la mare și la orice avea legătură cu trecutul ei (fiind prinsă încă acolo și ceva nu o lăsa să evadeze).

Apar și traumele postnatale, pentru că ea a fost mamă, dar pentru puțin timp, copilul ei murind la câteva luni. Acest lucru i-a afectat nu doar starea ei psihică, ci și relația dintre ea și soț – căsnicia părea că se destramă, sentimentele au început să dispară. Deznădejdea a apărut atunci când se gândea la faptul că prima soție i-a dăruit doi copii, iar ea a pierdut acest drept. Această suferință a marcat-o destul de mult timp. De altfel, Ellida ajunge să vorbească singură, iar când Wangel nu-i de față, ea nu-și aduce aminte cum arată, ci începe să-l vadă mai degrabă pe acel străin.

Referitor la începutul relației dintre Ellida și Wangel, aceste două personaje au fost încă de la început sortite să fie împreună: ea dezorientată, singură și neajutorată; el trist și în căutare de soție și mamă ca să-i umple golul din suflet. De-a lungul timpului petrecut împreună, ea consideră că nu mai are libertate (el devenind autoritar asupra sa), crede că nu au o căsnicie fericită și că nu a venit de bunăvoie în viața lui.

După apariția Străinului, totul pare că ia o întorsătură mult mai ciudată: ea este mult mai nemulțumită și îi reproșează ceea ce el nu a fost, îi repetă că dorește libertate și chiar se gândește la varianta plecării cu acel om. În discuțiile lor din final se observă insistența asupra sintagmei „de bunăvoie”, ca și cum ea, până în acel moment, ar fi fost constrânsă de anumite împrejurări. Ceea ce urmează devine destul de trist: ea este de părere că nu are nimic ce s-o atragă acasă, copiii nu sunt ai ei, sufletul lui Wangel nu-i aparține, și deci, este obligată în final să ia o decizie. De menționat că Ellida îl considera pe Străin drept ceva ce o înspăimântă, dar o și atrage în același timp; ceva care deținea toată puterea mării („atrakție, ademenire și chemare a necunoscutului”). Dar, eu cred că ceea ce voia ea de fapt era înțelegere din partea soțului, precum și libertatea de a lua propriile decizii.

La finalul piesei de teatru lucrurile se rezolvă, Wangel renunță, din iubire, la posesivitatea sa extremă, la gândul că Ellida este proprietatea sa și că trebuie să-i controleze deciziile. Prin urmare, ea are posibilitatea de a lua decizia pe proprie răspundere și de a gândi liber pentru prima dată; acest lucru o face pe Ellida să aleagă să își continue viața alături de doctor, renunțând la atracția față de necunoscut, față de Străin. Cu toate că Ellida este o „femeie a mării”, în libertate și pe proprie răspundere s-a putut adapta vieții de pe uscat, departe de mare.

masterandă Marianna Chiricenco:

Piesa *Femeia mării* de Henrik Ibsen ne pune la dispoziție o poveste a vieții, a dragostei și a pasiunii doamnei Ellida Wangel, care în mod disperat tânjește după libertatea în care și pentru care a fost născută. Este o poveste a importanței liberei alegeri, unica variantă ce garantează fericirea și pacea

deplină a individului și a celor din jurul lui. Piesa ne ilustrează, de asemenea, frumusețea și puterea dragostei adevărate, în care fericirea, respectul și înțelegerea partenerului sunt plasate pe primul loc. Ellida este copila paznicului farului din Skjoldviken, Norvegia, sufletul căreia, inevitabil, tinde spre libertatea și imensitatea vieții atât de asemănătoare cu marea în vecinătatea căreia a crescut. Mariajul ei cu doctorul Wangel pare a fi unul reușit, dar adevăratele suferințe ale doamnei Wangel ies la suprafață în momentul în care ea aude despre misteriosul străin, cu care și-a legat viața cândva. Numele adevărat al străinului nu îl știe nimeni, trecutul său este învăluit în negură, dar influența demonică pe care o exercită asupra personajelor principale pune în mișcare întreaga familie Wangel. Ne putem închipui că străinul este o personificare a mării, o întruchipare a dorinței Ellidei de a părăsi locul în care a ajuns fără propria voință și după cum știm, luarea unei decizii serioase ne trezește groază în suflet, la fel cum și ochii străinului o speriau pe Ellida. Ochii propriei ei frici în care se îngrozea să privească. Faptul că Ellida a fost luată de soție, de către doctorul Wangel, la o vârstă tânără, fără a avea posibilitatea de a înțelege deplin situația a împiedicat-o să creeze cu el o familie adevărată. Ea a rămas străină fiicelor doctorului, cel puțin fiicei mai mari Bolette, și se credea incapabilă de a obține inima doctorului, încă dedicată primei sale căsătorii. Dar ea rămâne o femeie cinstită, ea încearcă să-și păstreze fidelitatea deplină față de soț și să nu mintă despre trecutul tinereții sale.

Femeia, în piesa dată, ne este descrisă din două perspective. Prima, ne este prezentată de personaje feminine însele: doamna Ellida Wangel și Bolette, iar cea de-a doua, de către tânărul Lyngstrand. Amândouă doamnele familiei Wangel sunt dornice de a primi libertate în luarea deciziilor, autonomie în gândire personală, posibilitatea dezvoltării personale. Cu toate că ele nu prea găsesc limbă comună și par străine una față de alta, cititorul poate identifica trăsături ce le unesc pe aceste două femei. Lyngstrand, la rândul lui, vede femeia doar ca un accesoriu al bărbatului. El crede că o femeie poate fi cu adevărat fericită doar dedicându-și viața fericirii soțului și scopului lui de viață, din aceasta rezultă că fericirea femeii nu are importanță, ea nu este considerată om cu aceleași drepturi și egalități. O imagine tristă a situației femeilor din trecut.

masterandă Raluca-Denisa Nicoară:

Din punctul meu de vedere, piesa lui Henrik Ibsen, *Femeia mării* (1888) este programată să redea, printr-un act de reprezentare simbolică a problematicilor societății secolului al XIX-lea, criza conștiinței feminine în fața actului marital. În acest sens, personajul Ellida devine o figură prototipică pentru nevoia de emancipare identitară a femeii într-o societate

în care patriarhatul guvernează întregul mers al lucrurilor.

Citind fragmentele extrase din piesa lui Ibsen, am remarcat opțiunea estetică a autorului asupra spațiul marin ca formă de reprezentare simbolică a conceptului de *libertate*. Cu alte cuvinte, marea poate fi corelată, în subtext, cu imaginea unui topos securizant al eului individual, un adevărat spațiu al necunoscutului, în care femeia se poate aventura în scopul regăsirii identității sale autentice, ideale.

Această identitate autentică și ideală a Ellidei se poziționează în antiteză cu identitatea sa socială de soție a lui Wangel, fapt dovedit, în mod absolut, prin refuzul femeii de a deține un statut social subordonat bărbatului. Din acest motiv, Ellida îi mărturisește de foarte multe ori lui Wangel dorința mistuitoare de a-și contopi din nou ființa cu spațiul infinit și necunoscut al mării, această dorință putând fi asociată, în mod absolut, cu ideea unei adevărate nostalgii ereditare: „ELLIDA: (...) Noapte și zi, iarnă și vară, mă copleșește dorința asta secretă: chemarea mării...”. Alteori, confesiunea se transformă într-o profundă și disperată implorare, aspect ce marchează punctul paroxistic al crizei identitare: „ELLIDA: (...) Ceea ce te rog și te implor, Wangel... ăsta-i lucrul cel mai important. Redă-mi libertatea! Redă-mi întreaga libertate!”.

Astfel, se poate afirma că marea funcționează ca spațiu opus în totalitate celui casnic, acesta din urmă fiind resimțit de către Ellida în spiritul unui univers închis, alienant și, nu în ultimul rând, *sufocant*, anulând orice dorință de emancipare a eului feminin: „ELLIDA: (...) Dar sufletul meu, toate gândurile mele, toate năzuințele, toate dorințele, toate nostalgiile nu le poți înlănțui! Vor jindui și vor zbura spre necunoscutul pentru care am fost creată... și pe care tu mi l-ai închis.”.

Totuși, este de remarcat faptul că Wangel nu rămâne pasiv în fața acestei nevoi ardente a Ellidei, acceptând să-i redea femeii libertatea, în mod simbolic, prin actul *dezlegării*: „ELLIDA: De aceea trebuie să-mi redai libertatea! Să mă dezlegi de tot ce mă leagă de tine și de ale tale!”. Printr-o exprimare metaforică, Wangel intuiește complexitatea profundă a naturii feminine, precum și predispoziția congenitală spre experimentarea necunoscutului: „WANGEL: (...) Ellida... sufletul tău e ca marea, cu fluxul și refluxul ei...”. Prin intruziunea în necunoscutul spațiului marin, Ellida renaște ca individualitate, însușindu-și semnificațiile unor termeni-cheie precum *libertate*, *bunăvoie* și *proprie răspundere*.

Prin urmare, piesa lui Ibsen, *Femeia mării*, accentuează tragismul conștiinței feminine în fața închistării sociale provocate de încheierea actului marital într-o societate caracterizată de rigorile patriarhatului. Prin Ellida, Ibsen conturează portretul femeii dornice a-și regăsi eul prin experimentarea necunoscutului, întreaga aventură de inițiere și de

desăvârșire a personajului feminin aflându-se în strânsă legătură cu acest imaginar simbolic al mării.

masterandă Simina Denisa Nicorici Diodiu:

Câteva cugetări despre libertate

Henrik Ibsen (1828-1906) este considerat acel autor extrem de bogat în idei și foarte facil în inventarea de caractere umane, pentru a le transmite. Personajele sale sunt asemănătoare reîncarnărilor, fiecare fiind mai mare decât predecesorii săi în statură morală, lărgime de înțelegere și frumusețe de semnificație.

Femeia mării (1888) este una dintre piesele cele mai enigmatice ale lui Ibsen. Ellida, protagonista, este o femeie crescută nu doar în prezența și sunetul mării, ci cu valuri sub picioare și la fereastră... ea este fiica paznicului farului. Căsătorită cu un văduv (doctorul Wangel) cu două fete (Hilde și Bolette), pare detașată de soțul și familia ei, distanțată până la punctul de alienare. S-a aflat că, înainte de căsătorie, în viața Ellidei a existat alt bărbat. Un marinăr. Amintirile despre acest om par să o invadeze tot mai mult. Este el real? Va reveni el, așa cum ea spune că se teme, să o revindice?

Da, există ceva ciudat în legătură cu Ellida. Nu se integrează în noua viață reprezentată de pământ și munți. Fiicele sale vitrege sunt intimidare și resentimentare față de presupusa ei nevoință de a face parte din lumea lor. Este distanța ei rezultatul unei copilării izolate, populată doar de păsări și creaturi marine, în fața unei priveliști și sunet în continuă schimbare al apei? Sau există motive psihologice pentru starea ei mentală? Este ea afectată – bolnavă?

Aceste întrebări nu fac altceva decât să supună atenției sufletul și viața interioară a protagonistei – reprezentant fidel al dilemelor sufletului femeiesc. Ellida, o fată cu nume păgân, numele unei corăbii, și-a petrecut anii fragezi ai vieții lângă mare, mediu cu care s-a identificat definitiv: „*ARNHOLM: Mai curând cred că între dumneata, doamnă Wangel, și mare s-a stabilit un fel de legătură... Cu marea și tot ceea ce ține de ea.*”. A cunoscut un Străin, care exercitând o forță magnetică asupra-i, a logodit-o cu el, sub semnul infinitului albastru. Apoi, nevoit să fugă pentru comiterea unei crime, a jurat că se va întoarce după aleasa sa. După plecarea Străinului, Ellida a acceptat cererea în căsătorie a doctorului Wangel, confortul și liniștea unui cămin, nu fără a avea și a mărturisi că are inima împărțită. Împărțită pentru ce? Sentimentul trădării iubirii hipnotizante, a Străinului sau a libertății tumultuoase, dar fascinante a mării?

Această inimă împărțită între viața trecută și iubirea actuală (căci Ellida își iubește actualul soț), mai mult, moartea fiului protagonistei

(despre care ea spunea că își schimba culoarea ochilor după culoarea mării), creează un mare dezechilibru în sufletul Ellidei, ce o împinge spre inadaptare, alienare și chiar nevroză. Ajunsă la apogeul durerii, protagonista îi mărturisește doctorului Wangel întregul adevăr, tot zbuciumul interior.

Doctorul Wangel este personajul care are, și el, un rol major în rezolvarea conflictului interior al protagonistei. Conștientizând complexitatea lumii interioare a femeii mării: „*N-ai observat că oamenii de pe țărmul mării deschise, sunt un soi aparte de oameni, un fel de alt neam de oameni? E ca și cum ar trăi propria viață a mării. E agitația puternică a valurilor cu fluxul și refluxul lor, atât în gândirea cât și în senzațiile acestor oameni, și de aceea nu pot fi niciodată transplantați. A, trebuia să mă gândesc mai demult la asta. Am făcut un adevărat păcat față de Ellida s-o iau de-acolo și s-o mut aici*” și asumând-și matur propriile alegeri, iubirea oarecum posesivă a doctorului se transformă, atribuindu-i Ellidei statutul deplin de femeie, liberă și capabilă de a-și lua propriile decizii.

Momentul apariției Străinului (mirajul aventurii, al fanteziilor) ilustrează cel mai bine acest lucru. Omul mării se întoarce să-și revendice logodnica și o invită să fugă împreună. Ellida, dominată de atracție, dar și de frică față de acesta îi cere doctorului să o ajute, dar în cele din urmă concluzionează că: „*Trebuie să-mi recapăt libertatea chiar azi!*”/„*Da, trebuie să fac o alegere. Trebuie să aleg una din două. Trebuie să pot să-l las să plece singur... Sau... sau să plec cu el.*” Strigătul insistent pentru libertate al protagonistei, marcată de nevoia de a face o alegere proprie, este auzit și respectat de soțul ei: „*Gândurile tale mergeau pe alte căi. Acum însă... acum ești cu totul dezlegată — de mine și de toate ale mele. Acum, propria și adevărata ta viață... poate reintra... din nou în propriul ei făgaș. Pentru că acum poți alege în libertate. Și pe propria ta răspundere, Ellida...*”.

Finalul piesei este, poate, neașteptat. Libertatea o transformă pe Ellida într-o femeie nouă, capabilă să-și măsoare sincer sufletul, să-și asume, să trăiască și să învingă orice: „*Și necunoscutul... nu te mai atrage?*”/ *ELLIDA: Nici nu mă atrage, nici nu mă sperie. Am putut să-l văd până în adânc... să pătrund în el, dacă aș fi vrut. Abia acum am putut alege. De aceea am și putut să renunț la el.*”

Libertatea alegerii, iată îi este atât de favorabilă și doctorului Wangel, care are acum promisiunea unei vieți fericite, alături de o femeie liberă care a ales să-i stea alături.

Un poem marin, un cântec despre sirene și soții de marinar, această operă proiectează iubirea într-un spectaculos peisaj norvegian, dominat deopotrivă de lumini și umbre, mare și uscat. O poveste minunată, cu personaje atât de complexe, încât scurta mea analiză ar fi putut însemna o

permanentă raportare la domeniul vast al psihanalizei, la Sigmund Freud sau la alți învățăcei ai săi, dar eu prefer să spun că e despre libertate – navigare a sufletului uman între mare și fiord.

| **Lecturi suplimentare:**

O casă de păpuși (Nora, 1879), *Strigoii* (1881), *Rața sălbatică* (1884), *Hedda Gabler* (1890).

AUGUST STRINDBERG (1849-1912)

Domnișoara Iulia (1888)

„Ibsen a însemnat măreția întrebătoare, Strindberg va fi întruchiparea nemulțumirii devastatoare pentru cei care o trăiesc, dar nespus de fecundă pentru cei care o contemplă. (...) Katharsisul nu se mai petrece în personajele autorului suedez, ca până acum, ci în spectator sau cititor. E o noutate cu mari implicații în viața individuală pși chiar în existența socială. (...) *Domnișoara Julia* este o lucrare dramatică problematică, prin care Strindberg își propune să demonstreze ceva și reușește s-o și facă. Trei sunt personajele acțiunii, dar numai două se vor înfrunta, iar locul de desfășurare – o bucătărie. Pe fundalul nopții Sf. Ion, prilej de sărbătoare a 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 *«În seara asta, domnișoara Julia e iarăși nebună; nebună de legat»*³⁴. Acest «iarăși» avertizează. Și Jean nu întârzie să motiveze. Mai ales după ce Cristina îi înlesnește conturarea stării, confirmând: *«A fost totdeauna, dar niciodată ca în astea două săptămâni din urmă de când s-a stricat logodna»*³⁵. Cauzele pot fi multiple când 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 câine pe care-l înveți să facă «hop». A sărit de două ori și de fiecare dată a luat câte una cu cravașa; dar a treia oară i-a smuls-o din mână, a rupt-o în mii de bucăți, apoi a plecat»*³⁶. Și portretul este întregit de noi date: *«...domnișoara e prea mândră în unele privințe, spune tot Jean, și prea puțin în altele; tot așa ca și contesa, când era în viață – cel mai bine se simțea la 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»*³⁷. Terenul părea foarte bine pregătit pentru ceea ce avea să se întâmple.

³⁴ August Strindberg, *Domnișoara Julia* în vol. *Teatru de Strindberg*, în românește de Valeriu Munteanu; pref. de Alexandru Sever, Editura Univers, 1973, p. 114.

³⁵ *Ibidem*, p. 115.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, p. 116.

O tânără 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 decât un valet. Dar între prezumtivul sentiment triumfător și situația reală există o prăpastie uriașă.

Discuția care urmează momentului de rătăcire cumpănește toate variantele posibile legate de noua realitate a relațiilor dintre cei doi, dezvăluind până în străfunduri familiile sufletești atât 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 tânăra contesă și așa copleșită de păreri de rău, de dezgust și de disperare. Julia mai are o răbufnire de mândrie, mânie și ciudă strigându-i lui Jean: *«Lacheule, valetule, ridică-te în picioare când vorbești!»* 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 desăvârșit, 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 sunt 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 decât la animale și la femei decăzute»*³⁸. 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 hotărî pentru ceva, având nevoie de ghidajul altora. Într-o astfel de înfruntare, orice sentiment pașnic, gata să încline balanța spre omenesc, n-are ce căuta. Deși, Julia acceptând să moară, atestă că se află sub înrăurirea 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

³⁸ *Ibidem*, p. 135.

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 decât cea a hotelului. (...)

Meritul și defectul esențial al dramaturgiei lui Strindberg îl constituie necruțătoarea investigație psihologică întreprinsă de autor în acest ținut al Mumelor care este subconștientul, dar, spre deosebire de Faust, el nu se întoarce la suprafață cu trepidul izbăvitor, ci cu o viziune sumbră, chinuitoare. E un merit că a căutat străfundurile și un defect că, întorcându-se printre oameni, n-a căutat să-i facă mai puternici.”³⁹

„Strindberg este un scriitor naturalist, realist, de concepție socială socialistă și, mai cu seamă – ca o concepție de viață generală – crezând numai într-un determinism și un materialism precis. Firește, deci [Strindberg] intră în sfera de acțiune a lui Darwin și Haeckel; crede într-o evoluție materială a omenirii, nu are nici un fel de prevestire mistică și, tot ceea ce construiește în această primă fază a existenței sale, din punct de vedere al teatrului – pentru că aceasta ne interesează – construiește pe această precisă formulă materialistă. Gândiți-vă la *Tatăl* și, mai ales, la *Domnișoara Iulia*, care este scrisă pe la 1888, și care este perfect construită pe cele mai bune date naturaliste. Nu există un lucru în această *Domnișoară Iulia*, care – oricât de bizar ni s-ar părea –, care să nu fie dinainte calculat, plănuit, drămuț de Strindberg, într-o determinare precisă de formulă naturalistă. Este adevărat că în această *Domnișoară Iulia*, cine vrea – nu văzând-o pe scenă, ci citind-o – ar putea să descopere, încă de pe la 1888, anumite lucruri foarte subțiri, anumite fire, care vor determina mișcarea, din sufletul lui Strindberg, de pe la 1895. Anume, va vedea în prefața acestei *Domnișoara Iulia*, că deși Strindberg aglomerează acolo argumente de ordin fiziologic, argumente precise – care să determine tragedia din sufletul domnișoarei Iulia – totuși este acolo un lucru, care a fost observat pentru prima dată de criticul german Bab, și acest lucru este tocmai așezarea acțiunii *Domnișoarei Iulia* în acea noapte de Sfântul Ion de Vară, care este o noapte magică în lumea folclorului nordic. Strindberg – care cunoaște toată valoarea aceasta magică a nopții de Sfântul Ion de Vară, pentru tot cuprinsul popoarelor nordice – și mai cu seamă germanice – pune toată greutatea, toată legitimitatea acțiunii și mai cu seamă a atitudinii domnișoarei Iulia pe influența acestei nopți a Sfântului Ioan de Vară – în care, se spune că nimeni nu este stăpân pe el, că sub influențe magice, ireale, toată ființa omenească se desface, puteri nebănuite ies de la fundul ființei umane și acționează fără ca omul să poată fi responsabil. Încă de aici [...] acest accident apare ca un

³⁹ Ileana Berlogea, Silvia Cucu, Eugen Nicoară, *Istoria teatrului universal*, vol. II, *Clasicism, Romanticism, Realism*, Editura Didactică și Pedagogică, 1982, p. 224-226, 231.

fel de prevestire a ceea ce va fi mai târziu [creația lui Strindberg]. (...) Astfel soneria din *D-șoara Iulia*, soneria de care se temea valetul și care ține locul unui personaj – al contelui – și care mai departe fixează o trăsătură în sufletul unui personaj prezent: Lașitatea, Servilismul valetului...”⁴⁰

„Opera lui – dezvoltând cazuri de tulburări psihice, reflex al dezordinii fiziologice, – este impregnată de obsesia raporturilor feroce dintre sexe. Tema predilectă a dramaturgului rezidă în acțiunea fatală a femeii care nu ține decât să-și domine soțul în mod tiranic (*Creditorii*, *Dansul morții* etc.). Semnificații asemănătoare poartă deopotrivă drama *Tatăl*, în care protagonistul devine o nenorocită victimă a ferocității femeilor din familia sa; și capodopera *Domnișoara Iulia*, unde eroina, turburată de ereditate și de mediul său familial aristocratic, nu rezidă în fața vieții decât impunându-și o puritate aproape maniacă. Din momentul în care își sacrifică această puritate, dăruindu-se lui Jean, servitorul casei, Iulia și-a distrus însăși propria imagine despre sine și, pierzând orice echilibru moral, își caută pedeapsa în moarte. (...) Iată deci cum, în teatrul lui Strindberg, motivele sociale dispar în fața ideii inexorabile a destinului hotărât de impulsurile oarbe ale biologicului pervertit.

Dar influența europeană a lui Strindberg din prima jumătate a secolului nostru – mai extinsă chiar decât influența lui Ibsen, incluzând în sfera ei de acțiune dramaturgi ca Pirandello sau O'Neill – nu a fost determinată atât de teze, cât de forța – de mare efect scenic – a reprezentărilor lui, de obsesia halucinantă sub puterea căreia acționau personajele sale. Dramaturgul confrunța, pe scenă, trecutul și viitorul cu prezentul, aducea suprapunerea dintre planul visului și cel al realității, mistica dostoevskiană a suferinței inevitabile a omenirii, stranii viziuni fantasmagorice derutante și apăsătoare, asemenea celor din proza lui Kafka. Tehnica sa dramatică nouă – cu acțiunea al cărei mers se întrerupea la voia capriciului, cu un dialog concis și febril, cu o intrigă alcătuită doar din fraze esențiale și cu un ritm vertiginos, precipitându-se spre tragicul final, – această tehnică «cinematografică», inventată de Strindberg înainte de apariția cinematografului, a primit adeziunea entuziastă mai întâi a curentului expresionist.”⁴¹

⁴⁰ Ion Marin Sadoveanu, *Istoria universală a dramei și teatrului*, Vol. II, Text ales, stabilit, note și prefață de I. Oprișan, Editura Eminescu, București, 1973, p. 234-235, 253.

⁴¹ Ovidiu Drimba, *Istoria teatrului universal. Ediție definitivă*, Editura Vestala, București, 2007, p. 197-199.

Cerință obligatorie de lucru pentru toți masteranzii:

Oferiți o interpretare *personală* a piesei lui August Strindberg, *Domnișoara Iulia* (1888), plecând de la (unele din) următoarele extrase. Un scurt comentariu *original, cu propriile cuvinte* (nu reproducerea altor opinii) în care să exprimați care considerați că este semnificația și valoarea estetică a piesei. O pagină în care spuneți ce credeți dumneavoastră, folosind un discurs familiar, firesc prin care să demonstrați, minimal, că ați citit și ați meditat asupra piesei.

„JEAN: În seara asta, domnișoara Julie e iarăși nebună; nebună de legat! (...) E nebună!

KRISTIN: A fost totdeauna”⁴²

„JEAN: (...) Într-o seară erau în curtea grajdului și domnișoara îl, «antrena» – așa spunea ea – știi cum? Îl făcea să sară peste cravașa ca pe un câine pe care-l înveți să facă «hop». A sărit de două ori și de fiecare dată a luat câte una cu cravașa; dar a treia oară i-a smuls-o din mână, a rupt-o în mii de bucăți, apoi a plecat.”⁴³

„JEAN: (...) Dar ce trebuie să stai să fierbi pentru javra aia de cățea tocmai acum, în ajun de sărbătoare? E bolnavă?

KRISTIN: Da, e bolnavă! A plecat pe furiș cu mopsul cantonierului și și-au făcut de cap, dar domnișoara nu vrea să știe de nimic.

JEAN: Da, domnișoara e prea mândră în unele privințe și prea puțin în altele; tot așa ca și contesa, când era în viață. Cel mai bine se simțea în bucătărie și în grajd, dar nu ar fi acceptat în ruptul capului să meargă într-o trăsură trasă de un singur cal; umbla cu manșetele murdare, dar voia să aibă coroana de conte pe butoni. Domnișoara, ca să vorbim acum despre dânsa, nu are destulă grijă de persoana sa. Aș spune chiar, că nu este fină. Adineaori, când dansa în șură, l-a smuls de-a dreptul pe brigadier de lângă Ana și l-a cerut la dans. Noi nu am face așa! Așa se întâmplă însă când domnii se coboară jos printre cei de rând, devin și ei de rând!”⁴⁴

„DOMNIȘOARA (*zâmbind împăciuitor*): N-o lua acum și dumneata așa, că poruncesc. Doar în seara asta ne-am adunat aici ca oameni care vor să se înveselească la o sărbătoare și prin urmare să lăsăm la o parte orice deosebire de rang!”⁴⁵

⁴² August Strindberg, *Domnișoara Julie*. Dramă naturalistă cu o prefață a autorului (1888), în August Strindberg, *Teatru*, În românește de Valeriu Munteanu; Prefață de Alexandru Sever, Editura Univers, București, 1973, p. 114-115.

⁴³ *Ibidem*, p. 115.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 116.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 118.

„JEAN (*intră singur*): Zău că e nebună! Să danseze în felul ăsta! Iar oamenii zâmbesc pe seama ei pe după uși. Ce spui la asta, Kristin?

KRISTIN: Ei, e vremea ei acum, și apoi totdeauna e așa de ciudată.”⁴⁶

„DOMNIȘOARA: Poate! Dar și dumneata ești! Dealtfel, totul e ciudat! Viața, oamenii, totul e ca un sloi de gheață care plutește câțva timp dus până când se scufundă, se scufundă! Am un vis, care se repetă din când în când, și uite că îmi amintesc chiar acum de el. Se face că sunt cățărata sus, pe un stâlp înalt, și nu există nici o posibilitate de coborâre; privesc în jos și mă apucă amețea; totuși trebuie să cobor, dar nu am curajul să sar; nu pot să mă țin bine și aș vrea să cad; dar nu cad. Și totuși nu-mi găsesc astâmpărul, până nu cobor; nu am liniște până nu sunt jos, jos pe pământ! Iar odată ajunsă jos, aș vrea să intru în pământ... Ai simțit vreodată ceva asemănător?

JEAN: Nu. Eu obișnuiesc să visez că stau culcat sub un copac înalt, într-o pădure întunecoasă. Vreau să mă urc sus, sus, în vârf, și să mă uit în jur, la peisajul luminos scăldat de razele soarelui, vreau să jefuiesc cuibul de păsări în care sunt ouă galben-aurii. Urc și urc, dar trunchiul e atât de gros și până la primele crengi e încă așa de mult. Știu însă că dacă aș putea ajunge măcar până la prima creangă, m-aș sui până în vârf, ca pe o scară. Încă n-am ajuns în vârf, dar o să ajung, fie și numai în vis!”⁴⁷

„JEAN: (...) Poate că la urma urmei nici nu e o deosebire așa de mare între categoriile de oameni, cum se spune!”⁴⁸

„JEAN (*intră; cu un ton exaltat*): Vedeți? Și ați auzit! Credeți că se mai poate rămâne aici?

DOMNIȘOARA: NU, nu cred. Dar ce să facem?”⁴⁹

„DOMNIȘOARA: Ce forță teribilă m-a atras spre dumneata? Forța care-l atrage pe cel slab către cel tare? Pe cel ce cade spre cel ce se ridică? Sau poate a fost dragoste? Dragoste – asta? Știi dumneata ce e dragostea? (...) Oare am fost amețită, am umblat în noaptea asta ca prin vis? Noaptea de Sânziene. Sărbătoarea bucuriilor nevinovate...”⁵⁰

„JEAN: (...) Nu pot nega că mă bucură, pe de o parte, că ceea ce ne-a orbit acolo, jos, nu a fost decât imitație de aur; am văzut acum că uliul e cenușiu și pe spate, că obrazul cel fin e dat cu pudră, că unghiile piliate pot avea margini negre, că batista era murdară, chiar dacă mirosea a parfum...! Dar,

⁴⁶ *Ibidem*, p. 119.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 123-124.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 128.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 130.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 133-134.

pe de altă parte, am fost foarte dezamăgit văzând că un lucru, pe care am ținut cu tot dinadinsul să-l am, nu era de calitate: îmi pare rău că ai decăzut așa de mult, încât ai ajuns mai jos decât bucătăreasa dumitale; asta mă chinuiește ca și când aș vedea cum ploaia de toamnă rupe florile, prefăcându-le în gunoi.

DOMNIȘOARA: Vorbești așa, de parcă m-ai fi depășit în rang.

JEAN: Dar ăsta e adevărul.

(...)

JEAN (...) (*Pasiunea i se aprinde din nou.*) Domnișoară Julie, ești o femeie minunată, mult prea bună pentru unul ca mine! Ai fost în prada unei stări de beție și acum vrei să-ți ascunzi greșeala și încerci să-ți închipui că mă iubești! Dar asta nu e adevărat; s-ar putea să te fi ademenit chipul meu – și în acest caz iubirea dumitale nu ar fi mai bună decât a mea – dar pe mine nu mă poate mulțumi să fiu pentru dumneata doar un animal, iar adevărata iubire nu ți-o pot cuceri.

DOMNIȘOARA: Ești așa de sigur?”⁵¹

„DOMNIȘOARA: (...) De la ea învățasem să n-am încredere în bărbați și să-i urăsc, fiindcă, după cum ai auzit, și ea îi ura; apoi i-am jurat să nu fiu niciodată sclava unui bărbat.”⁵²

„JEAN: Din păcate, legea nu prevede nici un fel de pedeapsă pentru femeia care a sedus un bărbat!”⁵³

„KRISTIN: (...) dar oricum între un om și altul sunt deosebiri. Zău, asta n-o s-o pot uita niciodată. Domnișoara, care era așa de mândră față de bărbați, așa de aspră cu ei, că n-ai fi zis niciodată c-ar putea avea un moment de slăbiciune... și încă așa, cu unul ca tine! Ea, care a pus s-o împuște pe săraca Diana pe loc, fiindcă a alergat după mopsul cantonierului! Da, așa să știi! Aici eu nu mai rămân;”⁵⁴

„DOMNIȘOARA: (...) O, aș vrea să văd sângele tău, creierii tăi pe butuc, aș vrea să văd pe toți bărbații înotând într-o băltoacă ca cea de acolo... cred că aș fi în stare să beau din țeasta ta, aș vrea să-mi scald picioarele în măruntaiele tale și ți-aș putea mânca inima friptă! (...) haimana, care îmi porți colierul, ticălosule, care porți stema mea pe butonii de la manșetă, adică am ajuns să te împart cu bucătăreasa, să fiu rivala fetei în casă! Oh!”⁵⁵

⁵¹ *Ibidem*, p. 135-136.

⁵² *Ibidem*, p. 139.

⁵³ *Ibidem*, p. 140.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 144.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 146-147.

„DOMNIȘOARA (*ia briciul și face un gest*): Așa?

JEAN: *Eu n-aș face-o, nu uita! Fiindcă între noi e o deosebire!*

DOMNIȘOARA: Fiindcă dumneata ești bărbat și eu sunt femeie? Dar ce deosebire e asta?

JEAN: Aceeași deosebire ca... între bărbat și femeie!”⁵⁶

„JEAN (*ia briciul și i-l pune în mână*): Uite mătura. Du-te acum, cât e lumină... în sură și (*îi șoptește la ureche*)

DOMNIȘOARA (*trează*): Mulțumesc! Acum mă duc să mă odihnesc!

(...)

JEAN (*tresare; apoi își face din nou curaj*): E îngrozitor! Dar nu e altă ieșire! Du-te!

Domnișoara iese hotărâtă pe ușă.

CORTINA”⁵⁷

Vizionări opționale:

Miss Julie (2014), cu Jessica Chastain, Colin Farrell:

<https://voxfilmeonline.biz/miss-julie-domnisoara-julie-2014/>

Miss Julie (1999) w/ Saffron Burrows, Peter Mullan, Maria Doyle Kennedy, Tam Dean Burn:

<https://yandex.com.tr/video/preview/17753366762204617657?noreask=1&authuser=0>

A televised Royal Shakespeare Company production of August Strindberg's classic play. *Miss Julie* (1974) (Helen Mirren):

<https://www.youtube.com/watch?v=0l0RUKe98uU>

Froken Julie (1951):

<https://www.youtube.com/watch?v=Bnzeg-A7AYw>

Exemplificări de interpretare personală:

masterandă Luciana Daniela Lazea:

Piesa de teatru *Domnișoara Iulia* de August Strindberg surprinde existența a două clase sociale – bogații și săracii – din acea perioadă, cu aspirațiile unora și slăbiciunile și decăderea altora. În același timp, de-a lungul piesei este prezentă și ideea puterii de convingere, unde cel care reușește să domine e acela care câștigă.

Personajul principal, domnișoara Iulia, este o reprezentantă a nobilimii, fiind fiică de Conte, dar care arată, în final, cum aristocrația decade ușor. În pofida statutului său, domnișoara Iulia preferă mai mult

⁵⁶ *Ibidem*, p. 151.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 153.

compania servitorilor la balul lor de pe moșie, evitând plecarea la rude împreună cu tatăl său. În acest caz, domnișoara Iulia vrea să se poarte ca oamenii de rând, dar până la urmă ajunge ca ei și pe deasupra și lipsită de rafinament – după cum o consideră Jean. În acel moment de sărbătoare, domnișoara Iulia afirmă cu tărie că atunci toți trebuie să fie fericiți, toți sunt egali, încercând să evite o ierarhizare între cei de la castel.

Pe de-o parte, personajul principal feminin, domnișoara Iulia, pare o fire autoritară și încearcă să-și păstreze atitudinea de stăpână, ca de exemplu faptul că învinuiește cățelușa Diana de trădare pentru că a avut de-a face cu câinele portarului (domnișoara nu voia să existe această „îmbinare”, ținând la prestigiul ei), precum și despărțirea de logodnic pentru că nu a vrut să i se supună. Pe de altă parte, se dovedește pe parcursul operei că această atitudine a ei este doar de aparență, pentru că ea este cea care tânjește după servitorul chipeș, ba mai mult, îi acceptă avansurile și încă de la început ea încearcă să-l ademenească. Astfel, se prezintă felul în care nobilimea își pierde din esență în fața clasei muncitoare. Acțiunile ei sunt cauzate și de traumele istorice ale familiei: orfană de mamă; faptul că aceasta era dintr-o familie simplă; mama care a crescut-o să se comporte ca bărbății, să nu se supună acestora, să le fie egală, dar să-i urască pe toți; aceeași mamă care și-a înșelat soțul, i-a luat banii și a incendiat casa pentru că el ca bărbat a îndrăznit să preia conducerea gospodăriei.

De multe ori, Iulia s-a dovedit a fi confuză, nehotărâtă: uneori voia să fie deasupra tuturor servitorilor și se considera „stăpâna casei”, alteori voia să nu existe ranguri și alte diferențe între oameni, iar de alte dăți cocheta cu servitorul.

Jean este un servitor deosebit, educat, care a călătorit mult și are aspirații spre cunoaștere. Totodată, el este reprezentantul unei clase de mijloc, care urmărește să-și ceară și să-și apere drepturile, capabil să ajungă unde dorește prin orice mijloace (inclusiv să-și înșele logodnica, să mintă în ceea ce privește viața sa). Obiectivul său este de a-și deschide un hotel din care să facă bani și apoi să dobândească o funcție în societate. În ceea ce-l privește, se poate remarca următorul lucru: în momentul în care el poartă livrea (haină de uniformă, împodobită de obicei cu galoane și fireturi, purtată în trecut de lachei, portari, ușieri, vizitii etc.) atitudinea sa este una de supunere și ascultare, iar după ce se schimbă în redingotă (haină bărbătească de ceremonie, de culoare neagră, cu poalele lungi până la genunchi, încheiată cu două rânduri de nasturi) el devine cu totul alt om, dobândește încredere în sine, se crede superior („sunt un aristocrat”) și își schimbă comportamentul față de domnișoara Iulia.

Prin faptul că domnișoara Iulia alege să danseze doar cu Jean și să-și petreacă noaptea alături de el, se evidențiază că ea vrea să treacă peste

concepțiile celorlalți oameni. Între cei doi are loc un episod romantic în timp ce Kristin, o bucătăreasă desăvârșită și logodnică a lui Jean, doarme în aceeași încăpere. Pe lângă acest lucru, Kristin este singura care rămâne fidelă viitorului soț, dar și singura credincioasă care își pune speranța în Dumnezeu. Spre final, ea îi acceptă greșelile viitorului soț și încă își dorește căsătoria cu el.

După momentele petrecute cu Iulia și atingerea scopului, Jean se arată dezamăgit de ceea ce descoperă: că cei din clasa superioară doar se prefac (comparația cu spatele șoimului care e la fel de cenușiu ca celelalte pene), că nu sunt cu nimic mai buni decât ceilalți și că ei vor să pară ceea nu sunt de fapt.

În timp ce povestesc, Jean și Iulia menționează că visau diferite lucruri: ea se afla pe o coloană mult prea înaltă, de unde voia să coboare, să ajungă jos, dar nu avea curaj – simbolizând dorința ei de a fi un om de rând. În opoziție, el vrea să urce sus, în vârful unui copac înalt și gros, pentru a ajunge la ouăle de aur din cuib, dar nu reușește. Până și ramurile de jos sunt prea înalte, dar dacă ar ajunge la prima ramură, atunci i-ar fi mai ușor să acceadă în vârf – sugerând aspirația spre bogăție și clasă superioară, iar prima ramură ar putea fi o fată înstărită. Pentru a o sensibiliza, Jean recurge la o comparație între lumea celor bogați și lumea celor săraci, aducând în discuție o poveste despre copilăria sa, ce nu este adevărată în totalitate.

Jean și Iulia sunt nehotărâți, trecând de la momente tandre, flirt, spre cuvinte jignitoare, acuzații și învinovățiri, apoi trec din nou la unele expresii admirabile până ajung la ideea că acolo, împreună cu ceilalți, nu mai pot trăi nici unul dintre ei, și că ar fi bine să plece în altă parte ca să își poată face un viitor. În consecință, ei vor să fugă din casa Contelui și să deschidă un hotel în Elveția: ea să se ocupe de partea financiară, iar el să gestioneze afacerea. Dar ceea ce îi oprește este lipsa banilor, de altfel Jean o convinge pe Iulia – prin cuvinte frumoase, multe laude, alte promisiuni și gesturi tandre – să fure banii Contelui și apoi să plece înainte de a ajunge el acasă – de aici putem deduce caracterul imoral al servitorului. Ca motive de plecare sunt bariera peste care nu poate Jean să treacă, barieră ce constă în existența diferenței de rang, prejudecățile și prezența Contelui de care îi este frică. Lucrurile iau o altă întorsătură când Kristin află despre planurile lor, iar după ce îi explică Iuliei despre iertarea lui Dumnezeu, aceasta pleacă la biserică. Odată ce Conte le a ajuns acasă, Jean și Iulia își pierd curajul și renunță la plecare, Jean revenind la slujba lui obișnuită.

În final, se dovedește că domnișoara Iulia, cea care era stăpână, a decăzut din punct de vedere moral, văzând că totul îi era îndoctrinat de către părinții ei și că ea nu a reușit să fie autentică, reală. Prin urmare, ruinarea și distrugerea unei familii de nobili s-a început cu prejudecățile mamei, a ajuns

la sinuciderea eșuată a tatălui, apoi s-a finalizat cu decăderea domnișoarei Iulia, care alege să ia briciul pentru a merge să-și găsească odihna. S-a dovedit că Jean a fost o slăbiciune de-a ei, care a făcut-o să recurgă la un gest necugetat.

masterandă Marianna Chiricenco:

Piesa lui August Strindberg este formată dintr-o acțiune continuă, fără acte și scene, iar cititorul urmărește doar trei personaje: Domnișoara Iulia, fiica contelui și o femeie cu fire excentrică, revoltătoare, nepăsătoare și nepotrivită societății în care s-a născut, ea reprezintă femeia modernă; Jean, lacheul din casa contelui a cărui atitudine față de Iulia se schimbă odată cu dorințele sale; și bucătăreasa Kristin. Evenimentele se petrec în noaptea solstițiului de vară, în timpul Sânzienelor.

Una dintre temele piesei date este problema claselor sociale ilustrată de personajul Iulia, reprezentanta aristocrației și Jean, provenit dintr-o familie săracă. Însă, atitudinile și comportamentul pe care îl manifestă indică dorința de a aparține clasei sociale opuse: după ruperea logodnei Iulia decide să petreacă Sânzienele alături de servitorii casei tatălui său și alături de alți oameni simpli, ea alege să bea bere în loc de vinuri din beciul contelui; iar Jean, cu toate că familia lui nu a putut să-i ofere o educație aleasă, știe limba franceză și a avut posibilitatea să viziteze teatrul de mai multe ori, el preferă o băutură mai rafinată în loc de bere. Kristin îl descrie ca pe un bărbat „mofturos”, dar aceste mofturi nu sunt nimic mai mult decât încercările lui Jean de a imita clasa socială superioară. Cu toate aceste încercări, esența și originea Iuliei și a lui Jean nu pot fi schimbate și înțelegerea subconștientă a apartenenței lor la clase sociale diferite este reprezentată simbolic de visele lor. Iulia se vede blocată la înălțime pe o coloană, ce, în mod simbolic, indică statutul ei social înalt, ea se simte agitată și neliniștită, considerând că liniștea îi poate aduce doar apropierea de pământ „*simt că nu-mi pot găsi pacea până ce nu voi fi jos, întinsă pe pământ.*”. Jean, la rândul lui, se vede „*culcat sub un copac înalt, într-o pădure întunecoasă*”, el are ambiția de a se ridica în vârf, de a savura viața unui bogat „*ouăle de aur din cuibul din vârful copacului*”, aceasta este ceea ce îi sugerează Iuliei. Pe parcursul discuției, Jean îi mărturisește că în copilărie era îndrăgostit de fata din casa contelui, însă mintea sa este lipsită de romantism. Discuțiile sale cu Iulia, informația pe care o primește din partea ei și comportamentul ei nepăsător față de opinia servitorilor servesc ca prilej de a arunca vorbe înjositoare către întreaga clasă aristocrată și domnișoarei în persoană.

Domnișoara Iulia cu tot caracterul ei rebel este, totuși, o persoană ușor de manipulat, chiar ea însăși recunoaște că nu este sigură dacă ideile și

atitudinile ei îi aparțin. Gândurile ei i-au fost insuflate de tată, iar pasiunile și viziunea asupra lumii, în special ura față de bărbați, le preia de la mama ei. Până la urmă ideea de a pleca în Elveția și a deschide un hotel pe care i-o povestește lui Kristin, ca fiind o idee a ei: „*Oh! Am o idee! Închipuie-ți că noi trei am pleca în străinătate – toți trei împreună, în Elveția, și am deschide un hotel...*”, nu este altceva decât un gând inspirat de Jean. Piesa se termină cu o sugestie de sinucidere a domnișoarei Iulia ca singura modalitate de a ieși din situația în care a nimerit. Incapacitatea Iuliei de a lua propriile decizii și firea ei instabilă, fie manifestată prin sadism, fie prin tendința spre suferință, o fac să cedeze în fața lui Jean și să fie ușor manipulată. Consider că situația dată ar fi putut să fie rezolvată fără a recurge la astfel de metode radicale. Se pare că Jean era bucuros să știe despre ruina familiei de boieri cărei slujea, ca o răzbunare pentru copilăria petrecută în sărăcie, neputința de a-și petrece viața având ca proprietate o casă asemănătoare contelui și neputința de se afla în relații cu o aristocrată. Uciderea nemiloasă și în zadar a păsării Serina precedă uciderea nemiloasă a stăpânei acesteia.

Modul în care erau privite relațiile dintre reprezentanții diferitelor clase sociale și relația bărbat-femeie, de asemenea, se regăsesc în piesă. Nu putem fi siguri cât de grave ar fi consecințele în cazul domnișoarei Iulia, având în vedere comportamentul ei în ajunul sărbătorii și imediat după ruperea logodnei și a statutului ei, dar, tot din gura lui Jean, timpul petrecut în compania unui servitor și aventura lor ar fi putut atrage critica celor din jur, iar cântecul interpretat de mulțime, care nu are nicio legătură cu Iulia a fost dat drept exemplu de infidelitate a oamenilor. Nu există dovezi de așa ceva. Kristin crede în separarea claselor sociale și nimeni nu ar trebui să-și uite locul. Atitudinea ei se ciocnește cu atitudinea lui Jean, care încearcă s-o convingă pe Iulia de egalitatea dintre clasa de sus și clasa de jos, mai mult decât atât el înalță propria apartenență înjosind familia Iuliei prin exemple de „nebie.” Ea însăși este numită „ciudată”, „nebie” sau „șicnită”. Aceste două personaje, Iulia și Jean, reprezintă aristocrația veche, care urmează calea distrugerii și omul timpurilor noi capabil să se ridice cu orice preț, chiar și cu prețul vieților omenești.

masterandă Simina Denisa Nicorici Diodiu:

August Strindberg (1849-1912) a fost profund influențat de mișcarea naturalistă, deoarece era congruentă cu viziunea sa asupra vieții ca un „război al minților”. Personajele naturaliste, compuse din părți dispartate – trecut și prezent, fapt și ficțiune, culturi diferite – l-au atras definitiv pe scriitor. Despre personajele piesei *Domnișoara Iulia* (1888), autorul spune că sunt niște *conglomerate, făcute din stadii trecute sau prezente ale*

civilizației, fragmente de umanitate, haine de duminică peticite, toate strânse la un loc, așa cum este ființa umană.

Aceste rânduri vor fi destinate analizei modului în care a fost portretizat personajul feminin în cadrul operei *Domnișoara Iulia*, o piesă de teatru al cărei subiect încă trezește controverse în rândul cititorilor.

Domnișoara Iulia este eroina în vârstă de douăzeci și cinci de ani a piesei, fiică de Conte, care pare că se zbate permanent între asumarea titlului de suverană în viețile celorlalți (în special în ale bărbaților) și spargerea barierelor dintre clasele sociale ale vremii, între inocență și nebunie, între a domina sau a fi dominată.

Interesant este faptul că cititorului îi este foarte greu să delimiteze clar „cum este” domnișoara Iulia (portretul moral și profilul psihologic). Sunt foarte ușor identificabile însă forțele care o motivează pe protagonistă, factori externi printre care se numără: *instinctele primare ale mamei sale, modelul patern, propria natură și influența lui Jean asupra caracterului său slab.*

Crescută de o mamă surprinzător de puternică (dar și labilă psihic) care detesta bărbații, protagonista este alternativ dezgustată și atrasă de bărbați, înspăimântată de relațiile erotice și gata să joace rolul cochetei lascive. Ura ei față de bărbați o determină să încerce să-i înrobească sadic. Astfel că în Noaptea de Sânziene, domnișoara Iulia preferă să evadeze în spațiul mixt al bucătăriei, alături de valetul Jean (reprezentant al clasei de mijloc în ascensiune), angajându-se cu acesta în diverse jocuri erotice, care, până la urmă, se dovedesc a fi reale competiții ale deținerii puterii (aristocrație în declin vs. burghezie în ascensiune, bogat vs. sărac, feminin vs. masculin, feminist vs. misogin).

Jean este valetul de treizeci de ani al conacului, amant al protagonistei. Inițial, bărbatul vorbește grosolan și disprețuitor despre domnișoara Iulia, în fața logodnicei sale, Kristin. Mai târziu, joacă rolul de cavalier în timp ce o seduce, ezitând onorabil în fața avansurilor ei, povestind o sfâșietoare dramă despre iubirea sa de copil pentru stăpâna sa, povestindu-și ambițiile și făcând-o să creadă în gingășia lui. Odată cu consumarea relației lor, când Jean descoperă că protagonista nu îi poate fi de folos, o respinge și mărturisește că a înșelat-o, lăsând-o fără milă în propria-i rușine.

Stăpânit de ura de clasă și misoginism, treptat, Jean încetează să mai fie un servitor îndărătnic și devine un sadic ce se bucură de pierderea protagonistei. Cu toate frecventele inversări de putere dintre ei, sfârșitul piesei îi aduce într-o supunere comună față de autoritatea Contelui, autoritatea tatălui și stăpânului.

Printre mențiunile autorului se numără absența tatălui ei, vârsta fecioriei, dansul senzual și florile, și, în cele din urmă, bărbatul. Strindberg este interesat de psihologie, iar această listă reprezintă „diagnosticul” său a ceea ce el consideră boala domnișoarei Iulia. Simptomele acestei boli sunt similare cu simptomele contemporane ale isteriei. Tradițional considerată o boală feminină, isteria în vremea lui Strindberg era folosită tot mai des pentru a se referi la o perturbare în sexualitatea feminină.

În cele din urmă, piesa se concentrează, mai presus de orice altceva, pe dorința bolnavă a Iuliei. Aceasta își dorește propria cădere. Strindberg o blamează parțial pentru soarta ei. Protagonista se supune lui Jean, implorându-l atât să o distrugă, cât și să o salveze. Ea alunecă într-o „stare hipnotică”, o condiție pe care oamenii o asociază cu istericii.

Domnișoara Iulia are un caracter modern însăși prin felul cum e scrisă și gândită. August Strindberg renunță la împărțirea în acte a piesei, motivând că spectatorii n-au cum să obosească într-o oră și jumătate, cam atât ar dura spectacolul, căci ei participă și la alte evenimente (dezbateri, conferințe) care ar putea dura și mai mult, iar acest lucru nu-i deranjează – o scuză, plauzibilă de altfel, în spatele căreia se ascunde propria lui voință de a gândi teatrul.

Piesa *Domnișoara Iulia* este ea însăși o imensă scenă de teatru, scenă pe care se desfășoară nestingherit și crud realități ale tenebrei patologice, luptele dintre genuri și clase, toate influențând dramatic destinul unui personaj care-și asumă deopotrivă rolul de victimă și de călău, călău-victimă.

masterandă Raluca-Denisa Nicoară:

Din punctul meu de vedere, piesa lui August Strindberg, *Domnișoara Iulia*, poate fi considerată o oglindă a inconștientului feminin, accentul căzând, în mod absolut, pe evidențierea antitezei dintre ființa socială și ființa interioară a personajului Iulia. Astfel, piesa are o profundă miză psihologică, fapt pentru care consider că întregul regres al Iuliei poate fi interpretat dintr-o perspectivă psihanalitică precum cea teoretizată de Carl Gustav Jung.

Receptând fragmentele date în spiritul psihanalizei jungiene, am putut corela întregul proces de involuție morală a Iuliei cu ceea ce ar putea fi considerat un proces de dezechilibrare a eului individual prin amplificarea *libidoului*. Bineînțeles, această amplificare trebuie privită în mod absolut drept o consecință a refulării pulsionilor libidinale sub imperiul măștii sociale (*persona*). În acest sens, am asociat tensiunea existentă între ființa socială a Iuliei, concretizată prin identitatea ei nobilă ca fiică de conte, și ființa interioară, inconștientă, reperabilă prin dorința depășirii granițelor

clasei sociale superioare de care aparține și prin înlăturarea oricăror forme de constrângere, în special cele sexuale, după cum poate fi dedus din dorința de a se dăruia valetului, Jean.

