

Culegere computerizată: Mona Corodeanu
Tehnoredactare: Eugenia Dima

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

FAIFER, FLORIN

Incursiuni în istoria teatrului universal/ Florin Faifer -.Iași:

Timpul, 2010

ISBN 978-973-612-376-4

I. Popescu, Marian (pref.)

821.135.1-34

FILE DE CURS

© Florin Faifer

© Editura Timpul, 2010

<http://editura-timpul.go.ro>

Florin FAIFER

**INCURSIUNI
ÎN
ISTORIA TEATRULUI UNIVERSAL**
(de la origini până în Renaștere)

Theatrum mundi

TIMPUL

IAȘI – 2010

infuzate de pasta, de tușa personală a „pictorului” de oameni, de epoci sau de idei. Multele date, referințe obscurizează ceea ce, cândva, avusese viață. La Faifer, de multe ori, personaje sau chiar autori par să fie strânși la un conclav peste timp. Desigur, autorul are grijă să nu sară peste calul istoriei, deși privirea dinspre trecut spre prezent, și dinspre prezent spre trecut, ca între-un tunel al timpului, pare să îl amuze precum atunci când scrie despre *Adunarea femeilor* de Aristofan făcând o trimitere la... comunism!

De altfel, conspectele, povestirile subiectelor pieselor de teatru sunt făcute într-un mod al ludicului, punând în valoare opera și pe cel ce a scris-o. Comentariile istoricului literar devin, adesea, ale unui „poveștăș” care te poate ține cât e ziua de lungă la acest „seminar” prelungit de istorie teatrală.

Titlul volumului e adecvat manierei. Florin Faifer nu publică „Istoria”, ci „incursiuni” în *Istoria teatrului universal*. Termenul provine din arta războiului și înseamnă rapidă în teritoriul inamicului în scop de cercetare. Înseamnă și o explorare a unui subiect străin de obiceiurile obișnuite. Analistul nu e câtuși de puțin străin de teatrului – preocupările sale de multă vreme o cer. Iar teritoriul în care a făcut acum aceste incursiuni nu este al unui vrăjmaș, teatrul. Dacă o fi fost cândva, e limpede aici că acesta i-a devenit prieten.

Ce mi se pare că are importanță astăzi e re/citirea operelor vechi pentru a observa care este viața lor în vremea noastră. Cartea lui Florin Faifer e o invitație deschisă spre acest orizont. Se vede imediat că autorului i-a făcut plăcere un asemenea voiaj în trecutul teatrului universal.

Marian Popescu

I. ÎNCEPUTURILE. ANTICHITATEA

TEATRUL GREC

Originile străvechi ale artei teatrale *Înfiriparea tragediei grecești. Despre reprezentații*

Elemente dramatice, elemente de spectacol existau și la primitivi. Manifestările lor ținând de ceremonialul magic implicau folosirea anumitor formule, chiar a unor texte dialogate rostite de preot, executarea unor mișcări sugestive, o mimică accentuată și, în genere, toată „gimnastica” pe care o presupune săvârșirea unui ritual. Se încingeau, cu energie păgână, dansuri, se îngânau cântece în timp ce se murmurau rugăciuni și se practicau jertfe menite să-i îmbuneze pe zei. La incași, înainte de descoperirea Americii, la semințiile africane, în Oceania, la egipteni și chaldeenii, în India și în China veche teatrul a cunoscut, la începuturile lui, o evoluție strâns legată de ritualul religios.

Ritul însuși este o formă de spectacol. Un „spectacol” care are tendința de a se desprinde din matcă, cucerindu-și, cu timpul, autonomia. Eliberate întrucâtva din chinga ritului, „jocurile” în care se ambalau unii dintre participanții la ceremonial, cei dotați cu un spor de fantezie, și-au pierdut de la o vreme finalitatea imediată, urmărind să distreze sau să-i pună pe gânduri pe cei de față. O primă atestare, în acest sens, datează din 3000-2000 î.Hr.: „Eu eram cel care-l însoțeam pe stăpânul meu în călătoriile sale, fără a da greș în declamații... Eu îi dădeam replica stăpânului meu în toate declamațiile lui... dacă el

era zeu". E un instinct sădit în ființa umană, care o îndeamnă să-și exteriorizeze „artistic” trăirile. Și astăzi eschimoșii recurg la intonații variate pentru a comunica felurite sentimente. Iar boșimanii se arată înzestrați în a imita atât oameni, cât și animale.

Dar până să-și delimiteze sfera, arta teatrului are o lungă cale de parcurs. În Grecia antică – unde procesul poate fi mai lesne urmărit –, manifestările de cult se împleteau cu rosturile muncii în agricultură și la culesul de struguri. Primăvara, la însămânțat, și mai ales toamna, când se strângea recolta, se producea ceea ce un critic de film, D. I. Suchianu, numea „îuțirea de sine”. Surescitați de băutură, într-o stare de bună dispoziție, oamenii săltau și chiuiau, aruncându-și unii altora vorbe de duh și glume în doi peri. Frenezia se întetea și adevărate orgii se declanșau sub semnul zeului vegetației, Dionisos.

Noaptea, mulțimi întregi se adunau pe colinele munților ținând în mâini torțe aprinse. Îmbrăcați în piei de oaie, prefăcându-se că sunt fie satiri, fie bacante, alergau cu toții de colo-colo scoțând strigăte ascuțite și, într-o exaltare crescândă, intrau într-un soi de delir, la capătul căruia se prăbușeau la pământ, epuizați. Era pentru ei clipa supremă când intrau în comunicare cu divinitatea. În părțile de nord ale Eladei se petreceau scene de maximă cruzime, bezmeticii aceia năpustindu-se asupra sărmanei victime „distribuite” în rolul zeității, sfâșiind-o, pentru ca la urmă s-o devore, cuprinși de sacre înfiorări.