În ultimă instanță, ființa inconștientă acaparează întreagă structură psihică a Iuliei, motiv pentru care femeia dă frâu liber, fără urmă de reținere morală, unor pulsiiuni patologice de natură primitivă. Prin intermediul acestora, femeia decade din statutul ei nobil, fapt sugerat și de către Jean prin intermediul metaforei „sticlă ieftină”: „N-am să neg totuși faptul că îmi dă o oarecare satisfacție că ceea ce ne ia ochii, nouă celor de jos, nu-i nimic altceva decât *sticlă ieftină* (...) Îmi face rău să văd că ai căzut atât de jos încât ai ajuns mult sub nivelul propriei dumitale bucătărese”.

Cu alte cuvinte, în fragmentele date, putem observa că ceea ce definește cel mai bine parcursul Iuliei sunt verbele *a cădea* și *a coborî*, atât în plan exterior, cât și în plan interior. Un bun exemplu îl reprezintă visul recurent al Iuliei, în care femeia se află poziționată în vârful unei coloane înalte și încearcă mereu să găsească un mijloc prin care să coboare: „Cu toate acestea, simt că nu-mi pot găsi pacea până ce nu voi fi jos, întinsă pe pământ.”. Această dorință de a coborî fizic din vârful coloanei înalte primește funcționalitatea de corelativ obiectiv al ideii de cădere în abisul propriului inconștient, după cum poate fi observat din comportamentul femeii în noaptea Sf. Ion.

Totuși, căderea Iuliei prilejuiește înălțarea lui Jean, care dintr-un valet umil ajunge să dobândească autoritate în fața stăpânei sale, Iulia. Observând alienarea psihică a Iuliei, Jean începe să afișeze în mod direct o atitudine de superioritate în fața femeii. De asemenea, consider că această înălțare a valetului este prefigurată simbolic prin intermediul visului în care Jean, culcat sub un copac înalt, dorește cu ardoare să urce sus, în vârful copacului: „Și mă cațăr, mă tot cațăr, dar trunchiul copacului e foarte gros și alunecos, iar ramurile cele mai de jos sunt totuși prea sus. (...) Știu însă că voi ajunge... Chiar dacă va fi numai un vis.”. Având în vedere ultimul fragment, putem observa că integritatea psihică a Iuliei este anulată în întregime prin simplul fapt că, intrată parcă într-o stare de somnambulism, Iulia pune în practică, în absența oricărei urme de discernământ, ceea ce îi șoptește Jean, și anume sinuciderea.

Prin urmare, urmărind parcursul Iuliei din această perspectivă psihanalitică, piesa ajunge să funcționeze în termenii unui adevărat caz de dezintegrare a psihicului feminin, Iulia devenind un personaj emblematic pentru ceea ce ar presupune antiteza tensionată dintre *persona* (masca, ființa socială) și pulsiiunile libidinale venite din inconștient (ființa interioară).

Lecturi suplimentare:

Tatăl (1887), *În fața morții* (1893), *Dansul morții* (1900), *Către Damasc* (*Drumul spre Damasc*, 1898/1904), *Pelicanul* (1907), *Sonata fantomelor* (1907).

FRANK WEDEKIND (1864-1918)

Deșteptarea primăverii (1891/1906)

„Încă de la prima sa piesă importantă, *Deșteptarea primăverii*, Wedekind stabilește ciocnirea dramatică dintre natura umană și convențiile sociale, reprezentând nucleul unei concepții fundamentale ce străbate aproape întreaga sa operă. (...) Natura umană așa cum apare ea în *Deșteptarea primăverii* are o structură pe care nu o mai întâlnim în nici una dintre piesele sale (...). Ea reprezintă acea stare de puritate absolută în care percepțiile morale nu s-au cristalizat încă, în care orice senzație, orice gând trezesc în viața puberului ecouri surde, din ce în ce mai amplificate și neliniștitoare. Implantați într-o lume a senzațiilor și a percepțiilor acute, tinerii aflați în pragul dintre pubertate și adolescență se găsesc, dintr-o dată, față în față cu un univers ce li se pare deseori opac și ostil. Este un nou *mal de siècle*, o febrilitate ce crește uneori până la cea mai înaltă combustie internă, provocând adevărate catastrofe metafizice. (...) Tinerii din această «tragedie a copiilor», cum a fost subintitulată piesa, analizează și se autoanalizează cu o nesfârșită curiozitate «universală», cu luciditate și cu patimă în același timp. Dar intuiția lui Wedekind nu ține numai de domeniul psihologiei, ci și de domeniul structurii dramei, depășind rigorile piesei *bien écrite*, cu un dialog și o acțiune ce nu se desfășoară coerent, iar personajele nu se circumscriu doar unor determinante social-psihologice bine definite. Piesa poate fi înscrisă în rândul pieselor «deschise», fiecare act sau chiar scenă având o valoare de sine stătătoare, cu un dialog în care coexistă «tonul de conversație» cu monologul interior. Fluxul psihologic este discontinuu, iar timpul și spațiul își pierd uneori dimensiunile reale. În acest sens, scena evadării lui Melchior în cimitir constituie una dintre scenele cele mai controversate ale dramaturgiei de la sfârșitul secolului trecut, amestec de realitate și halucinație, tragic și grotesc, poezie și cruzime, moralitate și parodie. Este un univers supraréal, al unei realități interioare de o neobișnuită acuitate și forță de sugestie. Coexistența lirismului cu ironia face parte dintre mijloacele distanțării, pe care le întâlnim aproape în toate piesele lui Wedekind, potrivite unui spirit lucid, tinzând către spargerea vechilor tipare dramaturgice. Cu această piesă consacrată unei vârste pline de întrebări, incertitudini, șocuri, traume, scriitorul creează prima verigă a unui șir de piese ce anunță tensiunea raportului dintre Eros și Thanatos.”⁵⁸

⁵⁸ Ioana Mărgineanu, *Frank Wedekind, un părinte al teatrului modern*, în Frank Wedekind,

Cerință obligatorie de lucru pentru toți masteranzii:

Oferiți o interpretare *personală* a piesei lui Frank Wedekind *Deșteptarea primăverii* (1891/1906), plecând de la (unele din) următoarele extrase. Un scurt comentariu *individual, cu propriile cuvinte* (nu reproducerea altor opinii) în care să exprimați care credeți că este semnificația și valoarea estetică a piesei. O pagină în care spuneți ce credeți dumneavoastră, folosind un discurs autentic, firesc, prin care să demonstrați, minimal, că ați citit și ați meditat asupra piesei.

Actul I:

„MELCHIOR: În această privință, cred, de fapt, într-un anume instinct. Cred că, bunăoară, dacă închizi de mic un motan împreună cu o pisică și-i ții pe amândoi departe de orice contact cu lumea exterioară, adică îi lași pe deplin în voia propriilor lor porniri— atunci pisica, mai devreme sau mai târziu, tot va face pui, deși nici ea, nici motanul n-aveau pe nimeni al cărui exemplu să le poată deschide ochii.

MORITZ: Da, la animale lucrul acesta trebuie că se-ntâmplă de la sine.

MELCHIOR: La oameni, cred, cu atât mai mult! Vezi, Moritz, dacă băieții dorm în același pat cu fetele și le vin așa, pe nesimțite, primele impulsuri bărbătești— m-aș prinde cu oricine...

MORITZ: S-ar putea să ai dreptate.— Dar, oricum...

MELCHIOR: Și cu fetele tale s-ar petrece, la vârsta respectivă, exact același lucru. Doar fata... firește, nu poți judeca lucrurile întocmai... în orice caz, e de presupus... nici curiozitatea nu va-ntârzia să-și facă datoria!”⁵⁹ (Actul I, Scena II)

„MARTHA: (...) Dacă voi avea cândva copii, am să-i las să crească în voie, ca buruienile din grădina noastră cu flori. De ele nu se-ngrijește nimeni și cresc așa de înalte și dese — pe când trandafirii, în straturi, înfloresc din vară-n vară tot mai jalnic pe tulpinile lor.”⁶⁰ (Actul I, Scena III)

„KNOCHEN-BRUCH: Nu pot înțelege, onorate *collega*, cum se face că cel mai bun dintre elevii mei se lasă atras înspre cele mai rele lucruri.

HLNGERGURT: Nici eu, onorate *collega*.”⁶¹ (Actul I, Scena IV)

Teatru, în românește de Simion Dănilă, cuvânt înainte de Ioana Mărgineanu, Univers, București, 1982, p. 9-10.

⁵⁹ Frank Wedekind, *Teatru. Deșteptarea primăverii*, în românește de Simion Dănilă, cuvânt înainte de Ioana Mărgineanu, Univers, București, 1982, p. 26.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 30.

⁶¹ *Ibidem*, p. 35.

Actul II:

„D-NA GABOR: Ești destul de mare, Melchior, ca să știi ce-ți folosește și ce-ți dăunează. Fă numai lucruri pentru care-ți poți asuma răspunderea. Voi fi prima care se bucură dacă nu-mi dai motiv să-ți interzic ceva.— Voiam numai să-ți atrag atenția că și cel mai bun lucru poate fi nociv, dacă n-ai maturitatea să-l interpretezi corect.— Mai curând îmi voi pune nădejdea în *tine* decât în niște măsuri educative oarecare.— Dacă vă mai lipsește ceva, copii, vino și mă cheamă, Melchior. Sunt în dormitor. (*Iese.*)”⁶²
(Actul II, Scena I)

„MORITZ: Mama ta se referea la întâmplarea cu Gretchen.
MELCHIOR: De-am fi stăruiat măcar o singură clipă asupra ei!
MORITZ: Faust însuși n-a putut trece cu nepăsare peste asta!
MELCHIOR: Totuși capodopera nu culminează în cele din urmă cu această infamie! — Faust ar fi putut să-i promită fetei căsătoria, ar fi putut apoi s-o părăsească, în ochii mei n-ar fi fost cu nimic mai puțin vrednic de pedeapsă. Gretchen, din partea mea, ar fi putut să moară cu inima zdrobită.— Se vede că fiecare își îndreaptă automat privirile *spre lucrul acesta*, s-ar putea crede că toată lumea se-nvârte în jurul p... și p...!”⁶³ (Actul II, Scena I)

„MORITZ: Atunci, ce plăcere mai e și asta, Melchior?! — Fata, Melchior, se bucură ca zeii cei fericiți. Fata se apară datorită predispozițiilor sale. Ea evită până în ultima clipă orice amărăciune, pentru ca dintr-o dată să vadă cerul prăbușindu-se peste ea. Fata se teme de iad încă din momentul în care îl ia drept rai înfloritor. Simțirea ei este proaspătă ca izvorul care țâșnește din stâncă. Fata apucă o cupă deasupra căreia încă n-a adiat vreo suflare pământească, un pahar cu nectar al cărui conținut dogoritor și mistuitor îl deșartă... Satisfacția pe care bărbatul o găsește atunci mi-o închipui banală și fadă.”⁶⁴ (Actul II, Scena I)

„HANSCHEN RILOW: Tu nu mori pentru păcatele *tale*, mori pentru ale *mele*! Din legitimă apărare față de mine însumi comit cu inima rănită a șaptea crimă pasională. E ceva tragic în rolul lui Barbă Albastră. Eu cred că soțiile sale ucise n-au suferit toate la un loc cât a suferit el când le-a sugrumat una câte una.”⁶⁵ (Actul II, Scena III)

„D-NA GABOR: După părerea mea, este cu totul inadmisibil să judeci un tânăr după rezultatele sale școlare. Avem prea multe exemple de elevi slabi

⁶² *Ibidem*, p. 43.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 44.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 49.

care au ajuns oameni eminenți și invers, de elevi excepționali care n-au corespuns în viață în mod deosebit așteptărilor.”⁶⁶ (Actul II, Scena V)

Actul III:

„WENDLA: O, mamă, de ce nu mi-ai spus totul?

D-NA BERGMANN: Copilo, copilo, să nu ne-amărâm și mai tare! Vino-ți în fire! Nu te-ndoi de mine, copilo! Să spui așa ceva unei fete de paisprezece ani! Vezi, mai degrabă m-aș fi așteptat să se stingă soarele. N-am procedat față de tine altfel decât a procedat draga mea mamă față de mine.”⁶⁷ (Actul III, Scena V)

„MELCHIOR: – Puteți uita?

MORITZ: Noi putem totul. Dă-mi mâna! Putem deplânge tinerețea, care-și ia neliniștea drept idealism, și bătrânețea, care, din superioritate stoică, vrea să-i sfarme inima. (...) Îi vedem pe părinți aducând copii pe lume ca să le poată striga: Ce fericiți sunteți că aveți asemenea părinți! — și-i vedem pe copii ratându-se și făcând, la rândul lor, același lucru. Putem surprinde inocența în crizele ei erotice, consumate în taină, sau târfa de două parale citindu-l pe Schiller...”⁶⁸ (Actul III, Scena VII)

„D-L MASCAT: (...) Prin morală eu înțeleg produsul real a două mărimi imaginare. Mărimile imaginare sunt *trebuința* și *voința*. Produsul se numește morală și nu poate fi negat în realitatea lui.”⁶⁹ (Actul III, Scena VII)

„D-L MASCAT: La urma urmelor, fiecare cu partea sa — *dumneata* cu conștiința liniștitoare de a nu avea *nimic* — *tu* cu enervanta îndoială față de *toate*. — Rămâi cu bine.”⁷⁰ (Actul III, Scena VII)

Puneri în scenă recente în România:

TEATRUL MIC (2017):

[HTTPS://WWW.TEATRULMIC.RO/SPECTACOL/DESTEPTAREA-PRIMAVERII/?AUTHUSER=0](https://www.teatrulmic.ro/spectacol/desteptarea-prima-verii/?AUTHUSER=0)

TEATRUL GERMAN TIMIȘOARA (2017):

[HTTPS://FNT.RO/2017/DESTEPTAREA-PRIMAVERII-DE-FRANK-WEDEKIND/?AUTHUSER=0](https://fnt.ro/2017/desteptarea-prima-verii-de-frank-wedekind/?AUTHUSER=0)

TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA (2011):

⁶⁶ *Ibidem*, p. 52.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 75-76.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 81.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 83.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 84.

[HTTPS://WWW.TNTM.RO/DEŞTEPTAREA-PRIMAVERII-3/?DOING_WP_CRON=1665389608.0246310234069824218750&AUTHUSER=0](https://www.tntm.ro/deşteptarea-primaverii-3/?DOING_WP_CRON=1665389608.0246310234069824218750&AUTHUSER=0)

Teatrul Maria Filotti din Brăila, regia Victor Ioan Frunză (2008):
[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=6_HTB5OBTd4](https://www.youtube.com/watch?v=6_HTB5OBTd4)

Exemple de receptare contemporană a textului dramatic şi a punerii sale în scenă, în România:

În scrisoarea adresată unui critic, Frank Wedekind încearcă să îşi explice intenţiile, într-un efort de a preîntâmpina o receptare greşită a piesei sale: „Vă rog să îmi permiteţi a vă trimite prin poştă o lucrare intitulată *Deşteptarea primăverii*, în care am încercat să transpun poetic problema pubertăţii. Am căutat să dau educatorilor, părinţilor şi profesorilor sugestii pentru o atitudine mai umană şi raţională. Nu pot să-mi mai dau seama în ce măsură am reuşit să luminez substanţa sumbră a acestei problematice...” Neliniştea autorului se dovedeşte a fi întemeiată. Publicată în anul 1891 şi subintitulată *O tragedie a copiilor*, subiect tabu – sexualitatea şi manifestările ei la pubertate – precum şi scenele de avort şi homoerotice, şochează profund şi morala burgheză a sfârşitului de secol 19. Reprezentarea piesei este interzisă nu numai de cenzura din Germania, dar şi de cea din Europa şi America de Nord. Noile doctrine filosofice ale vitalismului, noile descoperiri ştiinţifice ce scot în evidenţă mecanismele biologice ce stau la baza comportamentului şi psihismului uman, nu au ajuns încă să fie cunoscute în afara cercurilor ştiinţifice. Deşi energiile contradicţiilor ce însoţesc schimbările radicale ce apar în acest sfârşit de secol, colcăie în subterane, ele nu se fac încă resimţite cu pregnanţă la suprafaţă. Ne aflăm în anul 1891, iar omenirea nu este încă gata să facă saltul către o societate ce pune la baza ei libertatea individului. Cu toate aprecierile elogioase venite din partea criticilor literari, vor trece nu mai puţin de 15 ani de la publicare până când Wedekind îşi va vedea textul pus în scenă în anul 1906, la Berlin, în regia lui Max Reinhardt. Versiunea scenică suferă, însă, mutilări esenţiale ale textului, din cele 19 scene care se succed în ritm alert de-a lungul celor trei acte, cenzura eliminând nu mai puţin de patru. În apărarea autorului şi a integralităţii textului, Reinhardt scrie o scrisoare poliţiei locale, în care explică cum forma dramatică cu totul nouă în care scrie Wedekind, scoate textul în afara oricăror posibile acuzaţii de obscenitate: „În această operă nu este vorba numai de un text nou, dar şi de o formă originală de reprezentare a psihologiei, iar tema sa (lupta mentală şi fizică a tineretului adolescentin), abordată cu atâta seriozitate morală, onestitate, simţ al valorii şi greutate tragică, este atât de departe de

frivol, în întregime liberă de orice sugestie urâtă, că posibilitatea de a aduce ofensă sensibilității spectatorului iese din discuție”. Adevăratul subiect al piesei dispăre astfel, strivit de obtuzitatea și ipocrizia unei societăți ce refuză să se uite la tot ceea ce cade în afara unui comportament social reglementat de către dictonul ordine și disciplină. Afrontul adus ordinii morale a societății imperial-wilhelmiene a făcut ca substanța poetică a construcției dramatice, cea care transfigurează situațiile și eroii piesei pentru a le oferi înălțimea unor experiențe spirituale să fie ignorată cu desăvârșire de către cenzori. „Vă rog să-mi arătați o singură violare a moralității în această scriere!”, strigă neputincios elevul Melchior Gabor în fața Consiliului profesoral care-l acuză că a adus, prin manuscrisul său care descrie detaliat actul reproducerii la oameni, o ofensă „sentimentului înrădăcinat în om cu privire la discreția pudicității unei ordini morale a lumii.” Intensitatea ce se acumulează pe parcursul desfășurării piesei alimentează combustia ce eliberează spiritul din legătura sa cu materia. Această calitate a scriiturii dramatice te izbește deopotrivă ca cititor, dar și ca spectator. Wedekind reușește să dea poeziei forța alchimică de a distila materia, transformând plumbul și fierul în metale nobile ce nu vor fi niciodată atinse de coroziune. Interesant este că până la mijlocul anilor 1970, *Deșteptarea primăverii* a fost reprezentată peste tot în lume în varianta ei cenzurată, mulți regizori dând dovadă de soluții creative ingenioase prin care, pentru a proteja spectatorul de agresiune vizuală, ceea ce se întâmplă în scenele incriminate nu este reprezentat la vedere, ci doar sugerat. Este ca și când intensitatea și frumusețea aproape ireală conținută în ele sunt înăbușite, de teama impactului. Neîncrederea în puterea transformatoare a poeziei și supunerea totală față de puterea interdicției, a mecanismelor ei psihologice, au văduvit generații întregi de spectatori de o deșteptare completă, ținându-i departe de frumusețea unuia dintre cele mai valoroase texte ale dramaturgiei universale.

(Anca Ioniță, „Deșteptarea primăverii. Forța alchimică a poeziei în secolul 21”. *Editura LiterNet. Teatru. Frank Wedekind. Deșteptarea primăverii*, disponibil la adresa <https://editura.liternet.ro/carte/342/Frank-Wedekind/Deșteptarea-primaverii.html>, accesat în 25 octombrie 2023.)

„Deșteptarea primăverii” este piesa lui Frank Wedekind – scriitor, jurnalist și actor activ în Germania, iar piesa a iscat o istorie controversată la premieră. Publicată în 1891 cu subtitlul „O tragedie a copiilor”, tema revoluționa prin avertismentul de a privi atent transformarea adolescenților în maturi. Dramaturgul tratează „deșteptarea” adolescenților de 14 ani ca „primăvară” a maturizării biologice, dar maturii din preajmă – părinți și dascăli, rigizi, ipocriți și neglijenți, distrug trezirea lor la viață. Când Frank

Wedekind avea 24 de ani a scris această piesă, inspirată de biografia personală, considerată de analiști apropiată curentului expresionist.

Acțiunea propune drept eroi pe Wendla Bergmann, Melchior Gabor și Moritz Stiefel, elevi de 14 ani, ajunși la momentul transformărilor biologice, la pragul maturizării sexuale. Destinele lor vor fi frânte de obtuzitatea dascălilor și părinților. Sfârșitul tragic suferit de Wendla și Moritz va avea puternic ecou asupra colegilor de generație. Frank Wedekind concepe conflictele ca o analiză psihologică a stării eroilor, încadrată în accente de fină poezie, specifice candorii, naivității adolescenților, dar în conflicte intervin și ironia și dramatismul. Trebuie totuși, specificat că această temă a adolescenților este propusă de dramaturg în urmă cu peste o sută de ani. Cum a trecut mai mult de un secol de atunci și viața socială a evoluat spectaculos și prin inovațiile tehnicii, transformările adolescenților se petrec în alt cadru și chiar mai rapid. Tabloul conflictului tematic poate fi considerat astăzi, expirat, dar și în mileniul trei trecerea pragului maturizării adolescenților, rămâne marcată de fragila sensibilitate interioară a vârstei celor aflați în căutare de soluții existențiale.

(Ileana Lucaciu, „Tinare talente, captive regizorului”, 27 februarie 2017, disponibil la adresa <http://ileanalucaciu.blogspot.com/2017/02/desteptarea-primaverii-teatrul-mic-sala.html>, accesat în 25 octombrie 2023.)

Povestea reliefează problemele societății noastre concentrate într-o dramă a adolescenților, cauzată în primul rând de lipsa de comunicare dintre copii și părinți. Piesa transmite confuzia profundă, incertitudinea și dezorientarea unei tinere de 14 ani, Wendla. Valul ei de întrebări firești, naturale, curioase prin situația în sine, este respins cu violență de prejudecățile mamei, de ignoranța societății. Eul ei sexual este înăbușit de ezitări și minciuni. Odată cu descoperirea sexualității, Wendla își găsește și moartea. Din cauza lipsei informării și a naivității, ea rămâne însărcinată și moare în urma unui avort. În același timp mor și întrebările ei, fără răspuns. Moartea ei rușinoasă este mascată și după dispariția acesteia, sub pretextul unei pneumonii, spre împlinirea prejudecății publice. În același context dramatic, decupat perfect din realitate, tânărul Moritz suferă o dramă cumplită, el nu vrea să accepte un destin standard al umanității. Acesta preferă să moară decât să suporte în continuare reproșurile tatălui său. El moare pe o banca școlară, în același decor, într-o sală de clasă. O sală de clasă condusă după legi nefondate. Un alt tânăr, Melchior, pune capăt zilelor băiatului alături de care și-a descoperit homosexualitatea. Aceste scene ale naivității sacrificate pe altarul inconștienței și al indifferenței maturizează și scot la iveală moravurile unei societăți, culmea, atât de cunoscută și actuală... O lecție bazată pe tragedia unor copii cărora li s-au tăiat ramurile

normalității. Jocul psihologic al tuturor tinerilor actori ce populează scena, centrul realității hipnotizează prin profunzime, dar rănește în același timp prin conștientizarea și acceptarea adevărului. Societatea în care toți trăim pare a-și avea rădăcinile în lipsa de comunicare și de responsabilitate.

(Ruxandra STROE, „Deșteptarea primăverii», o tragedie a copiilor. Și nu numai a lor”. *Obiectiv. Vocea Brăilei*, 22 noiembrie 2008, accesat în 25 octombrie 2023.)

<https://obiectivbr.ro/content/deșteptarea-primaverii-o-tragedie-copiilor-si-nu-numai-lor>

„Dacă voi avea cândva copii, am să-i las să crească în voie, ca buruienile din grădina noastră cu flori. De ele nu se-ngrijește nimeni și cresc așa de înalte și dese – pe când trandafirii, în straturi, înfloresc din vară-n vară tot mai jalnic pe tulpinile lor”, le spune Martha lui Ilse și lui Wendla, după ce mărturisește că a fost bătută „cu ce se nimerește” de către părinții ei. Pentru noi, cel puțin, „Deșteptarea primăverii” a lui Frank Wedekind este un text contemporan, căci vorbește despre minciună, despre lipsa moralei, despre regulile adulților impuse cu forța, despre frica de propriul sine care poate exista în atâtea și atâtea forme. Da, chiar și în cea sexuală. Nu întâmplător, Bertolt Brecht spunea despre Wedekind că „a făcut parte alături de Tolstoi și Strindberg, din rândul celor mai mari educatori ai Europei moderne.” Cel care scria o „tragedie a copiilor” pe la 1900, sub influențe evident freudiene, se ridica împotriva tuturor moralităților placide impuse de societate, le surmonta și punea întrebări greu de imaginat pe scenă, în văzul tuturor. Greu ne este și acum, când continuăm să ne întrebăm cu o pudibonderie soră cu nebunia dacă este necesară sau nu educația sexuală în școli.

(Oana Bogzaru, „Deșteptarea primăverii” ca un cimitir al societății noastre. *Yorick.ro Revistă online de teatru*, ISSN 2066-9488, Numărul 384, 7.11.2017, disponibil la adresa <https://yorick.ro/deșteptarea-primaverii-ca-un-cimitir-al-societatii-noastre/>, accesat în 25 octombrie 2023.)

Exemplificări de interpretare personală:

masterandă Luciana Daniela Lazea:

Din biografia dramaturgului german Frank Wedekind se poate observa faptul că există o legătură între viața acestuia și subiectul primei sale piese de teatru, *Deșteptarea primăverii* (1891/1906), cu subtitlul *O tragedie a copiilor*. Autorul a avut parte de aventuri erotice frecvente cu diferite persoane, iar căsătoriile au avut de suferit din cauza geloziei și activităților mult prea stranie în ceea ce privește relațiile amoroase.

Această dramă satirică este alcătuită din trei acte cu mai multe scene,

inegale ca mărime, care nu au o continuitate în acțiuni. Fiecare act prezintă îmbinarea dintre dialog și monologul interior, în timp ce fluxul psihologic este discontinuu. Totodată, se evidențiază multitudinea de personaje atât feminine, cât și masculine: copii, profesori, părinți.

Pe scurt, ceea ce încearcă opera să prezinte este transformarea unor copii în adulți, conflictul dintre generații (pe de-o parte tinerii mereu nedumeriți, iar de cealaltă parte, părinții și profesorii care încearcă să rămână pe aceeași linie a vieții), precum și problemele interioare ale adolescenților, toate având accente controversate. Acești tineri sunt tentați să caute răspunsul la limitele și secretele vieții „oamenilor mari”, ca de exemplu întrebări despre reproducere, care este și de ce apare diferența între băieți și fete, cum vin copiii pe lume, de ce se suferă din dragoste și care e rolul iubirii. Protagonistii, curioși și dornici de maturizare, caută în cărți, îi interoghează pe părinți și pe ceilalți colegi, dar nimeni nu vrea să le spună adevărul, ci apar doar ezitări, răspunsuri scurte și incerte sau promisiuni că vor înțelege totul la momentul oportun. De-a lungul piesei se evidențiază analiza psihologică a principalelor personaje: Moritz, Wendla și Melchior.

Astfel, opera începe cu Wendla Bergmann, o fată ce urmează să împlinească paisprezece ani, care este curioasă să afle cum se nasc copiii, de aceea o întreabă pe mama sa, dar aceasta din urmă nu îi oferă niciodată suficiente informații. Copila, nefiind instruită și necunoscând adevăratele riscuri – lipsa de comunicare între copii și părinți –, ajunge să greșească încurcându-se cu Melchior Gabor. Acesta este mai mare și mai inteligent decât ceilalți copii, și chiar dacă citește din *Faust*, considerat ceva total nepotrivit pentru vârsta sa, pare că este vinovat de moartea prietenului său cel mai bun, și indirect, de moartea Wendlei.

Dialogurile dintre adolescenți și eforturile depuse pentru a-și crea un tărâm doar al lor sunt în contradictoriu cu normele impuse forțat de către adulți. De asemenea, în operă sunt expuse diferite acțiuni care nu sunt normale pentru niște tineri, ca de exemplu referirile la avort, unde personajul feminin, Wendla Bergmann, ajunge să moară din cauza prejudecăților mamei sale, care nu poate accepta ideea că fata va avea un copil la o vârstă așa de fragedă, de altfel cheamă o măicuță ca să-i facă avort. În acest caz, a fost vina mamei, deoarece Wendla a insistat să discute despre aceste subiecte care îi stârneau curiozitatea. Dar această lipsă de comunicare mamă-fiică are o moștenire din neam în neam, mai veche – „n-am procedat față de tine altfel decât a procedat draga mea mamă față de mine”. Apoi, apar și violurile, când Melchior o violează pe Wendla în podul cu fân. Totodată, sunt incluse și sinuciderile: Moritz este afectat de pubertate, de duritatea societății și de faptul că nu înțelege schimbările ce i se întâmplă, ajungând să se sinucidă. Dar apar și unele intenții de

sadomasochism, atunci când, în momentele de tandrețe, Wendla îi cere lui Melchior s-o bată.

Melchior a premeditat/intuit ceea ce se va întâmpla între el și Wendla încă din primele scene ale piesei, deoarece într-o discuție cu Moritz, acesta face referire la instinctul dintre două animale – o pisică și un motan – ținute departe de lumea exterioară și lăsate să-și exprime propriile voințe, ce ajung ca la final să aibă pui chiar dacă nu au avut un exemplu care să le deschidă ochii. Astfel, Melchior se bazează pe instinct, pe primele impulsuri bărbătești. Doamna Gabor, mama lui Melchior, este singura care este de partea tânărului: îl consideră destul de mare încât să realizeze ce e bine și ce e rău, își pune nădejdea în el și îl sfătuiește să facă lucruri doar pentru care își poate asuma răspunderea. Tot ea este cea care renunță la măsurile educative și consideră că un elev nu trebuie judecat după rezultatele școlare (aici face referire la elevii slabi care au ajuns oameni importanți, dar și elevi buni care nu au evoluat conform așteptărilor).

Într-o discuție între fete, Martha, un personaj secundar, mărturisește felul în care părinții ei se comportă cu ea: de la bătaii aspre cu tot felul de obiecte până la abuzuri. La un moment dat, ea ajunge să compare copiii cu florile și buruienile din grădină, menționând că pe viitor, ea îi va lăsa să crească liniștiți ca buruienile din grădina cu flori, pentru că acestea, nefiind îngrijite, au crescut înalte și dese, în timp ce trandafirii, mult prea chinuiți de grija atentă, abia dacă înfloresc din vară în vară. Astfel, această comparație face referire la regulile prea severe ale părinților, precum și la varietatea fricilor de propriul sine.

În finalul piesei, Melchior reușește să fugă din casa de corecție și ajunge în cimitir, unde are impresia că-l vede pe Moritz și poartă o discuție cu el. Acesta din urmă îi spune că a învățat mai multe din moartea sa decât în viața lui chinuită pe pământ. Prin urmare, Melchior este aproape convins de către Moritz să-i fie însoțitor de drum spre moarte, dar apare domnul Mascat – o figură misterioasă. Acesta din urmă pare că este salvatorul lui Melchior (îl îndepărtează de moarte spunându-i adevărul despre viață) și îi dezvăluie că Wendla nu a murit de alte boli, ci din cauza unui avort realizat greșit. Eu cred că la final Melchior a înțeles ceea ce s-a întâmplat cu viața sa până atunci și că datorită acelor întâmplări el s-a maturizat, iar domnul Mascat ar putea fi chiar conștiința sa. Momentul întâlnirii cu fantoma lui Moritz ar putea fi gândul lui Melchior de a se sinucide, dar până la urmă alege înțelept și se distanțează de aceasta, plecând împreună cu domnul Mascat.

masterandă Marianna Chiricenco:

Piesa *Deșteptarea primăverii* cu subtitlul *O tragedie a copiilor* aduce la lumină problematica relațiilor dintre generații, importanța comunicării dintre copii și adulți, importanța informării adolescenților despre dezvoltarea lor fizică și psihologică. Din păcate majoritatea personajelor mature încearcă să mențină viața în limitele „ordinii morale a lumii”, un fel de menținere a imaginii frumoase, după care, din păcate, se ascunde tot putregaiul societății. Viața personajelor se prăbușește odată ce ele pășesc peste prag, sfârșind cu copilăria, trecând într-o lume nouă și ostilă, despre care știu doar povești și falsități, iar după prăbușire nu primesc niciun suport, ba și sunt făcute țapi ispășitori ai situației. De exemplu, falsa moralitate a doamnei Bergmann îi costă viața tinerei și frumoasei Wendla. Femeia nu dorea să-și avertizeze fiica și nici să răspundă la întrebările copilei despre modul în care apar copiii pe lume, iar după ce se află despre sarcina Wendlei îi impune să ia substanțe abortive. Doamna Bergmann nu simte nicio vină, la fel cum procedează și părinții lui Melchior, blamând-o pe Wendla: „Femeia m-a întrebat, frângându-și mâinile, ce să facă. I-am spus să nu-și lase fata de cincisprezece ani să se urce în podurile cu fân.” Este ironic faptul că adulții așteaptă de la tineri respectarea normelor sociale, dar nu fac niciun pas pentru a-i învăța. Prăpastia dintre generații se mărește, pentru psihicul încă instabil al adolescentului susținerea adultului este foarte importantă. Presupun că sinuciderea lui Moritz este doar un exemplu din „epidemia de sinucideri” care bântuia gimnaziile. Unicul adult mai apropiat de Moritz este mama lui Melchior, doamna Gabor, dar la momentul critic nici ea nu manifestă interes față de problemele copilului. Presiunea venită din partea părinților interesați exclusiv de rezultatele școlare, lipsa unui suport minim din partea lor și eșecul școlar pun amprenta asupra minții aflate în tensiune a lui Moritz.

Copiii sunt lipsiți de exemple de educare, nimeni nu este preocupat de problemele lor și nimeni nu dorește să înțeleagă toate finețurile educației. Din această pricină nici atitudinea lor față de copiii lor ipotetici nu presupune educație. Martha, una dintre prietenele Wendlei, încontinuu bătută și controlată în exces de propriii părinți își imaginează viața copiilor în totală libertate, precum a buruienilor dintr-o grădină. Pentru Thea, a doua prietenă a Wendlei, copiii nu reprezintă nimic mai mult decât niște păpuși drăguțe pe care le va îmbrăca în haine roz și cu care se va plimba pe stradă. Doar Wendla pare să nu se alătore convențiilor „ordinii morale a lumii”, punând la îndoială faptul că va avea copii și că femeia este obligată să aibă copii după căsătorie. Atitudinea lui Moritz nu diferă de cea a fetelor, nu presupune comunicare și educație, lăsând copiii virtuali să descopere singuri lumea, diferențele de gen și dezvoltarea. Prin acest scenariu el își expune

propriile frământări despre diferențele de sex, el în niciun fel nu se descurcă în chestiunile fiziologice, în comparație cu prietenul său Melchior, și această neînțelegere îl chinuie.

masterandă Raluca-Denisa Nicoară:

Din punctul meu de vedere, piesa lui Frank Wedekind, *Deșteptarea primăverii*, este programată să oglindească consecințele nefaste ale unei percepții eronate a conceptului de *sexualitate*. În mod absolut, această eroare de percepere a conceptului în deplinătatea sa este atribuită unei societăți închistate, al cărei element definitoriu se dovedește a fi *pudibonderia*. În acest sens, am perceput piesa lui Wedekind sub auspiciile ideii de *mistificare a ființei sexuale*, deoarece societatea reprezentată dramatic nu face altceva, în principiu, decât să reprime și, în egală măsură, să condamne identitatea sexuală și, implicit, apariția pulsionilor libidoului în viața adolescenților.

Funcționând în spiritul unui mic îndrumar al senzualității și instinctualității, piesa lui Wedekind are la bază un adevărat imaginar social al *rupturii*, idee pe care o putem corela în special cu acea ruptură care survine în procesul de comunicare dintre generația nouă, simbolizată în special prin Melchior, Moritz și Wendla, și generația veche, ai cărei reprezentanți de bază sunt, indubitabil, părinții și dascălii acestor adolescenți. Având drept motivație păstrarea demnității umane prin subminarea problematicilor de factură sexuală, vechea generație îi impune celei noi *masca socială*, fapt ce amplifică adâncirea adolescenților într-o criză existențială cu reverberații profunde asupra întregului psihic. Cu alte cuvinte, această ruptură la nivel social își găsește un echivalent – apărut în chip de consecință – în ceea ce poate însemna o sciziune la nivelul identității interioare a celor trei adolescenți.

Cei trei adolescenți devin simboluri absolute ale *problematicii pubertății*, laolaltă cu toate implicațiile profunde (a se înțelege *tragice*) ale conceptului. Propulsați într-un anotimp al trezirii ființei instinctuale din somnul inconștienței (de aici și titlul piesei), cei trei adolescenți devin din ce în ce mai interesați de subiectul instinctualității. În această privință, un moment-cheie al subiectului dramatic îl constituie dialogul dintre Melchior și Moritz din actul I, atunci când Melchior își afirmă credința în instinctualitate ca parte inerentă a oricărei ființe: „În această privință, cred, de fapt, într-un anume instinct.”. În cadrul aceluiași dialog, este accentuată ideea că instinctualitatea se află într-o stare de latență, putând izbucni oricând, după cum se poate deduce din metafora împreunării animalice: „Cred că, bunăoară, dacă închizi de mic un motan împreună cu o pisică, și-i ții pe amândoi departe de orice contact cu lumea exterioară, adică îi lași pe

deplin în voia propriilor lor porniri – atunci pisica, mai devreme sau mai târziu, tot va face pui, deși nici ea, nici motanul n-aveau pe nimeni al cărui exemplu să le poată deschide ochii.”. De asemenea, pentru Melchior, unul dintre mecanismele care activează manifestarea instinctualității este curiozitatea, element definitoriu al ființei umane: „(...) în orice caz, e de presupus... nici curiozitatea nu va-ntârzia să-și facă datoria!”.

Extinzând aria semnificațiilor, putem afirma că ideea de *sciziune psihică* a celor trei adolescenți se află într-o relație de interdependență cu ceea ce am putea considera un blocaj în procesul de individuație psihică despre care vorbește și psihanaliza. Altfel spus, aventura de realizare a sinelui este stopată, date fiind circumstanțele imperative și alienante de atenuare și de distrugere a laturii instinctuale a ființei umane. Dacă la început adolescenții par stăpâniți de acele *pulsiuni de viață* care determină ființa să caute împlinirea prin Eros, observăm că, pe parcursul subiectului dramatic, unii dintre aceștia, suferind o decepție puternică venită din partea societății, se lasă stăpâniți, în mod inconștient, de *pulsiunile de moarte*, cele care atrag ființa obscură spre moarte, spre Thanatos, fapt ilustrat cel mai bine prin sinuciderea lui Moritz.

Prin urmare, având în vedere cele discutate anterior, putem conchide că piesa lui Frank Wedekind, *Deșteptarea primăverii*, ascunde o multitudine de implicații thanatice, întregul imaginar fiind conturat pe incongruența dintre mentalitatea generației vechi referitor la problematica senzualității și a instinctualității – *sexualitatea*, cu alte cuvinte – și generația nouă, cea care, având în vedere și ceea ce afirmă la un moment dat unul dintre dascălii celor trei adolescenți, s-ar defini printr-o *atracție perpetuă a imoralității*: „Nu pot înțelege, onorate *collega*, cum se face că cel mai bun dintre elevii mei se lasă atras înspre cele mai rele lucruri.”.

Lecturi suplimentare:

Ciclul „Lulu”: *Spiritul pământului* (1895) și *Cutia Pandorei* (1904); *Maestrul cântăreț* (1899), *Marchizul von Keith* (1901), *Hidalla – Karl Hetmann, uriașul pitic* (1905).

ALFRED JARRY (1873-1907)

Ubu rege (1896)

„Unul dintre cele mai importante spectacole de la Théâtre de l’Oeuvre a fost *Ubu rege* de Alfred Jarry, pe 10 decembrie 1896. Alfred Jarry a fost un geniu bizar din Boemia, mic de statură – aproape un pitic –, autor înrăit de glume proaste, băutor de absint, mare amator de filozofie. Piesa *Ubu rege* (*Ubu roi*) începuse ca o glumă de școlar: pamfletul unui profesor anonim, Hérbert, poreclit «tata Hébe», care a devenit «Ubu». E o satiră sălbatică despre avariția fără margini și despre setea de putere a burgheziei franceze fără scrupule, dar și o parodie după *Macbeth*. Ubu și soția lui, mama Ubu, ajung să conducă Polonia după ce ucid fără milă pe oricine le stă în cale. Ubu chiar născocoște în acest scop o «mașină de descreierisit». Firmin Gémier a jucat acest rol în premieră. Primul cuvânt pe care l-a spus a fost «*Merde*» («*Rahat*»), cuvântul-tabu auzindu-se, probabil, pentru prima oară pe scena franceză. Spectatorii și-au ieșit din minți și s-a făcut iar liniște abia după cincisprezece minute, când publicul revoltat de o asemenea ofensă a tăcut în sfârșit. Printre spectatorii care au fost martori la această încălcare a tabuurilor nu s-a numărat doar marele poet Stéphane Mallarmé, ci și câțiva distinși vizitatori din Anglia. Arthur Symonds, unul dintre principalii promotori ai simbolismului în Anglia, a descris astfel scena așa cum a văzut-o la ridicarea cortinei: «Decorul pictat reprezenta, printr-o convenție copilărească, interiorul și exteriorul, și chiar și zonele toride, temperate și arctice în același timp. (...) În stânga era pictat un pat, iar la piciorul patului era un pom gol și ninge. Noaptea erau palmieri.» Și W.B. Yeats a fost în sală la premieră. Actorii erau «un fel de păpuși, jucării, marionete», avea să-și amintească el mai târziu, «iar personajul principal părea un soi de Rege cu un fel de perie de spălat closetul pe post de sceptru». După toate încercările simboलिष्ठilor, «după Stéphane Mallarmé, după Paul Verlaine, după Gustave Moreau (...) după propriul nostru vers, după toată culoarea noastră subtilă și după ritmul nervos, (...) ce mai poate urma? După noi, Dumnezeu sălbatic», reflecta trist poetul. Piesa *Ubu rege* de Alfred Jarry anticipa multe forme de artă subversivă – dadaismul, suprarealismul, teatrul absurdului –, însă, dincolo de a face senzație și de a stârni scandal, impactul ei imediat a fost relativ mic.»⁷¹

⁷¹ John Russell Brown (coordonator), *Istoria teatrului universal. Ediție ilustrată*, traducere din limba engleză Dana Ionescu, Adriana Voicu, Cristina Maria Crăciun, Nemira, 2016, p.

„Contemporanul lui Ibsen, Strindberg și Wedekind își propune să realizeze un teatru comic prin excelență, cu un pronunțat caracter antiiluzionist și îndrumat spre surprinderea unor permanențe umane. (...) Într-o asemenea existență, situată inevitabil sub zodia absurdului, individul devine un ins neputincios, un clown, tragicul convertindu-se și el în comic. În acest univers, râsul, cu implicațiile lui tragice, constituie o modalitate caracteristică de reprezentare a relației dintre individ și societate. Dar râsul acesta nu mai are efecte de relaxare, el e crispat și dureros, deoarece scriitorul, omologând existența omenirii prin același numitor comun absurd, sugerează o anumită identitate între destinul personajelor de pe scenă și cel al spectatorilor. (...) În *Ubu roi* preferința pentru mediul haotic în care se cristalizează imaginea societății ca junglă, ca și monstruosul și surpriza, este evidentă. (...) Fiecare nou detaliu sugerează haosul, anularea oricărui criteriu de valoare, instaurarea arbitrariului. Într-un asemenea univers absurd totul este permis. Granița dintre bine și rău dispare. (...) trăind mereu la marginea unei existențe limită, Père Ubu supraviețuiește și, o dată cu el, răul triumfă mereu.”⁷²

„Personalitate excentrică, la care fanfaronada exprima non-conformismul său funciar agresiv, un fond de scepticism, ironie și cinism, – Jarry a creat figura lui Ubu, protagonistul unei serii de farse dintre care *Ubu rege*, a devenit un moment în evoluția literaturii moderne, pus în scenă (1896) de Lugné-Poe, cu Gémier în rolul de titular. Ubu este un fel de marionetă ipostaziată în mit. Un personaj devenit un tip: tipul burghezului cupid și poltron, crud și ridicol în aroganța și în vanitatea sa de enciclopedist, aspect care îl apropie de celebrele personaje flaubertiene Bouvard și Pécuchet. *Ubu rege* (și, cu mai puțină vigoare, reluările ulterioare ale tipului în celelalte farse ale lui Jarry) este o șarjă împotriva îngâmfării și prostiei, a prejudecăților și obiceiurilor anacronice, – totul cu un umor corosiv, lucid, grotesc, și într-un limbaj violent. Acțiunea piesei (generalul Ubu decapitează pe rege și masacrează familia regală, ocupă tronul, domnește ca un tiran avid și stupid), desfășurându-se într-o manieră paradoxală și într-un ritm grotesc, tinde a ilustra incoerența, absurditatea și ridicolul societății și civilizației timpului. Opera contestatară, polemică a lui Jarry (ale cărui îndepărtate modele pot fi căutate în farsele medievale și în opera lui Rabelais) a fecundat un întreg sector al teatrului contemporan, prin elementele transmise de cruzime, satiră, umor grotesc și absurd (Artaud, Genêt, Beckett, E. Ionesco etc.).”⁷³

383-384.

⁷² Romul Munteanu, *Prefață* la Alfred Jarry, *Ubu*, transfigurat patafizic în românește de Romulus Vulpescu, prefată de Romul Munteanu, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. XXVI–XXX.

⁷³ Ovidiu Drimba, *Istoria teatrului universal. Ediție definitivă*, Editura Vestala, București, 2007, p. 237-238.

Cerință obligatorie de lucru pentru toți masteranzii:

Oferiți o interpretare *personală* a piesei lui Alfred Jarry, *Ubu rege* (1896), plecând de la (unele din) următoarele extrase-caracterizări ale personajului, pe care le puteți contextualiza. Un scurt comentariu *individual, cu propriile cuvinte* (nu reproducerea altor opinii) în care să exprimați care credeți că este semnificația și valoarea estetică a piesei.

O pagină în care spuneți ce credeți dumneavoastră, folosind un discurs familiar, firesc în care să demonstrați, minimal, că ați citit și ați meditat asupra piesei.

„...sunteți liberi să vedeți în domnul Ubu câte multiple aluzii poftiți sau un simplu mușunache, caricatura făcută de-un gimnazist unuia dintre profesorii lui care personifică pentru el tot grotescul de pe lume.”⁷⁴
(Alfred Jarry, Discurs rostit cu prilejul primei reprezentări a piesei *Ubu rege*, la teatrul L'Oeuvre, la 10 decembrie 1896)

„Nicăieri este pretutindeni și, în primul rând, țara unde te afli. De asta vorbește Ubu franțuzește. Dar feluritele lui cusururi nu sunt câtuși de puțin numai defecte franțuzești – înlesnite de căpitanul Bordură, care vorbește englezește, de regina Rozamunda, care bălmăjește ca brânzarii⁷⁵ din Cantal și de mulțimea poloneză, cu moace fornăitoare și îmbrăcată în gri. Dacă se pot desluși tot felul de satire, scena îi scutește pe interpreți de responsabilitate.

Domnul Ubu este o ființă josnică, de asta ne seamănă (în partea de jos) tuturor. Îl asasinează pe regele Poloniei (unora, dacă-l lovești pe tiran, asasinatul le apare justificat, căci e o aparență de act de justiție), apoi, fiind rege, îi masacrează pe nobili, pe urmă pe funcționari, pe urmă pe țărani. Și așa, omorând toată lumea, a curățat desigur și câțiva vinovați și se arată om moral și normal. Finalmente, la fel ca un anarhist, își execută singur sentințele, îi sfârtecă pe oameni, fiindcă așa-i place și-i roagă pe soldații ruși să nu tragă spre el, fiindcă nu-i place. E, într-o măsură, copil teribil și nimeni nu-l contrazice câtă vreme nu se atinge de Țar, care e ceea ce respectăm cu toții. Țarul face dreptate, îi confiscă tronul de care-a abuzat, îl reînscăunează pe Blegoslav (avea vreun rost?) și-l izgonește pe domnul Ubu din Polonia, împreună cu cele trei părți ale puterii sale, rezumate în acest cuvânt: «Cornuburții»⁷⁶ (puterea poftelor inferioare).⁷⁷

⁷⁴ Alfred Jarry, *Ubu rege* în vol. cit., p. 11.

⁷⁵ În original: „*qui charabie du Cantal*” – „care vorbește în jargonul (*le charabia*) țăranilor din departamentul Cantal din Auvergne”, celebru pentru brânzeturile sale.

⁷⁶ „Cornegidouille”, înjurătură favorită a lui dom' Ubu; în argot, „gidouille” – „burtă, burdihan”.

⁷⁷ Alfred Jarry, *Ubu rege* în vol. cit., p. 15.

(Alfred Jarry, Textul prezentării din programul de sală, 1896)

„E de prisos poate să-l izgonești pe domnul Ubu din Polonia, care este, cum am mai spus, Nicăieri, căci, dacă la-nceput se poate complăce în cine știe ce artistă inacțiune – precum «să aprindă focul așteptând să i se aducă lemnele» și să comande echipaje făcând *yachting* pe Baltica – sfârșește prin a ajunge să fie numit magistrul al Finanțelor la Paris.

Nu era deloc totuna în această țară Departe-Undeva, în care – în fața fețelor de carton ale actorilor, înzestrați cu atât talent încât să se-ncumete a fi impersonali – un public alcătuit din câțiva inteligenți s-a consimțit, pentru câteva ceasuri, polonez.”⁷⁸

(Alfred Jarry, Textul prezentării din programul de sală, 1896)

| Actul Întâi:

„MADAM UBU: Oh, dom’le Ubu, frumos îți stă, mult-mojic te-arăți a fire.”⁷⁹

„MADAM UBU: Nătărău mai ești!”⁸⁰

„DOM’ UBU: Paraipaștele lumânașterii mele verzi, mai bine golan ca un șobolan costeliv și uman, decât bogătan ca un motan parșiv și grăsan.”⁸¹

(Actul Întâi, Scena I)

„MADAM UBU: Nu-i dați atenție, e tâmpit.”⁸²

„TOȚI: Fugiți! Care-ncotro! Dom’ Ubu, mârlane! Trădător și marțafoi, golane!”⁸³

(Actul Întâi, Scena III)

„CĂPITANUL BORDURĂ: Cum, dom’le Ubu, eu vă credeam tare pârlit.”⁸⁴

„CĂPITANUL BORDURĂ: Pff! Puțiți rău, dom’le Ubu! Nu vă spălați niciodată?”⁸⁵

(Actul Întâi, Scena IV)

„MADAM UBU: Moale mai ești!”⁸⁶

„DOM’ UBU (*în culise*): Na, căcart! Mare coardă boașă mai ești,

⁷⁸ *Ibidem*, p. 16.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 27.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 28.

⁸¹ *Ibidem*, p. 29.

⁸² *Ibidem*, p. 30.

⁸³ *Ibidem*, p. 31.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 32.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

găgăuță.”⁸⁷

(Actul Întâi, Scena V)

„JUNELE BLEGOSLAV: Dobitoc mai e dom’ Ubu ăsta!”⁸⁸ (Actul Întâi, Scena VI)

„MADAM UBU: Trădătorul, lașul, licheaua, secătura!”⁸⁹

„TOȚI: Da, jurăm. Vivat dom’ Ubu!”⁹⁰

(Actul Întâi, Scena VII)

Actul al doilea:

„REGELE: Ce nebunie! Domnul de Ubu este un foarte leal gentilom care s-ar lăsa sfârtecat bucățele întru slujba-mi.”⁹¹ (Actul al doilea, Scena I)

„BLEGOSLAV: Ah! Pușlamaua, netrebnicul ăsta de dom’ Ubu, dac-aș pune mâna pe el...”⁹² (Actul al doilea, Scena III)

„BLEGOSLAV: (...) un vulgar dom’ Ubu, aventurier răsărit cine știe de unde, pușlama josnică, bagabont păduchios!”⁹³

(Actul al doilea, Scena V)

„MADAM UBU: Maimuțoi ești tu! Cine dracu m-a potcovit cu un dobitoc de teapa ta?”⁹⁴ (Actul al doilea, Scena VI)

„TOȚI: - Da! Trăiască dom’ Ubu! Ce rege bun! Pe vremea lui Venceslav nici pomeneală de-așa ceva!”⁹⁵

„TOȚI: Să intrăm! Să intrăm! Vivat dom’ Ubu! Cel mai nobil suveran!”⁹⁶

(Actul al doilea, Scena VII)

Actul al treilea:

„MADAM UBU: Oh, ce degradantă sălbăticie!”⁹⁷

„MADAM UBU: Prea ești feroce, dom’le Ubu.”⁹⁸

„UN MAGISTRAT: Grozăvie!

⁸⁷ *Ibidem*, p. 33.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 35.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*, p. 37.

⁹² *Ibidem*, p. 39.

⁹³ *Ibidem*, p. 40.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 41.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 43.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 46.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 47.

AL DOILEA: Infamie!

AL TREILEA: Ticăloșie!

AL PATRULEA: Josnicie!”⁹⁹

„PRIMUL FINANCIAR: Dom’le Ubu, e-o tâmpenie!

AL DOILEA FINANCIAR: Absurd!

AL TREILEA FINANCIAR: N-are nici un chichirez.”¹⁰⁰

(Actul al treilea, Scena II)

„TOȚI: Dumnezeuule Doamne! Vai de capul nostru! Dom’ Ubu e-o lipitoare cumplită și familia lui cică-i crâncenă.”¹⁰¹ (Actul al treilea, Scena III)

„CĂPITANUL BORDURĂ: Bagă de seamă, dom’le Ubu. De cinci zile de când ești rege, ai comis mai multe crime decât ar avea nevoie toți sfinții din cer ca să-i înghită iadul.”¹⁰² (Actul al treilea, Scena V)

„MADAM UBU: Ce prostovan!”¹⁰³ (Actul al treilea, Scena VII)

„MADAM UBU: Ptiu, lașule!”¹⁰⁴

„MADAM UBU: Frumos mai e cu casca și cu cuirasa, parc-ar fi un dovleac armat.”¹⁰⁵

„MADAM UBU: Zău că-i bleg. A, uite-l că se scoală. Iar s-a prăvălit în țărână.”¹⁰⁶

„MADAM UBU (*singură*): Acu’ că mușunache ăsta s-a urnit, să ne vedem de treburile noastre, să-l omorâm pe Blegoslav și să punem mâna pe tezaur.”¹⁰⁷

(Actul al treilea, Scena VIII)

Actul al patrulea:

„BLEGOSLAV: Pungașul acela bătrân de dom’ Ubu a șters-o, (...) mizerabilul dom’ Ubu.”¹⁰⁸

„TOȚI: Până l-om putea spânzura pe banditul bătrân!”¹⁰⁹

(Actul al patrulea, Scena II)

⁹⁹ *Ibidem*, p. 48.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 49.

¹⁰² *Ibidem*, p. 51.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 53.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 54.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 55.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 57.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 58.

„VIPUȘCĂ (*aparte*): Ce porc!”¹¹⁰ (Actul al patrulea, Scena V)

„VIPUȘCĂ: Scârnăvie-mpuțită!”¹¹¹

„PAJURĂ: Grețoasă lighioaie!”¹¹²

„PAJURĂ (*aparte*): E revoltător!”¹¹³

(Actul al patrulea, Scena VI)

Actul al cincilea:

„MADAM UBU: (...) Nici n-a plecat bine dobitocul ăla gras, că am și dat fuga la criptă să mă procopsesc. (...) Dar tot aș vrea să știu ce s-a-nâmplat cu burtelnița mea de paie, adică vreau să zic, stimabilul meu soț.”¹¹⁴

„MADAM UBU: Să fac pe drăguța. Ei, he-hei, a dormit bine puișorul? Bondocu’ mamii gros și gras?”¹¹⁵

„MADAM UBU: Ce tot îndrugă? E și mai tâmpit decât era când a plecat.”¹¹⁶

„MADAM UBU: Ziceam, așadar, dom’le Ubu, că ești un bondoc gros și gras.

DOM’ UBU: E drept, tare gros și gras. Într-adevăr.”¹¹⁷

„MADAM UBU: Bădăran dobitoc! Nevastă-ta nu s-atinge de banii tăi.”¹¹⁸

„MADAM UBU: Toate astea sunt minciuni, nevastă-ta e un model de soție și tu ești un monstru!”¹¹⁹

„MADAM UBU: Zi mai bine că un spirit superior a dat peste-un măgar!”¹²⁰
(Actul al cincilea, Scena I)

„BLEGOSLAV (*lovindu-l*): Na, poltroane, mocofane, șnapane, țopârlane, otomane!”¹²¹ (Actul al cincilea, Scena II)

„PAJURĂ: Ce jalnic gogoman!”¹²²

„MADAM UBU: Ce va să zică erudiția! Cică țara asta e foarte frumoasă.

DOM’ UBU: Ei, domnilor, oricât de frumoasă ar fi nu-ntrece Polonia! Dacă n-ar exista Polonia, n-ar exista polonezi!

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 64.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 65.

¹¹² *Ibidem*, p. 66.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 69-70.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 70.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 71.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 72.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 73.

¹²¹ *Ibidem*, p. 75.

¹²² *Ibidem*, p. 77.

SFÂRȘIT”¹²³ (Actul al cincilea, Scena IV)

| **Sarcină suplimentară, opțională:**

În piesă termenul „căcart” este utilizat de 22 de ori (o dată de Jarry, de 17 ori de Dom’ Ubu, de 3 ori de madam Ubu și o dată de Căpitanul Bordură), iar „rahart” de 10 ori (o dată de Jarry, de 5 ori de Dom’ Ubu, de 4 ori de Madam Ubu). De câte ori și de către cine sunt utilizate expresiile „lumânașterea mea verde” și „cornuburții”?

| **Audiții/vizionări opționale:**

Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu (2021):

<https://ro-ro.facebook.com/TNRSS/videos/ubu-rege-de-alfred-jarry/169857804945766/?authuser=0>

Teatrul Național Cluj-Napoca (2020):

<https://www.teatrulnationalcluj.ro/piesa-709/ubu-in-concert/?authuser=0>

Teatrul Național Cluj-Napoca (2015):

<https://www.teatrulnationalcluj.ro/piesa-669/ubuzdup/?authuser=0>

Teatrul Național Radiofonic (1990, 2011):

<https://leviathan.ro/alfred-jarry-precursor-al-suprarealismului-si-al-teatrului-absurdului-de-pusa-roth-si-costin-tuchila/?authuser=0>

| **Exemplificări de interpretare personală:**

masterandă Luciana Daniela Lazea:

Piesa lui Alfred Jarry, *Ubu rege* (1896), conține cinci acte, cu mai multe scene inegale ca dimensiune. Aceasta se poate interpreta ca o satiră despre autoritatea burgheziei franceze. De altfel, accentul cade pe caracterizarea personajului eponim, Ubu, și pe gândirea sa asupra propriei vieți și a existenței celorlalți oameni. Acesta este caracterizat atât direct – prin expresiile și gândurile celorlalți personaje, cât și indirect – prin faptele, acțiunile sale de-a lungul operei, prin cuvintele și exprimările sale. Acțiunea piesei are loc într-o țară Departe-Undeva, care pare să fie Polonia, deoarece autorul o consideră cea mai îndepărtată și care face parte din ținutul Nicăieri.

Soția sa, madam Ubu este cea care l-a influențat pe domnul Ubu să-l asasineze pe rege: „cred că, totuși, l-am cam urnit (...) poate că-n opt zile s-ajung regina Poloniei”. Este evident că de fapt toate ideile și planurile despre luarea tronului și despre îmbogățire au fost ale ei. Domnul Ubu chiar

¹²³ *Ibidem*, p. 79.

a fost împotriva, considerându-se „mai bine golan ca un șobolan costeliv și uman, decât bogătan ca un motan parșiv și grăsan”.

Totuși, domnul Ubu devine o ființă de joasă speță în momentele în care îi omoară pe rând pe cei care îi stau în cale. Dorința sa cea mai mare, insuflată de soția sa, e să devină rege, iar pentru asta ajunge să-l ucidă mai întâi pe regele Poloniei. Domnul Ubu a încercat să facă o alianță cu Căpitanul Bordură pentru a-l omorî pe regele Venceslav, dar lucrurile iau o altă întorsătură din cauza caracterului parșiv al domnului Ubu. Acesta din urmă se dovedește a fi un trădător deoarece la prima ocazie i-ar denunța pe cei cu care a făcut planul de a-l ucide pe rege: „m-aș repezi să vă denunț ca să n-am cu porcăria asta nici în clin, nici în mănecă și cred că mi-ar da și ceva mărunțiș”.

Madam Ubu îl desconsideră pe domnul Ubu, și nu ezită să-l facă de fiecare dată când are ocazia ba „nătărău”, ba „prăpădit”, „tâmpit”, „nenorocit” sau chiar să-i facă o descriere neplăcută: „trădătorul, lașul, licheaua, secătura”, „frumos mai e cu casca și cu cuirasa, parc-ar fi un dovreac armat”. Dar nici domnul Ubu nu se lasă mai prejos și îi adresează cuvinte și expresii jignitoare, spre exemplu „mare coardă boasă mai ești, găgăuță”. Chiar și celelalte personaje îl consideră mai puțin inteligent, de exemplu, junele Blegoslav face o sesizare despre el: „dobitoc mai e dom’ Ubu ăsta”. De asemenea, ceilalți strigă atunci când acesta începe să arunce cu tot felul după ei: „Dom’ Ubu, mârlane! Trădător și marțafoi, golane!”, semn că nu era prea bine văzut nici de aceștia.

Dar contrar a ceea ce au spus toți înainte, se observă că domnul Ubu, după ce se autoproclamă rege, se transformă: aspiră spre avuție, are o sete de bani și o dorință arzătoare de a deține puterea supremă. Încă o dată, madam Ubu este cea care îl convinge să dea de mâncare și bani lumii aflate în curtea palatului, altfel îl vor da jos de pe tron. O satisfacție mare a regelui Ubu este să-i vadă pe oameni cum se bat și cum se omoară pentru acele lucruri: „ce spectacol delicios! Mai aduceți lăzi cu aur!”. Oamenii nu și-au dat seama care e adevăratul scop al acelor bunătați primite, l-au considerat pe Ubu „cel mai nobil suveran”.

Astfel, regele Ubu devine chiar un criminal și un impostor, pentru că urmărește să îi extermine pe toți cei care aveau o funcție administrativă: nobilii, magistrații, financiarii și, în final, ajunge și la bieții țărani doar pentru a le lua pământurile și bogățiile. Prima dată cere anumite modificări în justiție și finanțe, și pe urmă îi înlătură pe toți din Guvern. Prin aceste fapte el se consideră un om moral, ajutând la descoperirea vinovaților în ceea ce privește situația financiară, dar nimeni nu are curajul să-i spună că nu e corect ceea ce face. Regele ajunge să meargă el însuși după taxe și să ceară bani pentru impozite, vrând să-i păcălească pe bieții oameni.

Cei care încearcă să-i contrazică părerile regelui Ubu, ajung să fie uciși cu sânge rece. Regele nu ascultă avertizările date de Căpitanul Bordură și nu ia în seamă faptul că ar putea să i se întoarcă toate nelegiuirile făcute în cele cinci zile de când e rege: „ai comis mai multe crime decât ar avea nevoie toți sfinții din cer ca să-i înghită iadul”, iar răzbunarea celor omorâți va fi mult mai dureroasă.

Pe parcursul piesei, am observat faptul că unele cuvinte folosite sunt alcătuite din mai multe cuvinte îmbinate, forme cu subînțeles sau unele greu de descifrat, ca de exemplu, „lumânașterea”, „paraipaștele”, „cornuburții”.

Din dorința de a se răzbuna pentru că unii au încercat să-l umilească înainte, regele Ubu ajunge să se răzbune pe toți, dar Căpitanul Bordură împreună cu Țarul Rusiei și Blegoslav (fiu al regelui ucis ce își dorește să ajungă la tronul familiei sale din momentul în care i-au apărut în față fantomele străbunilor), caută să-i dea peste cap planurile. În acest caz, dintr-un înșelător și un mare mincinos, unul care a păcălit pe toată lumea, devine el cel care cade în plasa celorlalți.

Astfel că, țarul Alexei este cel care face dreptate, până la urmă, și ajunge să-l dea jos de pe tron, îl condamnă pentru abuz și crimă, izgonindu-l din Polonia. Țarul încearcă, totuși, să-l aducă la conducere pe Blegoslav, fiul regelui adevărat al Poloniei. Dar se iscă o luptă între cei de partea țarului (rușii, Căpitanul Bordură și Blegoslav) și cei de partea lui Ubu (polonezii, Pajură, Vipuşcă, Rensky, Generalul Lascy). Madam Ubu voia inițial să fure tot tezaurul, toată bogăția primului regele, dar a fost prinsă și alungată în munți, iar Pulpană a fost ucis.

La final, se evidențiază faptul că domnul Ubu este obligat să plece, fiind înfrânt de adversarii săi. Alături de cei din breasla sa ajunge într-o peșteră din Lituania, unde au de-a face cu un urs mare. Apoi, se observă că nici soția sa, madam Ubu, nu a avut o soartă mai bună, având mai multe întâmplări nefavorabile în încercarea de a fura bani: timp de patru zile a fugit de mulțimea agitată și nervoasă, prin apă și omăt, iar în acele zile nu a băut și nu a mâncat nimic. De-a lungul piesei s-a observat că madam Ubu s-a ținut mereu mai bună decât soțul ei, de unde și în final afirmă că „un spirit superior a dat peste un măgar” atunci când cei doi se întâlnesc în peșteră pe întuneric.

În concluzie, domnul Ubu ajunge să fugă cât poate de repede de cei conduși de Blegoslav, din cauza ticăloșiei sale, precum și a prostiei și a îndârjirii de a deveni bogat. Astfel, el navighează pe Marea Baltică alături de madam Ubu și ceilalți doi prieteni ai lui. Atât el, cât și ea, își primesc răsplata pentru tot ceea ce au făcut de-a lungul vremii.

*expresiile: „lumânașterea mea verde” – de 9 ori de Dom' Ubu; „cornuburții” – de 5 ori de Dom' Ubu.

masterandă Marianna Chiricenco:

Piesa satirică și comică *Ubu rege*, scrisă de Alfred Jarry, este alcătuită din cinci acte și pusă în scenă pentru prima dată în 1896. O punere în scenă senzațională care a zguduit impresia spectatorilor perioadei încă nepregătiți să urmărească satirizarea naturii umane în acest fel și dezvăluirea unor tabuuri în publicul larg. Tema principală a piesei este influența negativă a puterii, puterea dobândită din întâmplare, puterea în care perseverează omul și puterea care distruge.

Personajul principal al piesei, domnul Ubu, principalul emițător al situațiilor absurde, este tiranul și regele autoproclamat al statului identificat ca Polonia. Decorat de regele Venceslav și ridicat la rangul contelui, domnul Ubu inițiază complotul contra familiei regale, iar după detronare face tot posibilul pentru a stoarce țara de ultimul ban. Domnia lui se dovedește a fi una crudă și stupidă, iar aroganța de „atotștiutor” întrece orice limite. Odată instalat pe tron domnul Ubu începe procesul de reorganizare a instituțiilor statale, impunând propriile viziuni asupra modului de funcționare, dar nu se mișcă în nicio direcție, deoarece transformă totul în masacru. Începe cu uciderea nemiloasă a nobililor și confiscarea averii lor, ceea ce semnifică destabilizarea claselor sociale; înlăturarea magistraților, adică a puterii judecătorești, semnifică înlăturarea dreptății, legii și ordinii sociale. Toată puterea ajunge în mâinile tiranului, iar absurdul situației atinge apogeul în momentul în care sunt impuse impozite pe aproape orice activitate, de la impozit pe proprietate până la impozit pe decese. El pornește la război cu rușii fără a-și pregăti armata de confruntare în mod corespunzător și, ca rezultat, pierde. Comportamentul său arogant și trufaș, de fapt, nu este nimic altceva decât o mască ce ascunde un fricos alintat de viață înstărită și lacom până la măduva oaselor. De altfel, interiorul domnului Ubu nu diferă prea mult de exteriorul său: un om de statură mică, gras și vulgar, laș și nedrept, caracterizat de restul personajelor cu cele mai umiltoare cuvinte.

Decizia de a uzurpa tronul țării îi este insuflată domnului Ubu de soția sa, pe care o ia în serios și o și îndeplinește: „După ce-ai fost rege-al Aragonului te mulțumești să comanzi la parăzi un fleac de cincizeci de mardeiași înarmați cu tesace când ai putea să-ți asiguri pe tărtăcuță, după coroana Aragonului, succesiunea coroanei poloneze? (...) Cine te oprește să măcelărești toată familia și să le iei locul?” Madam Ubu participă la întrunirea de complot, strânge roadele acțiunii complotiștilor și participă, alături de soțul ei, la conducerea țării. De aici reiese că, până când domnul Ubu și asociații săi acționează, ea privește din umbră desfășurarea evenimentelor. Madam nu încearcă să influențeze soțul atunci când el inițiază masacrul nobililor și nici nu-l oprește să înlătore magistrații, mai mult decât atât nu îl cumințește când acesta provoacă oamenii simpli să se

bată pentru aur. După plecarea regelui tiranic la război madam Ubu rămâne singura stăpână a trezoreriei țării. Însă, odată cu întoarcerea în oraș a unicului moștenitor de drept al tronului, mezinul Blegoslav, madam este gonită din țară. Finalul piesei ne dă de înțeles că tirania lui Ubu a luat sfârșit, iar el împreună cu soția și asociații săi Pajură și Vipușcă pleacă din Polonia pe o corabie.

masterandă Raluca-Denisa Nicoară:

Din punctul meu de vedere, personajul eponim al piesei *Ubu Rege* de Alfred Jarry poate fi perceput în spiritul unei figuri simbolice – cu evidente *dimensiuni subversive* – a unei burghezii corupte, împătimate după îmbogățire și ascensiune socială. În acest sens, asociez figura personajului și, în mod implicit, acțiunile pe care acesta le desfășoară de-a lungul piesei cu ceea ce ar putea însemna conturarea unei *metafore parodice* și, în egală măsură, *satirice* a omului burghez.

Construit în spiritul teatrului absurd, regele Ubu oglindește, în chip grotesc, o puternică distorsionare a conceptului de *moralitate*, câteva dintre trăsăturile definitorii ale acestui personaj dovedindu-se a fi *lăcomia*, *impostura*, *tirania*, *brutalitatea*, *dorința acerbă de răzbunare*, dar și *stupiditatea*, *caracterul ușor influențabil*. Toate aceste trăsături fac din personajul lui Alfred Jarry un individ lipsit de scrupule, aflat într-o stranie disponibilitate de a comite acte ieșite din parametrii oricăror rigori morale, precum: asasinarea regelui Poloniei, (auto)ocuparea violentă a tronului în urma înlăturării familiei regale și uciderea sardonică a nobililor, a funcționarilor și, în final, a țăranilor, toate aceste fapte infame având drept motivație *dorința exacerbată de îmbogățire*.

Totuși, reușesc să identific o discrepanță identitară, de-a dreptul hilară, în construcția acestui personaj, aceasta fiind legată, în mod absolut, de intenția regelui Ubu de a se impune drept o figură de temut, autoritară, cu puternice înclinații vindicative, și sfiala, resemnarea josnică, de-a dreptul jenantă, cu care părăsește Polonia în momentul în care pierde lupta cu tabăra țarului, cel care va ordona înlăturarea lui de la tronul țării, condamându-i faptele abuzive și criminale.

Din acest motiv, consider că multe dintre personaje sunt îndreptățite în a-i oferi regelui Ubu apelative degradante, întrucât multe dintre acestea reflectă, în subtext, absurditatea personajului, prostia umană și imoralitatea care îl caracterizează în întregime: *nătărău*, *tâmpit*, *mârlan*, *trădător*, *marțafoi*, *golan*, *dobitoc*, *lichea*, *secătură*, *pușlama josnică*, *netrebnic*, *vulgar*, *prostovan*, *pungaș*.

Nu în ultimul rând, observ că depravarea simțului moral are un echivalent chiar în portretizarea fizică a personajului. Cu alte cuvinte, resimt

o relație de interdependență între *urâtenia morală* a regelui Ubu și *urâtenia sa fizică*, aceasta din urmă fiind susținută în special de aspectul neîngrijit al personajului: „Pff! Puțiți rău, dom’le Ubu! Nu vă spălați niciodată?”. Prin intermediul acestei corelații între dimensiunea exterioară și cea interioară a regelui Ubu, se generează, în mod absolut, conformația caricaturală, grotescă a personajului.

Prin urmare, personajul lui Alfred Jarry, și anume regele Ubu, figura titulară a piesei cu același nume, se încadrează în categoria personajelor grotești și, totodată, în acea categorie a indivizilor care se poziționează dincolo de orice normă etică, morală, fiind conduși orbește de un singur scop, și anume *îmbogățirea prin orice mijloace*.

masterandă Simina-Denisa Nicorici Diodiu:

Poate una dintre piesele de teatru cu cel mai savuros impact asupra papilelor gustative literare, *Ubu rege* de Alfred Jarry este, am putea spune, întruchiparea absurdului și a grotescului obtuz.

Ubu Rege, piesă în cinci acte, a fost pusă în scenă în anul 1896 în fața unui public, sau mai bine-zis în fața unei Europe, nepregătite încă de a digera substraturile unei creații ce atinge apogeul exceselor, josniciei umane și a lipsei totale a bunului simț. Din acest motiv, piesa a creat o revoltă atât de mare în sânul publicul parizian, încât nici Théâtre de l’Œuvre și nici un alt teatru convențional nu vor mai accepta să o pună în scenă.

Deși nașterea controversatului domn Ubu se datorează exacerbatei imaginații juvenile a unor elevi de liceu, care nu au făcut altceva decât să își caricaturizeze profesorul de fizică, la o analiza mai atentă a piesei, vom observa că o joacă de copii se transformă într-o veritabilă satiră a dorinței de putere, lăcomiei, practicilor diabolice, a naturii umane decăzute și (iată!) anunță comportamentul marilor dictatori ce aveau să terorizeze Europa secolului XX.

Haideți să urmărim împreună evoluția (involuția) protagonistului acestei piese! Domnul Ubu este împins de către consoartă în a-l detronea pe regele Poloniei. Deși nedoritor la început („mai bine golan ca un șobolan costeliv și uman, decât bogătan ca un motan parșiv și grăsan”), domnul Ubu dă ascultare vorbelor soției în cele din urmă, cea care îl caracterizează oricum ca fiind un *nățărău* sau bărbat *moale*. După uciderea regelui, domnul Ubu se autoproclamă suveran. Această nouă poziție și deținerea puterii absolute îl transformă într-o ființă sălbatică, al cărei singur scop este sporirea averii.

De observat este modul diabolic, penibil și total absurd în care acesta acționează. Fără vreun motiv întemeiat, noul rege decide decapitarea nobililor, a financiarilor, a oamenilor legii și în cele din urmă a țăranilor,

oameni care la început l-au privit drept un erou: „- Da! Trăiască dom' Ubu! Ce rege bun! Pe vremea lui Venceslav nici pomeneală de-așa ceva!”. Atât de sângeroasă se dovedește noua formă de guvernare, încât Căpitanul Bordură exclamă: „Bagă de seamă, dom'le Ubu. De cinci zile de când ești rege, ai comis mai multe crime decât ar avea nevoie toți sfinții din cer ca să-i înghită iadul.” Până și madam Ubu, cea care a orchestrat întreg jocul politic al detronării regelui Venceslav și cea care își manipulează soțul, afirmă: „Oh, ce degradantă sălbăticiie!” sau „- Prea ești feroce, dom'le Ubu”, dar nu fără o oarecare satisfacție la gândul averii adunate prin cruzimi. Grandilocvența și proasta infatuare ale domnului Ubu îl conduc spre imprudență, neglijență, și în cele din urmă, spre pierderea tronului în favoarea moștenitorului de drept, Blegoslav. Intrarea în război cu țarul fără nicio pregătire a armatei sugerează nefastele efecte ale ego-ului exacerbat, orbit de o penibilă mândrie.

Protagonistul piesei este puternic caracterizat. Iată un complex portret fizic făcut de prea stimabila-i soție:„(...) Nici n-a plecat bine dobitocul ăla gras, că am și dat fuga la criptă să mă procopsesc. (...) Dar tot aș vrea să știu ce s-a ntâmpnat cu burtelnița mea de paiată, adică vreau să zic, stimabilul meu soț.”; „Să fac pe drăguța. Ei, he-hei, a dormit bine puișorul? Bondocu' mamii gros și gras?”. Trist este faptul că aceste trăsături fizice penibil-grotești au un corespondent interior și mai monstruos. De-a lungul întregii piese, celelalte personaje precum Madam Ubu, căpitanul Bordură, Blegoslav îi atribuie domnului Ubu apelative precum: „Bădăran dobitoc”, „Trădătorul, lașul, licheaua, secătura! ”, „... un vulgar dom' Ubu, aventurier răsărit cine știe de unde, pușlama josnică, bagabont păduchios! ”.

Limbajul piesei este și el un element de noutate, care șochează. Autorului nu îi poate fi tăgăduită creativitatea la nivel lexical, acesta inventând noi și colorate cuvinte precum: „paraipaștele” sau „lumânașterii”. Atât unele dintre acțiunile personajelor, cât și limbajul acestora se află în sfera obscenului, parte integrantă a grotescului absolut.

Concluzionez prin a afirma, că poate, avem în Domn Ubu supremul grotesc, rău și penibil – un personaj ce anunța tragi-comic niște realități ideologico-politice tulburătoare, ce aveau să cutremure Europa secolului XX și nu numai. Domn Ubu sau via distopie: „Unde ți-e dreptatea, dom Ubu?”. Consider că piesa trezește o multitudine de sentimente lectorului, unele contradictorii și poate indescifrabile, dar sentimentul dezgustului este general valabil de-a lungul întregii piese. Dezgust față de ce? Poate un răspuns la această întrebare ar oferi o cheie de lectură satisfăcătoare acestei piese.

Lecturi suplimentare:

Ubu încornorat (1897), *Ubu înlănțuit* (1899), *Ubu pe colină* (1906).

ANTON CEHOV (1860-1904)

Pescărușul (1896)

„...o piesă care se jucase la Sankt Petersburg, dar care fusese un fiasco: *Pescărușul* de Anton Pavlovici Cehov. Nemirovici-Dancenko îi sugerase lui Stanislavski că piesa e foarte potrivită: avea teatru-în-teatru (reprezentarea unei piese experimentale, «moderniste»), ca și *Hamlet*; o actriță de provincie, slăbuță, care încearcă să pună obstacole în calea lui Treplev, fiul ei, mult mai talentat decât ea, scriitor foarte promițător; o eroină sedusă de iubitul actriței, la fel de superficialul Trigorin; o piesă cu episoade și elemente satirice, dar cu deznodământ tragicomic adus de sinuciderea lui Treplev. La început Stanislavski n-a reacționat la acest text lipsit de un centru de greutate și l-a subestimat. Dar, cu timpul, lucrând pe el, i s-au dezvăluit frumusețile noului teatru: o piesă în care dialogul de suprafață ascundea în subtext acțiuni și emoții mult mai importante, unde, ca în viața reală, se întâmpla foarte rar ca oamenii să vorbească deschis despre sentimentele lor, preferând în schimb cleveteala trivială, un teatru de atmosferă și ironii subtile. (...) *Pescărușul* a devenit emblema Teatrului de Artă din Moscova”¹²⁴

„oamenii sunt striviți de realitățile vieții timpului, realități pe care le consideră inexorabile. Dar, în lumea acestor înfrânți, Cehov descoperă multă noblețe sufletească, o aspirație puternică spre bine, spre libertate, spre frumos, - ceea ce dă operei cehoviene poezie și o ușoară notă de optimism difuz. Prima dintre cele patru piese cehoviene, *Pescărușul*, este drama nerealizării depline ca artiști a unor indivizi care au realmente talent, dar suferă de un dezechilibru creat fie de împrejurările ostile, fie de concepțiile lor despre artă, fie de caracterul lor. Astfel este Constantin, tânărul ce se ambiționează să devină scriitor, pentru că în urma succesului în literatură speră să obțină mâna Ninei, de asemenea aspirantă la glorie; speranță cu care aceasta îl însoțește la Moscova pe mondenul scriitor Trigorin. Dar acesta o abandonează, și, deși deziluzionată, nu se va întoarce la Constantin, care se sinucide. Dintre eroii dramei, oameni urmărind idealuri mai presus de puterile lor, în cele din urmă striviți de un amar sentiment al ratării și al inutilității, - se detașează actrița Nina, care asemenea unui pescăruș,

¹²⁴ John Russell Brown (coordonator), *Istoria teatrului universal. Ediție ilustrată*, traducere din limba engleză Dana Ionescu, Adriana Voicu, Cristina Maria Crăciun, Nemira, 2016, p. 379-380.

simbolul zborului spre libertate, își va lua și ea zborul spre un viitor promițător, după ce suferința a făcut-o să înțeleagă că realizarea ca artist implică sacrificii. După *Pescărușul* – care deschide teatrului rus drumul spre fertila formulă a amalgamării elementelor realiste cu valențe poetice ale simbolului, (...). Ca structură, teatrul lui Cehov se caracterizează printr-o simplitate extremă. Refuzând formula multisecular-tradițională întronată de dramaturgia occidentală, Cehov creează un teatru antiteatral, formulă ce presupune o simplificare maximă a intrigii. La Cehov, în momentul ridicării cortinei, conflictul interior al personajelor, prăbușirea lor sufletească, înfrângerea pe care o trăiesc eroii săi, a și avut loc; astfel că sentimentul tragic rezidă în condamnarea de a continua o existență cenușie, sfârșind prin înfrângere și resemnare. Și trăirea acestor ființe nefericite este atât de intensă, atât de intim personală, încât parcă personajele nici nu dialoghează între ele, ci fiecare personaj, obsedat de problemele lui, de sentimentele, de ideile, de aspirațiile lui, le exprimă în tot atâtea monologuri.”¹²⁵

„Imaginea însă va fi în curând completată în mod brutal de aceea a pescărușului ucis de Treplev, pe care acesta îl depune la picioarele ei. E în noua imagine un triplu sens. Unul, privind-o pe Nina, altul vizându-l pe Treplev, și altul, al treilea, care îi privește pe amândoi. Sensul care o vizează pe Nina vrea să însemne dificultatea drumului, puținătatea puterilor și perspectiva unei căderi care se poate produce oricând. Sensul care îl definește pe Treplev semnifică lipsa de putere a acestuia, incapacitatea de a se împotrivi, în primul rând lui însuși, incapacitate care îl poate costa mult, poate chiar viața. Iar al treilea sens, cel care îi are în vedere pe amândoi, consemnează un fapt imediat – moartea iubirii dintre ei. Putem vorbi de iubire când sentimentele nu sunt reciproce? Nu. Mai curând e moartea speranței că se vor iubi vreodată. (...) Să vrei totul și să trebuiască să te mulțumești cu firmituri, să aspiți spre absolut și să trăiești de fapt în ȋarcul unor realizări mediocre, să dorești eternitatea ca pe un trup mai mare și să fii ȋintuită 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 suferințele se transformă în tenacitate: *«Acum nu mai sunt ca atunci... Sunt o actriță adevărată: joc cu plăcere, cu entuziasm. Scena mă îmbată și simt că sunt frumoasă. (...) cu fiecare zi ce trece cresc puterile sufletului meu. Acum știu, înțeleg, Kosteia, că în 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. Să știi să-ȋi porȋi crucea și să-ȋi păstrezi credinȋa. Eu cred și sufăr mai puțin. Și atunci când mă gândesc la chemarea*

¹²⁵ Ovidiu Drimba, *Istoria teatrului universal. Ediȋie definitivă*, Editura Vestala, București, 2007, p.180-183.

mea, nu mă mai tem de viață»¹²⁶. Rareori a fost scrisă o profesiune de credință creatoare mai deplină ca aceasta.»¹²⁷

Cerință obligatorie de lucru pentru toți masteranzii:

Oferiți o interpretare *personală* a piesei lui Anton Pavlovici Cehov, *Pescărușul* (1896), plecând de la (unele din) următoarele extrase, pe care le puteți contextualiza. Un scurt comentariu *personal*, *cu propriile cuvinte* (nu reproducerea altor opinii) în care să exprimați care credeți că este semnificația și valoarea estetică a piesei. Cine/ce este pescărușul?

O pagină în care spuneți ce credeți dumneavoastră, folosind un discurs familiar, firesc, în care să demonstrați, minimal, că ați citit și ați meditat asupra piesei.

Actul întâi

„SORIN: (...) Totdeauna am plecat cu plăcere de-aici... Dar acum, de când am ieșit la pensie, ca să zic așa, nu mai am unde să mă duc. Vreau, nu vreau, trebuie să stau aici...”¹²⁸

„TREPLEV (*rupând petalele unei flori*): Mă iubește — nu mă iubește, mă iubește — nu mă iubește.”¹²⁹

„SORIN: Nu se poate trăi fără teatru.

TREPLEV: Trebuie căutate forme noi. Și dacă aceste forme noi nu sunt, mai bine să nu mai fie nimic.”¹³⁰

„NINA: Tatăl meu și soția lui nu mă lasă să vin aici. Ei spun că la voi e o atmosferă boemă. Le e teamă ca nu cumva să mă fac artistă... Dar pe mine mă atrage lacul ăsta ca pe un pescăruș... Sufletul mi-e plin de dumneata. (*Privește în jurul ei.*)”¹³¹

„NINA: Piesa dumitale e greu de jucat. Nu are personaje vii.

TREPLEV: Ce înseamnă «personaje vii»? Nu trebuie să înfățișăm viața așa cum e, sau cum ar trebui să fie, ci cum ne-o închipuim în visurile noastre!

NINA: Piesa dumitale are prea puțină acțiune. Numai literatură. Și, după

¹²⁶ Anton Pavlovici Cehov, *Pescărușul* în *Teatru*, București, Ed. Univers, 1970, p. 73-74.

¹²⁷ Ileana Berlogea, Silvia Cucu, Eugen Nicoară, *Istoria teatrului universal*, vol. II, *Clasicism, Romanticism, Realism*, Editura Didactică și Pedagogică, 1982, p. 240.

¹²⁸ A.P. Cehov, *Pescărușul. Comedie în patru acte (1896)*, În românește de Moni Ghelerter și R. Teculescu, în A.P. Cehov, *Teatru*, Traducere de Moni Ghelerter, R. Teculescu și V. Jianu, Prefață de Nicolae Bârna, Editura Gramar, București, 2004, p. 8.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 9.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 10.

¹³¹ *Ibidem*, p. 11.

părerea mea, într-o piesă trebuie să existe neapărat și dragoste...
(*Se retrag amândoi în dosul cortinei*).”¹³²

„DORN (*fredonează*): «Nu-mi spune că te-a pierdut tinerețea»...”¹³³

„ARKADINA (*recitând din Hamlet*):

*Dar fiul meu, oprește... ochii parcă
Pe dos mi i-ai întors acum, și văd
Până-n străfundul ființei mele-atâtea pete
Că mă întreb: se vor mai șterge-odată?...*

TREPLEV (*recitând din Hamlet*):

*Mă-ntreb de ce păcatului te-ai dat
Iubire în mocirlă căutând?*

(*Se aude sunetul cornului de după estradă.*)

TREPLEV: Domnilor, începe! Vă rog, atenție! (*Pauză.*) Încep!”¹³⁴

„ARKADINA: Bravo, bravo! Te-am admirat cu toții. Cu o înfățișare ca a dumitale și cu o voce atât de minunată e păcat să stai la țară. Ai fără îndoială talent. Mă-nțelegi? Trebuie neapărat să joci teatru.

NINA: O, acesta e și visul meu! (*Oftând.*) Dar n-o să se împlinească niciodată!”¹³⁵

„DORN: Da’ ce naiba, stăpânește-ți nervii! Ți-au dat lacrimile... Ce vroiam să-ți spun? Ți-ai luat subiectul din lumea ideilor abstracte. Așa și trebuia, pentru că o operă de artă trebuie neapărat să exprime o idee mare. Numai ceea ce e serios, e frumos. Ce palid ești!

TREPLEV: Atunci... mă sfătuiești să continui?

DORN: Da... dar să înfățișezi numai ce-i important și veșnic.”¹³⁶

Actul al doilea

„ARKADINA: Ah, Doamne, ce poate fi mai plicticos decât dulcea plictiseală a vieții de la țară! E cald, liniște, nimeni nu face nimic, toți filozofează... Îmi place să stau cu voi, prieteni, îmi place să vă ascult, dar...”¹³⁷

„TREPLEV (*intră fără pălărie, ținând în mână o pușcă și un pescăruș împușcat*): Ești singură?

¹³² *Ibidem*, p. 12.

¹³³ *Ibidem*, p. 13.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 14.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 18.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 20.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 25.

NINA: Singură.

(*Treplev îi pune la picioare pescărușul.*)

NINA: Ce înseamnă asta?

TREPLEV: Am fost atât de ticălos, încât am tras în acest pescăruș. Îl pun la picioarele dumitale!

NINA: Ce-i cu dumneata? (*Ridică pescărușul și se uită la el.*)

TREPLEV (*după o pauză*): În curând și în același fel mă voi omorî și eu.

NINA: Nu te mai recunosc!

TREPLEV: Da, după ce și eu am încetat să te mai recunosc pe dumneata. Te-ai schimbat față de mine. Ai o privire rece și prezența mea te stingherește.

NINA: În ultimul timp te-ai făcut supărăcios, te exprimi tot mai obscur, cu fel de fel de simboluri. Uite, sunt sigură că și pescărușul ăsta e un simbol, dar eu — nu te supăra — nu înțeleg! (*Pune pescărușul pe bancă.*) Sunt prea simplă ca să înțeleg.”¹³⁸

„TREPLEV: (*Văzându-l pe Trigorin care se apropie citind dintr-un carnet.*) Uite, vine adevăratul talent! Umblă ca Hamlet, ca și el ține o carte în mână. (*O tachinează.*) «Vorbe, vorbe, vorbe!» Soarele ăsta nici nu s-a apropiat de dumneata, și ai și început să zâmbești și privirea ți s-a topit sub razele lui. Nu vreau să vă supăr... (*Pleacă grăbit.*)”¹³⁹

„TRIGORIN: Mă cheamă... Desigur ca să-mi fac geamantanele. Și tare n-aș vrea să plec! (*Se uită spre lac.*) Ce frumos e aici!... Minunat!

NINA: Vezi casa și portul de pe celălalt mal?

TRIGORIN: Da.

NINA: Fac parte din moșia răposatei mele mame. Acolo m-am născut. Toata viața mi-am petrecut-o lângă lacul ăsta. Îi știu și cel mai mic ostrov!

TRIGORIN: E frumos aici la voi. (*Văzând pescărușul.*) Ce-i asta?

NINA: Un pescăruș. L-a împușcat Konstantin Gavrilici.

TRIGORIN: Frumoasă pasăre. Zău că nu-mi vine să plec. Încearcă și o convinge pe Irina Nikolaevna să mai rămână. (*Notează ceva în carnet.*)

NINA: Ce scrii?

TRIGORIN: Nimic important. Îmi notez ceva... Mi-a trecut prin gând un subiect. (*Ascunzând carnetul.*) Un subiect pentru o scurtă povestire: pe malul unui lac trăiește din copilărie o fată tânără, așa, ca dumneata. Iubește lacul ca un pescăruș și e fericită și liberă ca și el. Dar vine din întâmplare un om, o vede și, așa, din lipsă de altceva, o nimicește ca pe acest pescăruș.”¹⁴⁰

¹³⁸ *Ibidem*, p. 27-28.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 28.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 32.

Actul al treilea

„NINA: Să-ți aduci aminte de mine din când în când.

TRIGORIN: Am să-mi aduc aminte. Mi te voi aminti așa cum erai atunci, în ziua aceea senină... Ții minte? Acum o săptămână, când purtai o rochie deschisă și am stat de vorbă... iar pe bancă zăcea un pescăruș alb...

NINA (*gânditoare*): Da, pescărușul... (*Pauză*)”¹⁴¹

„TRIGORIN (*caută în carte*): Pagina 121... rândurile 11 și 12. Ah, iată! (*Citește.*) «Dacă vreodată vei avea nevoie de viața mea, vino și ia-o.»

(...)

TRIGORIN (*pentru sine*): «Dacă vreodată vei avea nevoie de viața mea, vino și ia-o».

ARKADINA: Sper că ai împachetat totul!

TRIGORIN (*nerăbdător*): Da, da... (*îngândurat.*) De ce la chemarea asta a unui suflet curat m-am simțit trist, și inima mi s-a strâns de durere?... «Dacă vreodată vei avea nevoie de viața mea, vino și ia-o.» (*Către Arkadina.*) Să mai rămânem încă o zi!”¹⁴²

Actul al patrulea

„MEDVEDENKO: În grădină e întuneric. Ar trebui să dărâme scena aceea. Stă goală, urâtă, ca un schelet, și cortina pocnește în bătaia vântului. Când am trecut aseară pe acolo, mi s-a părut că plângea cineva înăuntru.”¹⁴³

„SORIN: Știi, am un subiect de nuvelă pentru Kosteia! O să se cheme *Omul care a vrut, L’homme qui a voulu*. Cândva, în tinerețe, am vrut să fiu scriitor și n-am izbutit. Am vrut să vorbesc frumos și am vorbit detestabil. (*Se strâmbă.*) «Ei, și-așa, la urma urmei, ca să zic, așa, așa și pe dincolo»... Mi se întâmpla la tribunal să fac o expunere de motive și începeam să lungesc vorba și să mă bâlbâi, de mă treceau sudorile. Am vrut să mă căsătoresc și nu m-am căsătorit. Am vrut să trăiesc întotdeauna la oraș și iată că îmi sfârșesc zilele la țară... Ei, și-așa...

DORN: Ai vrut să capeteți titlul de consilier și-l ai.

SORIN (*râde*): Asta n-a fost ținta mea. A venit de la sine.”¹⁴⁴

„DORN: Acolo e o mulțime neobișnuită pe străzi. E foarte frumos. Când ieși seara din hotel, strada e ticsită de lume. Te miști prin mulțime fără nicio țintă, încoace și încolo, în linii frânte, trăiești cu ea, te contopești cu sufletul

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 34.

¹⁴² *Ibidem*, p. 39.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 43.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 46.

ei și începi să crezi că într-adevăr poate să existe un singur suflet universal, ca acela pe care l-a jucat cândva Nina Zarecinaia în piesa dumitale.”¹⁴⁵

„TREPLEV: (...) După câte am înțeles, din cele câte am aflat, viața personală a Ninei n-a fost deloc reușită.

DORN: Dar cu teatrul?

TREPLEV: Se pare ca a nimerit-o și mai rău. A debutat undeva, lângă Moscova, la un teatru de vară, apoi a plecat în provincie. Pe vremea aceea n-o pierdeam din ochi, și unde era ea, eram și eu. Încerca numai roluri mari, dar jocul ei cam vulgar, fără gust, cu țipete și gesturi exagerate, n-o ajuta. Erau și unele momente când striga cu talent, când murea cu talent, dar erau numai momente.

DORN: Va să zică, o brumă de talent tot are.

TREPLEV: Greu de deslușit. Fără îndoială că trebuie să aibă. (...) Iscălea «Pescărușul». În *Rusalca*, morarul spune despre el că e un corb. Ea, în scrisorile ei repeta neîncetat despre ea că e un pescăruș. Acum e aici.”¹⁴⁶

„TRIGORIN: N-are noroc. Nu-și poate găsi tonul adevărat. E la el ceva ciudat, neprecis, care de multe ori seamănă a aiureală. Niciun personaj nu e viu!”¹⁴⁷

„DORN: Eu cred în Konstantin Gavrilîci. Are ceva! Are ceva! Gândește în imagini, povestirile lui sunt pitorești, colorate, le simți cu adevărat. Păcat numai că nu urmărește idei precise. Impresionează, dar atât. Și numai cu asta n-ajungi departe. Irina Nikolaevna, îți pare bine că fiul dumitale e scriitor?

ARKADINA: Închipuiți-vă că n-am citit încă nimic din ce-a scris. N-am timp niciodată.”¹⁴⁸

„SAMRAEV (*către Trigorin*): Boris Alexeevici, a rămas la noi ceva de-al dumneavoastră.

TRIGORIN: Ce anume?

SAMRAEV: Pescărușul pe care l-a împușcat într-o zi Konstantin Gavrilîci. Mi-ați spus să-l dau la împăiat...

TRIGORIN: Nu-mi aduc aminte. (*Gândindu-se.*) Nu-mi aduc aminte!”¹⁴⁹

„TREPLEV (*se pregătește de scris; recitește ce a însemnat*): Am vorbit atât de mult despre forme noi, dar acum simt că lunec și eu spre rutină, puțin

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 47.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 47-48.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 51.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 51-52.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 52.

câte puțin. (*Citește.*)”¹⁵⁰

„NINA: (...) Eu sunt un pescăruș... Nu, nu, n-am vrut să spun asta... (*Își trece mâna pe frunte.*) (...) (*Îl ia de mână.*) Și așa, acum ești scriitor... Dumneata ești scriitor și eu actriță... Ne-a luat același vârtej pe amândoi...”¹⁵¹

„TREPLEV: Sunt singur, nicio dragoste nu-mi încălzește inima. Mi-e frig de parcă aș trăi sub pământ, și tot ce scriu e searbăd, uscat, întunecat. Rămâi aici, Nina, te implor! Sau, dacă nu, lasă-mă să vin cu dumneata!”¹⁵²

„NINA: (...) (*Ridicând capul.*) Sunt un pescăruș. Nu, nu e asta... Eu sunt actriță... Da! (...) Eu — sunt un pescăruș. Nu, nu e asta... Ți mai aduci aminte că ai împușcat odată un pescăruș? Un om a venit din întâmplare și neavând ce face l-a nimicit... Uite un subiect pentru o scurtă povestire... Nu, nu-i asta... (*Își trece mâna pe frunte.*) Despre ce vorbeam? Da, despre teatru. (...) Acum știu, înțeleg, Kostea, că în 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. Să știi să-ți porți crucea și să-ți păstrezi credința. Eu cred și sufăr mai puțin. Și atunci când mă gândesc la chemarea mea, nu mă mai tem de viață.

TREPLEV (*trist*): Ți-ai găsit calea, știi încotro mergi, pe câtă vreme eu tot mai orbecăiesc prin haosul visurilor și al imaginilor, fără să știu la ce și cui folosește. Nu cred și nu știu care-i chemarea mea!

NINA (*ascultând*): Ssst... Și-acum plec!... Rămâi cu bine. Când voi fi actriță mare, vino să mă vezi. Îmi făgăduiești? Și-acum... (*Îi strânge mâna*). E târziu.”¹⁵³

„SAMRAEV (*il duce pe Trigorin la dulap*): Țsta e obiectul despre care v-am vorbit... (*Scoate din dulap pescărușul împăiat.*) Comanda dumneavoastră.

TRIGORIN (*privind pescărușul*): Nu-mi aduc aminte! (*Gândindu-se.*) Nu-mi aduc aminte!

(*În dreapta, în spatele scenei, se aude o împușcătură. Toți tresar.*)

ARKADINA (*speriată*): Ce s-a întâmplat?

DORN: Nimic. (...) (*Cu glas scăzut.*) Ia-o de aici pe Irina Nikolaevna. Konstantin Gavrilovici s-a împușcat...

Cortina.”¹⁵⁴

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 53.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 54.

¹⁵² *Ibidem*, p. 55.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 55-56.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 57.

Audiții/ vizionări opționale:

Teatru Radiofonic (1954):

<https://www.youtube.com/watch?v=KzNxZ-lhlQA>

Teatru TV (1974), cu Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, Valeria Seciu, Octavian Cotescu:

<https://www.youtube.com/watch?v=xlns57zpfqo>

Teatru Radiofonic (1980):

<https://www.youtube.com/watch?v=8sNcR1Ec4l4>

The Seagull (SUA, 2018):

<https://filmehd.se/the-seagull-2018.html>

Chayka (URSS, 1972):

https://www.youtube.com/watch?v=SaRhIQB7_wo

The Sea Gull (1968):

<https://magazinweb.net/film-pescarusul-the-sea-gull-1968.html>

Exemple de interpretare personală

masterandă Luciana Daniela Lazea:

Una dintre cele mai mari și mai cunoscute piese ale dramaturgului A.P. Cehov, *Pescărușul*, pune în evidență conflictul artistic și romantic dintre principalele personaje: tânăra Nina (fiica unui moșier înstărit), actrița Arkadina, Treplev (fiul Arkadinei, care încearcă să scrie piese de teatru) și Trigorin (un scriitor celebru). Astfel, în cele patru acte se evidențiază prezența acestor personaje care nu vorbesc direct despre problemele lor, ci ocolesc subtil subiectele.

Această operă poate fi interpretată drept o învățătură despre iubirea neîmpărtășită și aspirațiile care nu întotdeauna au un final fericit. Opera prezintă un mesaj ce se bazează pe cugetarea atentă despre adevăratul scop al vieții. De exemplu, în incipit, prin cuvintele „Sunt în doliu pentru viața mea”, Mașa își compătimește nemulțumirea față de viața ei, deoarece speră în secret că aceasta va fi schimbată odată cu dragostea lui Treplev. Dacă el o iubea, viața ei ar fi avut un alt sens. Dar fără dragostea cuiva, Mașa consideră viața ca fiind inutilă și asemănătoare cu moartea, și anume, o pedeapsă care trebuie săvârșită. La un moment dat, Mașa se răzgândește și se căsătorește cu Medvedenko din plictiseală, și nu din dragoste. Viața ei încă este tristă, iar ea tot tânjește după dragostea lui Treplev. Odată ce devine soție și mamă, vede că viața îi oferă și alte lucruri bune de făcut. Dar, ea tot se gândește că făcând acele treburi va trece mai repede timpul până la moartea ei sau la schimbarea deciziei lui Treplev în ceea ce privește iubirea

și atracția sa.

Pescărușul este o piesă de teatru ce conține o altă piesă de mici dimensiuni (cea a lui Treplev). Cel de-al doilea act artistic nu a avut rezultatul dorit, deoarece spectatorii nu au înțeles „lumea ideilor abstracte”. Treplev se consideră un neîmplinit social, pe care nici mama sa nu îl iubește și nu îl apreciază. Dorn îl încurajează să mai scrie, considerând că „o operă de artă trebuie neapărat să exprime o idee mare. Numai ceea ce e serios, e frumos”. Dar în anumite momente, unele așteptări fiind prea mari, ajung să ducă la dezamăgiri din cauza eșecurilor.

Prin stilul simplu, această piesă reflectă o dramă existențială sub forma unei comedii umane; în timp ce titlul are funcție simbolică, desemnând un tip de pasăre care își petrece existența pe coasta mărilor. Această pasăre atât de importantă simbolizează, în general, libertatea, puritatea, precum și echilibrul, speranța și regăsirea interioară. În piesă, „pescărușul” se schimbă progresiv, dobândind mai multe valori: pe de-o parte este un simbol al libertății și speranței, iar pe de altă parte, acesta devine un semn al distrugerii. În ceea ce privește valoarea dintâi, aici apare comparația între atracția Ninei față de lacul de lângă moșia mamei sale și un pescăruș: „Iubește lacul ca un pescăruș și e fericită și liberă ca și el”. Cealaltă calitate se evidențiază atunci când Treplev ucide pescărușul și îl oferă Ninei („Am fost atât de ticălos, încât am tras în acest pescăruș. Îl pun la picioarele dumitale”), explicându-i că așa se va omorî și el din cauza ignorării ei. În acest fel, împușcarea pescărușului definește sfârșitul speranței.

O altă ipostază în care apare acest simbol al pescărușului este atunci când Trigorin vede pescărușul mort și îi vin idei de a scrie, comparând această pasăre cu o fată. El explică faptul că tânăra era fericită și liberă (la fel ca Nina), dar apoi a venit un om și i-a stricat viața pentru că nu avea altceva de făcut. Această comparație se bazează pe faptul că Nina are o pasiune care îi dă aripi (visul său de a juca teatru pe scene mari), pe care le poate folosi pentru a începe o nouă viață. Este evocată atât inocența sa, cât și pasiunea ei pentru artă și pentru Moscova. Nina este atrasă de scenă asemenea unui pescăruș: „Dar pe mine mă atrage lacul ăsta ca pe un pescăruș”. Mai târziu, Treplev menționează că, după ce Nina a avut o aventură cu Trigorin, ea i-a trimis scrisori semnate „Pescărușul” („Ea, în scrisorile ei repeta neîncetat despre ea că e un pescăruș”). În actul al patrulea, Nina se întoarce la moșie și își spune „pescărușul”, apoi se corectează, numindu-se actriță („Eu sunt un pescăruș... Nu, nu, n-am vrut să spun asta. (..) Dumneata ești scriitor și eu actriță”). Considerându-se un pescăruș, ea încă speră doar la fericire și liniște, dar apoi își amintește că de fapt ea este actriță, și astfel revine la realitatea dură. Personajele au o soartă

tragică, spre exemplu, Nina urmează să împlinească profeția lui Trigorin de a o distruge la fel cum s-a întâmplat cu pescărușul, iar Treplev se sinucide în onoarea Ninei la sfârșitul piesei când ea încă nu îl iubește – ceea ce poate fi numit o cădere după un țel nereușit.

Gândurile despre viață ajung și la alte personaje precum Sorin și Dorn, care discută despre calitatea vieții lor. Sorin îl apreciază pe Treplev pentru că vede lupta sa pentru realizarea obiectivelor de a fi scriitor și de a fi iubit de cineva, pe care Sorin însuși le-a avut cândva drept propriile scopuri („Cândva, în tinerețe, am vrut să fiu scriitor și n-am izbutit. Am vrut să vorbesc frumos și am vorbit detestabil. (...) Am vrut să mă căsătoresc și nu m-am căsătorit. Am vrut să trăiesc întotdeauna la oraș și iată că îmi sfârșesc zilele la țară”). El amintește titlul unei povești despre el, „Omul care a vrut”, dar nu-și dă seama de sensul vieții sale, mai ales pentru că el nu a avut niciodată nimic din ceea ce și-a propus. Totodată, el este cel care, în actul întâi, menționa că „nu se poate trăi fără teatru”, unde teatrul dobândește rolul unui element vital.

Personajele lui Cehov, aflate pe moșia lui Sorin, își expun părerile despre viață într-un mod dramatic. Sorin se gândește la trecerea timpului și își exprimă propriile regrete: „totdeauna am plecat cu plăcere de-aici... Dar acum, de când am ieșit la pensie, ca să zic așa, nu mai am unde să mă duc. Vreau, nu vreau, trebuie să stau aici”. Masha își plânge viața, simțindu-se plictisită de tot ce o înconjoară. Treplev își critică dur viața, până ajunge să o distrugă din cauza dorinței sale de a atinge culmi înalte, precum și din cauza eșecurilor sale. Nina se gândește la modalitatea prin care își poate atinge scopul de a deveni actriță.

Toți cei patru protagoniști sunt artiști îndrăgostiți, având relații diferite atât cu meseria lor, cât și cu iubiții lor. Cele două, Nina și Arkadina, acordă mai multă atenție actoriei decât treburilor din viața de zi cu zi. Dar totuși, Nina menționează că, în opinia ei, „într-o piesă trebuie să existe neapărat și dragoste”. Trigorin adună obsesiv detalii din viața sa și din viețile din jurul său pentru munca sa, fără a permite acestora să-i afecteze viața. El aduce mai multe idei despre ceea ce reprezintă dragostea adevărată, precum și reflecții ale vieții sale sau a celorlalți din jur. Treplev caută perfecțiunea și tinde să trăiască doar pentru artă, pentru talentul său de a scrie, cu scopul de a-i fi admirate și respectate operele. Dar ego-ul său este rănit de mama lui și de Nina – ceea ce înseamnă că acea meserie nu aduce doar laude, ci și critici din partea altor oameni. Astfel că, reușitele sale în dragoste și în scris sunt foarte importante pentru el, deși nu are succes în niciun domeniu. În schimb, la Trigorin se vede felul plăcut în care apare succesul în scrisul său, și chiar dacă nu este niciodată mulțumit, el o ia de la început de fiecare dată după ce povestea veche se termină.

masterandă Marianna Chiricenco:

Piesa lui Anton Pavlovici Cehov *Pescărușul* este publicată pentru prima dată în anul 1896 și este organizată în patru acte. Autorul însuși declarase piesa o comedie, însă subiectul și destinul tragic al personajelor nu ne permite să o încadrăm strict în genul dat. Piesa ne prezintă conflictul familial dintre Irina Nikolaevna Arkadina, o actriță, și fiul ei Konstantin Gavrilovici Treplev, un tânăr disperat să devină scriitor, un conflict dintre generații, un conflict dintre atitudini față de artă și talent artistic. Dragostea este una dintre temele principale ale piesei, care ne este arătată ca un sentiment ce mistuie și chinuie sufletele personajelor, dragostea este văzută ca un sentiment ce aduce mai mult durere decât plăcere, dar totuși este capabilă să dăruiască fericire măcar pentru câteva momente. Manifestările dragostei apar în diferite forme: Mașa înțelege că dragostea ei față de Treplev este neîmpărtășită și încearcă în orice fel să o smulgă din inimă; Irina Arkadina este obsedată de Trigorin și îi iartă orice infidelitate, la fel este și dragostea obsesivă a lui Konstantin către Nina; Nina iubește naiv și chiar după doi ani de chinuri ea încă îl iubește pe scriitorul problematic, Trigorin și doctorul Dorn sunt indivizii care percep dragostea ca o distracție.

Primul act al piesei este dedicat mini înscenării piesei scrise de Konstantin Treplev și vizionarea acesteia de către familia lui, care se termină cu cearta dintre mamă și fiu. În actul al doilea are loc formarea conflictului: confruntarea dintre visurile Ninei despre cariera de actriță și realitate alături de dragostea ei neîmpărtășită către Trigorin. În actul al treilea conflictul ajunge la apogeu, Konstantin întreprinde o tentativă de suicid, dar eșuează, iar Arkadina se pregătește să plece din conacul fratelui său și să-l ducă pe Trigorin în Moscova cât mai repede căci prezența lui este principala cauză a tulburărilor în interiorul familiei. Nina, îndrăgostită de scriitorul Trigorin, pleacă și ea în Moscova, urmându-și visul de a deveni actriță. Deznodământul din actul al patrulea are loc deja la doi ani de zile după plecarea Arkadinei, a lui Trigorin și a Ninei la Moscova. Piesa ne prezintă sufletele frânte ale Ninei și ale lui Treplev.

Una dintre problemele principale pe care le prezintă piesa este conflictul dintre realitate și visurile personajelor principale. Visul artistic, în piesa lui Cehov, nu doar inspiră și motivează, ci orbește și distruge. Atât Zarecinaia, cât și Treplev și-au urmat orbește visul, dar în cele din urmă nu au ajuns la nimic mai mult decât propria prăbușire. Chiar dacă Nina simțea că a devenit o adevărată actriță în realitate nu a obținut niciun rol mareț, iar Treplev, cu toate că scrierile sale erau publicate, acestea nu erau bine receptate de critică. Mai mult decât critica publicului, nici familia lui Treplev nu recunoaște încercările lui. Oponentul său principal și cel mai înverșunat este propria lui mamă. Irina Arkadina își manifestă caracterul

autoritar cu orice ocazie, dorind tot timpul să fie în centrul atenției și să fie ascultată, o natură egoistă și indiferentă la soarta celor din jur, nici soarta și bunăstarea propriului fiu nu au mare importanță pentru ea. Opinia ei despre artă este unica dreaptă, iar orice manifestare a artisticului arătată de fiul ei, ce în mod evident diferă de concepțiile ei, sunt ridiculizate și devalorizate.

Visul într-adevăr îi orbește, astfel încât niciunul din ei nu observă că dacă individul nu are talent artistic toate zbaterile îi sunt sortite eșecului. Posibil ca prăbușirea Ninei să fie rezultatul dragostei neîmpărtășite cu Trigorin, care la fel cum procedează Treplev cu pescărușul, curmă viața unei ființe fără motiv și aparent fără niciun sens, o atrage pe Nina în mreaja iubirii sale pasionale. În realitate, pentru Trigorin Nina era doar un remediu de la plictiseala vieții, o pasiune momentană și trecătoare despre care va uita foarte repede. Dorința Ninei de libertate și eliberare de controlul excesiv al tatălui creează condiții perfecte de a o folosi pentru a-și satisface dorințele. Poate Nina ar fi reușit să ajungă o actriță celebră, dacă nu l-ar fi atras pe Trigorin. Simbolul principal al piesei este pescărușul, simbolul libertății spirituale și a purității. Nina Zarecinaia este adesea asociată cu un pescăruș, căci este perfect potrivită simbolisticii păsării și într-un fel repetă soarta păsării propriu-zise din piesă. Ea tinde să fie liberă ca să-și urmeze visul, dar după întâlnirea cu Trigorin este distrusă de iluzia dragostei lui, apoi uitată, la fel cum este uitat și pescărușul împăiat.

Sfârșitul piesei ne arată că evoluția personajelor principale este imposibilă. După doi ani de zile Nina și Konstantin au rămas aceiași visători naivi care se îndreaptă rapid spre autodistrugere, neavând suport din partea celor dragi. Amândoi sunt morți sufletește, iar sfârșitul piesei ne dă de înțeles că Treplev își curmă și existența fizică.

Aș vrea să remarc și faptul că numele personajelor poartă o încărcătură simbolică. De exemplu, familia lui Konstantin Treplev sugerează instabilitatea psihică a unui individ chinuit de sentimentul dezamăgirii în viață și în lume. Aceasta provine de la cuvântul *Трепать* (*trepăti*) ce s-ar traduce în română ca „a zbârli, a ciufuli” de aici Konstantin Treplev (Константин Треплев). Numele Ninei Zarecinai ar putea însemna caracterul ei naiv, visător și măreț provenit de la cuvântul cu uz metaforic în cazul dat *запечный* (*zarecinâi*), care se traduce „de dincolo de râu.” Numele lui Trigorin sugerează nemulțumirea lui față de lume și necazurile pe care le aduce personajelor și posibil provine de la combinația de cuvinte *три горя* (*tri goria*) ce se traduce „trei necazuri.”

masterandă Raluca-Denisa Nicoară:

Din punctul meu de vedere, prin intermediul piesei *Pescărușul*, Anton Cehov ilustrează problematici de o profunditate absolută, care vizează, printr-o abordare simbolică, în special dorința omului de împlinire identitară prin *artă*. În acest caz, consider că imaginea recurentă a pescărușului devine un adevărat centru de greutate al întregii dimensiuni simbolice a piesei.

După cum afirmă și Ivan Evseev în lucrarea *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, imaginea pescărușului se asociază în mod absolut cu ideea de înălțare, de expansiune spirituală și identitară a omului. Cu alte cuvinte, imaginea păsării marine conturează prin intermediul implicațiilor sale simbolice „o alegorie a sufletului omului plutind deasupra abisurilor și pericolelor vieții”¹⁵⁵. Realizând o paralelă cu piesa lui Cehov, putem observa că dramaturgul păstrează această simbolistică pozitivă a pescărușului, însă numai până într-un anumit punct, și anume acela în care imaginarul dramatic începe să se îndrepte tot mai mult spre ideea de *cruzime a vieții*, după cum o va dovedi momentul uciderii păsării.

Coexistând în aceeași sferă simbolică, atât *pescărușul*, cât și *lacul* pot fi considerate elemente cu valoare de corelativi obiectivi ai năzuinței interioare de autodepășire și desăvârșire identitară. În acest sens, demersul meu își fixează atenția asupra personajului feminin principal al piesei, și anume *Nina*, deoarece consider că aceasta este concretizarea ideală a *libertății spiritului* și a *puterii de a visa*. Născută și crescută în preajma lacului care, treptat, începe să primească semnificația de *topos securizant* (spațiu care protejează *visurile*), *Nina* se autodefineste printr-o puternică atracție spre necunoscut, spre libertate – un adevărat dat biografic din alcătuirea personajului: „Tatăl meu și soția lui nu mă lasă să vin aici. Ei spun că la voi e o atmosferă boemă. Le e teamă ca nu cumva să mă fac artistă... *Dar pe mine mă atrage lacul ăsta ca pe un pescăruș...*”.

De asemenea, este de menționat faptul că *Nina* intuiește necesitatea sacrificiului de sine în procesul de împlinire a oricăror aspirații: „Acum știu, înțeleg, *Kostea*, că în 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. Să știi să-ți porți crucea și să-ți păstrezi credința. Eu știu și sufăr mai puțin. Și atunci mă gândesc la chemarea mea, nu mă mai tem de viață.”. Astfel, se dovedește că suferința *Ninei*, echivalată simbolic cu împușcarea pescărușului de către *Treplev*, devine, totuși, o formă necesară de inițiere în viață și, în mod evident, în *artă*: „Îți mai aduci aminte

¹⁵⁵ Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994, p. 137.

că ai împuşcat odată un pescăruş? Un om a venit din întâmplare şi neavând ce face l-a nimicit... Uite un subiect pentru o scurtă povestire.”. Nu în ultimul rând, calea Ninei spre conştientizarea semnificaţiilor ascunse ale evenimentului uciderii pescăruşului este deschisă prin intermediul lui Trigorin, cel care întrevade în actul brutal o adevărată simbolistică, demnă de a fi integrată într-un roman: „Un subiect pentru o scurtă povestire: pe malul unui lac din copilărie o fată tânără, așa, ca dumneata. Iubeşte lacul ca un pescăruş şi e fericită şi liberă ca şi el. Dar vine din întâmplare un om, o vede şi, așa, din lipsă de altceva, o nimiceşte ca pe acest pescăruş.”.

Prin urmare, în piesa *Pescăruşul*, Anton Cehov inaugurează o simbolistică profundă prin intermediul imaginii pescăruşului, imagine pe care trebuie să o asociem, în mod absolut, cu Nina, mai ales dacă avem în vedere (*auto*)substituirile identitare repetitive ale personajului feminin cu pasărea marină: „Eu sunt un pescăruş... Nu, nu, n-am vrut să spun asta...” sau „Sunt un pescăruş. Nu, nu e asta... Eu sunt actriţă... Da! (...) Eu – sunt un pescăruş.”.

masterandă Simina Denisa Nicorici Diodiu:

Pescăruşul a fost piesa care m-a surprins într-adevăr, prin profunzimea subiectului, evoluţia personajelor şi a evenimentelor, fineţea asocierilor între simboluri şi realităţile corespunzătoare acestora, şi nu numai. Tocmai de aceea, obiectul acestei succinte analize va fi simbolistica piesei, în special al simbolului-eponim – Pescăruşul.

Anton Pavlovici Cehov (1860-1904) şi-a început activitatea de dramaturg, după ce ajunsese cunoscut datorită schiţelor publicate în diverse reviste umoristice, a primelor povestiri sau nuvele ale sale. Prin intermediul primelor scrieri, autorul a dovedit că ştie să observe viaţa, oamenii şi ştie să râdă de slăbiciunile acestora. Totuşi, odată cu maturizarea şi înţelegerea mai profundă a lucrurilor, tonul îi devine tot mai grav, râsul indulgent se transformă într-unul biciuitor, care condamnă moravurile societăţii Rusiei ţariste. Astfel că, cu dramaturgia lui Cehov realismul critic atinge, în Rusia, cea mai înaltă treaptă a evoluţiei sale, demonstrând cât de largi sunt posibilităţile artei teatrale de a dezvălui psihologia oamenilor, lumea lor interioară.

Pescăruşul – piesă de teatru scrisă în anul 1895, a fost pusă în scenă un an mai târziu, noaptea premierei fiind un eşec total.

Piesa ne prezintă drama vieţii unui grup de personaje, fiecare dintre acestea ducând o crâncenă luptă cu destinul neguros. Astfel, în casa de la ţară, situată pe malul unui lac, se află actriţa Arkadina, obsedată de bătrâneţe, fratele ei Sorin, care ar dori să guste cât mai mult viaţa, Trigorin – scriitor mediocru, doritor să cunoască şi alte pasiuni în afara scrisului;

printre ei se zbat și speranțele tânărului Treplev, care năzuiește să descopere și să impună o nouă formulă artistică, iar Nina, proaspătă și impulsivă, visează să ajungă o mare actriță și să atingă gloria absolută. Aceasta din urmă disprețuiește dragostea sinceră, dar încă copilăroasă a lui Treplev, și o preferă pe cea a lui Trigorin, artist cunoscut, capabil să o sprijine în carieră. Aparentul eșec al creațiilor sale și dragostea neîmpărtășită, îl duc pe Treplev în pragul suicidului. Totuși, încercarea de a-și pune capăt zilelor eșuează, doar pentru a vedea cum Nina pleacă cu Trigorin.

Actul al IV-lea (ultimul act) prezintă personajele la o distanță de doi ani. Visurile și năzuințele celor mai mulți s-au ruinat, sub tirania monotoniei, trădării sau a trecerii implacabile a timpului. Treplev și-a câștigat statutul de scriitor consacrat, apreciat, dar nu a atins împlinirea supremă. Cel de-al doilea refuz al Ninei îl împinge la o altă încercare de suicid, care de data aceasta reușește.

Totuși, măiestria și finețea aparte a piesei este dată de simboluri, care prevestesc destinul personajelor, în special al Ninei și al iubirilor din această piesă.

Deși pescărușul are mai multe semnificații, el este simbolul incontestabil al libertății și spiritualității.

Imaginea pescărușului își schimbă sensul pe parcursul piesei. În primul act, Nina se identifică cu această pasăre pentru a descrie felul în care este atrasă de lac, casa în care a copilărit și magia moșiei lui Sorin. În acest caz, pescărușul reprezintă libertatea și sentimentul de siguranță.

Mai apoi, Treplev împușcă un pescăruș și i-l dă Ninei spunând: „În curând și în același fel mă voi omorî și eu”. Scena aceasta anunță moartea iubirii celor doi, tragedie care va declanșa un dezechilibru atât de profund în tânărul artist, încât își va curma viața.

Mai târziu, Trigorin folosește pescărușul ca simbol pentru Nina și felul în care o va distruge. Scena uciderii liberei păsări reprezintă pentru Treplev o adevărată tragedie, dar superficialul Trigorin vede în aceasta un potențial subiect de povestire: „Un subiect pentru o scurtă povestire: pe malul unui lac trăiește din copilărie o fată tânără, așa, ca dumneata. Iubește lacul ca un pescăruș și e fericită și liberă ca și el. Dar vine din întâmplare un om, o vede și, așa, din lipsă de altceva, o nimicește ca pe acest pescăruș.”

Treplev menționează că, după aventura Ninei cu Trigorin și dezamăgirea vieții ei, i-a scris scrisori semnate „Pescărușul”. Mai mult, în ultimul act, Nina își face apariția la moșie, unde are loc întâlnirea ei cu vechea iubire. Are loc un schimb de replici profunde, în care se dezvăluie zbuciumul vieții pe care a dus-o tânăra, labilitatea ei psihică și faptul că aceasta își asumă destinul păsării răpuse: „Sunt un pescăruș. Nu, nu e asta... Eu sunt actriță... Da! (...) Eu — sunt un pescăruș. Nu, nu e asta... Îți mai

aduci aminte că ai împuşcat odată un pescăruş? Un om a venit din întâmplare şi neavând ce face l-a nimicit... Uite un subiect pentru o scurtă povestire... Nu, nu-i asta... (*Îşi trece mâna pe frunte.*) Despre ce vorbeam? Da, despre teatru.”

Pescăruşul îşi schimbă sensul de la libertate şi securitate lipsită de griji, la distrugere din mâinile unei persoane dragi. Simbolizează la început libertatea şi apoi dependenţa.

Lecturi suplimentare:

Unchiul Vania (1897), *Trei surori* (1901), *Livada de vişini* (1904).

LUIGI PIRANDELLO (1867-1936)

Șase personaje în căutarea unui autor (1921)

„Discrepanța dintre *persona* publică, pe care individul trebuie să o adopte pentru că trăiește în societate, și personalitatea intimă oferă atât mijlocul de caracterizare, cât și punctul de răscruce în poveste în majoritatea pieselor scrise de dramaturgul italian în anii 1920. Trebuie menționat și «conflictul tragic» dintre fluxul vieții și formele imuabile ale existenței materiale, totul fixat în teatru, devreme ce presupune că o piesă fixează personaje presupus vii în scenariu, așa cum exemplifică și o ruptură asemănătoare între actor și personajul pe care îl întruchipează. Aceste elemente se văd cel mai clar în piesa care i-a adus lui Pirandello consacrarea internațională, *Șase personaje în căutarea unui autor* (*Sei personaggi in cerca d'autore*). Niște actori repetă o piesă de Pirandello, când îi întrerupe o familie de personaje inventate, care le cer artiștilor să joace drama vieții lor, care astfel devine cât se poate de reală, cum n-ar fi devenit, dacă ele ar fi rămas simple plăsmuri ale imaginației autorului. Joacă o serie de scene exagerat melodramatice, pe care actorii trebuie să le imite. Însă fiecare personaj are o altă părere despre faptele lor adulterine și incestuoase. Iluzie sau adevăr? Ce e iluzie și ce e adevăr? Iată întrebarea principală, care va avea ecou în tot teatrul secolului XX, până la piesa *Cui i-e frică de Virginia Woolf* de Edward Albee. În cursul acestui proces devine limpede că oamenii adevărați sunt marionete condiționate de societate, în vreme ce ființele imaginare ajung să fie acceptate ca ființe umane. (...) teatrul convențional era parodiat. Regizorul de Scenă nu înțelege piesa lui Pirandello pe care vrea s-o regizeze, iar actorii reduc povestea pe care o trăiesc personajele la o farsă. În 1921, când *Șase personaje în căutarea unui autor* a avut premiera la Roma, a izbucnit unul dintre scandalurile notorii în epocă. Publicul – care deja protestase înainte să înceapă spectacolul, pentru că văzuse scena goală, fără absolut nici un element de decor – a huiduit prima scenă, scena repetiției, iar când au intrat personajele din sală s-au auzit strigăte dezaprobatore, spectatorii ajungând chiar să se ia la bătaie. Un poet care îl susținea pe Pirandello s-a aruncat de la locul lui de la balcon într-o lojă în care se aflau câțiva dintre protestatarii cei mai vocali. Încăierarea a continuat afară, pe stradă, după spectacol. Și totuși, în 1925, când Pirandello și-a înființat propria lui companie, Teatro d'Arte (finanțată de guvernul fascist al lui Mussolini), piesa era deja un text contemporan clasic și se juca în toată

Europa. Dramaturgia autorului italian se bucura de mare succes mai ales în Germania, unde teatralitatea antiiluzie și dezgolirea scenei, caracteristicile teatrului profesat de Pirandello, semănau cu (și poate că au și influențat) teatrul epic dezvoltat de Brecht. În special datorită piesei *Șase personaje în căutarea unui autor*, «teatrul-în-teatru» a devenit o trăsătură definitorie a teatrului modern, deși numai Pirandello l-a folosit ca să exprime idei atât de filosofice: într-adevăr, subliniindu-i natura intelectuală atunci când Teatro d'Arte a jucat piesa la Londra, Pirandello ținea un fel de prelegere ca să explice sensul textului.¹⁵⁶

„Pirandello avea o astfel de complexitate. S-a desprins 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, simbolizând tot atâtea roluri pentru care nu aveau nici o chemare. Cele mai multe sunt antrenate în aceste drame fără să încerce să se opună, dar mai repede sau mai târziu 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, având o individualitate proprie.”¹⁵⁷

„Un al motiv pirandellian fundamental este acela al «măștii». Pe care omul și-o creează, al imaginii, al «formeii» în care un om își apare lui însuși sau pe care i-o atribuie lumea din jur. Omul «autentic» e diferit de omul «social»; «aparența» nu are nici un raport cu «realitatea» umană adevărată; între «a părea», și «a fi» există o opoziție ireductibilă. În *Șase personaje în căutarea unui autor* acest motiv este tradus în caractere și situații scenice de intens dramatism. Acțiunea pornește de la un dat grotesc: o familie se prezintă la un teatru, cerând să fie aduși pe scenă să-și joace drama propriei lor vieți. Progresiv, discuțiile lor cu regizorul – în cursul cărora se reconstituie încetul cu încetul drama reală trăită de respectiva familie – vor arăta că între «rolul» scenic («masca», «forma» în care trebuie să apară oamenii spre a fi înțeleși și acceptați de ei) și realitatea umană intimă, rămâne o discordanță tragică. *«Tot răul vine tocmai de aici! Răul e în cuvinte. Fiecare purtăm în noi o lume întreagă, diferită de la om la om.*

¹⁵⁶ John Russell Brown (coordonator), *Istoria teatrului universal*. Ediție ilustrată, traducere din limba engleză Dana Ionescu, Adriana Voicu, Cristina Maria Crăciun, Nemira, 2016, p. 416-418.

¹⁵⁷ Ileana Berlogea, Silvia Cucu, Eugen Nicoară, *Istoria teatrului universal*, vol. II, *Clasicism, Romanticism, Realism*, Editura Didactică și Pedagogică, 1982, p. 270.

Cum ne-am fi putut înțelege dacă cuvintele pe care eu le pronunț au un sens și o valoare în raport cu universul din mine, câtă vreme cel care le ascultă le dă inevitabil un sens și o valoare în raport cu universul din el? Credem că ne înțelegem unul cu altul, dar nu ne înțelegem niciodată!» Se exprimă aici, deci, alegoria omului care, spre a se realiza pe deplin pe scena vieții sociale, spre a găsi posibilitatea de comunicare cu ceilalți oameni, își caută o «formă», o «mască». (...) În teatrul – și în genere în viața intelectuală a secolului nostru – Pirandello a reprezentat o reacțiune împotriva convenționalismului și a atitudinilor artificiale care îl depersonalizează pe om. Dramaturgia sa a impus atenției mai multor scriitori (O'Neill, Sartre, Camus, Moravia etc.) tema unei lumi a nesiguranței spirituale și a haosului moral, în care dezagregarea personalității umane face loc sentimentului tragic de incoerență interioară, alienare, claustrare și angoasă.”¹⁵⁸

Cerință obligatorie de lucru pentru toți masteranzii:

Oferiți o interpretare *personală* a piesei lui Luigi Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor* (1921), plecând de la (unele din) următoarele extrase, pe care le puteți contextualiza. Un scurt comentariu *personal*, cu *propriile cuvinte* (nu reproducerea altor opinii) în care să exprimați care credeți că este semnificația și valoarea estetică a piesei. Ce este realitate/adevăr? O pagină în care spuneți ce credeți dumneavoastră, folosind un discurs familiar, firesc, în care să demonstrați, minimal, că ați citit și ați meditat asupra piesei.

*„Când spectatorii vor intra în sala de spectacol, vor găsi cortina ridicată; scena — ca în timpul zilei, nici decor, nici portante, aproape în întuneric și goală, ca ei să aibă din primul moment impresia unui spectacol cu totul nepregătit.”*¹⁵⁹

*„DIRECTORUL: (...) Da, domnule, găoacea: adică forma goală a rațiunii, fără conținutul instinctual, care este orb! Dumneata ești rațiunea, iar soția dumitale este instinctul: în acest joc al celor două roluri, în care dumneata, care-ți joci rolul primit, consimți să fii fantoșa propriei persoane.”*¹⁶⁰

„Între timp în sală a intrat Ușierul, cu bereta galonată în cap și, traversând pasajul dintre fotolii, s-a apropiat de scenă, să-l anunțe pe

¹⁵⁸ Ovidiu Drimba, *Istoria teatrului universal. Ediție definitivă*, Editura Vestala, București, 2007, p. 265-267.

¹⁵⁹ Luigi Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor*, în românește de Alexandra Bărcilă, în vol. Luigi Pirandello, *Teatru*, studiu introductiv de Florian Potra, Editura pentru Literatură, 1967, p. 37.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 41.

Director că au sosit cele Șase Personaje, care, intrate și ele în sală, îl urmează la oarecare distanță, privind jur-împrejur, stingherite.

Cine are de gând să pună în scenă această piesă, trebuie să facă tot ce se poate ca să obțină cu maximum de efect diferențierea între cele Șase Personaje și Actorii trupei. Felul în care se vor mișca la indicațiile suplimentare, după ce au urcat pe scenă, va ajuta mult, ca și lumina diferită, dată de reflectoare. Dar mijlocul cel mai eficient, mai indicat, pe care îl sugerăm, ar fi folosirea unor măști proprii. (...) Măștile vor sublinia expresivitatea figurii construite artistic și fixate pe totdeauna cu exprimarea sentimentului de fond, care la Tată este remușcarea, la Fata Vitregă răzbunarea, la Fiu dezgustul, iar durerea, la Mama cu lacrimile de ceară prinse pe cearcănele și pomeții ei livizi, cum vezi în imaginile sculptate sau pictate ale Maicii Plângerii din biserici.”¹⁶¹

„TATĂL (înaintând, urmat de celelalte Personaje, până la una dintre cele două scărițe): Am venit aici să căutăm un autor.

DIRECTORUL (între surprindere și enervare): Un autor? Ce autor?

TATĂL: Un autor oarecare, domnule.

DIRECTORUL N-avem nici un autor, nu repetăm o piesă nouă.

FATA VITREGĂ (cu vioiciune juvenilă, urcând în goană scărița): Cu atât mai bine, cu atât mai bine, domnule! Vom fi noua dumneavoastră piesă!”¹⁶²

„TATĂL (...) natura se servește de instrumentul fanteziei umane pentru a continua, pe o treaptă mai înaltă, opera ei creatoare.

DIRECTORUL: Bine, bine... Dar la ce concluzie vreți să ajungeți, în definitiv?

TATĂL: La nimic, domnule. Vreau să vă demonstrez că poți intra în viață în atâtea feluri, în atâtea forme: pom sau piatră, apă sau fluture, bărbat sau femeie; că te poți naște chiar și personaj!

DIRECTORUL (cu prefăcută mirare, ironic): Și dumneavoastră, cu toate persoanele ce vă însoțesc, v-ați născut personaje?

TATĂL: Chiar așa, domnule. Personaje vii, precum ne vedeți.

Directorul și Actorii izbucnesc în râs, ca la o glumă.”¹⁶³

„FIUL: Așa și-a cumpărat ea dreptul de a ne tiraniza pe toți, cu acele o sută de lire pe care el era gata să i le plătească, dar, din fericire, nu a avut pentru ce — notați asta — să i le plătească!

FATA VITREGĂ: Ei, dar a fost cât pe-aci, cât pe-aci, știi!

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 41-42.

¹⁶² *Ibidem*, p. 43-44.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 45.

Râde în hohote.

MAMA (*revoltată*): Rușine, fata mea! Ce rușine!”¹⁶⁴

„TATĂL: Dar dacă de aci vine tot răul! De la cuvinte! Cu toții avem în noi o lume de câte și mai câte; fiecare cu lumea sa de câte și mai câte! Dar cum putem să ne înțelegem, domnule, dacă în vorbele spuse eu pun sensul și valoarea lucrurilor așa cum sunt ele pentru mine, iar cel care mă ascultă le dă inevitabil sensul și valoarea pe care o au la el, în lumea lui lăuntrică. Credem că ne înțelegem; nu ne vom înțelege niciodată!”¹⁶⁵

„TATĂL: (...) Idei preconcepute, poate; dar, ce să-i faci! Am avut totdeauna această blestemată aspirație la o sănătate morală solidă!”¹⁶⁶

„DIRECTORUL: Dar toate acestea sunt povești, domnilor!

FIUL (*disprețuitor*): Bineînțeles, literatură, literatură!

TATĂL: Ce literatură! Viață, domnule! Pasiune!

DIRECTORUL: O fi, dar imposibil de reprezentat!...”¹⁶⁷

„FIUL: (...) Credeți-mă, credeți-mă, domnule, sunt un personaj «nerealizat» din punct de vedere dramatic; mă simt nelalocul meu, foarte rău pus în compania lor! Lăsați-mă în pace!”¹⁶⁸

„TATĂL: Înțelegeți, domnule, născuți cum suntem pentru scenă...

DIRECTORUL: Sunteți actori diletanți?

TATĂL: Nu, spuneam născuți pentru scenă, fiindcă...

DIRECTORUL: Haide, haide! Nu se poate să nu fi jucat!

TATĂL: De loc, domnule, doar atât cât își joacă oricare rolul pe care și l-a luat, ori i l-au dat alții în viață.”¹⁶⁹

„DIRECTORUL (*către Fata Vitregă*): Stai de-o parte, te rog, și privește: ai ce învăța! (*Bătând din palme.*) Suntem gata, începem! Intrarea!

Coboară de pe podium, să urmărească din sală efectul scenei. Ușa din fund se deschide, intră Primul Interpret, care înaintează cu aerul degajat și siguranța bătrânului galant. Scena, interpretată acum de Interpreți, va deveni, de la primele replici, cu totul altceva, dar fără șarja unei parodii; ba chiar va părea înfrumusețată. Bineînțeles că Fata Vitregă și Tatăl vor căuta tot timpul să se recunoască în persoanele Primei Interprete și Primului Interpret, dar de la primele cuvinte ale actorilor, la

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 51.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 52.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 54.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 56.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 60-61.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 61-62.

repetarea propriilor lor cuvinte, vor exprima când prin gesturi, când prin zâmbete și protestări vehemente, reacția lor spontană — surpriză, uimire, suferință etc., după cum se va vedea mai departe.”¹⁷⁰

„TATĂL: Tocmai, sunt actori! Joacă bine, amândoi, în rolurile noastre. Dar, credeți-ne, că nouă ni se pare cu totul altceva — ar vrea să fie același lucru, și iată că nu este!

DIRECTORUL: Cum să nu fie? Atunci ce este?

TATĂL: Ceva ce... a devenit al lor, și nu mai e al nostru.

DIRECTORUL: Dar nici nu se poate altfel! V-am mai spus-o dinainte!

TATĂL: Înțeleg, înțeleg...”¹⁷¹

„FATA VITREGĂ: Dar e adevărul!

DIRECTORUL: Care adevăr, mă rog! Aici suntem la teatru! Adevărul, până la un anumit punct!”¹⁷²

„DIRECTORUL: Nu e permis ca un personaj să iasă el singur în relief, să-i covârșească pe ceilalți, să invadeze toată scena. Trebuie să fie cu toții cuprinși într-un cadru armonios și să se reprezinte ceea ce este reprezentabil! Știi prea bine că oricine are o viață lăuntrică pe care ar vrea să și-o exteriorizeze. Dar greutatea e tocmai asta: să reușești să exteriorizezi doar atât cât este necesar, în echilibru cu ceilalți; și tocmai din acel puțin să se deducă toată viața lăuntrică, personală! Ah, ar fi comod... dacă fiecare personaj ar putea într-un mare monolog... ba chiar într-o adevărată conferință, să-și reverse în fața publicului tot ce-i clocotește în oalele lui!”¹⁷³

*„De o parte a scenei vor sta înșirați, pe scaune, Actorii, iar de partea cealaltă, Personajele. Directorul este în picioare, în mijlocul scenei, cu mâna pe gură, într-o atitudine meditativă.”*¹⁷⁴

„TATĂL (*ridicându-se brusc*): Iluzia? Vă rog nu spuneți «iluzia»! Nu întrebuințați acest cuvânt care pentru noi este atât de crud!

DIRECTORUL (*uimit*): Și de ce, nu-nțeleg?

TATĂL: Da, da, este crud, crud! Ar trebui să înțelegeți!

DIRECTORUL: Și cum să spunem atunci? Iluzia care trebuie creată aci, pentru spectatori...

PRIMUL INTERPRET: ...prin reprezentația noastră...

DIRECTORUL: ...iluzia unei realități!

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 77-78.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 80.

¹⁷² *Ibidem*, p. 81.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 82.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 86.

TATĂL: Înțeleg, domnule.”¹⁷⁵

„TATĂL: Gândiți-vă însă ca noi, așa cum suntem noi (*arată circular, de la sine la celelalte cinci Personaje*): nu avem altă realitate decât această iluzie!”¹⁷⁶

„TATĂL (*cu demnitate, dar fără îngâmfare*): Un personaj, domnule, poate oricând să întrebe pe un om: «cine ești?» Pentru că un personaj are într-adevăr o viață a sa, hotărâtă în toate trăsăturile ei, prin care e totdeauna «cineva». Pe când un om — n-o spun pentru dumneavoastră în special — un om, în genere, poate să fie «nimeni».

DIRECTORUL: Bine, bine! Dar dumneata mă întrebi pe mine, care sunt, aici, Directorul! Regizorul! Înțelegi?

TATĂL (*ca în surdină, cu mieroasă umilință*): Numai ca să știu, domnule, dacă într-adevăr dumneavoastră, așa cum sunteți acum, vă vedeți... cum vedeți de exemplu, după o lungă vreme, pe acela care erați altădată, cu toate iluziile pe care vi le făceați atunci; cu toată viața lăuntrică și din jurul dumneavoastră, așa cum vă părea atunci — și era, era într-adevăr așa, pentru dumneavoastră! Ei bine, domnule; gândiți-vă, revenind înapoi la acele iluzii pe care acum nu vi le mai faceți; la toate acele lucruri care acum nu vă mai «par» așa cum «au fost» pentru dumneavoastră o vreme; nu simțiți cum vă fuge de sub picioare, nu numai scândura aceasta pe care călcați, ci chiar pământul, pământul de sub picioare, când vă gândiți că și «acest om», așa cum vă știți acum, toată realitatea dumneavoastră de astăzi, așa cum este ea, o să vă pară mâine, inevitabil, pură iluzie?

DIRECTORUL (*fără să fi înțeles prea bine, derutat de argumentația meticuloasă*): Ei bine? Și la ce concluzie vrei să ajungi?

TATĂL: Oh, la nimic, domnule, am vrut doar să vă arăt că dacă (*arată iarăși circular, de la el la celelalte Personaje*) noi nu avem altă realitate decât iluzia, ar fi cazul ca și dumneavoastră să vă îndoiiți de realitatea dumneavoastră, de realitatea pe care o respirați și o atingeți astăzi, pentru că — la fel cu cea de ieri — este fatal să vi se pară mâine pură iluzie.

DIRECTORUL (*luând-o pe partea glumei*): Aha! Perfect! Și pretindeți pe deasupra că domniile-voastre, cu această piesă pe care veniți să mi-o reprezentați aici, sunteți mai adevărați, mai reali ca mine!

TATĂL (*cu maximum de seriozitate*): Dar fără îndoială, domnule!

DIRECTORUL: Chiar așa?

TATĂL: Credeam că ați înțeles-o de la început.

DIRECTORUL: Mai reali ca mine?

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 87.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 88.

TATĂL: Dacă realitatea dumneavoastră se schimbă de azi pe mâine...

DIRECTORUL: Dar e știut că se schimbă, cum altfel! Se schimbă fără încetare, ca la toată lumea.

TATĂL (*cu un strigăt*): Dar a noastră nu, domnule! Vedeți? Diferența e aici! Nu se schimbă, nu se poate schimba, nici să fie alta, niciodată, pentru că e fixată, așa, «una» pentru totdeauna (*e cumplit, domnule!*), o realitate de neclintit, care ar trebui să vă înfioare, văzându-ne de-aproape!”¹⁷⁷

„FATA VITREGĂ: (...) Cred, domnilor, că a fost mai curând o sfidare la adresa teatrului, așa cum și-l închipuie și îl cere de obicei publicul...”¹⁷⁸

„FATA VITREGĂ: (...) Ce e o scenă? Uite-așa: e un loc unde lumea se joacă de-a spuselea că ce e-n joacă e adevărat. Se joacă o piesă, iar noi facem piesa asta. De-adevărat, știi!”¹⁷⁹

„FIUL: (...) Dar nu ați înțeles încă imposibilitatea de a reprezenta piesa aceasta? Noi nu ne aflăm deloc în piesă, iar actorii dumneavoastră ne privesc din afară. Credeți că poți trăi în fața unei oglinzi care nu se mulțumește să te înghețe cu imaginea expresiei tale, dar ți-o mai și preface în propria caricatură, imposibil să te mai recunoști.

TATĂL: Asta e foarte adevărat, foarte adevărat! Vă asigur!”¹⁸⁰

„PRIMA INTERPRETĂ (*reintrând, din dreapta, îndurerată*): E mort! Sărmanul Băiat! E mort! Oh, ce nenorocire!

PRIMUL INTERPRET (*reintrând, din stânga, râzând*): Ba nu e mort! E ficțiune! Ficțiune! Nu credeți!

ALȚI ACTORI (*din dreapta*): Ficțiune...? Realitate, realitate! E mort!

ALȚI ACTORI (*din stânga*): Nu! E ficțiune, ficțiune!

TATĂL (*ridicându-se și acoperindu-le strigătele*): Nici o ficțiune! Realitate, realitate, domnilor. Realitate!

Și dispare și el, deznădăjduit, în spatele fundalului.

DIRECTORUL (*la capătul răbdării*): Ficțiune – realitate! Duceți-vă dracului cu toții! Lumina! Lumina! Lumina!”¹⁸¹

„Dintr-o dată, din spatele fundalului, ca din greșeală, se va aprinde

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 89-90.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 91.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 95.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 97.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 99.

un reflector verde, proiectând, înalte și detașate, umbrele Personajelor, dar fără Băiat și Fetiță. Directorul, la vederea lor, fuge de pe scenă, îngrozit. În același timp se va stinge reflectorul din spatele fundalului, iar scena va fi iarăși luminată într-un albastru-nocturn. Înaintând lent, de la dreapta cortinei, va apare întâi Fiul, urmat de Mama cu brațele întinse către el; apoi, din stânga, Tatăl. Se vor opri în mijlocul scenei, rămânând aci ca niște apariții rătăcite. Ultima, vine, din stânga, Fata Vitregă, alergând către una din scărițe; se va opri pe prima treaptă să privească la celelalte trei Personaje, va izbucni într-un hohot de râs, apoi va coborî repede în sală, străbătând în fugă coridorul dintre fotolii; se va mai opri o dată cu un râs strident și cu ochii la cele trei Personaje rămase pe scenă; apoi va dispărea brusc pe ușă — din foaier va răsună pentru ultima oară hohotul ei. Puțin după aceea cade

C O R T I N A”¹⁸²

Audiții/vizionări opționale:

Teatrul Național Cluj-Napoca (2021):

<https://www.teatrulnationalcluj.ro/piesa-717/sase-personaje-in-cautarea-unui-autor/>

Exemple de interpretare personală

masterandă Simina Denisa Nicorici Diodiu:

Șase personaje în căutarea unui autor (1921) este una dintre cele mai cunoscute piese de teatru modern, o capodoperă metateatrală, care ne invită să ne gândim la relația dintre teatru și viața „reală”. Cea mai renumită piesă a lui Luigi Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor*, merită explorată mai îndeaproape, cu focalizare pe elementele ce țin de modernitate, absurd (căci autorul este considerat unul dintre părinții teatrului absurd), psihologic, psihanaliză etc.

Această capodoperă a teatrului de secol XX ne invită să punem o serie de întrebări cheie, nu doar despre teatru, ci despre viață însăși. Autorul pur și simplu folosește teatrul ca o metaforă puternică, vizuală, tangibilă și mijloc pentru problematizarea multor aspecte ale existenței. Ce este realitatea? Cum putem cunoaște realitatea din iluzie? Ce este emoția „autentică”? Nu este totul, într-o măsură, o performanță, o iluzie, un artificiu? Cât de „fixați” suntem noi ca oameni, ca personalități?

În ceea ce privește personajele, autorul mărturisește că fără să le caute, *m-am trezit cu ele în față, vii să le pot atinge, vii să le pot asculta până și răsuflarea acestor Șase Personaje, prezente acum pe scenă. Și erau*

¹⁸² *Ibidem*, p. 100.

acolo toate, fiecare cu frământarea sa ascunsă, unite prin nașterea și desfășurarea întâmplărilor în care sunt amestecate și așteptând să le fac eu intrarea în lumea artei, să compun eu din persoanele lor, din pasiunile și cazul fiecăruia, un roman, o dramă ori măcar o nuvelă. Născute vii, își cereau dreptul la viață.

Piesa se desfășoară într-un teatru în timpul repetițiilor pentru spectacolul *Jocul rolurilor* de Pirandello. Cele șase personaje își fac apariția pe fondul monoton al vieții de teatru (descrisă în detaliu de autor, fapt ce denotă vastele sale cunoștințe din acest domeniu), unde trăiesc și se mișcă actorii, directorul, sufleurul etc. Autorul prezintă noii veniți până în cele mai mici detalii. Cele șase personaje sunt marcate de destinul și alegerile făcute, fiecare fiind fix caracterizat de o anumită emoție, care este întruchipată de masca pe care o poartă. Tatăl, în jur de 50 de ani poartă masca remușcării; Fata Vitregă, frumoasă și îndrăzneată, exprimă răzbunarea; Fiul poartă masca dezgustului. Personajul Mamei reprezintă durerea, iar alături de ea mai apar cei doi copii, care sfârșesc tragic.

Nu ne vom opri cu analiza noastră asupra poveștii fiecărui personaj, ci ne vom îndrepta atenția asupra elementelor de substrat ale piesei, ce o disting între toate celelalte lucrări ale autorului.

După cum se poate observa, chiar și titlul creației lui Pirandello este o piesă de joc: aceste „Șase personaje în căutarea unui autor” și-au găsit deja autorul – el este cel care le-a creat – și au deja povestea lor. Totuși, ele au nevoie de cineva care să realizeze acea poveste pentru ei pe scenă. La urma urmei, sunt într-adevăr șase personaje în căutarea unui regizor. Dar când își găsesc regizorul (directorul) – iar Tatăl este convins că regizorul este cel care le poate aduce povestea la viață – acesta își vede întreaga înțelegere a teatrului pusă la îndoială, deoarece cele șase personaje îl forțează să se confrunte cu unele întrebări dificile. Spre exemplu, cui „aparține” povestea sau scena? Autorului piesei? Regizorului, care dă viață poveștii pe scenă? Actorilor care „interpretează” rolul?

Sfârșitul piesei este deosebit de semnificativ în ceea ce privește înțelegerea raporturilor iluzie-realitate, spectacol-viață. În timp ce încearcă să joace o altă scenă din viața celor șase personaje, sora se îneacă, iar băiețelul se împușcă. Actorii sunt convinși că totul este o iluzie, dar Tatăl le spune că este real. Între timp, Fiica vitregă părăsește teatrul. Râsul ei se aude când iese din clădire. Unde a plecat? În lumea „reală”?

Piesa lui Luigi Pirandello își câștigă un statut aparte prin elementele ce țin de viziunea modernă a autorului. În primul rând, acesta a scris raportându-se la multe dintre ideile lui Freud despre psihanaliză – discuțiile dintre personajele „adevărate” (regizorul, actorii) și cele „fictive” (cele șase) ridică o serie de întrebări despre psihologia umană, dileme asupra cărora

publicul lui Pirandello este încurajat să reflecteze. Un alt element de modernitate pe care îl aducea această operă este conceptul de joc în cadrul unei piese.

„Ce e o scenă? Uite-așa: e un loc unde lumea se joacă de-a spuselea că ce e-n joacă e adevărat. Se joacă o piesă, iar noi facem piesa asta. De-adevărat, știi!”

masterandă Raluca-Denisa Nicoară:

Din punctul meu de vedere, piesa lui Luigi Pirandello, și anume *Șase personaje în căutarea unui autor* (1921), reprezintă o fuziune deconcertantă între realitate și ficțiune, totul fiind redat sub auspiciile conceptului de *metateatru*. Din acest motiv, Luigi Pirandello subminează convențiile teatrului tradițional, dramaturgul aducând la lumină resorturi ale teatrului modern, cum ar fi ideea *teatrului în teatru*, fapt ce ne poate determina să privim întregul imaginar dramatic din perspectiva conceptului literar gidian de *mise en abyme* – recurența unui povești în interiorul alteia ori, în cazul de față, *recurența unei piese de teatru în interiorul alteia*.

În primul rând, unul dintre elementele care confirmă îndepărtarea dramaturgului de structurile tradiționale ale genului dramatic este întocmai această reformulare a raportului realitate – ficțiune, aspect evidențiat în momentul apariției inopinate a celor șase personaje – de reținut, „vii” – într-o sală de teatru. Încă din acest punct, geometria teatrului tradițional este profund răsturnată, mai ales prin ceea ce înseamnă aducerea unor instanțe ficționale (personajele) față în față cu niște instanțe reale (actorii). Funcționând, în sens general, ca mediator între cele două lumi, cea a ficțiunii și cea a realității, regizorul este și el introdus în acest joc al estompării până la confuzie a liniei care desparte realitatea de ficțiune.

Pornite în căutarea unui *autor* – autorul ca metaforă a unei instanțe supraindividuale, capabile să redea în mod autentic *drama* care le definește întreaga existență –, personajele își denunță, în mod clar, nemulțumirea, chiar suferința de a nu fi reprezentate de către actori pe scenă conform *adevărului* lor: „DIRECTORUL (*luând-o pe partea glumei*): Aha! Perfect! Și pretindeți că domniile-voastre, cu această piesă pe care veniți să mi-o reprezentați aici, *sunteți mai adevărați, mai reali ca mine!*! TATĂL (*cu maximum de seriozitate*): Dar fără îndoială, domnule!”. Cu alte cuvinte, în viziunea personajelor, actorii nu se află în deplină măsură să redea întru totul o imagine autentică a propriilor trăiri, negând, astfel, funcționalitatea conceptului de *iluzie*: „TATĂL (*ridicându-se brusc*): Iluzie? Vă rog să nu spuneți «iluzia»! Nu întrebuițați acest cuvânt care pentru noi este atât de crud!”.

În acest punct, după cum afirma și John Russell Brown în volumul

*Istoria teatrului universal*¹⁸³, problematica piesei de teatru are în vedere ceea ce poate fi considerat opoziția dintre *persona*, masca socială, și *viața interioară*, problematică profundă care depășește granițele ficțiunii, vizând realitatea în esența ei. Astfel, prin neputința actorilor de a reda profunzimile dramei trăite de cele șase personaje, se învederează faptul că oamenii, în general, nu sunt pregătiți să dea piept cu realitatea autentică, profundă, aceea ruptă de orice fel de norme morale. Consider că acest aspect este cel care generează ceea ce am putea percepe drept dimensiunea subversivă a teatrului pirandellian, acesta devenind o formă de rezistență împotriva oricărui protocol moral sau cultural prin care se urmărește „șlefuirea” convențională a individului.

În ultimă instanță, de o importanță vădită se dovedește a fi nu doar întrepătrunderea planului real cu cel ficțional, sugerat prin întâlnirea concretă dintre personaje, regizor și actori, ci și această sistematizare inversă a atribuirii rolurilor în lumea teatrului: personajele, nemulțumite de reprezentarea actorilor, le iau acestora din urmă locul pe scenă, personajul Tatălui începe să preia o bună parte din rolul regizorului, oferind indicații scenice cu privire la modul în care ar trebui reprezentată, cât mai apropiat de realitatea lor – a personajelor –, *drama* care le definește întreaga existență și, nu în ultimul rând, actorii și, implicit, regizorul, care se retrag în rolurile de spectatori ai dramei.

Lecturi suplimentare:

Așa e (dacă vi se pare) (1917), *Henric al IV-lea* (1922), *Astă seară se improvizează* (1930).

¹⁸³ Vezi John Russell Brown, *Istoria teatrului universal*. Ediție ilustrată, traducere din limba engleză de Dana Ionescu, Adriana Voicu, Cristina Maria Crăciun, Editura Nemira, 2016, p. 416.

BERTOLT BRECHT (1898-1956)

Anna Fierling și copiii ei (Mutter Courage und ihre kinder) (1939)

Teatrul epic, formă de dramă didactică ce prezintă o serie de scene vag conectate care evită iluzia și adesea întrerup povestea pentru a se adresa direct publicului cu analiză, argumentare sau documentare. Teatrul epic este acum cel mai adesea asociat cu teoria și practica dramatică dezvoltată de dramaturgul-regizor Bertolt Brecht în Germania începând cu anii 1920. Antecedentele sale dramatice includ structura episodică și natura didactică a dramei pre-expresioniste a dramaturgului german Frank Wedekind și teatrul expresionist al regizorilor germani Erwin Piscator (cu care Brecht a colaborat în 1927) și Leopold Jessner, ambii folosindu-se exuberant de efectele tehnice care au ajuns să caracterizeze teatrul epic. Perspectiva lui Brecht era marxistă, iar intenția lui a fost de a apela la intelectul publicului său, prezentând probleme morale și reflectând realitățile sociale contemporane pe scenă. El a dorit să blocheze răspunsurile emoționale și să împiedice tendința de a empatiza cu personajele și de a deveni prinși în acțiune. În acest scop, el a folosit efecte de „alienare” sau „distanțare” pentru a determina publicul să se gândească în mod obiectiv la piesă, să reflecteze asupra argumentului acesteia, să o înțeleagă și să tragă concluzii (vezi efectul de alienare). Teatrul epic al lui Brecht era în contrast direct cu cel încurajat de regizorul rus Konstantin Stanislavsky, în care publicul era convins – prin metode de scenă și actorie naturalistă – să creadă că acțiunea de pe scenă era „reală”. Influențat de convențiile teatrului chinezesc, Brecht și-a instruit actorii să păstreze distanța între ei și personajele pe care le înfățișează. Ei trebuia să ignore viața interioară și emoțiile, subliniind în același timp acțiunile externe stilizate ca semne ale relațiilor sociale. Gesturile, intonația, expresia facială și gruparea au fost toate calculate pentru a dezvălui atitudinile generale ale unui personaj față de altul¹⁸⁴.

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

¹⁸⁴ Traducere noastră din *Britannica*, disponibil la <https://www.britannica.com/art/epic-theatre>, accesat în 8 noiembrie 2023.

încorporează faptul anterior în dramă	îl povestește
antrenează spectatorul în acțiune	obligă spectatorul să se reflecte în ea
dispune de voința lui	i-o trezește
îl investește cu sentimente	îl silește să decidă
îi transmite experiențe	îi transmite cunoștințe
îl târăște în acțiune	îl pune în fața acțiunii
îl sugestionează	îi aduce argumente raționale
cu comunitate de senzații	în scop de studiu
omul este considerat cunoscut	omul este obiect de cercetare
omul este imuabil	omul este transformabil și de transformat
sentimentele lui sunt păstrate	sentimentele lui sunt împinse către conștiință
tensiune în final	tensiune în desfășurarea acțiunii
fiecare scenă legată de următoarea	fiecare scenă de sine stătătoare
progresie	montaj
evenimentele merg liniar	evenimentele merg circular
natura nu face salturi	natura face salturi
lumea așa cum este	lumea așa cum devine
ceea ce omul e silit să facă după	ceea ce omul trebuie să facă după
instinctele lui	rațiune
gândesc, deci exist	condiția mea socială îmi determină gândirea

Altundeva adaugă: «*Spectatorul trebuie să ia o atitudine critică față de evenimente, o atitudine de judecată. Mijloacele folosite sunt artistice. Scena și publicul sunt eliberate de sugestia «magică»». Nu mai este loc pentru «câmp hipnotic»». Nu se depune nici un efort pentru a face publicul să intre în «transă»», nici pentru a-i da senzația că asistă la evenimente naturale, nu pregătite. (...) Actorul (...) își subliniază părerea despre evenimente. Punctul de vedere este acela de analiză critică a structurii sociale. Prin interpretarea lui, actorul trebuie să pună în lumină aspectele sociale ale textului. Jocul lui este astfel un colocviu cu publicul asupra condițiilor sociale prezente. Îl îndeamnă pe spectator, după clasa din care face parte, să justifice ori să schimbe acele condiții. Teatrul Epic duce la istoricizarea faptelor cotidiene, la prezentarea întâmplărilor dintr-o piesă ca fapte istorice. Actorul trebuie să ia poziție față de comportări și*

evenimente.»¹⁸⁵

„Ca teoretician, el opune unui teatru al sugestiei, al efectului patatic, al șocului și al «identificării», un teatru al reflecției critice. Ținând cont de cele două volesti ale teatrului, ficțiunea și performanța scenică, el se folosește continuu de una pentru a situa pe cealaltă la distanță; el utilizează deopotrivă ficțiunea pentru a da sens spectacolului scenic, ca și teatrul, adică scena, pentru a instaura distanța critică. Acesta este sensul distanțării, al *Verfremdung*-ului brechtian, care nu semnifică atât «distanțare» cât «stranietate» și anume transformarea în «straniu», «străin» de ceea ce este familiar și de ceea ce se crede că se înțelege. (...) Procedeele distanțării sunt încredințate regizorului, invitat să pună accent pe toate indiciile teatrului – (ciclorama albă, anunțuri indicând locul și timpul) –, și actorului care trebuie să apară prezentând diverse aspecte ale rolului său și indicând în principal *gestus*-ul fundamental al acestui rol, afișând astfel legătura fizică dintre individual și social. (...) Cât privește marile opere dramatice ale lui Brecht, în mod paradoxal, ele au toate drept centru un erou căruia îi este pusă o întrebare, al cărei răspuns este departe de a fi evident. În acest sens, nu este un teatru al lecției politice, ci al tragicului, fiind stabilit că orice mare teatru tragic cere lectură critică și reflecția cetățeanului. *Omul cel bun din Sâciuan, Mama Curaj și copiii ei, Cercul de cretă caucazian* sunt tot atâtea opere care pun o problemă ce nu poate fi rezolvată decât «schimbând lumea»: «Du-te, dragă spectatorule, caută o soluție, trebuie, trebuie!» spune postfața la *Omul cel bun*...»¹⁸⁶

„Teoriile lui Brecht – aprins discutate în ultimele decenii și de o valabilitate incontestabilă, când se aplică la creația sa dramatică – pornesc de la premisa că teatrul nu trebuie să fie un loc de divertisment gratuit, ci o instituție care are de îndeplinit o înaltă misiune social-educativă. «Brecht voia să răscolească spiritele spunea Feuchtwanger – să le facă să gândească, voia să discute cu alții, să-i îndemne să mediteze». Ca atare, teatrul nu trebuie să-l fure pe spectator, să-l farmece, să-l transpună total în lumea ficțiunii create pe scenă. Teatrul trebuie să fie o școală a lucidității critice. Nici textul, nici montarea, nici jocul actorului, nimic nu se cade să anestizeze luciditatea critică a publicului. «Trebuie combătută orice magie, orice reprezintă o încercare de hipnotizare a spectatorului» nota undeva. Brecht pleda pentru un «teatru epic», în care să predomine descrierea obiectivă a faptelor.

¹⁸⁵ Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*. Vol. III, Traducere din limba italiană și note de Lia Busuiocanu și Oana Busuiocanu, Editura Meridiane, București, 1971, p. 246-248.

¹⁸⁶ Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Traducere de Georgeta Loghin, Iași, Institutul European, 1999, p. 14-15.

Ca modalitate practică, în «teatrul epic», centrul de greutate se deplasează spre cerințe de sens diferit de cele din «teatrul dramatic». Acțiunea de pe scenă nu va fi «trăită» de actori, ci «povestită»; acțiunea nu trebuie să provoace «sentimente», ci să ofere spectatorului cunoștințe explicite, folosindu-se de argumentări; deci să-i ușureze înțelegerea clară, să-l oblige să reflecteze și să-i impună o luare de atitudine proprie. Urmărind imunizarea spectatorilor contra efectelor ușoare ale iluzionismului scenic, contra nebulosului și a sentimentalismului care falsifică realitatea, teatrul epic, narativ, va provoca reacțiile lucide ale publicului, obținute prin acest «efect de distanțare» (*Verfremdungseffekt*) a lui de faptele petrecute pe scenă. Spectatorului nu i se cere să se transpună «înăuntrul acțiunii», să se lase total «antrenat», să «participe efectiv» la acțiune, ci dimpotrivă, s-o privească detașat, să o judece, să ia poziție și să capete în fine, un îndemn la faptă.

În sprijinul acestor cerințe fundamentale, urmează o serie de soluții practice propuse de el și realizate efectiv de Brecht dramaturgul și regizorul. Astfel, ca structură, piesele sale se compun din scene de sine stătătoare; nu în înțelesul că unitatea de ansamblu a piesei ar fi sacrificată, ci în sensul că o scenă nu se susține neapărat prin raportarea ei la scena anterioară și nu e făcută în vederea explicării sau pregătirii scenei următoare. Nici montarea spectacolului nu urmărește teatralitatea iluziei scenice totale; adeseori pe scenă sunt aduse placarde cu texte explicative; de asemenea, am văzut cum la spectacolele teatrului creat și condus de Brecht – apoi de soția sa, marea actriță Helene Weigel – la «Berliner Ensemble» schimbarea decorului se face la vedere, cu cortina ridicată. Apoi, actorul nu se identifică total cu personajul interpretat și nu rămâne permanent «în rol», ci – potrivit textului și indicațiilor marginale ține să se adreseze în anumite momente sălii, venind lângă rampă, fie prin tirade explicative, fie prin vehemente comentarii critice asupra celor petrecute pe scenă; și, mai ales, explicitând larg aluziile satirice din piesă la realitățile contemporane. Căci piesele lui Brecht au un accentuat caracter de denunțare, de pamflet, de rechizitoriu aspru. Același rol îl au și originalele «songuri» brechtiane, cupletele intercalate în text și cântate de diferite personaje ale piesei. Brecht consideră că «muzica constituie cel mai important aport la temă»; dar songurile nu urmăresc să delecteze prin melodicitate, să ilustreze un moment al piesei sau să descrie o situație psihică, ci să comenteze faptele, să mijlocească înțelegerea ideății piesei, să ia poziție și să exprime o atitudine.”¹⁸⁷

¹⁸⁷ Ovidiu Drimba, *Istoria teatrului universal. Ediție definitivă*, Editura Vestala, București, 2007, p. 256-258.

Cerință obligatorie de lucru pentru toți masteranzii:

Oferiți o interpretare *personală* a piesei lui Bertolt Brecht, *Anna Fierling și copiii ei (Mutter Courage und ihre kinder)* (1939), plecând de la (unele din) următoarele extrase, pe care le puteți contextualiza. Un scurt comentariu *personal, cu propriile cuvinte* (nu reproducerea altor opinii) în care să exprimați care credeți că este semnificația și valoarea estetică a piesei.

O pagină în care spuneți ce credeți dumneavoastră, folosind un discurs familiar, firesc, în care să demonstrați, minimal, că ați citit și ați meditat asupra piesei.

În abordarea dumneavoastră vă puteți raporta (asociativ sau disociativ) la afirmația din programul producției piesei de către New York Shakespeare Festival din august 2006, în care a interpretat și Meryl Streep, unde, conform lui Oskar Eustis, *Mother Courage* este considerată cea mai bună piesă a secolului XX și poate cea mai bună piesă anti-război a tuturor timpurilor.

1

„RECRUTORUL: (...) Plutonier, mi-am pierdut încrederea în oameni.

PLUTONIERUL: Se vede că pe-aici n-a mai fost de multă vreme război. Păi, din ce să se nască atunci o morală, te întreb? Pacea înseamnă dezordine, numai războiul aduce rânduială. Prea huzurește lumea când e pace. Cine vrea face ce-i place... Fiecare se-ndoapă cum poștește, brânză și franzelă, și lângă brânză – slănină. Nimeni nu știe câți tineri și câți cai sănătoși sunt în orașul acesta – n-au fost niciodată numărați. Am cutreierat ținuturi pe unde poate că de șaptezeci de ani nu mai fusese război. Ei bine, oamenii n-aveau nici un fel de nume și nici nu știau cum îi cheamă. Numai în război se țin liste și registre în regulă; cizmele se strâng în baloturi și grâul în saci; oamenii și vitele se numără cu grijă și se trimit la locul cuvenit, fiindcă se știe: război fără rânduială nu se poate!”¹⁸⁸

„ANNA: (...) (*Cântă.*)

Lasă tobele să tacă

Lua-l-ar dracul de război.

Are maica, să le placă,

Pentru oameni, cizme noi,

Ca să fugă înapoi.

¹⁸⁸ Bertolt Brecht, *Anna Fierling și copiii ei (Mutter Courage und ihre kinder)*, versiunea românească de Tudor Arghezi, în Bertolt Brecht, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958, p. 21-22.

Știu atâta, două buchii,
Râie numai și păduchii
Trag la tun ca niște vite,
Rabdă, duc, pe necârtite.
Barem când muriți, soldați,
Să fiți bine încălțați.

Primăvara se întoarce
Și zăpada-n gropi o stoarce
Peste morți și o dezgheață.
Câți ați mai rămas în viață
Câte patru, câte doi,
O porniți iar la război.

Toții eroii-s mațe goale.
Mor de foame, generale.
Am franzelă pentru ei
Și rachiu pentru mișei.

O ghiulea în burta goală-i
Lucru prost, fără-ndoială.
Eu le-ndop vârtos pe țeape
Și pe urmă pot să crape.

Primăvara se întoarce
Și zăpada-n gropi o stoarce
Peste morți și o dezgheață.
Câți ați mai rămas în viață
Câte patru, câte doi,
O porniți iar la război.”¹⁸⁹

„ANNA: N-aș vrea să vă jignesc, dar văd că nu o să muriți de prea multă deșteptăciune.”¹⁹⁰

„PLUTONIERUL: (...) (*Către Ana.*) Și tu, ce-ai cu armata? N-a fost și tat’ su tot soldat? Și a murit ca un viteaz, n-ai spus-o tu?

ANNA: A murit și-atâta tot.”¹⁹¹

„ANNA: «Vino să mă ajuți să facem o iahnie» îi spune iepurelui bucătarul. (*Lui Schweizerkas.*) Du-te și strigă peste tot în gura mare că ăștia vor să-ți răpească fratele. (*Scoate un cuțit.*) Încercați numai să mi-l furați, că vă

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 22-23.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 25.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 26.

înjunghii pe amândoi, canalii! Vă arăt eu să faceți război pe spinarea copiilor mei!”¹⁹²

„EILIF: Mie nu mi-e frică de război.

PLUTONIERUL: Și de ce naiba ți-ar fi? Uită-te la mine. Ce, am dus-o rău în armată? Sunt soldat de la șaptesprezece ani.

ANNA: Încă n-ai împlinit șaptezeci.

PLUTONIERUL: Vin și ăștia...

ANNA: Ba bine că nu. La doi coți în pământ.”¹⁹³

„PLUTONIERUL (*răgușit*): M-ai păcălit.

ANNA: Te-ai păcălit tu când te-ai făcut soldat.”¹⁹⁴

„PLUTONIERUL (*privind în urma lor*): Cine trăiește din război plătește.”¹⁹⁵

2

„ANNA (*care ascultase, jumulește cu ciudă claponul*): Acesta trebuie să fie un comandant foarte rău.

BUCĂTARUL: Foarte mâncăcios, dar de ce foarte rău?

ANNA: Ba rău, fiindcă are nevoie de soldați viteji. Dacă s-ar pricepe să alcătuiască un plan de luptă, n-ar avea nevoie de viteji, i-ar fi de ajuns soldații de rând. Și să știi că peste tot în marile virtuți se cunoaște o lipsă.”¹⁹⁶

„ANNA: (...) Într-o țară bună sunt de ajuns însușirile mijlocii. Ai voie să fii și tâmpit și laș, dacă vrei.”¹⁹⁷

„EILIF: Se numește: «Cântecul femeii și al soldatului».
(*Cântă dansând cu sabia un dans războinic.*)

Ce i-a spus soldatului,
Clipei scăpătatului,
O bătrână-a satului?
«Oasele, până la unul,
Vi le face țândări tunul,
Pușca găurile-n piele
Bună nici pentru obiele.

¹⁹² *Ibidem*, p. 26-27.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 27.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 28.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 31.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 35.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 36.

Apele când să le treci
Seamă ia să nu te-îneci.
Vezi să nu îți fure viața
În spărturile ei gheața.»
Dar soldatul, bun soldat,
Sfatul nu l-a ascultat.
El ascultă, ca de-o cobe,
Doar de trâmbiți și de tobe,
Care-l duc, sunând frumos,
Toată țara-n sus și-n jos.
Și soldatul ce-a răspuns
Bătrânichii? «Pe ascuns
Prin primejdii mă strecor
Și prin gloanțe binișor
Sabia îmi face loc
Și prin apă și prin foc
N-avea, maică, nicio grijă,
Nu m-atinge nicio schijă.»
Și soldatul râse tare,
Pe când luna călătoare
Palidă ieșea din zare,
Pâlpâind ca o feștilă
Peste satul de șindrilă.
Maică, roagă-te, mai bine,
Pentru noi și pentru mine.

ANNA (*din bucătărie cântă în continuare, lovind cu linguroiul într-o tigaie*):

V-a zburat căldura-n vânt
Ca un fum de pe pământ.
Vitejiile, eroi,
Numai fum duc înapoi.
Îngropați în amintire
Suntem niște cimitire.

EILIF: Ce-i asta?

ANNA: Și oșteanul cel viteaz
A căzut numai în iaz.
Și s-a dus și s-a tot dus
Învârtit în jos și-n sus,
Dus de ape, pe sub gheață.

Nu-i nici moarte, nu-i nici viață,
Nici căldură nu-i, nici fum.
Ceață scuturată-n drum.
Drum de vale
Fără cale.”¹⁹⁸

3

„ANNA: Din pățaniile altora nu învață nimeni nimic.”¹⁹⁹

„PREDICATORUL: Nu te mai înduioșa așa, bucatăre. Să cazi într-un război ca acesta e o bucurie, nu-i o nenorocire. De ce? Pentru că războiul ăsta nu-i un război ca toate războaiele. Noi ne batem pentru sfânta credință. E un război sfânt, plăcut lui Dumnezeu!

BUCĂTARUL: Ce-i drept nu-i păcat! Pe de o parte, războiul acesta seamănă cu celelalte leit: dăm foc orașelor, spintecăm, măcelărim, jefuim și din timp în timp violăm. Însă pe de altă parte, el se deosebește de toate prin aceea că-i un război sfânt. E limpede.”²⁰⁰

„ANNA: Ce caută polonezii să-și bage nasul în treburile Poloniei? E adevărat, regele nostru le-a cotropit țara cu cai, cu soldați și căruțe, dar ei în loc să ție pacea s-au amestecat în daraverile țării lor și-l atacă pe rege tocmai când merge liniștit prin ținuturile lor. Ei sunt răspunzători de război și de sângele vărsat.

PREDICATORUL: Regele nostru era însuflețit de un singur gând – libertatea popoarelor pașnice.”²⁰¹

„ANNA: (...) (*Cu toată seriozitatea.*) Grangurii noștri spun chipurile că se războiesc pentru Dumnezeu, că se bat numai pentru cauze bune și frumoase. Dar, nici ei nu sunt mai nebuni decât dumneata sau decât mine. Se bat pentru câștig și aliș-veriș. De n-ar fi așa, dacă războiul nu ne-ar aduce nimic, nici oamenii mărunți ca mine nu l-ar mai face.”²⁰²

„ANNA: Fugi! Spune-i că dau două sute. (*Yvette pleacă în fugă. Șed în tăcere.*) Cred că m-am tocmnit prea mult. (*Se aud tobele din depărtare. Predicatorul se scoală și se duce-n fund. Anna nu se mișcă din loc. Se face întuneric. Tobele au stat. Se face ziuă. Anna tot nu s-a mișcat din loc.*)

YVETTE (*se întoarce foarte palidă*): Ți-a reușit tocmeala, ți-a rămas căruța

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 36-37.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 40.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 43.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 44.

²⁰² *Ibidem*, p. 45.

și el are unsprezece gloanțe în el.”²⁰³

5

„PRIMUL SOLDAT: Sunt niște protestanți. De ce sunt protestanți?

ANNA: Puțin le mai pasă lor de biserică după ce și-au pierdut avutul.

AL DOILEA SOLDAT: Nu sunt protestanți, sunt catolici.

PRIMUL SOLDAT: Nu putem să-i alegem unii de alții în timpul bombardamentelor.”²⁰⁴

6

„ANNA: Și nu crezi că războiul o să înceteze?

PREDICATORUL: Fiindcă a murit un mareșal?! Ce copilărie! Mareșali sunt cu duzina; găsești pe toate drumurile eroi.”²⁰⁵

„UN SOLDAT (*cântă în fund*):

Sus capul! Camarade, nu te teme
Căci călărețul n-are multă vreme
Și trebuie-ndemnat cât mai curând
Să-ncalece, să plece, vrând-nevrând.
Veni, părinte, clipa să ne cheme
Și călărețul, vezi, că n-are vreme
Se duce drept și neîntârziat
Să moară pentru tron și împărat.”²⁰⁶

„ANNA (*se întoarce cu Katrin*): Fii cuminte, războiul o să mai țină puțin și mai câștigăm și noi ceva bani.”²⁰⁷

„PREDICATORUL: Eu unul nu-i învinuiesc. Acasă la ei n-au necinstit pe nimeni atâta timp cât au avut în gospodărie pace! Vinovați sunt cei ce ațâță la război, ei răstoarnă omenirea și fac din vicii virtuți.”²⁰⁸

8

„ANNA: Bucătarule, ne vedem într-un moment prost pentru mine. Sunt la pământ.

BUCĂTARUL: Ceasul rău!

ANNA: Pacea mă sugrumă. Am cumpărat de curând, la povața

²⁰³ *Ibidem*, p. 58.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 64.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 67.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 69.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 70.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 73.

predicatorului, provizii și-acum balamucul: toți pleacă acasă și eu rămân cu marfa în spinare.”²⁰⁹

„PREDICATORUL: (...) Acum îmi dau seama că nu cu pacea te lauzi, ci cu războiul, pentru că el îți aduce. Să nu uiți zicala că: «Dacă mănânci cu dracul, îți trebuie un linguroi».”²¹⁰

„BUCĂTARUL: S-a isprăvit, părințele, sunt sătul de pace până-n gât. Ar trebui nimicită prin foc și sabie omenirea, păcătoasă din leagăn la mormânt.”²¹¹

„BUCĂTARUL (*soldaților*): Unde-l duceți?

SOLDATUL: N-oi fi crezând că la nuntă.

PREDICATORUL: Dar ce-ai făcut?

SOLDATUL: A jefuit o fermă. Nevasta țăranului a murit.

PREDICATORUL: Cum ai putut face tu una ca asta?

EILIF: Am mai făcut-o de o sută de ori.

BUCĂTARUL: Da, dar acum e pace.

EILIF: Gura! Pot să stau până vine?

SOLDATUL: Suntem grăbiți.

PREDICATORUL: În timpul războiului era copleșit de onoruri pentru o treabă ca asta. Ba într-o zi a fost pus să stea la dreapta generalului. Atunci asta se chema eroism. Nu s-ar putea vorbi cu judecătorul?

SOLDATUL: Degeaba. Ce eroism mai e și ăsta să-i iei vitele unui biet țăran din bătătură:

BUCĂTARUL: E o prostie!

EILIF: Deșteptule, prostie e să te lași să mori de foame.

BUCĂTARUL: Tu ai fost așa de deștept, că o să-ți reteze căpățâna.”²¹²

„ANNA (...): A fost scurtă pacea. Sărbătoarea merge înainte. (*Anna cântă*)

Din Metz la Ulm, în lung și-n lat,

Cu oștile în luptă am umblat.

Războiul îi dă pâine cui

Se-ndrăgostește de puterea lui.

În schimb dă-i plumb și fier.

Dar oștile războiului mai cer

Copii, mereu copii pierduți,

Tot alți copii, tot alți recruți.”²¹³

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 77.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 79.

²¹¹ *Ibidem*, p. 83.

²¹² *Ibidem*, p. 83-84.

9

„De şaisprezece ani ține marele război religios. Germania și-a pierdut peste jumătate din locuitori. Bolile molipsesc și seceră pe cei scăpați de urgia lui. În ținuturi înfloritoare altădată, bântuie foametea. Lupii dau târcoale orașelor pustiite de foc.”²¹⁴

„BUCĂTARUL: Se istovește lumea.

ANNA: Mă văd uneori călătorind cu căruța mea prin iad și vânzând dracilor smoală, alteori vând prin rai sfinților mezelic. Dacă aș găsi un loc unde nu se trage cu pușca, ca să mă aciuez acolo cu cei doi copii care mi-au rămas, aș mai apuca vreun an, doi liniștiți.”²¹⁵

„ANNA (...): Războiul însă nu ne-a dat tot ce putea să ne dea.”²¹⁶

12

„ANNA (*se înhamă la căruță*): Poate că o să pot trage și singură la căruță. Nu mai e mare lucru în ea. Trebuie să mai pun la cale vreun negoț. (*Prin fund trece un regiment cu fluier și tobe.*)

ANNA: Hai că merg și eu cu voi. (*Pornește înhămată la căruță. Regimentul cântă-n mers*):

Ori merge prost, ori poate că mai bine,
Târâș-grăpiș, domol, războiul ține.
Că bați și tu, că celălalt te bate
Oricare pierde, altfel nu se poate,
Desculț și gol, mâncând de câte toate,
Scrâșnești și rabzi și-ți zici în gând
S-o isprăvi și asta, nu știu când.

Începe primăvara să dezghețe
Zăpada peste morții-n tinerețe
Dar tot ce se târăște prin noroi
Se scoală și iar pleacă la război.”²¹⁷

Audiții/vizionări opționale:

Teatrul German de Stat din Timișoara (2003):

<https://www.teatrulgerman.ro/ro/spectacole/mutter-courage-anna-fierling-si-copiii-ei/>

²¹³ *Ibidem*, p. 85-86.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 86.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 87.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 92.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 100-101.

Teatrul Mic (2013):

<https://agenda.liternet.ro/articol/16602/Silvia-I-Cazacu/Un-Mic-spectacol-despre-emoții-si-decizii-imposibile-Mutter-Courage.html>

<http://ileanalucaciu.blogspot.com/2014/01/mutter-courage-teatrul-mic.html>

Teatrul Maghiar de Stat Cluj (2019):

<https://www.huntheater.ro/ro/spectacol/499/mutter-courage-si-copiii-ei/>

<https://theatrum.ro/spectacol/mutter-courage-si-copiii-ei/>

Teatru Radiofonic (1973):

<https://www.youtube.com/watch?v=9WVX-1UNues>

<https://www.youtube.com/watch?v=H6pU9FADcKg>

<https://www.youtube.com/watch?v=B73TAXmFzok>

Punere în scenă germană cu subtitrare engleză (1963):

<https://www.youtube.com/watch?v=Gz4LDuFBHwk>

Punere în scenă germană cu subtitrare engleză (1957):

<https://www.youtube.com/watch?v=MWz07HAzKBI>

Exemple de interpretări personale:

masterandă Luciana Daniela Lazea:

Piesa de teatru *Anna Fierling și copiii ei*, scrisă de dramaturgul și poetul german Bertolt Brecht, a fost jucată pentru prima dată în 1941, fiind considerată una dintre capodoperele secolului XX. Aceasta abordează teme precum consecințele și absurditatea războiului, impactul distrugător al capitalismului și alegerile pe care le fac oamenii în fața problemelor.

Acțiunea se desfășoară în timpul Războiului de Treizeci de Ani (1618-1648) și urmărește povestea unei femei ce conduce o căruță cu produse de vânzare, alături de cei trei copii ai săi, în timp ce trece prin realitățile aspre ale războiului. Personajul Mutter Courage, al cărui nume real este Anna Fierling, este o femeie isteată care încearcă să facă profit vânzând bunuri soldaților de pe front (diferite obiecte militare, haine, păsări pentru hrană). În ciuda efectelor devastatoare ale războiului asupra oamenilor din jurul ei, Mutter Courage este condusă de dorința de supraviețuire și profit – când încearcă să vândă și să facă rost de bani; dar nu lipsește nici instinctul matern – atunci când nu vrea să-și lase fiii să plece la război. Piesa explorează relația complexă dintre război, capitalism și moralitatea individuală.

În această operă se evidențiază stilul specific al lui Bertolt Brecht, cunoscut sub numele de *teatru epic* sau *teatru dialectic*. Brecht a realizat o experiență teatrală care să determine publicul să analizeze și să judece critic evenimentele prezentate, în loc să se identifice emoțional cu personajele.

Un alt element distinctiv al piesei este utilizarea cântecelor, care sunt intercalate între scene și servesc drept reflecții asupra acțiunilor. Cântecul are rolul de a sublinia temele și de a îndruma atenția publicului către aspectele critice ale poveștii. Totodată, acestea fac posibilă existența comentariilor satirice asupra unor evenimente dramatice. Astfel că, structura episodică a piesei, împreună cu utilizarea cântecelor, încurajează publicul să perceapă critic atât temele socio-politice, cât și mesajele cu subînțeles ale autorului.

La începutul operei, un personaj care nu are un nume propriu – Plutonierul – observă faptul că în acel oraș nu există disciplină și toată lumea face după cum dorește. În acest caz, personajul menționează că „pacea înseamnă dezordine, numai războiul aduce rânduială. Prea huzurește lumea când e pace”, de unde putem deduce că pentru unii acest război este folositor și necesar din anumite puncte de vedere.

Anna Fierling este un personaj complex, motivat de dorința de a supraviețui într-o lume marcată de război. Cu toate acestea, paradoxal, alegerea ei de a profita de conflictul armat o conduce la pierderi personale semnificative. Mutter Courage devine un simbol al contradicțiilor și compromisurilor morale. În același timp, se confruntă cu numeroase tragedii și pierderi (plecarea lui Eilif în armată, moartea celorlalți doi copii), iar deciziile ei, motivate adesea de dorința de profit, au consecințe grave asupra celor din jur (după cum spunea Plutonierul: „Cine trăiește din război plătește”). Personajul ei este emblematic pentru tema compromisului moral în fața dificultăților și a răului asociat războiului și capitalismului. Ea conduce o căruță cu produse de vânzare în mijlocul războiului, încercând să-și asigure existența ei și a copiilor prin intermediul comerțului cu bunuri necesare în contextul războiului. Motivată de o dorință puternică de supraviețuire, Anna Fierling este dispusă să facă orice este necesar pentru a-și menține familia în viață. Cu toate acestea, această dorință de supraviețuire se transformă adesea într-o căutare obsesivă a profitului, punând în pericol valorile sale morale. Spre exemplu, momentul de panică atunci când se zvonea că războiul s-a încheiat, iar ea a rămas cu marfa nevândută: „pacea mă sugrumă. Am cumpărat de curând, la povața predicatorului, provizii și-acum balamucul: toți pleacă acasă și eu rămân cu marfa în spinare”. Personajul se confruntă cu numeroase dileme morale pe parcursul piesei. Cu toate că are momente în care ar putea alege să se opună războiului sau să susțină idealurile morale, de multe ori Anna face alegeri care pun în pericol bunăstarea ei și a copiilor ei. Astfel că, interacțiunile dintre Anna și copii sunt marcate de tensiuni, decizii radicale și tragedii.

Războiul este văzut cu dublu sens: pe de-o parte, (războiul ca afacere) Anna reușește să câștige financiar de pe seama acestui război ca

să-și ducă traiul; pe de altă parte, acest război este defavorabil pentru că nu face decât să-i răpească cei trei copii și s-o întristeze din cauza greutăților (războiul ca drum direct spre moarte). În discuția Annei cu Plutonierul, atunci când aceștia încearcă să le „fure” băieții pentru armată, ea condamnă războiul pentru că mor oameni tineri. Deși încearcă să profite de oportunitățile create de conflict, este, în același timp, victimă a unui sistem periculos.

Cei trei copii ai Annei – Eilif, Kattrin și Schweizerkas – reprezintă diferite aspecte ale umanității afectate de război. Aceștia sunt caracterizați în funcție de statutul lor. Eilif, fiul cel mai mare, este un personaj curajos și ambițios, însă, în același timp, devine o victimă a războiului. Ambițiile sale și credința în virtutea eroismului militar sunt supuse criticii. Kattrin, fiica mută a lui Mutter Courage, este un personaj emoționant, care trăiește un eveniment tragic la începutul piesei. Deși nu poate comunica verbal, acțiunile ei vorbesc puternic (spre exemplu, când încearcă s-o anunțe pe mama sa despre condamnarea lui Eilif pentru că a jefuit niște țărani după terminarea războiului; alt exemplu, actul eroic – atunci când a bătut din tobe pentru a anunța locuitorii orașului de invazia trupelor imperiale). Trauma suferită și incapacitatea de a-și exprima suferința sugerează impactul psihologic al războiului asupra indivizilor, în special asupra celor vulnerabili. În schimb, cel de-al doilea fiu, Schweizerkas, este contabil și este implicat într-o altă intrigă care ilustrează corupția și lipsa de umanitate în război. Astfel, putem spune că personajele devin metafore pentru diversele dileme morale și sociale generate de un mediu în care supraviețuirea poate veni cu un cost ridicat.

În finalul piesei, Anna Fierling nu își întrerupe gândul despre afaceri chiar dacă a rămas să plece singură, ba chiar, la observarea faptului că s-a golit căruța, afirmă că: „Trebuie să mai pun la cale vreun negoț”. Opera încheindu-se cu plecarea sa alături de un regiment și cu cântecul despre războiul care sigur va mai dura.

Prin urmare, *Anna Fierling și copiii ei* este o operă profundă și importantă, care urmărește întrebări fundamentale despre condiția umană, putere și corupție în contextul conflictelor și al sistemelor economice inumane. În același timp, este o operă de referință în teatrul literar, având un impact semnificativ asupra teatrului modern și asupra gândirii critice despre lume și societate.

masterandă Marianna Chiricenco:

Piesa *Anna Fierling și copiii ei* scrisă de dramaturgul german Bertolt Brecht cu subtitlul de *Cronică din Războiul de Treizeci de Ani* este concepută în anii 1938-1939, chiar înainte să înceapă unul dintre cele mai

devastatoare războaie din istoria omenirii, cel de-al Doilea Război Mondial. Acțiunea piesei se petrece în timpul Războiului de treizeci de ani (1618-1648), având-o în centrul atenției pe Anna și copiii ei. Anna Fierling este o negustoare ambulantă, din Bamberg, Bavaria, poreclită de toată lumea „Courage”, ea este mama a trei copii, fiecare conceput cu bărbați diferiți și purtând nume diferite: fiul cel mai mare Eilif Nojocki, numit așa după voința tatălui său, fiul mai mic, al unui elvețian, dar numit după un ungur Fejos și poreclit de dânsa Schweizerkas și fiica mută Kattrin Haupt. Fiecare dintre copiii ei este întruchiparea unei calități umane pozitive, Eilif, întruchipează curajul, fiul cel mic, Schweitzerkas, reprezintă onestitatea, iar fiica mută, Kattrin, reprezintă bunătatea. Însă, războiul întoarce pe dos tot aspectul pozitiv al acestor calități, vitejia în exces al lui Eilif îl transformă într-o persoană crudă și lipsită de milă față de sărăcia oamenilor, sinceritatea lui Schweitzerkas îl îndeamnă la decizia absurdă de a apăra banii casieriei cu propria viață, iar bunătatea mută a Kattrinei este un exemplu al purității ce nu are nici puterea și nici posibilitatea de a se apăra.

Recrutorul și plutonierul, pe care îi întâlnește Anna pe drum, sunt adevărați soți ai războiului, ce nu doar își îndeplinesc datoria de militari, dar și-au transformat viața în continuu război. Pentru plutonier nu există o altă cale de a-și trăi viața în afară de cea a stării de război continue. Pacea este văzută ca o manifestare haotică a vieții și ca o nevalorificare a resurselor umane, iar oamenii sunt doar niște instrumente sau obiecte calculabile: *„Pacea înseamnă dezordine, numai războiul aduce rânduială”* sau *„Numai în război se țin liste și registre în regulă; cizmele se strâng în baloturi și grâul în saci; oamenii și vitele se numără cu grijă și se trimit la locul cuvenit, fiindcă se știe; război fără rânduială nu se poate!”*. Întâlnind familia Annei în drum, amândoi încearcă să atragă băieții ei să se alăture oștirii, cu voie sau fără voia lor, însă femeia își apără odraslele, pentru că nu are copii pentru oștire. Se descoperă latura cinică a Annei, ea nu vrea în niciun fel să-și trimită proprii fiii în armată, dar depune mult efort să profite cât mai mult de starea de război, vânzând mâncare și obiecte de uz soldaților. Totuși, ea nu dorește pace și liniște în țară, căci aceasta va pune sfârșit afacerilor ei în plină activitate. Războiul îi asigură traiul și finanțe pentru a-și întreține copii, dar tot războiul îi și ucide. Ea prezice că își va pierde toți copiii, scoțând bilete cu cruci desenate pe ele pentru fiecare dintre copii. Prezicerea i se adevărește.

Pe tot parcursul piesei se menține ideea războiului pustiitor de țară și de suflete. Toată lumea este devastată de lipsa de provizii, iar armata ajunge să jefuiască țăranii, care și ei sunt săraci lipiți pământului. Eilif este unul dintre cei care ucide țăranii din satul apropiat taberei militare, fapta sa monstruoasă este considerată act de vitejie și ridicată în slăvi de general.

Astfel, situația ajunge la absurd, armata care are menirea de a proteja poporul îl distruge. Absurditatea acestui război este sugerată și prin „sfîntenia” acestuia, adică lupta dintre protestanți și catolici.

Incompetența comandanților este una dintre ideile pe care le întâlnim în piesă. Modul în care conducătorii reușesc să manevreze armata este un eșec, pentru că timp de mulți ani la rînd conflictul armat nu este rezolvat, iar soldații își pierd viețile acolo unde cu un plan bine întocmit ar putea să câștige: „*Dacă s-ar pricepe să alcătuiască un plan de luptă, n-ar avea nevoie de viteji, i-ar fi de ajuns soldații de rînd.*”

Finalul piesei ne descrie tragicul situației în care ajunge Anna, fiind singura supraviețuitoare a propriei familii. În cele din urmă ea își pierde și fiica Katrin, dar nu își schimbă atitudinea de neguțator, care încearcă să stoarcă tot profitul posibil din starea de război. Ea pornește din nou la drum cu fraza: „Poate că o să pot trage și singură la căruță. Trebuie să mai pun la cale vreun negoț” fără a se sinchisi măcar de o înmormîntare decentă a copilei. Tendința către profit o detașează complet de orice sentimente morale.

masterandă Simina Denisa Nicorici Diodiu:

Viziunea lui Bertolt Brecht (1898-1956) asupra teatrului era că acesta nu trebuie să însemne o gratuită formă de divertisment, ci că este o instituție cu un înalt rol socio-educativ. Misiunea autorului în crearea pieselor sale era să invite publicul la analiză, reflecție, asupra unor problematici de tip moral, social sau/și economic, fără a se implica prea mult emoțional sau a se identifica cu destinul personajelor. Lui Bertolt Brecht îi este asociată noțiunea de teatru epic – o formă de dramă didactică, care evită formarea iluziei și care, prin fragmentarea poveștii, se adresează direct auditoriului pentru analiză și reflecție.

Piesa *Mutter Courage und ihre kinder* apare în 1939, anul declanșării celui mai devastator război din istoria umanității și este una din cele mai jucate piese din dramaturgia lui Bertolt Brecht. Nu este de mirare că tema acestei piese este războiul, sau mai bine spus, efectele războiului prelungit asupra destinului unei femei și a familiei, asupra moralei și chiar asupra perioadelor de pace.

Acțiunea este plasată în timpul Războiului de 30 de ani (1618-1648) și o are în centru pe cantiniera Anna Fierling, care, alături de cei trei copii ai săi, conducându-și căruța cu marfă, urmează oștile protestante de-a lungul întregului teritoriu german. Protagonista încercă să supraviețuiască situațiilor războiului, făcând profit din vânzarea de bunuri (încălțăminte, îmbrăcăminte, hrană etc.) soldaților. Deși afirmă că „Nu-mi place războiul. Nici eu războiului nu prea îi sunt plăcută”, prezența în spatele unor oști îi

oferă o siguranță economică și un profit constant – o autonomie de nesperat pentru femeile epocii în situația obișnuită de pace.

Mai cunoaștem despre protagonista născută în Bavaria faptul că are trei copii: o fată de 25 de ani, care e mută – Kattrin, Eilif – fiul cel mare și Schweizerkas - fiul cel mic. Deși acceptă războiul, considerându-l o sursă de venit profitabil vremii, Mutter Courage nu dorește ca fiii săi să ia parte la el. Pentru a-și apăra familia, Anna le ține piept atât recrutorului, cât și generalului, vorbindu-le pe un tot autoritar: „Încercați numai să mi-l furați, că vă înjunghii pe amândoi, canalii! Vă arăt eu să faceți război pe spinarea copiilor mei! Noi suntem oameni cinstiți și pașnici - vindem pânzeturi și suncă.”

Un element șocant oarecum este faptul că protagonista e tristă că războiul s-ar putea termina, pentru că nu ar mai avea cui vinde marfa: „- Nu-ți trebuie și dumitale căldură, ca oricărei ființe omenești?/ Anna: - Mă încălzesc destul de bine, numai să am lemne destule!”. Totuși, replica plutonierului „Cine trăiește din război plătește”, interpretată la cel mai înalt nivel, poate fi considerată o prevestire a nenorocirii care, iată, nu va ocoli nici familia Annei. Schweizerkas va fi executat de inamic deoarece încerca să salveze caseta cu solda regimentului său, în timp ce, prin absurdul invers și tipic unui conflict armat, celălalt fiu, Eilif, este executat de propriii camarazi deoarece jefuise o fermă într-un moment de armistițiu local. Kattrin este ucisă de soldați rățăciți, destin ce demonstrează faptul că adesea, pe vreme de „pace” sau război, femeile sunt victime ale abuzului genului opus.

Războiul, în ciuda pateticei motivații religioase, se desfășoară conform unui irațional specific – de îndată ce începe, nu mai poate fi controlat și trece nu doar peste oamenii obișnuiți, ci și peste cei cu putere. El reprezintă suprema mutilare a moralei, a oamenilor și a viziunii acestora asupra discrepanței dintre bine și rău: „RECRUTORUL: (...) Plutonier, mi-am pierdut încrederea în oameni”.

masterandă Raluca-Denisa Nicoară:

Din punctul meu de vedere, piesa lui Bertolt Brecht, și anume *Anna Fierling și copiii ei*, are la bază problematici cu implicații morale și etice profunde, cum este aceea a *războiului*. Astfel, dimensiunea critică a textului dramatic este construită întocmai în acord cu acest imaginar social-politic conflictual, concretizat în războiul religios dintre catolici și protestanți.

Cu alte cuvinte, Brecht întâmpină spectatorul/ cititorul cu o viziune răsturnată asupra războiului, neabordând această temă din perspectiva curajului ori a puterii exemplului, ci din aceea a degradării, a alienării și a pierderii oricărui aspect ce definește umanitatea. Un bun exemplu al

absurdității războiului îl constituie chiar replica incipientă a plutonierului, care vede în război o formă de rânduială a omenirii și un mijloc ideal de reconstituire identitară: „Am cutreierat ținuturi pe unde poate că de șaptezeci de ani nu mai fusese război. Ei bine, oamenii n-aveau nici un fel de nume și nici nu știau cum îi cheamă. Numai în război se țin liste și registre în regulă; cizmele se strâng în baloturi și grâul în saci; oamenii și vitele se numără cu grijă și se trimit la locul cuvenit, fiindcă se știe: război fără rânduială nu se poate!”.

În acest sens, având în vedere considerațiile lui Vito Pandolfi din volumul al III-lea al studiului *Istoria teatrului universal* referitoare la direcțiile și semnificațiile teatrului epic, vom putea observa că piesa lui Brecht invită spectatorul/ cititorul să ia, după cum afirma criticul italian, „o atitudine critică față de evenimente, o atitudine de judecată”²¹⁸. Prin urmare, făcând legătura între această idee și afirmațiile formulate în paragrafele anterioare, se va putea constata că această piesă antrenează spectatorul/ cititorul într-un proces complex de reflecție critică asupra semnificațiilor războiului în viața *omului de rând*.

În ipostaza omului de rând este poziționată, în mod absolut, Anna Fierling, o negustoreasă cu trei copii, care încearcă să profite de războiul religios aflat în plină desfășurare vânzând diferite lucruri soldaților. În acest punct, observăm și intruziunea elementului capitalist, aspect care susține, într-o mare măsură, acest imaginar social al piesei. Prin acțiunile de negustorie întreprinse, femeia caută să înșele războiul în sine, dorind să demonstreze, inconștient sau nu, că omul de rând are capacitatea de a găsi soluții prin care să contracareze dificultăți de orice natură, în special cele de factură materială, economică. Totuși, după cum o va dovedi finalul piesei, câștigul Annei se va dovedi, dacă ar fi să apelăm la antifrază, *o adevărată pierdere*, un câștig iluzoriu, căci profitul obținut prin negustorie pe timp de război are nevoie de o garanție ce depășește orice dimensiuni materiale. Garanția va fi însuși destinul celor trei copii ai săi, care ajung, pe rând, să își piardă viața în acest context terifiant și dezumanizant al războiului. Astfel, deși vinde lucruri, câștigă bani și, pe moment, se simte satisfăcută de realizările sale materiale, observăm că, în final, personajul feminin pierde *tot* odată cu moartea celor trei copii.

De asemenea, valorificând ideile lui Ovidiu Drimba din ediția definitivă a studiului *Istoria teatrului universal*, dar în mod special aceea conform căreia teatrul lui Brecht are „un accentuat caracter de

²¹⁸ Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*. Vol. III, Traducere din limba italiană și note de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, Editura Meridiane, București, 1971, p. 246.

denunțare”²¹⁹, putem afirma că ceea ce își propune dramaturgul este subminarea tuturor aspectelor care intră în câmpul războiului, fie ele de ordin moral sau pur și simplu legate de conjunctură și de manifestările exterioare ale evenimentului. În acest sens, se poate regăsi o relație de interdependență între denunțarea degradării morale produse de război și denunțarea conjuncturilor inumane în care se desfășoară conflictul istoric. În ultimă instanță, războiul desfășurat sub demonia inernalului ajunge să funcționeze, la nivel obiectiv, prin generarea sărăciei și a foametei, prin frig și durere, aspecte ilustrate în cântecele personajelor, precum cel intitulat *Cântecul femeii și al soldatului*.

Lecturi suplimentare:

Opera de trei parale (1928), *Teama și mizeriile celui de-al treilea Reich* (1938), *Viața lui Galilei* (1938/1943), *Omul cel bun din Seciuan* (1941/1943), *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* (1941/1958), *Cercul de cretă caucazian* (1944/1948).

²¹⁹ Ovidiu Drimba, *Istoria teatrului universal*. Ediție definitivă, Editura Vestala, București, 2007, p. 256-258.

TENNESSEE WILLIAMS (1911-1983)

Un tramvai numit dorință (1947)

„*Un tramvai numit dorință (A Streetcar Named Desire)*, piesa lui Tennessee Williams din 1947, abordează toate temele lui importante: natura ambiguă a sexualității, trădarea credinței, perversitatea Americii moderne, lunga luptă a sensibilității artistice împotriva materialismului fizic. Tuturor li se conferă o formă arhetipală prin intermediul protagoniștilor: Blanche Dubois, simbol al sudului în declin, nevrotică și perversită, ascunzându-se de ea însăși în spatele unor iluzii artificiale, și totuși voce a valorilor civilizate, dar și a imaginației și a adevărului emoțional; Stanley Kowalsky, interpretat cu virilitate brutală de Marlon Brando în cel mai faimos rol pe care l-a jucat vreodată pe scenă, reprezentând normele unei societăți fără suflet, cu un nemilos spirit de competiție, absolut incultă, dar dinamică și cu vitalitate sexuală. Cu doi ani mai devreme, Williams făcuse un experiment suprapunând timpul acțiunii, un narator și o proiecție pe un ecran de tip simbolist în piesa autobiografică *Menajeria de sticlă (Glass Menagerie)*. Cum se va întâmpla din ce în ce mai des în piesele pe care le va scrie, *Un tramvai numit dorință* are o suprafață realistă, dar strigătele vânzătorilor de stradă și rutele tramvaiului (Dorință, Cimitire, Câmpiile Elizee) îi conferă o adâncime arhetipală poveștii despre viol și cădere nervoasă, iar din mintea tulburată a lui Blanche vin ecouri muzicale, New Orleans transformându-se astfel într-un univers psihologic. Și asta se reflecta în decorul multiplu din spectacolul lui Elia Kazan, care era în același timp și interiorul, și exteriorul casei.”²²⁰

„Reprezentanții teatrului american contemporan sunt considerați Tennessee Williams (1911-1983) și Arthur Miller (n. 1915-d. 2005 [n. n., L. V. B.]), doi dramaturgi, neglijăți mult timp ca scriitori, dobândind simultan și cunoscând în același timp amândoi succesul. În operele amândurora sunt reflectate aspecte dramatice ale vieții americane de astăzi. Dar personalitatea, concepțiile și mijloacele lor dramatice diferă radical: Williams privește individul ca o lume în sine; Miller transcende individualul, denunțând cauzele ce se opun libertății și afirmării omului. Primul este reținut de aspecte instinctive, de sensibilitatea, de

²²⁰ John Russell Brown (coordonator), *Istoria teatrului universal. Ediție ilustrată*, traducere din limba engleză Dana Ionescu, Adriana Voicu, Cristina Maria Crăciun, Nemira, 2016, p. 449-450.

comportamentul eroilor săi, de dorința lor de eliberare morală – și cele mai reușite caractere din teatrul său sunt cele feminine; al doilea se preocupă de aspectul conceptual al problemelor, de raționalitatea, de voluntarismul, de țelul eliberării sociale a omului – caracterele sale cele mai realizate fiind cele masculine. Williams vădește aplicație pentru descriptiv, Miller spre analiză. Cel dintâi se apropie de subiectivismul și «angoasa» lui Strindberg; celălalt, de maniera ibseniană de a descifra explicația cauzală în relațiile sociale. Personajele lui Williams sunt oameni frustrați, senzitivi, nefericiți, care-și făuresc niște imagini ideale pe care le cred salvatoare; personajele lui Miller sunt oameni mai siguri pe ei și, chiar când greșesc, găsesc suficient curaj pentru a-și ispăși sau răscumpăra greșeala. La Williams domină o viziune lirică, o senzitivitate excesivă, o senzualitate luxuriantă ca parfumul greu al florei ecuatoriale, o emoționalitate debordantă, un stil spontan și prolific; la Miller viziunea se adecvează realității ordonat transcrise, manifestările oamenilor sunt trecute prin filtrul reflexiei, expresia se caracterizează prin sobrietate, stilul apare mai elaborat, mai îngrijit.

Tennessee Williams, originar din Sud, evocă – asemenea romancierilor Steinbeck și Faulkner – stările locale de decădere socială și morală, o lume înfrântă, lipsită de un echilibru moral și de idealuri superioare, și care nu posedă suficientă energie spre a încerca efortul de a se salva. Personajele sale, structuri modeste și slabe, trăiesc intens drama discordanței radicale dintre realitatea brutală și lumea iluziilor lor, fără a fi în stare să înfrunte consecințele adevărului. Williams nu are atitudinea socială directă a lui Miller; în piesele sale capătă prioritate cazurile psihologice individuale, în timp ce cauzalitatea, relațiile, implicațiile, semnificațiile sociale rămân cu totul estompate, neesențiale. Acestea se pot descifra, e adevărat, din situațiile dramelor sale, ca în cazul eroinei din *Un tramvai numit dorință*, căreia societatea nu i-a dat nici o șansă de a se salva. Dar, primordial, atenția dramaturgului rămâne fixată asupra psihologiei ființelor dezamăgite, frustrate, prăbușite fără speranță în fața unor forțe pe care de cele mai multe ori nu le înțeleg. Și pe această linie, Williams creează în special portrete subtile de femei care nu pot înfrunta realitatea aspră. (...)

În studierea cazurilor sale Williams se servește insistent de resursele psihanalizei, dramaturgul manifestând o credință puternică în libido și o adevărată predilecție naturalistă pentru violențele sexuale, pentru mutilarea fizică, pentru obsesiile instinctelor refulate și pentru exploatarea obscenului. De asemenea, Williams are o preferință deosebită pentru utilizarea simbolului – în *Camino real*, profunzimea sensurilor simbolice chiar sporește mult confuzia piesei –, prin intermediul căruia introduce masiv în piesele sale elemente de lirism. Din această cauză se vorbește despre «realismul poetic» al acestui teatru; deși Williams îmbrățișează formele

degenerate ale realității, confundând adesea realismul cu naturalismul, și în ultima instanță optând pentru o atitudine a-socială, neumanistă, estetistă. «Acest estetism al său care l-a făcut neobișnuit și fascinant în teatrul american, a fost principala sa limitare ca dramaturg» - conchidea, cu admirație dar și cu o undă de regret, John Gassner.²²¹

Cerință obligatorie de lucru pentru toți masteranzii:

Oferiți o interpretare *personală* a piesei lui Tennessee Williams, *Un tramvai numit Dorință* (1947), plecând de la (unele din) următoarele extrase, pe care le puteți contextualiza. Un scurt comentariu *personal, cu propriile cuvinte* (nu reproducerea altor opinii) în care să exprimați care credeți că este semnificația și valoarea estetică a piesei. O pagină în care spuneți ce credeți dumneavoastră, folosind un discurs familiar, firesc, prin care să demonstrați, minimal, că ați citit și ați meditat asupra piesei.

TENNESSEE WILLIAMS – *Lumea în care trăiesc (Interviu cu sine însuși)*

„Cred că, în mod nedeliberat, am mers pe linia tensiunilor tot mai încordate, pe linia furiei și a violenței societății și timpurilor în care trăiesc. Și le-am redat prin propriile mele tensiuni tot mai încordate de scriitor și de om.”²²²

„N-ai observat în jurul tău cum cad oamenii ca niște fluturi de noapte orbi? E rezultatul maladiei zilelor noastre, al violenței și al spaimelor lumii actuale și al epocii în care trăim.”²²³

„Nevoia arzătoare, aproape strigătoare, de un efort general uman pentru a ne cunoaște pe noi înșine și de a ne cunoaște mai adânc unul pe celălalt, de a ne cunoaște atât cât să putem înțelege că nici un om nu deține monopolul dreptății sau al virtuții, și că orice om are în el o vână de duplicitate și de răutate. Dacă oamenii, rasele și națiunile ar porni de la acest adevăr al autocunoașterii, cred că lumea ar putea depăși stadiul de putreziciune, de disoluție care, involuntar, mi-a inspirat tema de bază, tema alegorică a pieselor mele.”²²⁴

„Înclin să cred că majoritatea scriitorilor, ca și majoritatea artiștilor în general, sunt motivați, în disperata lor vocație, de dorința de a descoperi și

²²¹ Ovidiu Drimba, *Istoria teatrului universal. Ediție definitivă*, Editura Vestala, București, 2007, p. 290-293.

²²² Tennessee Williams, *Un tramvai numit Dorință*, Traducere din limba engleză de Antoaneta Ralian, Editura Art, 2010, p. 5.

²²³ *Ibidem*, p. 7.

²²⁴ *Ibidem*.

de a separa adevărul din complexul de minciuni și de evaziuni în care trăiesc. Cred că acest impuls face ca munca lor să nu fie o profesiune, ci mai curând o vocație, o adevărata «chemare».”²²⁵

„Nu cred în păcatul originar. Nu cred în «culpabilitate». Nu cred în ticăloși sau eroi – cred numai în calea bună sau calea greșită pe care au adoptat-o indivizii, nu din proprie voință, ci din necesitate sau sub impactul unor influente încă incomprehensibile, al unor circumstanțe personale sau al antecedentelor lor.”²²⁶

Scena 1

„*Exteriorul unei clădiri cu etaj, situată la colțul unei străzi din New Orleans, strada numită Elysian Fields, care se întinde între liniile de cale ferată ale companiei Louisville & Nashville, și râu.*”²²⁷

„BLANCHE (cu un umor ușor isteric): Mi s-a spus să iau un tramvai numit Dorință, pe urmă să mă urc în altul numit Cimitire, și după șase stații să cobor la... Elysian Fields.

EUNICE: Și aici ai și ajuns.

BLANCHE: La Elysian Fields.”²²⁸

„EUNICE: Mi-a arătat o poză a casei voastre părintești, cu plantația.

BLANCHE: Belle Reve?

EUNICE: O casă mare, cu coloane albe.

BLANCHE: Da.”²²⁹

„BLANCHE: (...) Ei, acum așază-te și explică-mi si mie cum e casa asta, ce cauți tu într-un loc ca ăsta?

STELLA: Haide, haide, Blanche.

BLANCHE: Nu vreau să fiu ipocrită, vreau doar să fiu... onestă. Niciodată, niciodată, niciodată, nici în cele mai negre visuri ale mele nu mi-aș fi putut imagina... Numai Poe, numai domnul Edgar Allan Poe ar fi putut să descrie... Presupun că în spatele casei e «Pădurea Bântuită de stafii». (*Râde*).”²³⁰

„BLANCHE: Eram atât de epuizată de toate prin câte am trecut... încât m-au lăsat nervii. (*Ciocănește nervos o țigară*). Eram pe muchea nebuniei. Așa

²²⁵ *Ibidem*, p. 8.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Ibidem*, p. 15.

²²⁸ *Ibidem*, p. 18.

²²⁹ *Ibidem*, p. 19.

²³⁰ *Ibidem*, p. 21.

încât, domnul Graves – domnul Graves e administratorul-șef al liceului – mi-a propus să-mi iau un concediu fără plată.”²³¹

„BLANCHE: Domnul să te binecuvânteze pentru minciuna asta. La lumina zilei sunt o ruină.”²³²

„BLANCHE: (...) Nu mai pot îndura singurătatea! Pentru că... după cum cred că ai observat... nu mă simt prea bine. (*Glasul îi scapătă și pe față îi apare o expresie de spaimă.*)

STELLA: Pari cam nervoasă sau extenuată sau așa ceva.”²³³

„BLANCHE: Uite ce-i, Stella... știu că ai să-mi reproșezi. Știu că va trebui să-mi reproșezi... dar înainte de a o face, ține seama de faptul că tu ne-ai părăsit și eu am rămas locului și am luptat. Tu ai venit la New Orleans și ți-ai făcut viața ta, iar eu am rămas la Belle Reve și am încercat să fac față. Nu-ți reproșez lucrul ăsta, dar întreaga povară a căzut pe umerii mei.

STELLA: Lucrul cel mai bun pe care am putut să-l fac a fost să mă întrețin singură.

(*Blanche începe să tremure din nou.*)

BLANCHE: Știu, știu, dar tu ești cea care a abandonat Belle Reve, nu eu. Am rămas locului și am luptat să mențin casa, am sângerat pentru ea, aproape că mi-am dat viața pentru ea.”²³⁴

„STANLEY: (...) Mă tem că o să mă socotești lipsit de rafinament. Stella mi-a vorbit mult despre tine. Ai fost cândva măritată, nu?

(*Se aude din depărtare o melodie de polca.*)

BLANCHE: Da, când eram foarte tânără.

STANLEY: Și ce s-a întâmplat?

BLANCHE: Băiatul... băiatul a murit. (*Se prăbușește pe scaun.*) Cred că mi-e rău.

(*Îi cade capul pe brațe.*)”²³⁵

Scena 2

„STANLEY: (..) Pe vremuri ieșeam cu o puicuță care-mi spunea întruna «Eu sunt genul *sex-appeal*, eu sunt genul *sex-appeal*!» Și eu i-am zis: «Și ce-i cu asta?»

BLANCHE: Și ce ți-a spus?

²³¹ *Ibidem*, p. 22-23.

²³² *Ibidem*, p. 23.

²³³ *Ibidem*, p. 25.

²³⁴ *Ibidem*, p. 26-27.

²³⁵ *Ibidem*, p. 31.

STANLEY: N-a spus nimic. A tăcut mâlc.

BLANCHE: Și așa s-a terminat idila?

STANLEY: Așa s-a terminat conversația.”²³⁶

„BLANCHE (*zâmbind*): Da... da... cu cărțile pe față... Mă rog, viața e prea plină de ocolișuri și de ambiguități. Mie îmi plac artiștii care pictează în culori tari, curajoase, culori primare.”²³⁷

„STANLEY: Dacă n-aș ști că ești sora soției mele, mi-aș face anumite idei despre tine.”²³⁸

„BLANCHE: Fiecare dintre noi are ceva intim... ceva ce nu poate fi atins de alții.”²³⁹

„BLANCHE: E drept că nu-i genul de bărbat care se potrivește cu parfumul de iasomie. Dar poate că-i exact ce ne trebuie ca să ne înprospătăm sângele acum când Belle Reve nu ne mai susține... Uite ce frumos e cerul! Aș vrea să zbor ca o rachetă în ceruri, și să nu mă mai întorc.”²⁴⁰

| Scena 3

„STELLA: Arăți proaspătă ca o margaretă.

BLANCHE: O margaretă culeasă cu câteva zile în urmă.”²⁴¹

„MITCH: Domnișoara DuBois!

BLANCHE: E un nume franțuzesc. Înseamnă «pădure», iar Blanche înseamnă «albă», așa că împreună înseamnă «pădure albă». Ca o livadă înflorită, primăvara. Așa poți ține minte.”²⁴²

„BLANCHE: Eu mă adaptez foarte ușor... la circumstanțe.”²⁴³

„BLANCHE: (...) Am nefericirea de a fi profesoară de engleză. Încerc să infuzez respectul pentru Hawthorne și Whitman și Poe în mințile unei bande de golănași și de Romeo de mahala.

MITCH: Bănuiesc că unii dintre ei sunt mai interesați de alte lucruri.

BLANCHE: Ai perfectă dreptate. Nu moștenirea literară e lucrul lor cel mai sfânt. Dar sunt drăguți. Mai ales primăvara e înduioșător să-i vezi

²³⁶ *Ibidem*, p. 37.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Ibidem*, p. 38.

²³⁹ *Ibidem*, p. 40.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 42.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 44.

²⁴² *Ibidem*, p. 49.

²⁴³ *Ibidem*, p. 50.

descoperind dragostea. Au impresia că nimeni până la ei nu a mai cunoscut-o.”²⁴⁴

„(...După o clipă reapare din baie Stanley, în chiloții lui cu picățele, picurând de apă.)

STANLEY: Stella! (o pauză). Păpușica mea m-a părăsit! (Izbucnește în sughițuri de plâns. Pe urmă se duce la telefon și formează un număr; continuă să plângă cu sughițuri.) Eunice? O vreau pe fetița mea. (Așteaptă un moment, apoi închide telefonul, după care formează din nou numărul.) (Se aude o voce stridentă. Stanley aruncă cu telefonul de pământ. Acorduri discordante de alămuri și pian umplu încăperea care se întunecă. Pereții exteriori apar vizibili în lumina nopții. Se aude «pianul melancolic», în cele din urmă, Stanley, pe jumătate îmbrăcat, se împleticește pe scările de lemn de afară. Își lasă capul pe spate ca un câine care urlă, și strigă numele soției sale) Stella! Stella! Iubito, Stella! Stellaaa!

EUNICE (vorbind din ușa apartamentului de sus). Nu mai urla, du-te și te culcă!

STANLEY: O vreau pe fetița mea. Stella, Stella!

EUNICE: N-are de gând să vină jos, așa încât cară-te!

STANLEY: Stella!

EUNICE: Nu poți să bați o femeie și pe urmă s-o chemi înapoi. N-o să vină. Unde mai pui că-i însărcinată!... Puturosule! Puturos de polac ce ești! Sper c-or să te prindă și-or să pună furtunul de pompieri pe tine, ca data trecută.

STANLEY (umil): Eunice, vreau să vină fata mea jos la mine.

EUNICE: Ha! (Trânțește ușa.)

STANLEY (cu o voce sfâșietoare): STELLAAA!

(Clarinetul geme. Ușa de sus se deschide și Stella coboară pe scările subrede, îmbrăcată în chimono. Ochii îi strălucesc de lacrimi, părul îi atârnă pe umeri. Se privesc unul pe celălalt, pe urmă se strâng în brațe cu gemete animalice. Stanley cade în genunchi și își lipește fața de pânțele ei rotunjor. Ochii Stellei sunt orbiți de tandrețe când îi cuprinde capul și-l ridică pe Stanley de jos. El deschide ușa de plasă, o ridică în brațe și o duce în camera întunecată.)”²⁴⁵

„BLANCHE: Da. (Ridică ochii spre cer.) E atâta... atâta confuzie pe lume. (El tușește încurcat.) Mulțumesc că ești atât de bun! Am nevoie de bunătate acum.”²⁴⁶

²⁴⁴ Ibidem, p. 51.

²⁴⁵ Ibidem, p. 53-54.

²⁴⁶ Ibidem, p. 55.

Scena 4

„BLANCHE: Ba da, și scrânteala ta e mai mare decât a mea. Numai că tu nu ești conștientă de ea. Eu am de gând să fac ceva. Am să-mi iau soarta în mâini și o să încep o nouă viață.

STELLA: Da?”²⁴⁷

„BLANCHE: Stella, nu pot trăi în aceeași casă cu el! Tu poți, e soțul tău. Dar cum aș mai putea eu să mai locuiesc în aceeași casă cu el după cele ce s-au petrecut azi noapte, când nu ne despart decât niște perdele.

STELLA: Blanche, ieri noapte l-ai văzut în forma lui cea mai proastă.

BLANCHE: Dimpotrivă, l-am văzut în forma lui cea mai bună. Un om ca ăsta nu poate oferi decât forță animalică, iar el ne-a făcut o demonstrație extraordinară! Dar singurul mod în care poți trăi cu un asemenea om este să... să te culci cu el. Și asta-i treaba ta – nu a mea.”²⁴⁸

„STELLA: Dar există unele lucruri care se întâmplă între un bărbat și o femeie, în întuneric – lucruri care fac ca orice altceva să-ți pară lipsit de importanță. (Pauză.)

BLANCHE: Vorbești despre atracția brutală, animalică – nu-i decât Dorința, numele tramvaiului ăluia hodorogit care m-a hurducat până aici, pe o stradă veche, și apoi în jos, pe o alta.

STELLA: N-ai călătorit niciodată cu tramvaiul ăsta?

BLANCHE: M-a adus aici. Unde nu sunt dorită și unde mi-e rușine că mă aflu.”²⁴⁹

„BLANCHE: (...) Poate că și noi suntem departe de a fi fost plăsmuite după chipul Domnului, dar Stella, sora mea, de atunci și până acum au existat unele progrese! Au apărut unele lucruri precum arta - poezia și muzica -, de atunci și până acum a apărut o lumină nouă în lume. Într-o anumită categorie de oameni au încolțit sentimente mai tandre. Pe care avem dorința să le cultivăm. Și de care trebuie să ne cramponăm, să facem din ele flamura noastră. În marșul nostru întunecat spre punctul de care ne apropiem, oricare o fi el, spre care ne îndreptăm... *Nu te lăsa târâtă îndărăt de brute!*”²⁵⁰

Scena 5

„BLANCHE: Trebuie să-mi notez asta în carnetul meu. Ha-ha! Am un carnet în care-mi notez cuvintele și frazele ciudate pe care le aud aici.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 57.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 61.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 62.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 63-64.

STANLEY: N-ai să auzi aici nimic din ce n-ai mai auzit înainte.

BLANCHE: Pot să contez pe asta?”²⁵¹

„STELLA: Stanley s-a născut în noaptea de Crăciun, la cinci minute după miezul nopții.

BLANCHE: Deci e Capricorn - Țap.

STANLEY: Și tu în ce zodie te-ai născut?

BLANCHE: O, ziua mea de naștere e luna viitoare, pe cincisprezece septembrie. În zodia Fecioarei.

STANLEY (*disprețuitor*): Ha!”²⁵²

„BLANCHE: În ultimii doi ani n-am prea fost fetiță cuminte, mai ales după ce Belle Reve a început să-mi scape printre degete.

STELLA: Ei, cu toții facem unele lucruri...

BLANCHE: Eu n-am fost niciodată o femeie fermă, stăpână pe mine. Când oamenii sunt slabi – oamenii slabi au nevoie de favoruri de la oamenii tari, Stella. Trebuie să fii seducătoare – să te îmbraci în culori atrăgătoare, culorile aripilor de fluture – și să strălucești – să recurgi la magie –, o magie temporară, menită să-ți asigure adăpost pentru o noapte. Uite de ce n-am prea fost fetiță cuminte în ultima vreme. Căutam protecție, Stella, căutam adăpost de sub un acoperiș spart sub altul – pentru că era furtună – furtună cumplită –, iar eu eram prinsă în mijlocul ei... Oamenii nu te văd – bărbații nu te văd – nici nu-ți recunosc existența decât dacă te culci cu ei. Ori tu simți nevoia să ți se recunoască existența, ai nevoie de protecția cuiva. Așa că trebuie să scânteiezi și să strălucești – să pui un abajur de hârtie pe bec... Și acum sunt speriată, teribil de speriată. Nu-i suficient să fii slabă. Trebuie să fii slabă și atrăgătoare. Ori eu... încep să mă ofilesc. Nu știu cât timp voi mai putea să uez de trucul ăsta.”²⁵³

„BLANCHE: Ești... ești atât de bună cu mine! Și eu...

STELLA: Blanche!”²⁵⁴

„BLANCHE: Eu vreau odihnă. Vreau să răsuflu din nou liniștită.”²⁵⁵

„BLANCHE: Tinere! Tinere! Tinere, tinere, tinerețe! Ți-a spus vreodată cineva că arăți ca un prinț din *O mie și una de nopți*?

TÂNĂRUL: Nu, doamnă.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 66.

²⁵² *Ibidem*, p. 67.

²⁵³ *Ibidem*, p. 69.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 70.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 71.

(Tânărul râde stânjenit și arată ca un copil rușinat. Blanche îi vorbește cu tandrețe.)

BLANCHE: Da, așa arăți, mielușelule. Vino aici! Vino la mine, vreau să te salut – doar o singură dată – să te sărut moale și dulce, pe gură. (*Fără să aștepte consimțământul lui își apasă buzele pe gura lui.*) Acum, fugi! Mi-ar plăcea să te mai rețin, dar trebuie să fiu serioasă și să nu mă mai leg de copii. *Adios.*”²⁵⁶

| Scena 6

„Epuizarea totală pe care numai o persoană neurastenică o poate cunoaște e evidentă în glasul și în comportamentul lui Blanche.”²⁵⁷

„BLANCHE (*râzând acru*): Tramvaiul ăla, numit Dorință, se mai hurducă pe străzi la ora asta?”²⁵⁸

„BLANCHE: Scumpule, nu la sărut am obiectat. Sărutul îmi place foarte mult. Era vorba de cealaltă... mică familiaritate. ...pe care m-am simțit obligată să nu o încurajez. Nu m-am supărat. Deloc. De fapt, eram oarecum flatată văzând că mă dorești... Dar, dragule, știi la fel de bine ca și mine că o fată singură, singură pe lume, trebuie să-și înfrâneze emoțiile. Altminteri e pierdută.”²⁵⁹

„BLANCHE: O să fim foarte boemi. O să ne închipuim că ne aflăm la Paris, într-o cafenea de artiști, pe malul stâng al Senei. (*Aprinde o lumânare și o înfige în gâtul unei sticle.*) *Je suis la Dame aux camélias. Vous êtes – Armand.*”²⁶⁰ Înțelegi franțuzește?

MITCH (*greoi*): Nu, nu, eu....

BLANCHE: *Voulez-vous coucher avec moi, ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quel dommage*”²⁶¹ Vreau să spun că e un lucru foarte bun...”²⁶²

„BLANCHE: Era un băiat, doar un băiat, iar eu eram foarte tânără. Aveam șaisprezece ani când am descoperit... iubirea. Am descoperit-o dintr-odată și complet... prea complet. Ca și cum ai aprinde brusc o lumină orbitoare asupra a ceva care a zăcut întotdeauna în umbră, așa mi-a apărut dintr-odată

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 74.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 75.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 76.

²⁶⁰ „Eu sunt Dama cu camelii și dumneata ești - Armand.” În limba franceză în original (n. tr.).

²⁶¹ „Vrei să te culci cu mine în seara asta? Nu înțelegi? Ce păcat!” În limba franceză în original (n. tr.).

²⁶² Tennessee Williams, *op. cit.*, p. 77-78.

lumea. Dar am avut ghinion. Am fost dezamăgită crunt. Băiatul acela avea în el ceva aparte, ceva diferit, o nervozitate, o moliciune și o duioșie care nu erau bărbătești, deși nu arăta deloc efeminat, totuși... trăsăturile acelea existau în el... A venit la mine să-l ajut. Nu mi-am dat seama. Nu am descoperit adevărul decât după căsătoria noastră, când am fugit împreună, și apoi ne-am întors. Tot ce înțelegeam era că dădusem greș, într-un mod misterios, și că nu eram în stare să-i ofer ajutorul de care avea nevoie, dar despre care nu puteam vorbi. Simțea nisipuri mișcătoare sub tălpi și se agăța de mine... dar eu nu puteam să-l susțin. Alunecam împreună cu el. Fără să-mi dau seama. Nu știam decât că-l iubesc enorm, insuportabil de mult, dar fără să-l pot ajuta sau să mă ajut pe mine. Și la un moment dat, am descoperit. În felul cel mai cumplit posibil. Intrând pe neașteptate într-o cameră în care credeam că nu e nimeni – și camera nu era goală, erau doi bărbați acolo... (*Se aude un tren apropiindu-se. Blanche își acoperă urechile cu palmele. Lumina locomotivei strălucește o clipă în încăpere. Când zgomotul se îndepărtează, continuă.*) Mai târziu, ne-am prefăcut că nu s-ar fi întâmplat nimic. Da, ne-am dus toți trei cu mașina la cazinoul Moon Lake, foarte beți și râzând întruna. (*Răsună, de la distanță, o tristă melodie de polca.*) Am dansat „Varșoviana”. Deodată, în mijlocul dansului, băiatul cu care eram măritată s-a îndepărtat de mine și a fugit afară. Câteva clipe mai târziu – o împușcătură. (*Polca se oprește abrupt. Blanche se ridică țeapănă.*) (...) Și, în clipa aceea, reflectorul care iluminase pentru mine lumea întreagă s-a stins din nou și, de atunci încolo, în viața mea, nici o lumină nu a strălucit mai puternic decât lumânarea asta, din bucătărie.”²⁶³

„MITCH (*strângând-o în brațe*): Ai nevoie de cineva. Și eu am nevoie de cineva. Blanche, nu s-ar putea ca tu... și cu mine...? (*O clipă, Blanche se uită la el cu ochii rătăciți. Pe urmă, cu un strigăt ușor, se cuibărește în brațele lui. Încearcă să vorbească, dar cuvintele nu-i vin pe buze. El o sărută pe frunte, și pe ochi și, în cele din urmă, pe gură. Muzica încetează. Ea respiră sacadat, cu recunoștință.*)

BLANCHE: Uneori... Dumnezeu... se ivește atât de neașteptat!”²⁶⁴

Scena 7

„BLANCHE (*cântând în baie*): „«E doar o lună de hârtie. Care plutește pe o mare artificială. / Dar dacă ai crede în mine, ar deveni reală.»”²⁶⁵

„STANLEY: (...) Cu timpul, a devenit un personaj. Un fel de nebuna

²⁶³ *Ibidem*, p. 82-84.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 84.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 86.

oraşului.”²⁶⁶

„STANLEY: (...) Nu-i adevărat că şi-a luat concediu din cauza bolii ei de nervi. Nu, dom'le! Au dat-o afară de la catedră înainte de sfârşitul trimestrului – şi, cu părere de rău, o să-ţi spun de ce! Din cauza unui băiat de şaptesprezece ani, cu care s-a înhăitat.”²⁶⁷

„STELLA: Nu sunt de acord cu unele purtări ale surorii mele – purtări care ne-au intrigat acasă. Întotdeauna a fost... uşuratică.

STANLEY: Cuvântul i se potriveşte.

STELLA: Dar pe când era tânără, foarte tânără, a trăit o experienţă care i-a nimicit toate iluziile.

STANLEY: Ce experienţă?

STELLA: Mă refer la căsătoria ei... când era aproape un copil. S-a măritat cu un băiat care scria poezii... era un băiat foarte frumos. Blanche nu numai că-l iubea, venera pământul de sub tălpile lui. Îl adora şi îl socotea prea bun ca să fie adevărat. Şi, pe urmă, a descoperit...

STANLEY: Ce?

STELLA: Tânărul atât de frumos şi de talentat era un degenerat.”²⁶⁸

| Scena 8

„BLANCHE: E prima oară în toată experienţa mea cu bărbaţii - şi, slavă Domnului, am cunoscut destui şi de toate felurile –, e prima oară când eu sunt cea care aşteaptă în zadar.”²⁶⁹

| Scena 9

„BLANCHE: «Varşoviana». Polca pe care o cântau în seara când Allan... Stai aşa! (*Se aude o împuşcătură îndepărtată. Blanche pare uşurată.*) Împuşcătura de revolver! După asta, întotdeauna se opreşte. (*Muzica încetează.*) Da, acum s-a oprit.

MITCH: Ți-ai ieșit din minți?”²⁷⁰

„BLANCHE: (...) În seara asta a fost atâta zarvă, încât, într-adevăr, aproape că mi-am ieșit din minți.”²⁷¹

„BLANCHE: Nu vreau realism.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 87.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 88.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 89.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 92.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 100.

²⁷¹ *Ibidem*.

MITCH: Bănuiesc că nu.

BLANCHE: Am să-ți spun ce visez eu: magie (*Mitch râde.*) Da, da, visez magie. Asta încerc eu să dăruiesc oamenilor. Le prezint lucrurile într-o lumină falsă. Nu le spun adevărul. Le spun ceea ce ar *trebui* să fie adevărul. Dacă ăsta e un păcat, atunci să fiu pedepsită pentru el – *Nu aprinde lumina!* (*Mitch se îndreaptă spre comutator. Aprinde lumina și se uită la ea. Blanche țipă și își acoperă fața cu mâinile. Mitch stinge lumina.*)”²⁷²

„BLANCHE: Flamingo? Nu. Hotelul meu se chema Tarantula. Am locuit la un hotel numit Tarantula.

MITCH: Tarantula?

BLANCHE: Da, tarantula e un păianjen uriaș. Acolo îmi duceam victimele. (*Își umple din nou paharul*) Da, după moartea lui Allan, am avut numeroase intimități cu bărbați necunoscuți – și intimitățile cu necunoscuți păreau a fi singura cale menită să-mi lecuiască inima zdrobită – , cred că era o formă de panică, da, panica mă împingea de la unul la altul, căutam puțină protecție – în dreapta și-n stânga, în cele mai incredibile legături, până la urmă și cu un băiat de șaptesprezece ani –, dar cineva i-a denunțat toate astea directorului liceului. «Femeia aceasta nu e potrivită din punct de vedere moral pentru postul ei» (*Își lasă capul pe spate, cu un hohot de râs isteric. Repetă ultima frază și dă pe gât băutura.*) Adevărat? Bănuiesc că da...”²⁷³

„(*De după colț apare o vânzătoare ambulantă. E o mexicană oarbă, înfășurată într-un șal negru și vinde ghirlande de flori de tinichea pe care mexicanii din clasele de jos le folosesc la înmormântări și la unele festivități. Își strigă marfa, cu voce slabă. Silueta ei abia se distinge.*)

FEMEIA MEXICANĂ: Flores. Flores. Flores para los muertos.”²⁷⁴ Flores. Flores.

BLANCHE: Ce e? Ah, cineva de afară... Eu... am trăit într-o casă în care femei bătrâne, muribunde, își aduceau aminte de soții lor morți.

FEMEIA MEXICANĂ: Flores. Flores para los muertos.”²⁷⁵

„FEMEIA MEXICANĂ: Flores par los muertos, flores, flores...

BLANCHE: Și opusul morții e dorința. Cum te mai poți mira? Cum te poți mira? În apropiere de Belle Reve, înainte să pierdem locuința, era o garnizoană militară unde făceau instrucție soldații tineri. Sâmbăta seara ieșeau în oraș și se îmbătau...

²⁷² *Ibidem*, p. 102.

²⁷³ *Ibidem*, p. 103.

²⁷⁴ „Flori pentru morți”. În limba spaniolă în original (n. tr.).

²⁷⁵ Tennessee Williams, *op. cit.*, p. 104.

FEMEIA MEXICANĂ: *Corones...*

BLANCHE: ...Și când se întorceau, se opreau pe pajiștea noastră și strigau – Blanche! Blanche!... Bătrâna surdă care mai trăia în casă nu bănuia nimic. Dar eu mă strecuram uneori afară și le răspundeam la chemări... Mai târziu venea o dubă și-i strângea pe toți ca pe niște margarete... lungul drum spre casă...

*(Femeia mexicană se întoarce încet și se retrage, cu tot cu slabele ei strigăte de doliu.)*²⁷⁶

| Scena 10

„BLANCHE: O femeie cultivată, o femeie cu inteligență și bună creștere poate îmbogăți viața unui bărbat – o poate îmbogăți enorm! Eu pot oferi toate aceste calități și nimeni nu mi le poate lua. Frumusețea fizică e trecătoare. E un lucru efemer. Dar frumusețea sufletească și bogăția spirituală și tandrețea inimii... Iar eu posed toate aceste lucruri... și nimeni nu mi le poate lua. Și aceste lucruri se dezvoltă, sporesc odată cu vârsta. Ce straniu că o femeie ca mine poate fi considerată sărăcită. Când în inima mea sunt ferecate atâtea comori. *(Un sughiț de plâns înăbușit.)* Eu mă consider o femeie foarte, foarte bogată! Dar am fost nesăbuită – am risipit orzul pe găște, am aruncat mărgăritare porcilor.”²⁷⁷

„STANLEY: Nu există nimic altceva decât imaginația ta.

BLANCHE: O!

STANLEY: Și minciuni, invenții, șiretlicuri!

BLANCHE: O!

STANLEY: Și uită-te la tine! Uită-te la tine în costumația asta de bal mascat, închiriată cu cincizeci de cenți de la nu știu ce telal! Și cu coroana asta de neună pe cap. Ce regină crezi că ești?

BLANCHE: O!... Doamne...!”²⁷⁸

„(Umbrele și reflexele fantomatice se unduiesc sinuos pe pereți. Prin zidul din spate al casei, care a devenit transparent, se vede un trotuar. O prostituată s-a ciocnit cu un bețiv. Acesta o urmărește, se apropie de ea, urmează o busculadă, întreruptă de fluierul unui polițist. Siluetele dispar. Câteva clipe mai târziu, apare de după colț negresa, ținând în mână o poșetă cu paiete pe care a scăpat-o prostituata. Scotocoște febril prin ea.) (Blanche își astupă gura cu pumnii și se întoarce lent spre telefon. Vorbește într-o șoaptă răgușită.) Centrala! Centrala! Anulați comanda interstatală.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 105.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 110.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 111.

Dați-mi Western Union. Trebuie să fie cineva la ora asta... Western... Western Union. (*Așteaptă înfrigurată.*) Western Union? Da... vreau să... Preluați, vă rog, următorul mesaj: «Situatie disperată... disperată! Ajută-mă! Sunt prinsă în capcană. Prinsă în...» Of!... (*Ușa băii s-a deschis și Stanley apare în pijamaua de mătase lucioasă. Rânjește în timp ce-și leagă cordonul cu ciucuri. Blanche se îndepărtează de telefon. El o măsoară din priviri, preț de zece secunde.*)”²⁷⁹

| Scena 11

„STANLEY: (...) Ca să poți să-ți păstrezi un loc fruntaș în cursa asta de șoareci, trebuie să *crezi* că ai baftă.”²⁸⁰

„STELLA: I-am... i-am spus că am făcut un aranjament să petreacă o vacanță la țară.”²⁸¹

„BLANCHE: Da. E potrivită. Abia aștept să scap de aici... Casa asta e o capcană.

EUNICE: Ce frumoasă e jacheta asta albastră.

STELLA: E liliachie.

BLANCHE: Vă înșelați amândouă. E un albastru Della Robia. Albastrul veșmintelor din vechile tablouri cu Madona.”²⁸²

„BLANCHE: Simt de pe acum mirosul mării. O să-mi petrec tot restul vieții mele pe mare. Și când o să mor, vreau să mor pe mare. Știți din ce cauză o să mor eu? (*Ciugulește o boabă de strugure.*) O să mor pentru că am mâncat struguri nespălați, cândva, pe ocean. O să mor ținută de mână de un doctor frumos de pe vapor – un doctor foarte tânăr cu o mustață mică, blondă și un ceas mare de argint. «Sărmana doamnă», vor spune toți, „chinina nu i-a ajutat la nimic. Bobul ăla de strugure nespălat i-a expediat sufletul în ceruri”. (*Se aud iar clopotele catedralei*). Și voi fi înmormântată în mare, cusută într-un sac alb, curat, și aruncat peste bord – la ceasul prânzului – în strălucirea verii, voi fi zvârlită într-un ocean la fel de albastru ca (*din nou clopote*) ochii primului meu iubit.”²⁸³

„BLANCHE (*strângându-i brațul*): Oricine ai fi... eu am, eu am depins întotdeauna de amabilitatea străinilor.

(*Jucătorii de cărți se dau îndărăt când Blanche și medicul străbat*

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 112.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 115.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*, p. 118.

²⁸³ *Ibidem*, p. 118-119.

bucătăria, spre ușă. Ea se lasă condusă ca o oarbă. Când ies pe palier, Stella, cuibărită pe scări, strigă numele surorii ei.)

STELLA: Blanche! Blanche! Blanche!

*(Blanche înaintează, fără să se întoarcă, urmată de medic și de asistentă.)*²⁸⁴

Vizionare recomandată:

A Streetcar Named Desire (1951), regia Elia Kazan, cu Marlon Brando și Vivien Leigh

<https://portalultautv.biz/a-streetcar-named-desire-1951/>

Exemple orientative de interpretări personale:

masterandă Luciana Daniela Lazea:

Un tramvai numit dorință este o piesă de teatru profundă și celebră a dramaturgului american Tennessee Williams. Această piesă prezintă conflictele lăuntrice ale personajelor principale. Acțiunea piesei se desfășoară în New Orleans și evidențiază povestea lui Blanche DuBois, o femeie a cărei viață se prăbușește pe măsură ce se confruntă cu realitățile dure ale lumii. Ea sosește în oraș pentru a locui cu sora sa, Stella, și cumnatul, Stanley, din cauză că a pierdut locuința familiei, Belle Reve.

Încă de la începutul operei se observă un element central al piesei, și anume relația tensionată dintre Blanche și Stanley. Blanche DuBois este prezentată drept o femeie fragilă și sofisticată, dar care ascunde o serie de secrete și traume. În opoziție, Stanley Kowalski, cumnatul ei, este un bărbat pragmatic și direct, care intră în conflict cu ea doar pentru că află informațiile adevărate despre viața ei din ultimii ani. Acesta este un reprezentant al realismului, cu o brutalitate deosebită, în contradicție cu delicatețea lui Blanche. Confruntările dintre Blanche și Stanley, precum și descoperirea treptată a adevărului despre trecutul ei, aduc la lumină teme legate de identitate, iluzie și decădere. De asemenea, opera urmărește evoluția lui Blanche, de la iluziile romantice la confruntarea cu realitatea care nu e așa cum o crede ea.

Dramaturgul critică societatea și normele sociale ale epocii sale prin prisma relațiilor și conflictelor dintre personaje. De pildă, Blanche este cea care aduce mereu în discuție diferențele de clase sociale între Stella și soțul ei (de multe ori precizează că ele au avut parte de o altă educație, având alte posibilități, provenind dintr-o familie sofisticată și rafinată, în timp ce Stanley se comportă grosolan, neadecvat unui gentleman, fiind un

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 124.

reprezentant al clasei muncitoare). Moștenirea și trecutul familial au un impact semnificativ asupra personajelor. Astfel, se poate spune că traumele și evenimentele din trecutul lor influențează modul în care personajele acționează în prezent.

Această piesă de teatru explorează ideea iluziilor și a modului în care acestea pot influența perspectiva asupra vieții. Blanche își păstrează iluziile sale pentru a evita fața realităților dure ale vieții, iar aceasta o conduce în final spre decădere. În același timp, pe parcursul operei sunt dezvăluite motivele și traumele care determină acțiunile stranii ale personajelor (acestea sunt sortite să se confrunte cu propriul destin). Spre exemplu, Blanche ajunge la o cădere tragică în final, iar Stanley apare ca o forță dramatică ce își urmează singurul obiectiv, distrugător (în cazul său apar des momentele de violență fizică și verbală).

Izolarea și singurătatea sunt două teme prezente în piesa lui Tennessee Williams. Personajele, în special Blanche, trăiesc în propriile lor lumi iluzorii, izolate de ceilalți și deseori incapabile să comunice.

În operă se găsesc numeroase simboluri și metafore cu rol de a comunica mesajele cu subînțeles ale autorului. Tramvaiul – care apare atât în titlu, cât și în acțiuni – este un simbol puternic în piesă, sugerând schimbarea și progresul normal al vieții. Cu toate că Blanche urmărea să fie fericită la sora sa, aceasta regretă că a ajuns acolo: „M-a adus aici. Unde nu sunt dorită și unde mi-e rușine că mă aflu”. Dacă tramvaiul cu numele Dorința avea o semnificație aparte, și strada Elysian Fields simbolizează un loc la care să poți medita (din mitologia greacă aflăm că aceste Câmpii Elizee reprezentau un tărâm paradisiac, de la capătul de sus al lumii, în care ajungeau după moarte eroii și oamenii virtuoși).

Totodată, autorul folosește simbolismul culorilor și detaliile de decor pentru a sublinia teme și stări emoționale, având semnificații profunde și contribuind la atmosfera operei. Intrarea și ieșirea personajelor în și din tramvai reflectă tranzițiile și transformările lor (intrarea lui Blanche în tramvai reprezintă căderea ei în lumea reală, fără iluzii). Albul este asociat cu Blanche simbolizând puritatea, prospețimea, dar și iluziile pe care le construiește, exemple: atunci când își explică numele – „e un nume franțuzesc. Înseamnă *pădure*, iar Blanche înseamnă *albă*, așa că împreună înseamnă *pădure albă*. Ca o livadă înflorită, primăvara”; personajul Blanche menționează că dacă va muri, ea va dori să fie „înmormântată în mare, cusută într-un sac alb, curat, și aruncat peste bord (...)”.

Am observat că Blanche face multe lucruri care dau de bănuț, spre exemplu, încearcă să se ascundă în întuneric pentru a-și proteja secretele, ori de câte ori are ocazia preferă să stea la întuneric. Apoi, este mereu preocupată de imaginea ei și de a-și ascunde adevărul. Iar cel mai frecvent

este că ea petrece mult timp în baie și se spală frecvent (menționând că preferă băile fierbinți chiar și pe timp de vară, pentru că o ajută să se relaxeze și să se elibereze). Această preocupare pentru curățenie poate reflecta dorința ei de a se elibera de păcatele trecutului sau de a-și ascunde adevărul murdar.

Pianul și muzica au un rol semnificativ în piesă, fiind folosite pentru a exprima atât pasiunea, cât și tensiunea dintre personaje („*Acorduri discordante de alămuri și pian umplu încăperea care se întuneacă*”).

Povestea cu „Varșoviana” apare ori de câte ori Blanche are momente tensionate, intră în panică și pierde stăpânirea realității. Această melodie asociată cu moartea soțului lui Blanche reprezintă durerea și remușcările care o bântuie și care o împiedică să ducă o viață fericită și echilibrată. „Varșoviana” este de fapt melodia polca pe care Blanche și tânărul ei soț, Allan Grey, o dansau când s-au văzut ultima oară în viață. Blanche aude această muzică de fiecare dată când se gândește la Allan. Prima dată apare în prima scenă când Stanley o întreabă pe Blanche despre fostul partener, atunci când se întâlnesc. Apoi, a doua oară apare atunci când Blanche îi spune lui Mitch povestea lui Allan. Din acest moment, polca apare din ce în ce mai des și o conduce întotdeauna pe Blanche spre distragere. Ea îi spune lui Mitch că termină ceva de zis doar după ce aude sunetul unei împușcături în capul ei. Prin urmare, sinuciderea tânărului soț pe care Blanche l-a iubit foarte mult a fost evenimentul care i-a declanșat declinul psihic. De atunci ea s-a pierdut definitiv, începând să ducă o altă viață, de la băut alcool din ce în ce mai des, la pierderea nopților cu tot felul de bărbați.

Momentele de decădere, de nebunie ale lui Blanche se manifestă pe măsură ce se ceartă cu Stanley, astfel că pe peretele din spatele ei încep să apară diverse umbre cu forme ciudate și aude zgomote și strigăte puternice („*Umbrele și reflexele fantomatice se unduiesc sinuos pe pereți*”). La sfârșit, când își pierde mintea în lupta finală împotriva lui Stanley, Blanche se retrage complet în propria ei lume.

În scena a șaptea, Blanche cântă „Este doar o lună de hârtie” în timp ce face baie. Versurile piesei descriu modul în care dragostea transformă lumea în false aparențe.

Ceea ce accentuează comportamentul și relațiile dintre personaje este atmosfera sudică a New Orleans-ului, cu particularitățile sale culturale. Astfel, se observă muzica specifică („muzicanții negri din barul de după colț cântă încet *Paper doll*”), elemente tradiționale specifice Sudului Statelor Unite, precum și referințele la Cartierul Francez (originea franceză a personajelor feminine, Blanche și Stella). Toate aceste detalii culturale specifice regiunii adaugă autenticitate și o notă distinctivă piesei.

Apar și două personaje secundare, Stella și Mitch, care au rolul de a

adăuga informații suplimentare și de a ilustra diferite moduri de adaptare la realitatea dură prezentată în piesă.

Un tramvai numit dorință rămâne astfel o operă complexă, deschisă la interpretări multiple și cu o puternică rezonanță umană.

masterandă Marianna Chiricenco:

Un tramvai numit dorință este o piesă scrisă de scriitorul american Thomas Lanier Williams, cunoscut sub pseudonimul Tennessee Williams, și terminată în 1947. Cea mai cunoscută piesă a lui Williams este organizată în unsprezece scene și descrie ruina personajului principal feminin Blanche DuBois.

Blanche ajunge să locuiască în New Orleans, alături de sora sa însărcinată Stella și soțul acesteia Stanley Kowalski. După o serie de pierderi familiale moștenirea surorilor se pierde, Blanche este practic evacuată din conacul Belle Reve, ea este alungată din școala în care lucrase în calitate de profesoară de limbă engleză și, în plus, dezvoltă unele obiceiuri nocive pentru propria sănătate. Relațiile dintre Blanche și Stanley devin ostile de la bun început, niciunul dintre ei nu este mulțumit de compania nouă, având origini și viziuni diametral opuse: „Familia Kowalski și familia DuBois au noțiuni diferite.”

Blanche este o femeie frumoasă căreia îi place să se afle în centrul atenției și să primească admirația celor din jur. Ea provine dintr-o familie înstărită și este deprinsă cu modă luxoasă, atrasă de tot ce este frumos și rafinat, caracter opus soțului surorii sale. Stanley, la rândul lui, este un descendent al imigranților polonezi, iar conflictul principal este generat de ostilitatea sa față de Blanche bazată pe refuzul de a accepta manierele culturale, lumea interioară și spiritualitatea lui Blanche. Stanley însuși este incapabil de astfel de viziuni din cauza propriei grosolanii. În momentele în care Stella încearcă să-l justifice și să-l înalțe în ochii surorii, Blanche nu întreprinde nicio încercare de a-și schimba opinia despre el sau, cel puțin, de a-i accepta firea. Relația casnică dintre Stanley și Stella era una clasică de abuz în care soțul amețit de alcool incapabil să-și controleze stărnirile violente își umilește soția, apoi își înduplecă soția să-l ierte „*ca un mieluşel, se ruşinează foarte, foarte tare de ce a făcut*”, oferindu-i daruri materiale sau financiare și promițându-i că astfel de acțiuni nu se vor repeta, însă în realitate promisiunile nu se țin niciodată. Prin personajele Blanche și Stella Tennessee Williams critică modul în care femeile erau tratate în perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial, amândouă surorile erau dependente de bărbați. Chiar și în momentul în care Blanche vorbește direct despre atitudinea abuzivă a lui Stanley și îi propune surorii să evadeze și să înceapă o viață nouă, ea preferă să se adreseze unui bărbat, Shep Huntleigh, pentru a

obține suport financiar.

Cămășile de culori țipătoare ale bărbaților din piesă sunt simboluri ale caracterelor lor brutale, însă între aceștia se regăsește și unul mult mai sensibil și gentil. Harold Mitchell sau „Mitch” este unul dintre puținele personaje care înțelege tragicul prăbușirii lui Blanche și-i respectă sentimentele. Cu toate că ei provin din lumi diferite, necesitatea de sprijin reciproc și prietenie îi apropie unul de altul până la dorința lui Mitch de a se căsători cu Blanche, dar tainele trecutului ei aduse la lumină de Stanley îl întorc în direcție opusă.

Finalul piesei ne descrie ruina psihică a lui Blanche după violul lui Stanley, stare agravată de neîncrederea Stellei și de retragerea în fantezii. La începutul piesei Blanche apare în fața jucătorilor de poker cu îndrăzneală, încercând să atragă admirația lor, dar în ultima scenă ea se ferește să apară în fața mesei și este speriată de glasurile bărbaților, ca rezultat al traumatizării provocate de viol. Comportamentul conflictual al lui Stanley la venirea medicului provoacă isteria lui Blanche, dar ea se supune plecării în momentul în care medicul arată bunătate și amabilitate față de pacientă: „*Oricine ai fi... eu am, eu am depins întotdeauna de amabilitatea străinilor.*” Plânsul puternic al Stellei după plecarea lui Blanche arată nu numai deplângerea stării domnișoarei DuBois, dar și deplângerea situației în care a ajuns Stella. Ea nu și-a crezut sora când aceasta i-a povestit de viol, dar nici nu a putut să admită imposibilitatea unei astfel de situații. Imaginea vieții fericite cu Stanley și a iubirii lor se ciocnește cu realitatea.

masterandă Simina Denisa Nicorici Diodiu:

Întrebat despre semnificația piesei *Un tramvai numit dorință*, T. Williams a răspuns că ea întruchipează *răpirea celui tandru, sensibil, delicat de către forțele sălbatice și brutale ale societății moderne*. Având drept punct de plecare ideea autorului, ne vom strădui să descifrăm sensurile profunde ale uneia dintre cele mai cunoscute piese a lui T. Williams, adevăruri încifrate în complexe personaje ale operei: Blanche Dubois, Stanley și Stella.

Comparată în incipitul piesei cu o *molie*, Blanche este o frumusețe aflată (totuși) în declin. Rafinată, delicată și pătrunsă de tradițiile nobilității sudice, ea apare îmbrăcată în alb la început, simbolizând puritatea ei prefăcută sau natura virtuoaasă. Blanche este unul dintre cei mai puternic caracterizați visători lui Williams, renunțând la realitate pentru o abordare magică sau romantică a vieții. Ea nu este preocupată de adevăr, ci mai degrabă de „ceea ce ar trebui să fie adevărul”.

După finalul tragic al soțului său Allan și suferința la gândul neîmplinirii în dragoste, dublată de uriașul sentiment de vinovăție, viața lui

Blanche își continuă spirala descendentă, odată cu moartea altor membri ai familiei și pierderea domeniului Belle Reve („vis frumos”). Blanche este forțată să-și câștige existența ca profesoară de engleză la liceu. Singură și disperată, ea își găsește consolare în brațele unor bărbați străini, asumându-și rolul de femeie slabă, obiectificată, ale cărei aripi au fost strivite în plin zbor: „Eu n-am fost niciodată o femeie fermă, stăpână pe mine. Când oamenii sunt slabi – oamenii slabi au nevoie de favoruri de la oamenii tari, Stella. Trebuie să fii seducătoare – să te îmbraci în culori atrăgătoare, culorile aripilor de fluture – și să strălucești – să recurgi la magie –, o magie temporară, menită să-ți asigure adăpost pentru o noapte. (...) Oamenii nu te văd – bărbații nu te văd – nici nu-ți recunosc existența decât dacă te culci cu ei. Ori tu simți nevoia să ți se recunoască existența, ai nevoie de protecția cuiva.”

Concediată din funcția de profesor pentru comportament imoral și nevoită să părăsească stabilimentul în care întreținea relații cu diverși străini, Blanche călătorește spre New Orleans (simbol pentru noua față a Americii moderne), unde ia Tramvaiul numit Dorință, care o poartă în mahalalele Elysian Fields, unde sora ei, Stella, locuiește cu soțul brutal, Stanley Kowalski.

„Intriga” piesei este dată de întâlnirea dintre protagonistă și Stanley, reprezentanții a două lumi care se resping total, instantaneu. Cel din urmă, bărbat de origine poloneză, soldat activ în cel de-al Doilea Război Mondial, este tipul omului puternic, brutal, care trăiește acum în lumea modernă a muncii din fabrică. Distracțiile și viața lui se rezumă la bowling, băutură, joc de poker cu prietenii și relațiile cu soția sa, Stella, legături bazate preponderent pe atracția instinctuală, carnală. Deși este nerafinat, zgomotos și aprig, posedă o simplitate care îl face dezirabil pentru Stella. Orgoliul masculin al lui Stanley este hrănit și de preferința tinerei pentru tot ce reprezintă el, în defavoarea societății înalte a sudului Americii.

Ei bine, sosirea lui Blanche și disprețul profund pentru viața preferată de soră și reprezentată de cumnat, zguduie echilibrul interior al lui Stanley, căruia nu-i place să împartă ceea ce este al lui: soția, băutura sau chiar mizerul apartament de două camere. Pierderea domeniului Belle Reve, soldată cu mari suferințe pentru cele două surori, nu reprezintă pentru Stanley altceva decât o uriașă pierdere materială, la care simte că ar fi avut dreptul. Aceasta și personalitatea lui Blanche, care devine centrul atenției, dau naștere unui război în care sunt antrenate două forțe: violența și dualitatea.

Dându-i pe față trecutul sordid, Stanley reușește să străpungă virginala față afișată de Blanche, strategie folosită de aceasta pentru a-i manipula și controla pe cei din jur. Informarea lui Mitch despre adevăr

distruge speranțele singurei șanse la căsătorie a lui Blanche. Triumful bărbatului asupra cumnatei sale își atinge punctul culminant prin violența supremă – necinstirea lui Blanche. După acest act, faptă pe care Stella, în slăbiciunea ei pentru soț, refuză să o recunoască, protagonista este rănită odată pentru totdeauna – își pierde stăpânirea realității și găsește consolare într-un tip de lume magică, iluzorie.

Această piesă de teatru modern, scriere și, poate, transcriere a unor părți din sufletului autorului, este o poveste despre viață, iluzii, realități dure și, de ce nu, alegeri. Fețele societății, concepțiile și toate preconcepțiile noi și vechii epoci își pun amprenta asupra fiecăruia dintre personaje. Pădurea albă, aurie altădată, ia, sub semnul unei ierni abisale, chipul stacojiu, căruia îi este acum frică și rușine să se arate în lumina zilei („Așa că trebuie să scânteiezi și să strălucești – să pui un abajur de hârtie pe bec... Și acum sunt speriată, teribil de speriată.”). Distorsiunea realității și prefacerea sunt mijloace de supraviețuire pentru sufletul lui Blanche, aflată mereu pe muchia nebuniei. Fierarul (semnificația numelui Kowalski), de o sinceră brutalitate, dominat de instincte animalice, își asumă rolul de revelator al durului adevăr și, în final, ucide cu violență cea din urmă dorință de a fi adevărată a protagonistei.

Un spectacol dur, cu oameni cenușii, esența acestei scrieri este, poate, reprezentarea instinctelor degradate ale omului decăzut, fața cea obscură a lumii moderne, cât și consecințele noilor realități: „Mi s-a spus să iau un tramvai numit Dorință, apoi să schimb cu unul numit Cimitir cale de șase blocuri și să cobor la...”.

masterandă Raluca-Denisa Nicoară:

Din punctul meu de vedere, prin intermediul piesei *Un tramvai numit Dorință* (1947), Tennessee Williams atinge problematici profunde, centrate în special în jurul a ceea ce poate fi considerat *obiectivizarea femeii în societatea modernă*. Astfel, piesa urmărește raportul conflictual dintre *realitatea obiectivă*, exterioară și *realitatea propriei ființe*, pe care o putem percepe, în mod absolut, din perspectiva unei *realități iluzionare*, care antrenează individul în ample procese de alienare și destabilizare emoțională și psihologică, după cum se poate observa din modalitățile prin care Blanche DuBois, personajul feminin central al piesei, se raportează la realitatea socială care o înconjoară.

Blanche DuBois devine un prototip al *femeii reduse la statutul de obiect*, fapt pe care îl putem percepe drept o consecință a incongruenței dintre aspirațiile romantice ale personajului și bestialitatea alienantă a societății în care trăiește. Această conformație romantică a lui Blanche DuBois trebuie raportată, mai presus de orice, la acea apetență aproape

indispensabilă față de artă și de ceea ce presupune aceasta în general, și anume modelarea individului în spiritul *frumosului*: „Au apărut unele lucruri precum *arta* – poezia și muzica –, de atunci și până acum a apărut o lumină nouă în lume. Într-o anumită categorie de oameni au încolțit sentimente mai tandre. Pe care avem dorința să le cultivăm. Și de care trebuie să ne cramponăm, să facem din ele flamura noastră. În marșul nostru întunecat spre punctul de care ne apropiem, orice o fi el, spre care ne îndreptăm.... *Nu te lăsa târâtă de brute!*”.

De asemenea, incongruența este amplificată mai ales dacă avem în vedere una dintre mărturisirile autorului din interviul cu sine însuși intitulat *Lumea în care trăiesc*, unde este accentuată încă o dată această fatidică înstrăinare a individului față de *frumos* prin alienarea (în termenii lui Williams, *maladie*) produsă de societatea modernă: „E rezultatul maladii zilelor noastre, al violenței și al spaimelor lumii actuale și al epocii în care trăim”. Astfel, nu întâmplător alege Williams să apeleze la profunda comparație între decăderea morală inevitabilă a omului și prăbușirea „fluturilor de noapte orbi”. Asemenea unui fluture de noapte orb, Blanche DuBois va rătăci în tenebrele proprii interiorități, rătăcire care va conduce la o puternică scindare în alcătuirea sa identitară de ființă îndreptată spre *frumos* – momentul zero al procesului de *obiectificare*.

La nivelul textului dramatic, câteva repere concrete ale acestui proces de transformare a femeii într-un obiect de satisfacere a impulsurilor libidoului masculin pot fi regăsite în discuțiile pe care Blanche le poartă, de exemplu, cu sora sa, Stella: „Eu n-am fost niciodată o femeie fermă, stăpână pe mine. Când oamenii sunt slabi – oamenii slabi au nevoie de favoruri de la oamenii tari, Stella. Trebuie să fii seducătoare – să te îmbraci în culori atrăgătoare, culorile aripilor de fluture – și să strălucești – să recurgi la magie –, o magie temporară, menită să-ți asigure adăpost pentru o noapte. Uite de ce n-am prea fost fetiță cuminte în ultima vreme. Căutam protecție, Stella, căutam adăpost de sub un acoperiș spart sub altul – pentru că era furtună – furtună cumplită –, iar eu eram prinsă în mijlocul ei... Oamenii nu te văd – bărbații nu te văd – nici nu-ți recunosc existența decât dacă te culci cu ei.”.

În ultimă instanță, obiectificarea lui Blanche ajunge să funcționeze în chip de consecință la dureroasele revizitări ale trecutului pe care personajul le execută aproape somnambulic, însă niciodată în absența sentimentului de vinovăție și de durere față de fosta căsnicie și de sinuciderea soțului la scurt timp după aflarea faptului că acesta este homosexual, aspect în legătură cu care Blanche își exprimă categoric dezgustul. Cu alte cuvinte, singura modalitate de a alina rana obsedantă a trecutului este obiectificarea, *autotransformarea într-o iluzie*, într-o figură feminină care să satisfacă

imperativele masculine ale societății moderne. Bineînțeles, a adopta această mască de *obiect* nu rămâne o acțiune fără repercusiuni de ordin emoțional și psihologic, după cum am afirmat într-unul dintre paragrafele anterioare, mărturie stând atât refugierea obsesivă a lui Blanche în alcool (paliativ împotriva realității obiective), cât și atingerea nevropatiei.

Lecturi suplimentare:

Menajeria de sticlă (1944), *Vară și fum* (1948), *Trandafirul tatuat* (1950), *Pisica pe acoperișul fierbinte* (1955), *Orfeu în infern* (1957), *Deodată, vara trecută* (1958), *Dulcea pasăre a tinereții* (1959), *Noaptea iguanei* (1961).

SAMUEL BECKETT (1906-1989)

Așteptându-l pe Godot (1948/ 1952)

„În 1950 aveau să se facă auzite două voci radical noi: *Cântăreața cheală* (*La cantatrice chauve*) de Eugène Ionesco și *Așteptându-l pe Godot* (*En attendant Godot*, apoi *Waiting for Godot*) de Samuel Beckett. Pentru primul, limba însăși era problematică și primele lui piese într-un act se debarasează de dialogul rațional, de intriga logică și de personajele convenționale. Oamenii sunt reduși la obiecte, limba e redusă la clișee goale și toate ideile se reduc la o iluzie fără sens, într-o halucinantă farsă suprarrealistă. Astfel, parodiind orice «teatru cu mesaj» și publicul care îl prețuia, în piesa *Scaunele* (*Les chaises*), scaunele sunt așezate pentru un public (invizibil), care a venit să asculte despre sensul vieții, până când toată scena se umple de scaune. Însă oratorul angajat să dea glas mesajului e surdo-mut. Cum a comentat autorul, imaginea însăși este realitatea: «Scaunele, adică absența oamenilor... absența lui Dumnezeu... irealitatea lumii, golul metafizic; tema vieții e nimicul.» În *Așteptându-l pe Godot* vedem o adaptare mai coerentă, extinsă, a acestor elemente. Într-un non-loc (teatrul însuși) doi vagabonzi ca niște clovni încearcă să găsească un «sens» al existenței lor fără rost și cad în capcana acțiunii circulare, care-i întoarce mereu în același punct. Iar la sfârșit tentativa de sinucidere se transformă în farsă de rutină. Ca și la Ionesco, semnificația acestei piese stă în imaginea creată de spectacol. Singura evoluție este entropia, renunțarea la speranță, la obiectele materiale și chiar la vorbirea extinsă – și «nimic nu se întâmplă de două ori» era o reacție tipică (la primul spectacol în engleză). Amândoi erau înaintea vremurilor. Lui Beckett i-a luat trei ani să găsească un regizor pregătit să monteze *Așteptându-l pe Godot*. Iar Ionesco a început să atragă atenția abia în 1953, cu *Victimele datoriei* (*Les victimes du devoir*), piesă care a dus la reevaluarea pozitivă a lui Anouilh. Însă teatrul reductiv al lui Beckett, minimalismul lui teatral, simbolurile lui nedefinite, lăsate deschise ca să le interpreteze spectatorii, au făcut senzație imediat. La cinci ani de la prima reprezentare, care a avut loc la micul Théâtre de Babylone de la Paris, condus de Roger Blin, peste un milion de oameni văzuseră *Așteptându-l pe Godot*. Cum avea să comenteze Tom Stoppard mai târziu, după *Așteptându-l pe Godot* în teatru nimic nu mai putea rămâne la fel.”²⁸⁵

²⁸⁵ John Russell Brown (coordonator), *Istoria teatrului universal. Ediție ilustrată*, traducere din limba engleză Dana Ionescu, Adriana Voicu, Cristina Maria Crăciun, Nemira, 2016, p.

„Teatrul absurdului» - bazat pe o concepție filozofică și pe o modalitate dramatică în constituirea cărora nu sunt străine influențele venite de la A. Jarry, Strindberg, Pirandello, Kafka, - atacă în primul rând absurditatea condiției omului lipsit de orice certitudine, condamnat la o iremediabilă însingurare și la o dramatică anxietate, la o imposibilitate de comunicare cu semenii și la o înstrăinare față de ceilalți și față de sine însuși. Și, întrucât toate raporturile umane sunt considerate ca fiind iluzorii, «teatrul absurdului» nu va construi o intrigă. Diferențele între indivizi fiind interpretate a fi cu totul superficiale și ne semnificative, dramaturgul nu va crea personaje obiective, consistente, verosimile, individualizate clar; în fine, comunicarea reală dintre oameni fiind considerată imposibilă, cuvintele deci pierzându-și semnificația lor obiectivă, piesa nu va folosi un dialog care să aibă funcția logică, obișnuită a limbajului.

Pentru unul din exponenții marcanți ai acestui teatru, Samuel Beckett (1906-1989), «arta e apoteoză solitudinii. Nu o comunicare, pentru că nu există loc de comunicare». În piesa sa *Așteptându-l pe Godot* – unul din cele mai răsunătoare succese pe plan mondial ale teatrului contemporan, piesă căreia i-au urmat apoi *Sfârșitul partidei*, *Ultima bandă*, *Frumoasele zile* etc., – nu se întâmplă nimic, acțiunea este nulă: Vladimir și Estragon îl așteaptă pe Godot, personaj complet anonim, care nu va veni. «*Nimic nu se petrece, nimeni nu vine, nimeni nu pleacă, e îngrozitor*» – rostește un personaj, caracterizând în același timp situația, tema și atmosfera piesei. Tema, deci, e condiția umană definită prin incertitudine, prin așteptarea inutilă care să dea un sens vieții. Viața fiind constituită din obișnuințe inconsistente, cuvintele înseși sunt golite de un înțeles real, care să facă posibilă comunicarea unei gândiri. Dezintegrarea limbajului completează spectacolul de disperată destrămare a ființei umane.»²⁸⁶

Cerință obligatorie de lucru pentru toți masteranzii:

Oferiți o interpretare *personală* a piesei lui Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot* (1948/1952), plecând de la (unele din) următoarele extrase, pe care le puteți contextualiza. Un scurt comentariu *personal*, *cu propriile cuvinte* (nu reproducerea altor opinii) în care să exprimați care credeți că este semnificația și valoarea estetică a piesei. Cine/ce este Godot *pentru dumneavoastră*? Cine/ce sunt Vladimir și Estragon *pentru dumneavoastră*?

O pagină în care spuneți ce credeți dumneavoastră, folosind un

454.

²⁸⁶ Ovidiu Drimba, *Istoria teatrului universal. Ediție definitivă*, Editura Vestala, București, 2007, p. 296-297.

discurs familiar, firesc în care să demonstrați, minimal, că ați citit și ați meditat asupra piesei.

ACTUL 1

„ESTRAGON (*renunțând din nou*): Nimic de făcut.

VLADIMIR (*apropiindu-se cu pași mărunți și țepeni, cu picioarele depărtate*): Și eu încep să cred la fel. (*Rămâne nemișcat.*) M-am împotrivit multă vreme gândului ăstuia, spunându-mi: Vladimir, nu te prosti, încă n-ai încercat tot. Și reluam lupta. (*Se reculege, cu gândul la luptă. Către Estragon.*) Așadar, iată-ne din nou.”²⁸⁷

„POZZO: (...) Deci să nu ne vorbim de rău epoca. Ea nu e deloc mai nenorocită decât cele dinaintea ei. (*Tăcere.*) Și nici de bine să n-o vorbim. (*Tăcere.*). Mai bine să nu mai vorbim deloc. (*Tăcere.*)”²⁸⁸

„VLADIMIR: Timpul s-a oprit pe loc.

POZZO (*ducându-și ceasul la ureche*): Să nu crezi așa ceva, domnule. Să nu crezi așa ceva. (*Pune ceasul în buzunar.*) Crezi tot ce vrei, numi asta nu.”²⁸⁹

„ESTRAGON (*ridicându-se*): Nu se întâmplă nimic, nu vine nimeni, nu pleacă nimeni, e cumplit.”²⁹⁰

„ESTRAGON: Ca dovadă, nici ei nu ne-au recunoscut.

VLADIMIR: Asta nu-nseamnă nimic. Și eu m-am prefăcut că nu-i recunoaștem. Și pe urmă, pe noi nu ne recunoaște niciodată nimeni.”²⁹¹

„ESTRAGON: Mă-ntreb dacă nu cumva am fi făcut mai bine să rămânem singuri, fiecare de partea lui. (*Scurtă pauză.*) Nu eram făcuți pentru același drum.

VLADIMIR (*fără să se supere*): Nu-i așa de sigur.

ESTRAGON: Nu, nimic nu-i sigur.

VLADIMIR: Dacă tu crezi că așa e mai bine, putem să ne despărțim.

ESTRAGON: Acum nu mai contează.

Tăcere.

VLADIMIR: Adevărat, acum nu mai contează.

²⁸⁷ Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, Ediția a II-a, traducere din limba franceză de Gellu Naum și Irina Mavrodin, Curtea Veche, București, 2010, p. 9.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 36.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 40.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 46.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 54.

ESTRAGON: Atunci, mergem?

VLADIMIR: Să mergem.

Nu se clintesc.”²⁹²

| ACTUL II

„ESTRAGON: Nu m-atinge! Nu mă-ntreba nimic! Nu-mi spune nimic! Rămâi cu mine!”²⁹³

„VLADIMIR: Nu le-ajunge că sunt moarte.

ESTRAGON: Nu-i de-ajuns.

Tăcere.”²⁹⁴

„ESTRAGON: (...) Nu ducem lipsă de vid.”²⁹⁵

„ESTRAGON: Crezi că Dumnezeu mă vede?

VLADIMIR: Trebuie să-nchizi ochii.

Estragon închide ochii, se clatină și mai tare.

ESTRAGON (*oprindu-se, ridicând pumnii, strigând cât îl ține gura*):

Doamne, ai milă de mine!

VLADIMIR (*vexat*): Și eu?

ESTRAGON (*același joc*): De mine! De mine! Fie-ți milă! De mine!”²⁹⁶

„VLADIMIR: Să nu mai pierdem vremea cu vorbe goale. (*Scurtă pauză. Cu vehemență:*) Să facem ceva, cât avem ocazia! Doar nu este nevoie de noi în fiecare zi. La drept vorbind, nici nu este neapărată nevoie de noi. Și alții ar putea să facă treaba la fel de bine, dacă nu chiar și mai bine. Strigătul pe care l-am auzit adineauri se adresa mai degrabă întregii omeniri. Dar aici, în clipa de față, noi suntem omenirea, chit că ne place asta sau nu. Să profităm, până nu-i prea târziu. Să reprezentăm cu demnitate, măcar o dată, specia în care ne-a vârat nenorocirea.”²⁹⁷

„VLADIMIR: (...) Ce facem noi aici, iată ce trebuie să ne întrebăm. Și avem norocul să știm. Da, în această imensă confuzie, un singur lucru e clar: așteptăm să vină Godot.

ESTRAGON: Adevărat.

VLADIMIR: Sau să cadă noaptea. (*Scurtă pauză.*) Suntem la locul

²⁹² *Ibidem*, p. 59-60.

²⁹³ *Ibidem*, p. 63.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 68.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 71.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 83.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 86.

de-ntâlnire și-atât. Nu suntem sfinți, dar suntem la locul de-ntâlnire. Câți oameni pot să spună același lucru?

ESTRAGON: Nenumărați.

VLADIMIR: Crezi?

ESTRAGON: Nu știu.

VLADIMIR: Se prea poate.”²⁹⁸

„VLADIMIR: Ne spânzurăm mâine. Dacă nu vine Godot.

Scurtă pauză.

ESTRAGON: Și dacă vine?

VLADIMIR: O să fim salvați.”²⁹⁹

Audiții/vizionări opționale:

2001: <https://www.youtube.com/watch?v=YuxISg9tjHk>

1988: <https://www.youtube.com/watch?v=Q77jgal4Gto>

1961: <https://www.youtube.com/watch?v=uvjoyEQZza4>

Exemple interpretări personale:

masterandă Luciana Daniela Lazea:

Așteptându-l pe Godot este o piesă de teatru scrisă de Samuel Beckett, care se încadrează în teatrul absurdului și a devenit una dintre cele mai influente piese din secolul al XX-lea. În piesă, doi oameni fără adăpost, Vladimir și Estragon, îl așteaptă pe Godot pe un drum pustiu decorat doar de un copac. Copacul, ca simbol al schimbării și al morții, este singurul element din acel decor. Pentru a trece timpul, ei spun diferite glume, se joacă, mănâncă, dorm și fac speculații despre Godot. Când este clar că Godot nu va sosi, ei se gândesc la sinucidere, dar apoi decid să plece. Piesa se termină cu cele două personaje nemișcate, care privesc în gol.

Personajele principale, Vladimir și Estragon, par să fie blocate într-o așteptare continuă (ceva sau pe cineva care le-ar putea da un scop în viață). Din cauză că cei doi își petrec timpul așteptând ceva ce nu se va întâmpla niciodată, se evidențiază faptul că speranța poate fi inutilă și fără sens („Da, în această imensă confuzie, un singur lucru e clar: așteptăm să vină Godot”). O altă dimensiune importantă a așteptării lui Godot este că personajele principale, Vladimir și Estragon, par captive ale acestei așteptări. Așteptarea devine o rutină zilnică și, în ciuda incertitudinii privind sosirea lui Godot, aceștia se simt obligați să rămână în loc și să continue așteptarea.

Prin intermediul personajelor se induce ideea de viață fără sens, unde

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 86-87.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 103.

timpul pare să se întindă la nesfârșit. De-a lungul operei se evidențiază așteptarea infinită a unui personaj care nu apare niciodată în piesă decât cu numele de Godot (identitatea acestuia rămâne nedefinită), iar pe măsură ce stau, cei doi își pierd încrederea atât în societate și în valorile morale, cât și în ei înșiși. Dar această lungă așteptare a ceva ce nu se știe dacă există cu adevărat, devine o metaforă pentru așteptarea umană în general, sugerând că răspunsurile la întrebările fundamentale ale vieții pot rămâne nelămurite.

Temele predominante sunt: așteptarea fără vreun rezultat, imposibilitatea de a comunica și de a acționa, lupta omului pentru a căuta sensul vieții, precum și singurătatea ca mod de a trăi. Stilul lui Beckett, caracterizat prin minimalism, umor și repetiție, contribuie la atmosfera distinctivă a piesei. Astfel că, această operă urmărește absurditatea și umorul, care pot părea monotone și de neînțeles.

Limbajul specific și dialogurile operei sunt ambigue, cuprinzând frecvent: repetiții atunci când Vladimir și Estragon spun din nou anumite fraze și cuvinte („ESTRAGON: La circ. VLADIMIR: La music-hall. ESTRAGON: La circ.”), ce subliniază monotonia și lipsa de progres în așteptarea lor; jocuri de cuvinte și umor absurd; dialoguri filozofice (despre existență, moarte, memorie, așteptare, relații umane, timpul și sensul vieții); limbaj non-verbal (gesturile, mimica și acțiunile personajelor); limbaj minimalist (se folosesc cuvinte prescurtate pentru a exprima gânduri și emoții).

Vladimir (Didi) este unul dintre protagoniști și este mai minuțios, mai responsabil și mai intelectual decât Estragon. El este cel care își aduce aminte mai multe detalii despre întâlnirile anterioare cu Godot (locurile și evenimentele asociate cu așteptarea) și își pune întrebări despre sensul vieții, încercând să găsească logică în situațiile absurde în care se află ei („VLADIMIR: (...) Ce facem noi aici, iată ce trebuie să ne întrebăm”). De asemenea, el încearcă să îl consoleze pe Estragon în momentele dificile. El exprimă emoții precum frustrarea, îngrijorarea sau neliniștea în legătură cu situația lor fără sens. Pe de-o parte, acest personaj poate simboliza acea latură a oamenilor care caută răspunsuri și sensuri în lumea confuză. Pe de altă parte, datorită faptului că este cel care rămâne încrezător și cu speranță în sosirea lui Godot, ar putea sugera capacitatea umană de a spera în orice împrejurare.

Estragon (Gogo) este celălalt protagonist și este mai impulsiv și mai preocupat de nevoile fizice imediate, cum ar fi mâncarea, somnul și încălzămintea (ceea ce îl supără pe Vladimir). Estragon este mai puțin precis decât Vladimir și, în general, pare mai puțin sigur de sine. El pare să țină mai mult la aspectele practice ale existenței și să fie mai puțin preocupat de gândurile abstracte sau filozofice. Estragon are o memorie mai scurtă și

uneori uită evenimente sau discuții anterioare, determinând natura confuză și nesigură a existenței lor. Estragon exprimă frustrarea, oboseala și plictiseala, care pot apărea în situații dificile ori de așteptare îndelungată și fără sens („ESTRAGON: Nu se întâmplă nimic, nu vine nimeni, nu pleacă nimeni, e cumplit”).

Un element cheie al piesei este relația dintre cei doi protagoniști, Vladimir și Estragon. Ei se completează reciproc, având nevoie unul de celălalt pentru a face față așteptării nesfârșite. Relația complexă dintre Vladimir și Estragon, precum și întâlnirile lor cu Pozzo și Lucky, oferă o viziune asupra interacțiunilor umane, trecând de la dependență, la solidaritate și izolare umană. Această dependență, împreună cu dialogurile repetate și acțiunile fără sens, subliniază absurdul condiției umane, unde pare să lipsească un scop clar. Cele două personaje își petrec timpul așteptând, discutând diverse subiecte și încercând să-și umple timpul cu diferite activități. Deși uneori pot avea conflicte și neînțelegeri, ei se sprijină reciproc în așteptarea aparent fără sfârșit a lui Godot. Relația lor oferă atât elemente de umor, cât și de tristețe în cadrul piesei. La un moment dat în piesă, Vladimir și Estragon vorbesc cu plăcere despre sinucidere („VLADIMIR: Ne spânzurăm mâine. Dacă nu vine Godot”).

Mai apar încă două personaje, secundare: Pozzo și Lucky. Astfel, în actul I, Pozzo este prezentat drept un personaj autoritar și bizar care călătorește cu un sclav pe nume Lucky. La începutul actului al doilea, Pozzo se schimbă, iar el devine orb și cu o memorie scurtă. El nu-și amintește întâlnirea anterioară cu Vladimir și Estragon din actul întâi, deși de-a lungul piesei pare să aibă un discurs elaborat și dominator.

Lucky este un sclav al lui Pozzo, tratat în cel mai rău mod posibil și abuzat fizic, și este caracterizat de faptul că poartă o geantă grea și că este mut în majoritatea timpului. Dar, spre deosebire de prima sa apariție, Lucky apare schimbat în actul al doilea, având chiar și un monolog, când începe să vorbească mult și să spună o serie de lucruri fără sens. Cu toate că numele său (Lucky) ar putea duce cu gândul la noroc, acesta are mai mult ghinion, deoarece este complet supus stăpânului său. Relația dintre Vladimir și Estragon este pusă în contrast cu cea dintre Pozzo și Lucky, care reprezintă antiteza prieteniei.

Pe lângă aceste personaje mai apare și un „băiat”, care nu are nume, dar care apare la sfârșitul fiecărui act pentru a-l informa pe Vladimir că Godot nu va veni în acea seară („BĂIATUL (*pe nerăsuflăte*): Domnul Godot mi-a spus să vă spun că n-o să vină astă-seară, dar că mâine vine sigur”). Estragon este cel care se simte amenințat de băiat, deoarece acesta reprezintă necunoscutul. De asemenea, băiatul este singurul din piesă care l-a văzut pe Godot.

În piesă, timpul și locul sunt incerte, la fel și cronologia evenimentelor, iar personajele nu știu unde și când are loc acțiunea. Vladimir este destul de sigur că actul al doilea se petrece la o zi după primul act, dar toate celelalte personaje nu sunt de acord. Mai mult, cu excepția lui Vladimir, toți par să fi uitat evenimentele din primul act până la începerea celui de-al doilea act. În actul al doilea, Vladimir și Estragon nu sunt de acord nici măcar cu privire la ora din zi. În mijlocul acestei incertitudini, singurul lucru care pare sigur este reiterarea atât a evenimentelor, cât și a personajelor.

Godot ar putea simboliza mai multe lucruri: speranța fără sfârșit (dacă ar fi să ne gândim la niște oameni ce au planuri mari și urmăresc să li se întâmple ceva, gândindu-se încontinuu la acel lucru), sensul vieții (dacă ne-am pune în situația unor filozofi ce caută răspunsuri la toate sau chiar niște tineri la început de drum care încearcă să-și găsească un rost în viață), dar, în același timp, ar putea reprezenta o divinitate absentă (credița în ceva ce nu se vede, dar de la care se așteaptă ajutor). Pentru mine, Godot reprezintă speranța și așteptarea unor lucruri. Cele două personaje principale suntem noi oamenii (sau anumite părți din noi) care așteptăm acel „ceva”: fie speranța, fie rostul în viață, Divinitatea, revelația sau orice alte așteptări am putea avea (succes, înțelegere, iubire, atenție, bani etc.).

masterandă Marianna Chiricenco:

Piesa lui Samuel Becket *Așteptându-l pe Godot*, scrisă între anii 1948 și 1949 vede lumina tiparului pentru prima dată în 1952. Este alcătuită din două acte, acțiunea cărora este realizată, în mare parte, de personajele principale ale operei Estragon și Vladimir, aparent vagabonzi, care se află în continua așteptare a enigmaticului Godot și suferă moral și fizic din cauza unor „ei, aceiași” necunoscuți. Lumea în care există cei doi este o lume cenușie și pustie, lipsită de dinamică emoțională și fizică, unde tot sensul uman al vieții este redus la așteptarea sfârșitului misterios, care niciodată nu va fi descoperit. Așteptarea, care a devenit sensul vieții acestor personaje, se va sfârși atunci când îl vor întâlni pe Godot, dar oricâte zile l-ar aștepta, el nu vine. Vladimir și Estragon sunt copleșiți de apatie, atunci când cineva încearcă o tentativă de acțiune, mișcare într-o oarecare direcție, al doilea amintește de întâlnirea stabilită cu Godot lângă un copac, într-o sâmbătă, dar nici locul concret, nici ziua concretă nu sunt specificate. Amândoi sunt plictisiți de împrejurimi, de viață și unul de altul. Ei au posibilitatea să plece, dar aleg să stea locului prinși într-o capcană improvizată.

Așteptându-l pe Godot este o piesă încadrată în curentul modernist și postmodernist al literaturii și aparține teatrului absurdului. Opera ilustrează drumul vieții umane lipsite de sens, pentru că, în cele din urmă, totul se

îndreaptă spre nimic. Existența omului modern și-a pierdut culorile și direcția, la fel cum Vladimir și Estragon sunt personaje torturate și izolate în lumea lor cenușie, plictiseala predomină și nici chiar religia nu mai are aceeași însemnătate. În Actul I al piesei, Vladimir îi povestește lui Estragon despre o scenă din Biblie, mai precis iertarea păcatelor unui dintre hoții condamnați împreună cu Mântuitorul, însă ideea de căință își pierde însemnătatea după comentariile lui Estragon la adresa umanității, care devalorizează sfintele scrieri: „*Ei și? Nu sunt de acord între ei și-atâta tot.*”, „*Oamenii sunt niște tâmpiți.*”

Un personaj care nu apare niciodată în acțiune, dar este mereu prezent în dialogul dintre cei doi și al cărui mesager, un băiat, îi anunță pe Vladimir și Estragon despre venirea sa, poate fi considerat unul dintre personajele principale ale piesei. Din interogarea băiatului reiese că el este un lucrător de-al lui Godot și are grijă de animalele acestuia, este un stăpân bun care nu-și maltratează micul lucrător. Dacă interpretăm figura misterioasă lui Godot ca o reprezentare a Dumnezeuului, putem spune că lumea este de fapt o fermă gigantică iar „animalele” de care are grijă băiatul și fratele său sunt, de fapt, oamenii. Însă, Becket prezintă o imagine pesimistă a Dumnezeuului, care nu aude sau nu vrea să audă suferințele celor aflați pe pământ. Unica interacțiune este realizată prin mesagerii săi care pot doar să îndemne suferindul să aștepte: „Domnul Godot mi-a spus să vă spun că n-o să vină astă-seară, dar că mâine vine sigur.” Piesa nu propune nicio explicație a acestui misterios personaj.

Timpul în această piesă pare să nu existe deloc, iar acțiunea este circulară. Evenimentele din Actul II repetă acțiunile din Actul I cu mici schimbări. Lumea cenușie și plictisitoare a lui Vladimir și Estragon pare izolată de întreg universul și ruptă din cursul normal al timpului. Absurdul situației constă în faptul că, atât Vladimir, cât și Estragon, consideră că venirea acelui misterios Godot va aduce cu sine o iluminare, un sens al vieții și îi va proteja de greutate și dureri, dar însăși așteptarea lor îndărătnică le aduce suferință. Și dacă acțiunea piesei nu s-ar fi terminat cu Actul II, aceasta ar pune la nesfârșit cu aceleași acțiuni.

Există două perechi de personaje în această piesă: Vladimir și Estragon, Pozzo și Lucky, fiecare ilustrând un mod de relaționare socială. Vladimir și Estragon reprezintă perechea personajelor principale ce ilustrează relația în care primul are grijă de al doilea și celălalt permite să fie îngrijit. Estragon este uituc și nu ține socoteala timpului, este incapabil să supraviețuiască singur, ajungând la starea în care este incapabil să-și scoată gheata de pe picior. Vladimir, în opoziție, este mai activ și se străduiește să găsească vreun sens în tot ce se întâmplă cu el, apelează la logică. Poate fi numit „nepot” al timpului în piesa dată, pentru că este singurul care percepe

desfășurarea lineară a evenimentelor, percepe faptul că timpul în care se află el diferă de timpul universal: „De pe-acum timpul curge cu totul altfel. Soarele o să apună, luna o să răsară, și noi o să plecăm de-aici.” Diferența aceasta se observă și în preferințele lor față de spectacolul oferit de Lucky:

„Estragon: Mi-ar plăcea mai mult să joace, ar fi mai vesel.

Pozzo: Nu neapărat.

Estragon: Nu-i așa, Didi, că ar fi mai vesel?

Vladimir: Mi-ar plăcea să-l aud gândind.”

A doua pereche Pozzo și Lucky ilustrează relația de stăpân-sclav, în care Pozzo îl domină și-l abuzează pe Lucky, numindu-l „porc”, punându-l să-i care tot bagajul și trăgându-l cu o frânghie de gât ca pe un câțel. Însă, bravura sa nu este nimic mai mult decât o mască ce ascunde un panicard incapabil să se descurce singur în situație de criză și rămas în grija sclavului său după ce rămâne, în mod inexplicabil, orb. Dar, Lucky pare să fie mulțumit de poziția sa.

Finalul piesei ne dezvăluie o nouă tentativă de spânzurare a personajelor principale ca modalitate de a ucide timpul în așteptarea lui Godot, dar pe fundalul aceluiași peisaj pustiu și în aceeași atmosferă cenușie niciunul din ei nu se mișcă din loc.

masterandă Simina Denisa Nicorici Diodiu:

Așteptându-l pe Godot, piesă scrisă în anul 1948 și publicată în anul 1952, a avut un succes atât de răsunător încât, în anul 1969, i-a adus autorului ei, Samuel Beckett, Premiul Nobel pentru literatură.

Așteptându-l pe Godot este o piesă de teatru absurd, fără teză, cu dialoguri extrem de abrupte, adesea iraționale, dar care au capacitatea de a sintetiza, chiar prin „vorbării goale” dramele și adevărurile (unele încă neexprimate) ale întregii lumi și existențe.

Așteptarea pare să domine viața protagoniștilor Vladimir (Didi) și Estragon (Gogo), doi aparenți vagabonzi care au o singură țință, aceea de a-l întâlni pe Godot, despre care nu cunosc foarte multe detalii, dar pe care îl așteaptă cu ardoare. Interesant este chiar incipitul piesei: „ESTRAGON (*renunțând din nou*): Nimic de făcut.” Deci, chiar nașterea personajelor la acțiune este marcată de acel *nimic de făcut* și de o *renunțare* din nou. Renunțare la ce? Vom vedea!

Gogo și Didi sunt diferiți, dar complementari unul în viața altuia. Vladimir este cel intelectual, cel care are doză de înțelepciune, instanța optimistă, care conștientizează lipsa comunicării între el și amicul său. Acesta din urmă este uituc, fricos și gurmând, personajul cuprins de maladia nespusului, dar care conștientizează doar parțial această dramă. Deși discuțiile dintre Didi și Gogo se caracterizează adesea prin replici aparent

incoerente și contradictorii (vidul comunicării), citind atent printre rânduri, vom vedea cum piesa atinge subiecte precum: deșertăciunea existenței, implacabilitatea timpului, eterna așteptare, limitările umane, păcatul original. Intervenția altor două personaje, Pozzo și Lucky (nume ironic), pe care îi leagă o relație de altă factură (stăpânul tiran – sclavul oropsit), aduce în discuție, prin pasaje subtile, unele maladii ce domină chiar și societatea modernă: sclavia, subjugarea femeii (reprezentată de lanțul din jurul gâtului lui Lucky, care îi provoacă răni și este considerat de personaje un „accessoriu” feminizant), nedreptatea etc.

Actul II ni-l prezintă pe Estragon, care a uitat cele întâmplate cu o seară înainte și pe Vladimir încercând să-i reamintească de Pozzo și Lucky. Cei din urmă se înfățișează acum cu înfierarea evoluției propriilor maladii – stăpânul proprietăților solitare devine TOT mai orb, iar jugul sclaviei îl transformă pe Lucky într-un necuvântător.

Băiatul (copilul) care cu o seară înainte i-a anunțat pe Vladimir și Estragon că Godot nu va putea veni atunci, apare din nou, dar nu-l recunoaște pe Vladimir și susține faptul că nu s-au întâlnit niciodată. În fața fatalității, Didi exclamă:

„Ne spânzurăm mâine. Dacă nu vine Godot.

ESTRAGON: Și dacă vine?

VLADIMIR: O să fim salvați.”

Așteptarea este egală cu timpul, un păpușar care va decide dacă îl va aduce pe Godot în fața protagoniștilor, dacă se va juca cu mințile acestora făcându-i să uite ce s-a întâmplat *ieri*, sau dacă va îngădui speranței să se cuibărească în sânul unui *mâine* (*timpi proiectați într-o eternă ciclicitate*).

La o primă lectură, impresia generală degajată de piesă este haosul, deoarece nu există un fir roșu al evenimentelor. Spațiul se rezumă la *un copac* și la *marginerea unui drum de țară*, timpul joacă feste protagoniștilor, iar dialogul este extrem de fragmentat (nu ușor de urmărit). Dar tocmai aceasta este și intenția autorului! Piesa nu are nevoie de clasică coerență pentru a-și atinge menirea, finalitatea. Ea nu propune o rezolvare, un fir pe care să-l urmezi în scopul obținerii unui rezultat, ci mai mult, urmărește ca lectorul să conștientizeze drama lumii moderne și, de ce nu, drama propriei vieți.

Totuși, cine, sau mai degrabă, ce este enigmaticul Godot? Godot ar putea fi tradus drept așteptarea unei restaurări providențiale a lumii moderne, o metanoia, ceva ce sparge granița neantului de toate zilele, întru speranță.

Un veritabil spectacol al vieții, din punctul meu de vedere, foarte greu de pus în scenă și infinit interpretabilă, piesa *Așteptându-l pe Godot* îl înscrie pe Samuel Beckett între titanii teatrului absurd și ne învață, deși pe

un plan secund supra-temei, faptul că *adesea, viața se întâmplă între marile așteptări*.

masterandă Raluca-Denisa Nicoară:

Din punctul meu de vedere, piesa lui Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, reprezintă o concretizare literară a unei viziuni filosofice nihiliste, cu adevărat profunde, precum aceea teoretizată de Friedrich Nietzsche în studiul *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor*. Astfel, filonul principal al piesei lui Beckett trebuie raportat întocmai la această dimensiune nihilistă, prin intermediul căreia întregul imaginar dramatic este construit în acord cu tematica *unei profunde crize existențiale* a omului modern.

În primul rând, este nevoie de o reactualizare a conceptului de *nihilism*³⁰⁰ pentru a putea înțelege mai bine implicațiile sale în raport cu piesa de față. În acest sens, una dintre definițiile date de către Nietzsche – și care se află într-o vădită conexiune cu substratul piesei lui Beckett – postulează pentru ceea ce poate fi considerat din punct de vedere ontologic „convingerea într-o inconsistență absolută a existenței”.³⁰¹ Așadar, având în vedere această perspectivă, se poate observa că dimensiunea nihilistă a piesei lui Beckett urmărește, în primul rând, reducerea întregii existențe fenomenale, cognitive, la conceptul de *nihil*, de nimic, după cum mărturisește Estragon la un moment dat: „Nu se întâmplă *nimic*, nu vine *nimeni*, nu pleacă *nimeni*, e cumplit.”. Prin accentuarea ultimului termen, și anume *cumplit*, ceea ce urmărește Beckett este amplificarea tragismului de a trăi într-o existență văzută drept o continuă așteptare în vid. Din acest motiv, întregul imaginar al așteptării primește semnificații fundamentale: devenind un corelativ metaforic al existenței umane, *așteptarea* practică de Estragon și Vladimir (personaje simbolice pentru *ființa umană* în general) nu face decât să îndrepte totul spre dimensiunea absurdului, un absurd care alimentează suferința umană prin generarea confuziei, a incertitudinii, a scepticismului – cu alte cuvinte, un soi de *anxietate ontologică*.

În al doilea rând, în studiul menționat anterior, Nietzsche abordează și subiectul credinței, factor de o importanță semnificativă și la nivelul piesei lui Beckett. În viziunea nietzscheană, credința este echivalentă, din

³⁰⁰ Totodată, am în vedere termenul din perspectiva clasificării realizate de Mădălina Diaconu în cadrul studiului *Pe marginea abisului. Søren Kierkegaard și nihilismul secolului al XIX-lea*, Editura Științifică, București, 1996, pp. 15-16. – nihilism logico-gnoseologic, privind mai mult existența fenomenală a individului concretizat prin cele două personaje principale.

³⁰¹ Friedrich Nietzsche, *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor*, Editura Aion, Oradea, 1999, p. 9.

punctul de vedere al trans-semnificațiilor, cu nevoia acțiunii de „a considera ceva ca fiind adevărat”³⁰². În acest sens, după cum o vor dovedi și cele două personaje principale ale piesei, nevoia de crede în ceva – în acest caz, într-o instanță metafizică, simbolizată prin Godot, personaj absent al piesei – justifică nevoia omului de a se agăța de speranța că existența are o *finalitate anume* și, cel mai important, că există o *salvare* la final. În ultimă instanță, substratul tragic al piesei rezidă și din această imposibilitate a conectării individului redus la rolul de marionetă a existenței cu metafizicul. În ceea ce privește această ipostaziere simbolică a omului, rolul de mascotă pe care îl reprezintă și cele două personaje trebuie privit în mod imperativ în corelație cu ceea ce poate fi considerat *un fatum al repetării ontologice nesfârșite*. Din acest motiv, omul ajunge să se comporte și chiar să se simtă ca o marionetă obligată să reia la nesfârșit spectacolul absurd al unei existențe lipsite de justificare ontologică. Probabil că acesta este chiar unul dintre argumentele pentru care Vladimir se autocaracterizează drept un individ depersonalizat, identitate aparent colectivă pentru o epocă modernă crepusculară: „Și pe urmă, pe noi nu ne recunoaște nimeni niciodată.”. Din nou, a se observa predilecția dramaturgului pentru termeni cu valoare nihilistă – *nimeni, niciodată*.

Nu în ultimul rând, având în vedere cele enunțate în paragraful anterior, piesa lui Beckett valorifică și ceea ce Nietzsche înțelegea a fi devenirea umană dintr-o perspectivă nihilistă: „existența, așa cum este, fără sens și țel, dar revenind inevitabil, fără un final care să fie Nimicul: «ETERNA REÎNTOARCERE»”³⁰³. Astfel, se reconfirmă teza potrivit căreia existența umană nu este altceva decât o sumă infinită de repetări ontologice în spiritul absurdului – repetări care nu au niciodată o finalitate anume și care amplifică angoasa umană. Această idee a repetării la nesfârșit a existenței este accentuată și de către Vladimir: „Și eu încep să cred la fel. (Rămâne nemișcat) M-am împotrivit multă vreme gândului ăstuia, spunându-mi: Vladimir, nu te prosti, încă n-ai încercat tot. *Să reluăm* lupta. (Se reculege, cu gândul la luptă. Către Estragon) Așadar, iată-ne din nou.” Astfel, Nietzsche era îndreptățit să afirme că „(...) prin devenire nu se urmărește *nimic*”.

În spiritul de mai târziu al pieselor lui Marin Sorescu, individul își va pune problema *sinuciderii* ca soluție ontologică principală, de evadare dintr-o lume crepusculară, bântuită de iluzia salvării metafizice: „VLADIMIR: Ne spânzurăm mâine. Dacă nu vine Godot.”. Asemenea lui Iona care recurge la gestul sinuciderii pentru a evada din burta marelui

³⁰² *Ibidem*, p. 16.

³⁰³ *Ibidem*, p. 41.

pește, având speranța că prin acest gest „Răzbim noi cumva la lumină”, și cele două personaje sunt gata să execute gestul sacrificial pentru a evada din lanțurile unei existențe bântuite de teroarea nimicului.

Lecturi suplimentare:

Sfârșitul partidei (1957), *Ultima bandă* (1958), *Frumoasele zile* (1961).

EDWARD ALBEE (1928-2016)

Cui i-e frică de Virginia Woolf? (1962)

„Mai lungă decât obișnuitele piese de teatru, lucrarea are trei acte subintitulate *Glume și farse*, *Noaptea Valpurgiei* și *Alungarea duhurilor rele*. Este un triptic al căsniciei, o dramă a căsătoriei, așa cum au fost, la vremea lor, și dramele *Nora* de Ibsen, *Tatăl* de Strindberg și *Doi într-o singură ființă* (*Welded*) de O'Neill. Dăm numele acestor piese și acestor dramaturgi, deoarece există puncte de contact între ele și noua piesă, concepută însă cu o strălucită originalitate, cu ingeniozitate și vervă. (...) treptat, însă, de la joaca aceasta în stil Walt Disney se ajunge, mai cu seamă în actul al doilea, *Noaptea Valpurgiei*, la o serie de destăinuiiri, de analize și confruntări psihologice și biologice, care sporesc interesul și curiozitatea spectatorului, înadins ținut la început în platitudini urâcios de argotice și în infantilism. Intelectuali lucizi și cunoscându-și bine instinctele și visurile subconștiente, eroii piesei nu ezită să-și dezvăluie intelectual biografiile și înfrânările, nici să-și azvârle unele adevăruri crude – mai ales Martha și George. Dar conflictul de bază este altul și abia în actul al treilea – *Descântecul* sau *Alungarea duhurilor rele*, a efectelor stării de beție – îl înțelegem mai bine. Se menționase în dialoguri și mai înainte de dorința celor două perechi de a fi avut copii, iar spectatorii cred chiar că Martha și George au un copil, mare și călit de viață. Dar copilul nu există. Fiul, descris de gazde, a rămas o iluzie, o mare dorință neîmplinită. Martha și George însă îl vedeau în sinea lor existând și crescând. Treizeci de ani, Martha și George s-au gândit la copilul pe care nu l-au putut avea.”³⁰⁴

„Ca și Pinter, Albee s-a alăturat *mainstream*-ului și s-a consacrat la nivel internațional cu o piesă cvasirealistă care critică familia. Fiind un fel de echivalent al piesei *Întoarcerea acasă*, care avea să apară peste trei ani, și *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* (*Who's afraid of Virginia Woolf?*) o pune sub lupă pe soția dominatoare, promiscuă, a unui profesor emasculat. Însă această chinuitoare bătălie între sexe, de o inteligență sclipitoare și de factură strindbergiană, are un caracter fătâș alegoric, numele personajelor principale fiind inspirate de George și Martha Washington, universitatea trimițând la «Noua Cartagină» («New Carthage»), iar fiul imaginar al

³⁰⁴ Petru Comarnescu, „Edward Albee”. *Teatru american contemporan*, vol. II, cu prefață și note introductive de Petru Comarnescu, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 328-329.

cuplului, la iluzoriul vis american. Aceste rezonanțe ample sugerează că scopul principal al teatrului este să devină un comentariu moral despre societate (derivat din tradiția americană a anilor 1930), ceea ce lui Pinter nu i-a reușit. Și totuși, soluțiile oferite sunt oricum altfel decât politice. Piesa e un ritual de purificare, prin care spectatorii sunt atrași inexorabil în lumea personajelor prin «distracție și jocuri», care duc la revelațiile sadomasochiste din «noptile Valpurgiei» și sfârșesc în «exorcism» la propriu, menit să spulbere iluziile publicului (și ale societății).³⁰⁵

Cerință obligatorie de lucru pentru toți masteranzii:

Oferiți o interpretare *personală* a piesei lui Edward Albee, *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* (1962), plecând de la (unele din) următoarele extrase, pe care le puteți contextualiza. Un scurt comentariu *personal, cu propriile cuvinte* (nu reproducerea altor opinii) în care să exprimați care credeți că este semnificația și valoarea estetică a piesei.

O pagină în care spuneți ce credeți dumneavoastră, folosind un discurs familiar, firesc, prin care să demonstrați, minimal, că ați citit și ați meditat asupra piesei.

ACTUL I. GLUME ȘI JOCURI

„GEORGE: E târziu. Știi ce-i aia? Târziu.”³⁰⁶

„GEORGE: Dragă, sunt obosit... e târziu... și...

MARTHA: Nu știu de ce-oi fi atât de obosit... n-ai făcut nimic toată ziua; (..)

MARTHA: Oricum, n-ai făcut *nimic*; niciodată nu faci nimic; tu nu participi. Tu doar stai în fund și *vorbești*.”³⁰⁷

„GEORGE: Aș vrea să-mi mai *spui* și mie câteodată... Să nu-mi mai *trânțești* chestii de-astea de fiecare dată.

MARTHA: Da' nu-ți *trântesc* chestii de fiecare dată.

GEORGE: Ba da... de fiecare dată îmi *trânțești* câte o surpriză.”³⁰⁸

„MARTHA: Îmi place furia ta. Cred că asta-mi place cel mai tare la tine... furia ta. Ești atât de... fraier! N-ai pic de...

³⁰⁵ John Russell Brown (coordonator), *Istoria teatrului universal. Ediție ilustrată*, traducere din limba engleză Dana Ionescu, Adriana Voicu, Cristina Maria Crăciun, Nemira, 2016, p. 466.

³⁰⁶ Edward Albee, *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, Ediția originală, Traducerea Ionuț Grama, p. 4.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 5.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 7.

GEORGE: ...sânge-n vine?...

MARTHA: Vai, LINGVISTU' LU' PEȘTE! (*Pauză... apoi râd amândoi.*)”³⁰⁹

„MARTHA: Jur... dacă ai exista, aș divorța... (...)

MARTHA: Nici măcar nu te mai văd... De ani de zile nu te mai văd...”³¹⁰

„GEORGE: Să nu începi să bați câmpii despre copil, atâta-ți spun.

MARTHA: Drept cine mă iei?

GEORGE: Drept cine nu meriți.

MARTHA (*Foarte nervoasă*): Da? Ei, uite, o să vorbesc despre el, dacă am chef.

GEORGE. Lasă-l în pace.

MARTHA (*Amenințătoare*): E-al meu în aceeași măsura în care e și al tău. Așa c-o să vorbesc despre el, dacă vreau.

GEORGE: Martha, te-aș sfătui să n-o faci.

MARTHA: Să-ți fie de bine. (*Cioc! Cioc!*) Intră! Mișcă și deschide ușa!

GEORGE: Ți-am dat un sfat.

MARTHA: Mda... bine. Mișcă la ușă!

GEORGE (*Mergând spre ușă*): Bine, scumpo... cum dorești.”³¹¹

„GEORGE: Numai nu-ți da drumul la gură... despre... știi-tu-ce.

MARTHA (*Surprinzător de vehementă*): Vorbesc despre ce vreau!”³¹²

„GEORGE: (...) Speranțe spulberate, și bune intenții... Bun, mai bun, cel mai bun, nebun.

(*Înapoi la Nick.*) Ia zi, ce părere ai de *declinul* ăsta? Hm?”³¹³

„GEORGE: Eu și Martha... n-avem nimic. Pur și simplu ne... antrenăm... asta-i tot... ne punem în mișcare ce ne-a mai rămas din minte. Nu ne lua în seamă.”³¹⁴

„NICK: Sunt biolog. Sunt la catedra de biologie.

GEORGE (*După o pauză*): Aa... (*Apoi, ca și cum și-ar fi amintit ceva.*) AAA!

NICK: Pofțiți?

GEORGE: Tu ești ăla! Tu ești cel care va face toată harababura... care va

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 8.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 9.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² *Ibidem*, p. 13.

³¹³ *Ibidem*, p. 14.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

face pe toată lumea să arate la fel, rearanjând cromozonii, sau cum le zice. Nu?

NICK (*Cu un mic zâmbet*): Nu chiar: se numesc cromozomi.

GEORGE: Eu unul sunt foarte sceptic. Auzi, crezi că... (*Schimbându-și poziția pe scaun.*) ...crezi că oamenii nu învață nimic din istorie? Nu că n-ar fi nimic de învățat, dar că oamenii nu învață nimic? Eu sunt la catedra de istorie.

NICK: Aa...

GEORGE: Sunt doctor în istorie. Dr.... Prof. Univ.... Dr. Ist.... Profunivdrist! Profunivdrismul este cunoscut ca o afecțiune manifestată prin deteriorarea lobilor frontali, dar și ca un leac minune. De fapt, e și una și-alta. Eu sunt foarte sceptic. ...Biologie, deci...

(*Nick nu răspunde... încuviințează din cap... se uită la George.*) Am citit pe undeva că teoriile science-fiction nu sunt ficțiune de loc... că voi practic îmi rearanjați mie genele, în așa fel încât toată lumea să semene cu toată lumea. Ei, uitate, asta n-am s-o permit! Ar fi... păcat. Adică... uită-te la mine! E-o idee chiar așa de bună... ca toată lumea să aibă patruzeci și ceva de ani și să arate de cinzeci și cinci? Nu mi-ai răspuns la întrebarea legată de istorie.

NICK: Să știți că povestea asta cu genetica...

GEORGE: A, da. (*O alungă cu un gest al mâinii.*) E foarte deranjant... foarte... dezamăgitor. Dar istoria e cu mult mai... dezamăgitoare. Eu sunt la catedra de istorie.”³¹⁵

„GEORGE: (...) Ai copii?

NICK: Aa... nu... nu încă. (*Pauză.*) Tu?

GEORGE (*Un fel de provocare*): E treaba mea. Tre’ să afli.

NICK: Serios?

GEORGE: Deci, n-ai copii.

NICK: Încă nu.

GEORGE: Oamenii... aa... fac copii. Asta vroiam să spun apropo de istorie. Voi aveți de gând să-i faceți în eprubete, nu? Voi, biologii. Pe copii. Iar noi ceilalți ne putem călări până nu mai putem. Cum rămâne cu deducerile de impozit? S-a gândit cineva la asta? (*Nick, care nu știe ce altceva să facă, râde ușor.*) Dar tu o să ai copii... chiar și-așa. În ciuda istoriei.”³¹⁶

„GEORGE: (...) Câți copii ai de gând să faci?”³¹⁷

„HONEY (*Lui George, veselă*): Aa, tocmai am aflat că aveți un fiu.

GEORGE (*Răsucindu-se brusc, ca lovit din spate*): CE?

³¹⁵ *Ibidem*, p. 16-17.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 17-18.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 18.

HONEY: Un fiu! Habar n-aveam.

NICK: Aaa, uite c-am aflat. Ei, înseamnă că-i un băiat destul de mare...

HONEY: Douăzeci și unu de ani... mâine face douăzeci și unu... mâine-i ziua lui.

NICK (*Zâmbind victorios*): I-aaauzi!

GEORGE (*Lui Honey*): Ți-a vorbit despre el?

HONEY (*Încurcată*): Aa, da. Adică...

GEORGE (*Punând punct*): Ți-a vorbit despre el.

HONEY (*Chicotit nervos*): Da.

GEORGE (*Pe un ton ciudat*): Și spui că se schimbă?

HONEY: Da.

GEORGE: Și ți-a spus că mâine...?

HONEY (*Veselă, dar puțin încurcată*): ...e ziua lui... da.

GEORGE. (*Mai mult sau mai puțin sieși*): OK, Martha... OK.”³¹⁸

„GEORGE (*Se gândește, apoi se îndepărtează*): Nu... toate au o limită. Știi, omul suportă cât suportă, până simte că mai coboară o treaptă pe scara evoluției... (*Rapid, aparte lui Nick.*) ...ăsta-i în domeniul tău... (*Înapoi la Martha.*) și se scufundă, Martha, și asta-i o scară foarte simpatică... nu poți să urci la loc... s-o iei invers, o dată ce-ai început să cobori. (*Martha îi trimite o bezea, arogantă.*) Bun. Deci... O să te țin de mână când e întuneric și ți-e frică de bau-bau, o să-ți arunc sticlele goale de gin după ce te faci turtă, ca să nu le vadă nimeni... dar țigara n-am să ți-o aprind. Și cu asta, cum s-ar spune, basta.”³¹⁹

„GEORGE: POC!!! (*Puf! Din țeava puștii iese și se deschide o umbrelă mare chinezească, colorată în roșu și galben. Honey țipă din nou, mai puțin strident, mai degrabă ușurată și confuză.*) Ai murit! Poc! Ești moartă!”³²⁰

„GEORGE: Ce, Martha, chiar ai crezut că vreau să te omor?

MARTHA (*Mustind de dispreț*): Tu?... Să mă omori pe mine?... Mă faci să râd!

GEORGE: Cine știe, într-o zi... aș putea.”³²¹

„MARTHA (*Amuzată involuntar*): Nu-i adevărat!

GEORGE: Ba-i adevărat.

MARTHA (*La fel*): Ba nu-i adevărat!

GEORGE (*Dându-i paharul lui Honey*): Ba-i adevărat.”³²²

³¹⁸ *Ibidem*, p. 19-20.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 22.

³²⁰ *Ibidem*, p. 24.

³²¹ *Ibidem*, p. 25.

„GEORGE: Martha, în mintea mea, tu ești îngropată în ciment, până-n gât. (*Martha chicotește.*) Nu... până la *nas*... e mult mai multă *liniște* așa.”³²³

„GEORGE: (...) E foarte simplu, Martha, băiatul ăsta lucrează la un sistem de modificare a cromozomilor... mă rog, nu de unu' singur – probabil are și câțiva complici – aspectul genetic al celulei spermatice va fi schimbat, reordonat... pentru a *ordona*, practic... culoarea părului, a ochilor, statura, potența... bănuiesc... pilozitatea, trăsăturile, sănătatea... și *mintea*. Mai ales... *Mintea*. Toate imperfecțiunile vor fi corectate, eliminate... predispoziția la anumite boli va fi înlăturată, longevitatea asigurată. Vom avea o rasă de oameni... fabricați în eprubete... crescuți în incubator... toți superbi și sublimi.

MARTHA (*Impresionată*): Hmm!

HONEY: Ce interesant!

GEORGE: *Dar!* Toată lumea va arăta practic la fel... Identici. Toți... și sunt convins că nu mă-nșel... toți vor arăta ca băiatul *ăsta*.

MARTHA: Asta nu-i o idee rea.

NICK (*Sătul*): Bine, ajunge...

GEORGE: Aparent, toate vor fi bune și frumoase. Dar bineînțeles va exista și o parte sumbră. Va fi necesar un sistem de control al întregii povești... ăă... pentru ca experimentul să aibă succes. Un număr oarecare de canale spermatice va trebui tăiat.

MARTHA: Hmm!...

GEORGE: Milioane și milioane... milioane de mici incizii care vor lăsa niște cicatrice foarte mici pe partea inferioară a scrotului (*Martha râde.*) dar care vor asigura sterilitatea celor imperfecți... a celor urâți, proști... inadaptați.

NICK (*Sumbru*): Ascultă...!

GEORGE: ...în felul ăsta, vom avea, cu timpul, o rasă de bărbați superbi.

MARTHA: Hm!

GEORGE: Presupun că n-o să mai avem prea multă muzică, sau pictură, dar în mod sigur o să avem o civilizație formată din bărbați, proaspeți, blonzi, toți la categoria semigrea.

MARTHA: Oooooo...

GEORGE: ...o rasă de oameni de știință și de matematicieni, fiecare complet dedicat și muncind pentru gloria acestei super-civilizații.

MARTHA: Mmm, ce bine.

GEORGE: Se va resimți o oarecare... îngrădire a libertății, presupun, ca

³²² *Ibidem*, p. 26.

³²³ *Ibidem*, p. 27.

rezultat al experimentului... dar diversitatea nu va mai fi scopul principal. Civilizațiile și rasele vor dispărea... furnicile vor prelua controlul.

NICK: Ai terminat?

GEORGE (*Ignorându-l*): Și bineînțeles, eu unul mă opun. Istoria, care e domeniul meu, în care sunt recunoscut ca una din cele mai faimoase mocirle...

MARTHA: HA, ha, ha!

GEORGE: ...își va pierde minunata varietate și imprevizibilitatea. Eu, și odată cu mine... surpriza, complexitatea, ritmul mereu variabil al... istoriei, voi fi eliminat. Va fi ordine și stabilitate... iar eu mă opun vehement. N-am să cedez Berlinul!”³²⁴

„HONEY (*Bosumflată*): Da... bine... (*Brusc începe să chicotească isteric, se potolește. Către George.*) Și băiatu’ când? (*Chicotește din nou.*)

GEORGE: Ce?

NICK (*Scârbit*): Ceva legat de băiat.

GEORGE: BĂIATUL!

HONEY (*Chicotește*): Când... când vine... băiatul... acasă?

GEORGE: Aaaaa. (*Prea formal.*) Martha? Când vine băiatul nostru?

MARTHA: Nu contează.

GEORGE: Nu-nu-nu... chiar vreau să știu... tu ai deschis subiectul. Când vine-acasă, ăă?

MARTHA: Am spus că nu contează. Îmi pare rău c-am pomenit de asta.

GEORGE: De *el*... nu de *asta*. Ai pomenit de *el*. Ia zi, când apare podoaba? Măine n-ar trebui să fie ziua lui?

MARTHA: Nu vreau să vorbesc despre asta!

GEORGE (*Inocent, fals*): Martha, dar...

MARTHA: NU VREAU SĂ VORBESC DESPRE ASTA!

GEORGE: Sunt convins că nu vrei. (*Către Honey și Nick.*) Martha nu vrea să vorbească despre asta... despre el. Marthei îi pare rău că a pomenit de asta... el.

HONEY (*Prostește*): Când vine podoaba acasă? (*Chicotește.*)

NICK: Honey, nu crezi că...?

GEORGE: Da, Martha... dacă tot ai avut proasta idee de a deschide discuția, ia zi... *când* vine podoaba?

MARTHA: George vorbește așa despre podoaba noastră pentru că... pentru că are probleme.

GEORGE: Podoaba noastră are probleme? Ce probleme are podoaba noastră?

³²⁴ *Ibidem*, p. 27-28.

MARTHA: Nu podoaba... nu-i mai zi așa! Tu! Tu ai probleme.

GEORGE (*Fals dispref*): N-am auzit în viața mea o prostie mai mare.

HONEY: Nici eu!

NICK: Honey...

MARTHA: Problema lui George, legată de podoa... ha, ha, ha, HA!... de fiul nostru, de fiul nostru mare și frumos, e că undeva adânc în sinea lui, nu e foarte sigur că e copilul lui.

GEORGE (*Foarte serios*): Doamne, ești chiar o scorpie.

MARTHA: Și ți-am spus de-o mie de ori, iubire... n-aș concepe cu nimeni înafară de tine... știi foarte bine, puiule.

GEORGE: Veninoasă până-n măduva oaselor.

HONEY: (*Cufundată într-o beție deprimantă*) Ooof, Doamne, Doamne. Of, of, of...

NICK: Nu cred că subiectul ăsta...

GEORGE: Martha minte. Vreau să știți asta, chiar acum. Martha minte. (*Martha râde.*) Sunt foarte puține lucruri pe lumea asta de care sunt sigur... granițele naționale, nivelul oceanului, alianțele politice, moralitatea practică... pentru niciuna din astea n-aș băga mâna-n foc... dar singurul lucru pe lumea asta dusă de răpă de care sunt absolut convins este participarea mea, participarea mea cromozomologică la... la conceperea... fiului nostru... cu ochi blonzi și păr albastru.”³²⁵

„MARTHA (*Lui George*): Băiatul nostru *n-are* păr albastru... nici măcar ochi albaștri. Are ochii verzi... ca mine.

GEORGE: Are ochi albaștri, Martha.

MARTHA (*Hotărâtă*): Verzi.

GEORGE (*Superior*): Albaștri, Martha.

MARTHA (*Urât*): VERZI! (*Către Nick și Honey.*) Are niște ochi verzi superbi... n-au urme de maro și gri, ca la alții... castanii... sunt verde curat... verde adânc, pur... ca ai mei.

NICK (*Se uită atent*): Tu ai ochii... căprui, nu?

MARTHA: VERZI! (*Puțin prea repede.*) Mă rog, în funcție de lumină par căprui, dar sunt verzi. Nu chiar așa verzi ca ai lui... sunt un pic mai maronii. George are ochii albaștri, da' de un albastru apos... albastru lăptos.

GEORGE: Hotărăște-te, Martha.

MARTHA: Păi, ce s-aleg, din două rele?”³²⁶

„GEORGE: Martha, deja ai scurs informația despre știi-tu-ce...

³²⁵ *Ibidem*, p. 29-30.

³²⁶ *Ibidem*, p. 31.

MARTHA (*Stridentă*): Ce? Ce?

GEORGE: Despre lumina din ochiul nostru... prăsila... podoaba... (*Scuipă cuvintele.*) ...fiul nostru... și dacă începi să dai din gura și despre cealaltă treabă, te previn, Martha, o să mă supăr *foarte* tare.

MARTHA (*Râzând de el*): Hai, nu mai spune!

GEORGE. Te previn.

MARTHA (*Surprinsă*): Ce-ai spus?

GEORGE (*Foarte încet*): Te previn.”³²⁷

ACTUL II. WALPURGISNACHT

„NICK: Sigur. (*Lipsit de orice emoție, doar o urmă vagă de dezgust, în timp ce George îi ia paharul și se duce la bar.*) M-am însurat cu ea pentru că era gravidă.

GEORGE (*Pauză*): Serious? (*Pauză.*) Dar ai spus că n-aveți copii... Când te-am întrebat, ai spus că...

NICK: Nu era... chiar... gravidă. A fost o sarcină isterică. S-a umflat, și pe urmă s-a desumflat.

GEORGE: Și când s-a umflat, ai luat-o de nevastă.

NICK. Și pe urmă s-a desumflat. (*Râd amândoi, și sunt puțin surprinși că o fac.*)”³²⁸

„GEORGE (*Tot la bar*): Când aveam șaispe ani și eram la liceu, pe vremea Războaielor Punice, aveam un grup de prieteni. (...) Și, o dată, în grupul ăsta, era și un băiat de cînșpe ani; băiatul ăsta își omorâse mama cu o pușcă, cu câțiva ani înainte – din greșeală, pur și simplu, un accident, n-a avut nici măcar o motivație inconstientă, sunt absolut sigur. (...) băiatul ăsta era blond și avea o față foarte cuminte, angelică, și noi am început să râdem, și el s-a înroșit tot. (...) dar ziua aia a fost... extraordinară... cea mai... frumoasă zi din... tinerețea mea. (...)

GEORGE: Un an mai târziu, pe un drum de țară, cu permisul de conducere în buzunar și taică-su pe locul din dreapta, a virat brusc, să evite un arici, și a nimerit fix într-un copac. (...)

GEORGE: (...) l-au dus la un azil. Asta se întâmpla acum treizeci de ani.

NICK: Și acum... e tot acolo?

GEORGE: Da. Și am auzit că în toți acești treizeci de ani... nu a scos nici... măcar... un sunet. (*Tăcere; cinci secunde, vă rog.*) MARTHA! (*Pauză.*)

MARTHA!”³²⁹

³²⁷ *Ibidem*, p. 34.

³²⁸ *Ibidem*, p. 38-39.

³²⁹ *Ibidem*, p. 39-40.

„GEORGE: Da. Martha n-are sarcini de niciun fel.

NICK: Păi... bănuiesc că nu... la vârsta... Mai aveți copii? Vreo fată?

GEORGE (*Ca după o glumă foarte bună*): Ce să mai avem?

NICK: Alți... adică, aveți doar... un copil... pe băiat?

GEORGE (*Ca și cum ar ști mai mult*): A, nu... doar unul... un băiat... fiul nostru.

NICK. Păi... (*Ridică din umeri.*) ...e bine.

GEORGE: O-ho. Da, el e... o consolare, un sac cu plastilină.

NICK: Ce?

GEORGE: Un sac. Cu plastilină. N-ai cum să-nțelegi. (*Separat.*) Sac... cu plastilină.”³³⁰

„MARTHA: (...) George, ai curățat mizeria pe care-ai făcut-o?

GEORGE (*Martha iese. George vorbește către holul gol*): Nu, Martha, n-am curățat mizeria pe care-am făcut-o. Încerc de ani de zile s-o curăț, și degeaba.”³³¹

„GEORGE. (*Se gândește.*) Cine știe... poate că nici nu-i adevărat.

NICK (*Privindu-l printre gene*): Dar poate că e.

GEORGE: Poate că da... poate că nu.”³³²

„GEORGE (*Către Nick, dar nu pentru el*): Te străduiești să construiești o civilizație... să... să clădești o societate, bazată pe principiile... principiului... faci efortul de a căuta sens în ordinea naturii, și moralitate în dezordinea naturală a minții umane... faci guverne și faci artă, și realizezi faptul că ele sunt, și trebuie să fie, practic, la fel... aduci totul până la limita tristeții... până în punctul în care îți dai seama că *ai* ce pierde din asta... și, dintr-o dată, din toată muzica, dintre toate sunetele perceptibile ale oamenilor care clădesc, care se străduiesc, coboară *Dies Irae*. Și ce se aude? Ce sună trompeta? Suge-o. Presupun că asta e dreptatea cuvenită, după atâția ani... Suge-o.”³³³

„GEORGE: Nu admit! (*Toți trei râd de el. În culmea furiei.*) JOCUL S-A TERMINAT! (...)

MARTHA (*Intenționat*): Închipuie-ți! O carte despre un băiat care-și omoară ambii părinți, și susține că totul a fost un accident! (...)

MARTHA: (...) Nu, domnule, asta nu e o simplă carte... ce scrie în ea e adevărat... chiar s-a întâmplat... mi s-a întâmplat MIE!!

³³⁰ *Ibidem*, p. 40-41.

³³¹ *Ibidem*, p. 42.

³³² *Ibidem*, p. 45.

³³³ *Ibidem*, p. 47-48.

GEORGE (*Asupra ei*): TE OMOR! (*O apucă de gât. Se luptă amândoi.*)”³³⁴

„GEORGE (*Către Martha*): Știți, George a scris o carte! Știți, am un copil!”³³⁵

„GEORGE: Sincer să fiu, eu chiar îmi fac griji în privința ta. În privința minții tale.

MARTHA: N-avea tu grijă de mintea mea, puiule!

GEORGE: Cred că o să te internez.

MARTHA: PARDON?

GEORGE (*Încet*): Cred că o să te internez.

MARTHA (*Izbucnește în râs*): Vai, da’ văd că ești plin de bancuri!

GEORGE: Trebuie să gădesc ceva, cumva tre’ să-ți vin de hac.”³³⁶

„GEORGE: (...) (*Către Nick, care a plecat de la bar.*) Am trecut pe lângă nevastă-ta pe hol. Adică, am trecut pe lângă budă și m-am uitat să văd ce face. Calmă... atât de calmă... Dormea dusă... și, să vezi... își sugea degetul.

MARTHA: Oooooooo!

GEORGE: Strânsă ca un fetus, sugând la greu.”³³⁷

„GEORGE: „Iar vestul, înfrânat de alianțe nimicitoare, și împovărat de o grilă morală mult prea rigidă pentru a se acomoda la fluxul evenimentelor, va trebui... în cele din urmă... să cadă.” (*Râde, scurt, cu puțin regret... se ridică, cu cartea în mână.*)”³³⁸

„HONEY: NU!... NU VREAU NICIUNU’... NU-I VREAU... PLEACĂ... (*Începe sa plângă.*) NU... VREAU... COPII... Nu... vreau... copii. Mi-e frică! Nu vreau să mă doară... TE ROG!

GEORGE (*Dând din cap... cu compasiune*): Trebuia să-mi dau seama.”³³⁹

„GEORGE (*Exaltare grotescă*): E foarte simplu... Atunci când oamenii nu pot suporta viața așa cum este, când nu pot tolera prezentul, au două variante... ori se întorc la contemplarea trecutului, cum am făcut eu, ori se apucă... să modifice viitorul. Și atunci când vrei să schimbi ceva... îi dai ciocane... BANG! BANG! BANG!

HONEY: Gata!

GEORGE: Și tu, proasto... nu vrei copii?”³⁴⁰

³³⁴ *Ibidem*, p. 54-55.

³³⁵ *Ibidem*, p. 56.

³³⁶ *Ibidem*, p. 62.

³³⁷ *Ibidem*, p. 66.

³³⁸ *Ibidem*, p. 69.

³³⁹ *Ibidem*, p. 9-70.

„GEORGE (*Clar*): Un om... era un om... cu... ASTA E! ASTA E, MARTHA...! Un om cu un mesaj... și mesajul era... fiul nostru... FIUL NOSTRU! (*Aproape șoptit.*) Era un mesaj... clopotele au sunat și era un mesaj, și era despre... fiul nostru... și mesajul... era... și mesajul era... fiul... nostru... a... MURIT!

HONEY (*I se face rău*): Oo... nu...

GEORGE (*Fixându-și ideea în minte*): Fiul nostru... a murit... Și... Martha nu știe... Nu i-am spus... Marthei.

HONEY: Nu... nu... nu...

GEORGE (*Lent, hotărât*): Fiul nostru e mort, și Martha nu știe.”³⁴¹

„GEORGE (*Singur... cu propriile gânduri*): Bun... bun... cum spui tu. (*Foarte încet, ca Martha să nu audă.*) Martha? Martha? Am... o veste îngrozitoare. (*Pe buzele lui e un zâmbet ciudat, vag.*) E despre... fiul nostru. A murit. Mă auzi, Martha? Băiatul nostru e mort. (*Începe să râdă, foarte ușor... răs amestecat cu lacrimi. Cortina.*)”³⁴²

ACTUL III. EXORCIZAREA

„MARTHA: Și eu plâng tot timpul, tati. Plâng toot tiiimpul; dar adânc în mine, să nu mă vadă nimeni. Tot timpul plâng. Și George plânge tot timpul. Plângem amândoi, și după-aia, luăm lacrimile, și le băgăm la congelator, la gheață (*Începe să râdă.*) până îngheață de tot (*Râde și mai tare.*) și după-aia... le punem... în băutură. (*Râde în continuare, răs amestecat cu altceva.*)”³⁴³

„NICK: Ați înnebunit cu toții.

MARTHA: Da. Trist dar adevărat.

NICK: Unde-i bărbat-tu?

MARTHA: S-a evaporat. Puff!

NICK: Sunteți nebuni: duși cu pluta.

MARTHA (*Afectată*): Oooo, ăsta-i refugiu’ nostru când irealitatea lumii ne-apasă prea greu pe chelie. (*Voce normală.*) Relaxează-te; lasă-te dus de val; nu ești mai bun decât alții.”³⁴⁴

„GEORGE (*Instalându-se în prag, cu florile în dreptul feței; vorbește într-un falset spart, hidos*): Flores; flores para los muertos. Flores.

MARTHA: Ha, ha, ha, HA!

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 70.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 71.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ *Ibidem*, p. 72.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 73.

GEORGE (*Un pas în cameră; coboară florile; îl vede pe Nick; figura i se înseninează; își deschide brațele*): Fiule! Te-ai întors, de ziua ta! În sfârșit!”³⁴⁵

„MARTHA: Nu-i adevărat! Asta-i minciună!

GEORGE: Nu toate sunt minciuni, Martha. (*Lui Nick.*) Nu-i așa?

NICK: Dracu’ știe când mințiți și când nu.

MARTHA. Ai dreptate!

GEORGE: Nici nu *trebuie* să știi.

MARTHA: Așa e! (...)

GEORGE (*Lui Nick*): Adevăr și iluzie. Cine știe diferența, hm? Ce zici, fătă? (...)

GEORGE: (...) Da? Cineva de-aici minte; cineva nu joacă jocul ca lumea. Așa-i? Haideți; hai; cine minte? Martha? Ia zi! (...)

MARTHA (*Ton rugător*): Adevăr și iluzie, George; habar n-ai care-i diferența.

GEORGE: Nu, dar tre’ să continuăm ca și cum am ști.

MARTHA: Amin.”³⁴⁶

„GEORGE: Bravo, dragă; acum o să jucăm jocul ăsta până la moarte.

MARTHA: Poate-a ta!

GEORGE: O să ai o surpriză.”³⁴⁷

„MARTHA: Ce faci?

GEORGE: Păi, vorbeam despre fiul nostru, pisi.

MARTHA. Nu vorbi despre el.

GEORGE: Martha e extraordinară. Iată-ne, suntem în ajunul reîntoarcerii fiului nostru, ajunul aniversării de douăzeci și unu de ani, când devine major... și Martha spune să nu vorbim despre el.

MARTHA: Lasă-l... în pace.

GEORGE: Dar vreau să vorbesc despre el, Martha! E foarte important să vorbim despre el.”³⁴⁸

„HONEY (*Cu emoție*): Oo, aveți un copil?”³⁴⁹

„MARTHA: Și-mi dorisem așa de mult un copil... așa de mult îmi dorisem...

GEORGE (*Înțepând*): Un băiat? O fată?

MARTHA: Un copil! (*Mai încet.*) Un copil. Și l-am avut. Copilul meu.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 76.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 78-79.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 81.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 83.

³⁴⁹ *Ibidem*.

GEORGE: Copilul nostru.

MARTHA (*Cu mare tristețe*): Copilul nostru. Și l-am crescut... (*Râde, scurt, cu amărăciune.*) da; da, l-am crescut...”³⁵⁰

„MARTHA: (...) Și avea ochii verzi... verzi cu... dacă te uital adânc în ei... foarte adânc... bronz... margini ca de bronz în jurul irisului... așa niște ochi verzi!

GEORGE: ...albaștri, verzi, căprui...”³⁵¹

„GEORGE: Adevărul fiind relativ. (*Râde încet.*)”³⁵²

„HONEY (*Dintr-o dată; aproape în lacrimi*): Vreau un copil.

NICK: Honey...

HONEY (*Mai în forță*): Vreau un copil!

GEORGE: În principiu?

HONEY (*Cu lacrimi în ochi*): Vreau un copil. Vreau un bebeluș.”³⁵³

„MARTHA (*Ridicându-se*): Minți! Minți!

GEORGE: Mint? Bine. (..)

GEORGE: Minți!

MARTHA: Mint? (...)

MARTHA: Minți!

GEORGE: Mint?”³⁵⁴

„MARTHA: (...) singura lumină din toată... *bezna* asta... FIUL nostru. (*Termină împreună.*)

HONEY (*Acoperindu-și urechile cu mâinile*): GATA!! GATA!!”³⁵⁵

„GEORGE (*Oftând adânc*): Bun. Martha... mă tem că băiatul nostru nu mai vine acasă de ziua lui.

MARTHA: Ba cum să nu vină.

GEORGE: Nu vine, Martha.

MARTHA: Sigur că vine. Îți zic eu că vine!

GEORGE: Nu... poate.

MARTHA: Ba vine! Zic eu că vine!

GEORGE: Martha... (*Pauză lungă.*) ... fiul nostru... a murit. (*Tăcere.*)”³⁵⁶

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 84.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 85.

³⁵² *Ibidem*, p. 86.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 87-88.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 88.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 90.

„MARTHA: NU POȚI SĂ-L OMORI! NU POȚI SĂ-L FACI SĂ MOARĂ!”³⁵⁷

„GEORGE (*Încet*): În curând se luminează. Cred că petrecerea s-a terminat.
NICK (*Lui George*): N-ai putut să ... ai...?

GEORGE: N-am putut să *avem*.

MARTHA (*Sugestie a unei legături strânse*): N-am putut să *avem*.

GEORGE (*Către Nick și Honey*): Gata copii; acasă; e târziu.”³⁵⁸

„GEORGE (*Îi pune mâna pe umăr, cu blândețe; ea își lasă capul pe spate și el îi cântă, foarte ușor*):

Cui i-e frică de Virginia Woolf,

Virginia Woolf,

Virginia Woolf...

MARTHA: Mie... George...

GEORGE: Cui i-e frică de Virginia Woolf...

MARTHA: Mie... George... mie... (*George dă din cap, ușor. Tăcere; tablou. Cortina.*)

Sfârșit.”³⁵⁹

| **Vizionări recomandate:**

Who's Afraid of Virginia Woolf? (1966), cu Richard Burton și Elizabeth Taylor:

<https://filmehd.se/whos-afraid-of-virginia-woolf-cui-i-e-frica-de-virginia-woolf-1966-filme-online.html>

<https://sitefilme.com/online/7440/>

Teatrul Odeon (2021):

<https://www.teatrul-odeon.ro/spectacol/cui-i-e-frica-de-virginia-woolf>

Teatrul Național Radu Stanca, Sibiu (2019):

<https://www.tnrs.ro/ro/events/cui-i-e-frica-de-virginia-woolf-1>

| **Exemple de interpretări personale:**

masterandă Luciana Daniela Lazea:

Cui i-e frică de Virginia Woolf? este o piesă de teatru scrisă de Edward Albee, care explorează teme precum relațiile complicate, iluziile personale și impactul realității asupra individului. Piesa surprinde o noapte tensionată în viața a două cupluri, George și Martha, Nick și Honey, într-un

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 91.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 92.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 93.

stil atât brutal, cât și ironic. Se evidențiază un limbaj vulgar (momentul în care Martha își arată adevărata față, dar care denotă vulnerabilitatea), lipsa de respect între personaje (atunci când personajele principale se jignesc, realizându-se un impact dramatic), precum și dorințele ascunse ale acestora. Pe lângă confuzia și iluziile evidente, se pune în lumină caracterul personajelor și faptul că există diferențe de vârstă între ele (după cum se precizează la început: Martha este mai mare decât soțul ei cu șase ani, iar Nick este mai bătrân decât soția sa cu patru ani).

Este o piesă de teatru ce se întinde pe trei acte cu titluri specifice (I – *Glume și jocuri*, II – *Walpurgisnacht*, III – *Exorcizarea*). Despre titlul actului II aflăm că „walpurgisnacht” (din germană) înseamnă Noaptea Valpurgiei și este o sărbătoare de origine germană care are loc în noaptea de 30 aprilie/1 mai a fiecărui an (după credința populară din Germania, în această noapte vrăjitoarele și demonii se dezlănțuie pentru câteva ore, vestind sosirea primăverii. Tot în Germania se spune că pe 1 mai își fac apariția spiritele pământului și zânele, pentru a trece pământul în siguranță la sezonul de vară).

Semnificația titlului vine dintr-o combinație de referințe literare și jocuri de cuvinte. Se face referință la Virginia Woolf, o scriitoare engleză modernistă renumită, iar numele său definește ideea de profunzime emoțională.

Personajele principale, George și Martha, trăiesc o relație complicată și tensionată, iar întrebarea din titlu poate simboliza această confruntare cu adevărurile și fricile interioare ale fiecărui personaj. Titlul se regăsește și în versurile pe care personajele le fredonează atunci când sunt tensionate și vor să treacă peste anumite momente grele.

În piesă sunt doar patru personaje, doi soți, George și Martha, și un alt cuplu, Nick și Honey. Aceștia patru sunt centrul conflictului și al intrigii din piesă. George este un profesor de istorie la universitate și soțul Marthei. Este un personaj complex, inteligent și sarcastic, cu un umor amar. Jocul său mental cu ceilalți protagoniști contribuie la dezvăluirea adevărurilor dureroase din viața fiecărui personaj. Detaliile aceluși „joc” (manipulare psihologică) nu sunt dezvăluite în mod clar, nimeni nu știe regulile, ci se fac doar referiri la experiențele tragice, regretele sau pierderile pe care le-au avut personajele. Martha este o femeie puternică, cu o personalitate dominantă și un limbaj vulgar:

„GEORGE. Ți-am dat un sfat.

MARTHA. Mda... bine. Mișcă la ușă!

GEORGE. (*Mergând spre ușă.*) Bine, scumpo... cum dorești.”

Aceasta desfășoară și ea jocuri psihologice și verbale cu soțul ei, iar relația lor tumultuoasă și dezvăluirile treptate ale vieții lor personale sunt

fundamentale pentru desfășurarea poveștii, de exemplu, atunci când George îi interzice Marthei să vorbească despre fiul lor, dar aceasta se răstește: „MARTHA. (*Amenințătoare*) E-al meu în aceeași măsura în care e și al tău. Așa c-o să vorbesc despre el, dacă vreau”.

Nick, un alt personaj important, este un tânăr profesor de la catedra de biologie și soțul lui Honey. Este ambițios, arogant și superficial. Personajul său este exploatat de ceilalți în jocurile lor de putere și manipulare. Honey este o femeie mai tânără, naivă și vulnerabilă. Ea pare să fie într-un mariaj instabil, iar apariția în casa lui George și a Marthei duce la dezvăluiri surprinzătoare despre viața sa personală (de exemplu, ea nu poate să aibă copii, de aceea îi place să se *scufunde* în alcool). Interacțiunile și dialogurile dintre aceste personaje sunt esențiale pentru construirea tensiunii și a atmosferei în piesă. George este urmărit de o întâmplare pe care a scris-o într-o carte, care se referă la un băiat ce și-a omorât ambii părinți din greșeală. Dar se pare că acel lucru a fost făcut de el, Martha fiind cea care le-a dezvăluit musafirilor acest secret.

Piesa explorează complexitatea jocurilor de putere din cadrul relațiilor. George și Martha își dispută autoritatea și controlul, iar acest conflict subliniază dinamica dificilă dintre parteneri și modul în care aceștia își folosesc inteligența și sarcasmul pentru a-și proteja propriile vulnerabilități (Martha amintește de faptul că tatăl său nu l-a acceptat pe George, crezându-l mai slab din punct de vedere moral și social). Pe lângă aceste lucruri, se observă consumul excesiv de alcool (în special la Martha și Honey), care are un impact semnificativ asupra comportamentului personajelor. Acest aspect subliniază modul în care substanțele pot afecta relațiile și pot adânci tensiunile deja existente.

În cele din urmă, se dezvăluie că personajele principale, Martha și George, nu au un fiu, așa cum pretindeau de-a lungul întregii piese. Această revelație vine într-un moment de adevăr dureros și confruntare emoțională între cei doi. George a creat o lume fictivă în care au un fiu pentru a îndeplini iluzia unei vieți de familie mai fericite. În momentul în care această iluzie este spulberată, relația lor suferă o schimbare dramatică. Piesa se încheie cu Martha afirmând că, deși poate că nu vor avea niciodată un copil propriu, vor începe să creeze o nouă iluzie pentru a-și menține existența lor fragilă. Este un final puternic și complex, care lasă publicul să reflecteze asupra temelor adânci ale adevărului, iluziei și complexității relațiilor umane.

masterandă Marianna Chiricenco:

Cui i-e frică de Virginia Woolf? este o piesă în trei acte scrisă de dramaturgul american Edward Albee în 1962. Lucrarea îi are în centrul

atenției pe Martha și George, Nick și Honey, două cupluri locuind în campusul unei mici universități din New Carthage. Chiar din primele rânduri ale piesei cititorul (spectatorul) observă cât de deteriorat este mariajul dintre George și Martha, chiar dacă în unele momente aceștia găsesc o modalitate de a forma un dialog constructiv.

La două noaptea, după o petrecere de primire a noului profesor în universitate, George și Martha așteaptă în vizită în casa lor un cuplul nou venit de tineri – Nick și Honey. Pe tot parcursul piesei personajele consumă alcool în exces și cu cât mai mult alcool se bea, cu atât mai multe secrete ale vieții intime a cuplurilor ies la suprafață. Din dialogul dintre Nick și George se află că amândoi sunt profesori universitari, primul la catedra de biologie și al doilea la catedra de istorie. Însă, de nenumărate ori George dă de înțeles că situația în care a ajuns nu-l satisface, pentru că locul de șef al catedrei nu îi aparține. El este descris de Martha ca un om pasiv deopotrivă în privința caracterului și a aspectului fizic, comparându-l cu Nick, care își întreține corpul athletic frecventând sala de sport. Căsătoria lor avea și un anumit scop: de a crește un viitor moștenitor al „tronului” regatului universitar construit de tatăl Marthei. În realitate el s-a dovedit a fi un om lipsit de calitățile necesare și numit un ratat și-a pierdut șansa.

Ideea ce-l obsedează pe George despre modificarea cromozomilor și experimentele genetice în direcția creșterii oamenilor cu aspecte fizice perfecte, luându-l ca exemplu pe Nick: „*Dar! Toată lumea va arăta practic la fel... Identici. Toți... și sunt convins că nu mă-nșel... toți vor arăta ca băiatul ăsta*”, mă trimite cu gândul la romanul distopic lui Aldous Huxley *Minunata lume nouă*, în care societatea era construită doar din oameni cu aspect fizic perfect, lipsiți de boli și bătrânețe, necunoscând ce este durerea și nefericirea sau neavând nicio șansă de a le experimenta. În contrast cu viața profund nefericită și plină de dezamăgiri a lui George, el descrie o lume ficțională aparent perfectă, dar în realitate acest discurs sarcastic este modul lui de a-și exprima frustrarea, ostilitatea și invidia față de Nick.

Personajele vorbesc adesea deplasat, întrerupându-se unul pe altul, iar povestirile vieților, acțiunile și chiar destinele lor sunt adesea împletite într-un singur ghem de conversații, cuvinte și sunete. Din cauza influenței alcoolului asupra personajelor se formează o atmosferă de vis tulburător în care fiecare dintre vorbitori își retrăiește coșmarul. Piesa dezvoltă problema degradării valorilor morale tradiționale, iar mariajul este prezentat în partea sa negativă. Relația dintre Martha și George este complet lipsită de respect, casa lor devine un câmp de război continuu între cei doi, ajungând și la conflictualitatea cauzată de „băiatul” plecat de acasă al soților; în realitate este un copil inventat, iar jocul iluzoric îi ajută să continue coexistența și diminuează dezamăgirile căsătoriei. Nici primul cuplu nici cel de-al doilea

nu este capabil să aibă copii. Posibil că această lipsă rezultă în comportamentul copilăresc pe care îl manifestă între ei și față de Nick și Honey, mai ales prin jocurile de batjocură. Martha și George flirtează pe rând cu cuplul tânăr și încearcă să-i seducă, Marthei îi reușește în cele din urmă, dar nici Nick nu opune rezistență.

Cu toate că Martha este principalul personaj care-l înjosește mereu pe George, la începutul Actului III, atunci când acesta lipsea, ea recunoaște afecțiunea pe care o simte față de George: „...*George, care-i pe undeva pe-afară, în întuneric... George care e bun cu mine, și pe care-l fac în toate felurile; care mă-nțelege, și pe care-l resping; care mă face să râd, și eu de-a dracului îmi înec răsul; care mă ține-n brațe, noaptea, să-mi fie cald, și pe care îl mușc, să-i dea sângele; care învață mereu jocurile noastre la fel de repede cum schimb eu regulile; care mă poate face fericită, și eu nu vreau să fiu fericită, și da, vreau să fiu fericită. George și Martha: trist, trist, trist.*” Martha recunoaște că ea este cea care nu a permis căsătoriei lor să devină fericită, punând bețe în roate cu orice ocazie. Incompatibilitatea a devenit prea puternică, dezamăgirile prea adânci, conviețuirea vicioasă continuă și pare că nu există ieșire în afară de distrugere reciprocă completă.

Finalul piesei aduce liniștea. Oaspeții pleacă la casa lor, iar George și Martha rămân singuri după actul de ucidere a copilului imaginar. Ei nu mai au pretext de a se scufunda în iluzii și tot ce le rămâne este să accepte realitatea, realitatea de care le este frică.

masterandă Simina Denisa Nicorici Diodiu:

Piesa *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* (1962) de Edward Albee își câștigă un loc de frunte între capodoperele teatrului de secol XX, prin modul în care ilustrează drama căsătoriei persoanelor aflate la vârsta de mijloc și drama unor adevăruri dureroase precum povara crimei, ratarea, neîmplinirea - atât în plan personal, cât și profesional.

Piesa este împărțită în trei acte generoase ca dimensiuni, denumite *Glume și farse*, *Noaptea Valpurgiei* și *Alungarea duhurilor rele*, titluri ce exprimă perfect parcursul întregii acțiuni.

În sufrageria unei case din campusul unui mic colegiu din New England, protagoniștii Martha (o femeie în vârstă de 52 de ani, cu o figură solidă) și George (profesor universitar de istorie, în vârstă de 46 de ani, slab și puțin îmbătrânit) se pregătesc de vizita unei tinere familii, o vizită făcută la o oră total neconvențională (ora 2 noaptea). Ceea ce importă cu adevărat sunt discuțiile celor doi soți, discuții aflate la limita dintre ludic și grotesc, aparent inocente, dar care dezvăluie niște triste realități din viața cuplului. După cum bine observă John Russell Brown în *Istoria teatrului universal*, între protagoniști se duce o permanentă confruntare de putere (asemeni

cuplului domnișoara Iulia – valetul Jean al piesei lui August Strindberg), bătlăie în care pare că învinge cel care își umilește mai acerb partenerul. Sosirea lui Honey (o tânără blondă) și Nick (profesor universitar de biologie, tânăr, arătos), consumarea de către cei patru a unor cantități mari de alcool și permanentele tachinări răutăcioase între soți – umilințe referitoare la problema cu alcoolul a Marthei, la o aparentă ratare profesională a lui George (nu a reușit să devină șef al catedrei de istorie) – dezlănțuie un adevărat război între cupluri. Un război soldat cu cochetării rușinoase, chiar adulter, scene de violență verbală și fizică și, cel mai important, cu dezvăluirea unor secrete din trecut, ale tenebrelor neîmplinirii în viață.

Iată cât de bine este redat conținutul dramei prin referire la Noaptea Valpurgiei – sărbătoare de origine germană, care denumeste momentul anului în care vrăjitoarele și demonii se dezlănțuie pentru câteva ore, vestind sosirea primăverii. Schimbul de replici demonizate ale protagoniștilor dezvăluie faptul că George și-ar fi putut ucide propriii părinți, că băiatul Marthei și al lui George nu este altceva decât produsul imaginației nefericitului cuplu, care apelează la iluzii pentru a-și face suportabilă realitatea. De asemenea, și relația tânărului cuplu este pusă sub lupa adevărului: se pare că Nick s-a căsătorit cu Honey pentru averea imensă a socrului său și crezând-o însărcinată. Dar, sub influența crescândă a alcoolului, tânăra mărturisește că nici măcar nu dorește să facă copii.

Haideți acum să ne oprim puțin asupra felului în care conținutul piesei se reflectă în alegerea titlului. *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* este doar o frântură din cântecul – ghicitoare:

„Cui i-e frică de Virginia Woolf,

Virginia Woolf,

Virginia Woolf

Cui i-e frică de Virginia Woolf... ”

Acesta este un motiv recurent al operei, folosit de protagoniști pentru a lansa o provocare celuiilalt, pentru a umili, sau pentru a-și cânta victoria. Totuși, actul al treilea culmină cu un adevărat soi de exorcizare, cu o Alungare a duhurilor rele. La întrebarea lansată cu blândețe de George – Martha răspunde: „Mie... George... mie...”. Acceptarea vulnerabilității, a realității, a unuia dintre parteneri pare că ar putea oferi cuplului șansa unei reinventări, șansa spre fericire.

Consider că Albee își câștigă prin această piesă un loc aparte în literatură și teatru, un loc bine meritat pentru dibăcia sa de a surprinde atât de efervescent realități dure ale căsnicieii. Inedita trecere de la ideea de joc și infantilism spre serios și chiar macabru, produc lectorului (spectatorului) un adevărat șoc. Mai mult, m-a impresionat plăcut ingeniozitatea autorului în

privața utilizării simbolurilor precum discutatul cântec-ghicitoare sau simbolul puștii care are în loc de gloanțe o umbrelă. Oare ce ar reprezenta acesta? Nimic altceva decât trista realitate a omului: pentru cei mai mulți, forma de atac nu este nimic altceva decât o formă de apărare.

| **Lecturi suplimentare:**

Poveste zoologică (1959), *Cutia de nisip* (1960), *Echilibru instabil* (1966), *Trei femei înalte* (1991).

LISTĂ ALTERNATIVĂ CU ZECE DRAMATURGI AI SECOLULUI XX:

- ◇ Maxim Gorki (*Azilul de noapte/ Din adâncuri*, 1902),
- ◇ George Bernard Shaw (*Pygmalion*, 1912),
- ◇ Thornton Wilder (*Orașul nostru*, 1938),
- ◇ Jean-Paul Sartre (*Muștele*, 1943),
- ◇ Albert Camus (*Neînțelegerea*, 1944),
- ◇ Arthur Miller, *Moartea unui comis-voiajor* (1949),
- ◇ Eugène Ionesco (*Cântăreața cheală*, 1950),
- ◇ Eugene O'Neill, *Lungul drum al zilei către noapte* (1942/1956),
- ◇ John Osborne (*Privește înapoi cu mânie*, 1956),
- ◇ Harold Pinter (*Întoarcerea acasă*, 1964).

BIBLIOGRAFIE

Opera scriitorilor:

- ALBEE, Edward, *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, Ediția originală, Traducerea Ionuț Grama.
- BECKETT, Samuel, *Așteptându-l pe Godot*, Ediția a II-a, traducere din limba franceză de Gellu Naum și Irina Mavrodin, Curtea Veche, București, 2010.
- BRECHT, Bertolt, *Anna Fierling și copiii ei (Mutter Courage und ihre kinder)*, versiunea românească de Tudor Arghezi, în Bertolt Brecht, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958.
- CEHOV, A.P., *Pescărușul. Comedie în patru acte (1896)*, În românește de Moni Ghelerter și R. Teculescu, în A.P. Cehov, *Teatru*, Traducere de Moni Ghelerter, R. Teculescu și V. Jianu, Prefață de Nicolae Bârna, Editura Gramar, București, 2004.
- IBSEN, Henrik, *Femeia mării. Piesă în cinci acte (1888)*. În românește de Sidonia Drăgușanu și Florin Murgescu în Henrik Ibsen, *Teatru. În trei volume*, vol. III, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966.
- JARRY, Alfred, *Ubu*, transfigurat patafizic în românește de Romulus Vulpescu, prefață de Romul Munteanu, Editura pentru literatură universală, București, 1969.
- PIRANDELLO, Luigi, *Șase personaje în căutarea unui autor*, în românește de Alexandra Bărcilă, în vol. Luigi Pirandello, *Teatru*, studiu introductiv de Florian Potra, Editura pentru Literatură, 1967.
- STRINDBERG, August, *Domnișoara Julie. Dramă naturalistă cu o prefață a autorului (1888)*, în August Strindberg, *Teatru*, În românește de Valeriu Munteanu; Prefață de Alexandru Sever, Editura Univers, București, 1973.
- WEDEKIND, Frank, *Teatru. Deșteptarea primăverii*, în românește de Simion Dănilă, cuvânt înainte de Ioana Mărgineanu, Univers, București, 1982.
- WILLIAMS, Tennessee, *Un tramvai numit Dorință*, Traducere din limba engleză de Antoaneta Ralian, Editura Art, 2010.

Referințe critice:

- BERLOGEA, Ileana; CUCU, Silvia; NICOARĂ, Eugen, *Istoria teatrului universal*, vol. II, *Clasicism, Romantism, Realism*, Editura Didactică și Pedagogică, 1982.

- BROWN, John Russell (coordonator), *Istoria teatrului universal. Ediție ilustrată*, traducere din limba engleză Dana Ionescu, Adriana Voicu, Cristina Maria Crăciun, Nemira, 2016.
- COMARNESCU, Petru, „Edward Albee”. *Teatru american contemporan*, vol. II, cu prefață și note introductive de Petru Comarnescu, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 327-331.
- DIACONU, Mădălina, *Pe marginea abisului. Søren Kierkegaard și nihilismul secolului al XIX-lea*, Editura Științifică, București, 1996.
- DRIMBA, Ovidiu, *Istoria teatrului universal. Ediție definitivă*, Editura Vestala, București, 2007.
- EVSEEV, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994.
- GASSNER, John, *Formă și idee în teatrul modern*, București, Editura Meridiane, 1972.
- GRODDECK, Georg, *Tragödie oder Komödie? Eine Frage an die Ibsenleser*, Verlag von S. Hirzel, Leipzig, 1918.
- MĂRGINEANU, Ioana, „Frank Wedekind, un părinte al teatrului modern”, în Frank Wedekind, *Teatru*, în românește de Simion Dănilă, cuvânt înainte de Ioana Mărgineanu, Univers, București, 1982.
- MĂRGINEANU, Ioana, *Frank Wedekind – un precursor*, București, Univers, 1976.
- MUNTEANU, Romul, *Prefață la Alfred Jarry, Ubu*, transfigurat patafizic în românește de Romulus Vulpescu, prefață de Romul Munteanu, Editura pentru literatură universală, București, 1969.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor*, Editura Aion, Oradea, 1999.
- PANDOLFI, Vito, *Istoria teatrului universal. Vol. III*, Traducere din limba italiană și note de Lia Busuiocanu și Oana Busuiocanu, Editura Meridiane, București, 1971.
- PERRUCCI, Andreea, *Despre arta reprezentăției dinainte gândite și despre improvizație*. Prefață, traducere și mic dicționar de Olga Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1982.
- PETRESCU, Camil, *Doctrina substanței*, I, ed. Îngrijită de Florica Ichim și Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura științifică și enciclopedică, 1988.
- SADOVEANU, Ion Marin, *Istoria universală a dramei și teatrului*, Vol. II, Text ales, stabilit, note și prefață de I. Opreșan. Editura Eminescu, București, 1973.
- UBERSFELD, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Traducere de Georgeta Loghin, Iași, Institutul European, 1999.
- VARTIC, Ion, *Spectacol interior*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977.

VARTIC, Ion, *Ibsen și „teatrul invizibil”*. *Preludii la o teorie a dramei*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1995.

Sitografie:

BOGZARU, Oana, „Deșteptarea primăverii” ca un cimitir al societății noastre. *Yorick.ro Revistă online de teatru*, ISSN 2066-9488, Numărul 384, 7.11.2017, disponibil la adresa:

<https://yorick.ro/deșteptarea-primaverii-ca-un-cimitir-al-societatii-noastre/>, accesat în 25 octombrie 2023.

IONIȚĂ, Anca, „Deșteptarea primăverii. Forța alchimică a poeziei în secolul 21”. *Editura LiterNet. Teatru. Frank Wedekind. Deșteptarea primăverii*, disponibil la adresa:

<https://editura.liternet.ro/carte/342/Frank-Wedekind/Deșteptarea-primaverii.html>, accesat în 25 octombrie 2023.

LUCACIU, Ileana, „Tinare talente, captive regizorului”, 27 februarie 2017, disponibil la adresa:

<http://ileanalucaciu.blogspot.com/2017/02/deșteptarea-primaverii-teatrul-mic-sala.html>, accesat în 25 octombrie 2023.

STROE, Ruxandra, „«Deșteptarea primăverii», o tragedie a copiilor. Și nu numai a lor”. *Obiectiv. Vocea Brăilei*, 22 noiembrie 2008 disponibil la adresa:

<https://obiectivbr.ro/content/deșteptarea-primaverii-o-tragedie-copiiilor-si-nu-numai-lor> accesată în 25 octombrie 2023.

<https://www.britannica.com/art/epic-theatre>, accesat în 8 noiembrie 2023.

SCURTE NOTE BIOBIBLIOGRAFICE

Lucian Vasile Bâgiu s-a născut la 23 noiembrie 1979, la Cluj-Napoca. Este doctor în Filologie *magna cum laude*, titlu obținut la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca în anul 2006 și, din același an, este membru al Uniunii Scriitorilor din România. A îndeplinit mandate de lector de limba română la Universitatea Norvegiană de Științe și Tehnologie din Trondheim între anii 2008-2011, la Universitatea Carolină din Praga în anul universitar 2012-2013 și în cadrul Universității din Lund, Regatul Suediei, între anii 2014-2017. În perioada 2020-2022 a ocupat, în urma unui concurs public, un post de conferențiar universitar titular al Universității din Lund, Regatul Suediei. Din 2023 este titular pe un post de lector universitar la Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia. Redactor al revistelor științifice *Swedish Journal of Romanian Studies* și *Incursiuni în imaginar*, indexate SCOPUS, EBSCO, ERIH +, DOAJ. Membru al Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum” al Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia.

Autor al unor volume de critică literară, ficțiune și limba română:

□ *Dramaturgia blagiană. Instituirea estetică a absolutului* (2003; ediția a II-a, revizuită și adăugită: *Lucian Blaga și teatrul. Eseu despre absolutul estetic*, 2014, Premiul pentru eseu pe anul 2014 al Uniunii Scriitorilor din Romania, Filiala Alba-Hunedoara),

□ *Sânziana în Lumea Poveștilor* (2006, 2015),

□ *Neliniști* (2006),

□ *Valeriu Anania. Scriitorul* (2006, Premiul pentru critică și istorie literară pe anul 2006 al Uniunii Scriitorilor din Romania, Filiala Alba-Hunedoara),

□ *Bestiar. Salată orientală cu universitari închipuiți* (2008),

□ *Despre Sebastian, Sorescu, Dosoftei, Derrida și limba română* (2016, premiul pentru monografie literară *ex aequo* al Uniunii Scriitorilor din Romania, Filiala Alba-Hunedoara),

□ *Introduction in the Study of Romanian Language. A textbook for foreign students* (2018),

□ *Receptarea textului scris și oral. Manual de limba română pentru studenții străini* (2018),

□ *Romania at Lund University* (2019),

□ *Literatură română. Manual universitar pentru seminar* (2023),

□ *Poezie română postbelică. Manual universitar pentru seminar* (2023).

Este coautor al volumelor: *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga* (coord. Constantin Cubleşan, 2005), *Presa românească și ideea*

națională (Antologie de articole politice și poezii patriotice, cronologie și dosar critic. Studiu introductiv și notă asupra ediției de Mircea Popa, 2006), *Mihail Sebastian. Teatru. Dicționar de personaje* (coord. Constantin Cubleşan, 2007), *Sacrul în poezia românească* (coord. Aurel Pantea, 2007).

Marianna Chiricenco, născută la data de 28 august 2001, în orașul Vulcănești, Unitatea Teritorial Administrativă Găgăuzia, raionul Vulcănești, Republica Moldova. În anul 2022, a absolvit Facultatea de Istorie și Filologie din cadrul Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, specializarea *Limba și literatura română – Limba și literatura engleză*. Pe parcursul anilor de studiu a participat la sesiunile științifice organizate în cadrul facultății și a publicat articole în Buletinul Studenților și Masteranzilor Filologi. În prezent, este masterand în cadrul Facultății de Istorie, Litere și Științe ale Educației din cadrul aceleiași universități, la specializarea *Literatură și cultură românească în context european*, unde pregătește o lucrare de disertație cu titlul *Mitologia scandinavă, egipteană și vedică. Studiu comparativ*; și la specializarea *English Language, Literature and Culture in the European Context*, unde pregătește o a doua lucrare de disertație cu titlul *The postapocalyptic world videogame and fiction: the Fallout series, The Postman by David Brin, and The Road by Cormac McCarthy*.

Luciana Daniela Lazea s-a născut la data de 21 iulie 2000, în orașul Câmpeni, județul Alba. În anul 2022, a absolvit Facultatea de Istorie și Filologie din cadrul Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, specializarea *Limba și literatura română – Limba și literatura engleză*. Pe parcursul anilor de studiu a participat la sesiunile științifice din cadrul universității și a publicat articole în Buletinul Studenților și Masteranzilor Filologi. În prezent, este masterand în cadrul Facultății de Istorie, Litere și Științe ale Educației din cadrul aceleiași universități, la două specializări: *Literatură și cultură românească în context european*, unde pregătește o lucrare de disertație cu titlul *O relectură a prozei lui Ion Agârbiceanu – Vremuri și oameni, Licean... odinioară*; și *English Language, Literature and Culture in the European Context*, unde pregătește o a doua lucrare de disertație cu titlul: *Comparative study: the perspective of war experiences in the works of Ion Agârbiceanu and Ernest Hemingway*.

Raluca Denisa Nicoară s-a născut la data de 25 februarie 2000, în orașul Deva, județul Hunedoara. În anul 2022, a absolvit Facultatea de Litere din cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, specializarea *Limba și literatura română – Limba și literatura engleză*. Doi ani la rând, în 2022 și 2023, a obținut cele mai mari note din județul Hunedoara la Concursul Național de Titularizare în învățământ, la disciplina Limba și literatura română. În prezent, este profesor de Limba și literatura română la Liceul Teoretic „Aurel

Vlaicu” din Orăștie și pregătește o lucrare de disertație cu titlul *Imaginarul mitic: Lucian Blaga și Valeriu Anania* în cadrul Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia.

Simina Denisa Nicorici Diodiu s-a născut la data de 6 aprilie 2000, în Sighetu Marmăției, județul Maramureș. A urmat cursurile Facultății de Litere, specializarea *Limbă și literatură română – Limbă și literatură engleză*, din cadrul Universității Tehnice din Cluj-Napoca, Centrul Universitar Nord Baia Mare. Încununarea celor trei ani de studii a fost reprezentată de teza de licență cu titlul *Timp și destin în opera fantastică a lui Mircea Eliade*. În prezent este masterandă în cadrul programului de studiu *Literatură și cultură românească în context european* al Facultății de Litere, Istorie și Științe ale Educației, Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia.

ELLIDA: Da, în libertate, pot, domnule Ballested!

WANGEL: Și pe propria răspundere, Ellida dragă.

ELLIDA (*rapid, întinzându-i mâna*): Da, așa e, Wangel... Pe propria răspundere...

(*Vaporul cel mare iese fără zgomot din fiord. Muzica se aude din ce în ce mai tare, dinspre țärm.*)

Sonoria sună puternic de două ori.

JEAN (*tresare; apoi își face din nou curaj*): E îngrozitor! Dar nu e altă ieșire! Du-te!

Domnișoara iese hotărâtă pe ușă.

D-L MASCAT: Hai, copile! – (*îl ia de braț pe Melchior și se îndepărtează cu el peste morminte.*)

MORITZ (*singur*): – Iată-mă rămas aici cu capul în brațe. – Luna-și acoperă chipul, se dezvește iar și nu arată câtuși de puțin mai deșteaptă. – Așa că am să mă-ntorc la locșorul meu, o să-mi îndrept crucea pe care nebunul mi-a călcat-o atât de brutal în picioare și, când totul va fi-n ordine, am să mă culc iarăși pe spate, mă voi încălzi putrezind și voi zâmbi...

Nu era deloc totuna în această țară Departe-Undeva, în care – în fața fețelor de carton ale actorilor, înzestrați cu atât talent încât să se-ncumete a fi impersonali – un public alcătuit din câțiva inteligenți s-a consimțit, pentru câteva ceasuri, polonez.

MADAM UBU: Ce va să zică erudiția! Cică țara asta e foarte frumoasă.

DOM' UBU: Ei, domnilor, oricât de frumoasă ar fi nu-ntrece Polonia! Dacă n-ar exista Polonia, n-ar exista polonezi!

DORN (*frunzărind revista, către Trigorin*): Acum două luni a fost publicat aici un articol... O scrisoare din America... Și am vrut să te-ntreb între altele... (*Îl ia de talie și-l duce în fața rampei.*) Deoarece chestiunea asta mă interesează foarte mult... (*Cu glas scăzut.*) Ia-o de-aici pe Irina Nikolaevna. Konstantin Gavrilovici s-a împușcat...

Dintr-o dată, din spatele fundalului, ca din greșeală, se va aprinde un reflector verde, proiectând, înalte și detașate, umbrele Personajelor, dar fără Băiat și Fetiță. Directorul, la vederea lor, fuge de pe scenă, îngrozit. În același timp se va stinge reflectorul din spatele fundalului, iar scena va fi iarăși luminată într-un albastru-nocturn. Înaintând lent, de la dreapta cortinei, va apare întâi Fiul, urmat de Mama cu brațele întinse către el; apoi, din stânga, Tatăl. Se vor opri în mijlocul scenei, rămânând aci ca niște apariții rătăcite. Ultima, vine, din stânga, Fata Vitregă, alergând către una din scărițe; se va opri pe prima treaptă să privească la celelalte trei Personaje, va izbucni într-un hohot de râs, apoi va coborî repede în sală, străbătând în fugă coridorul dintre fotolii; se va

mai opri o dată cu un râs strident și cu ochii la cele trei Personaje rămase pe scenă; apoi va dispărea brusc pe ușă — din foaier va răsună pentru ultima oară hohotul ei. Puțin după aceea cade C O R T I N A

Începe primăvara să dezghețe
Zăpada peste morții-n tinerețe
Dar tot ce se târăște prin noroi
Se scoală și iar pleacă la război.

STANLEY (*cu o senzuală consolare*): Liniștește-te, iubito, haide, iubito. Hai, hai, hai, scumpa mea. (*îngenunchează lângă ea și degetele lui rătăcesc în decolteul bluzei.*) Haide, haide, haide, iubito....

(*Plânsul voluptuos, murmurul lui se sting în acordurile „pianului melancolic”.*)

STEVE: Acum jucăm stud cu șapte cărți.

VLADIMIR: Ne spânzurăm mâine. Dacă nu vine Godot.

Scurtă pauză.

ESTRAGON: Și dacă vine?

VLADIMIR: O să fim salvați.

Vladimir își scoate pălăria — a lui Lucky — se uită în ea, își vârstă mâna înăuntru, o scutură și o pune pe cap.

ESTRAGON: Atunci, o-ntindem?

VLADIMIR: Saltă-ți pantalonii.

ESTRAGON: Cum?

VLADIMIR: Saltă-ți pantalonii.

ESTRAGON: Să-mi scot pantalonii?

VLADIMIR: Saltă-ți pantalonii.

ESTRAGON: Adevărat.

Își ridică pantalonii. Tăcere.

VLADIMIR: O-ntindem?

ESTRAGON: Hai.

Nu se mișcă din loc.

GEORGE (*Îi pune mâna pe umăr, cu blândețe; ea își lasă capul pe spate și el îi cântă, foarte ușor*):

Cui i-e frică de Virginia Woolf,
Virginia Woolf,
Virginia Woolf...

MARTHA: Mie... George...

GEORGE: Cui i-e frică de Virginia Woolf...

MARTHA: Mie... George... mie... (*George dă din cap, ușor. Tăcere; tablou. Cortina.*)