Mai spre sud, nu întâlnim o asemenea sălbăcie. Divinitatea, aici, nu declanșează porniri atroce, dimpotrivă, îmbie la expansivități, exprimând o nestăvilită bucurie de a trăi. Într-un astfel de context se ivesc, pe pământul însoțit al Greciei, primii germeni de teatru. „Tragedia – va scrie Aristotel în *Poetica* sa – își trage originea de la autorii de ditirambi, comedia de la autorii cântecelor falice”.

Le vom cerceta pe rând. Dar, mai întâi, ce este un ditiramb? Ditirambul este un poem cu caracter liric, închinat lui Dionisos, protector al viilor, livezilor și ogoarelor, primăvara și toamna, când, într-un ritual cu reminiscențe primitive, se celebra învierea, moartea și iarăși învierea vegetației. Era recitat la serbările dionisiace, în jurul altarului zeului venerat, implorat să aibă grijă de spornicia roadelor. Se alcătuiau cortegii somptuoase (cel mai plin de urmări în istoria teatrului s-a numit „Marile dionisiace”), care se îndreptau spre altarul unde urma să aibă loc un sacrificiu. Era înjunghiat un taur, în timp ce grupul de participanți cânta cu însuflețire, agitându-se amarnic, zdrăngănind la țiteră ori suflând în flaut. Se înveșmântau în blănuri de țap și tot ca de țap aveau măștile, făcând-o pe Satirii, divinitățile rustice aflate în suita lui Dionisos. În grecește, „țap” se zice „tragos”. De aici denumirea care se va încetățeni – *tragedie*, specie dramatică în care se vor ilustra cu strălucitoare forță Eschil, Sofocle, Euripide. Pare curios, chiar amuzant, dar, iată, tragedia înseamnă și „cântecul țapilor”. Ciudat început pentru un gen menit să răvăsească și să zguduie!

Unii specialiști, de altfel, pun la îndoială ipoteza că tragedia s-ar fi născut dintr-o ceremonie religioasă, că ea ar purcede din cântul dionisiac. Elementul dionisiac li se pare, cum și este, exterior, fără legături de profunzime cu specificul, implicând tensiune și gravitate, al tragediei. E și părerea noastră că, în evoluția pe care savanții au încercat s-o reconstituie, unele verigi lipsesc.

Dar, să revenim la... țapii noștri, la petrecerile dionisiace, cu explozia lor de cântece și dansuri. Corul, având drept conducător un corifeu, înălța imnuri de slavă, cântecul fiind întrerupt din loc în loc de povestirea unor întâmplări din viața mitică a lui Dionisos. Era o exprimare spontană, exuberantă, bazată pe improvizație. Cu vremea, „actorii” care luau parte la ceremonial – ceremonial care este, în fond, o dramă magică – se vor folosi de texte în versuri, pregătite dinainte. Umblând în

procesiunea-spectacol prin sate, coriștii mai dezghețați intrau în vorbă cu câte unul dintre privitori, se luau la hartă mai în glumă, mai în serios, aruncau înțepături la adresa unor inși de prin partea locului. Era, după cum se vede, un fel de „teatru” itinerant, cu un „happening” ingenuu.

În etapa următoare, care nu se poate preciza când s-a produs, corul, care până atunci își susținea „numărul” într-un glas, se scindează. Reprezentația, așa-zicând, dispune acum de două coruri, conduse fiecare de câte un corifeu. Iar cei doi corifei se apucă să-și trimită replici atâtea, provocatoare unul altuia.

Apare, așadar, *dialogul*. Un corist, care îl întrușipează pe Dionisos, vorbește la rândul-i cu ceilalți, răspunzând, probabil cu formule fixe, la întrebările ce i se pun. Ei bine, un atare ins care se detașează din ansamblu este *primul actor*. Îi datorăm unui autor semilegendar, Tespis, inițiativa de a introduce în teatru acest personaj (*protagonistul*), căruia i se va adăuga curând un partener, *al doilea actor* (în piesele lui Eschil), pe urmă al treilea (în piesele lui Sofocle).

Se întâmplau acestea în vremea lui Pisistrate, tiranul Atenei, care a înălțat multe temple și a instaurat cultul lui Dionisos. Cu o economie prosperă, stabilă din punct de vedere politic, Atena este, între războaiele medice (500-449 î.Hr.) și războiul peloponesiac (431-404 î.Hr.), cea mai înfloritoare dintre cetățile grecești. Se creează condiții prielnice pentru dezvoltarea artelor, care iau un impresionant avânt în sec. V, așa-numit „al lui Pericle”, conducător (hegemon) al Atenei între 445 și 429 î.Hr. Pentru filosoful Platon, teatrul devine o teatrocratie.

În procesul pe care ne-am propus să-l urmărim, al apariției teatrului, zeul pierde treptat monopolul absolut. „Scenariile”, așa însăilate cum sunt, își diversifică sursa de inspirație, făcând apel și la evenimente istorice, nemaivorbind de bogatul fond mitic elen. Dar, sigur, religia își păstrează prestigiul ei. La greci, era în vigoare credința în mai mulți zei (*politeism*). Pe de altă parte, zeii erau priviți ca niște oameni, e adevărat, supra-

dimensionați. Mai presus de toți și toate veghea însă Destinul, căruia nimeni nu i se putea împotrivi, decât cu riscul unor teribile pedepse. Ceea ce nu înseamnă că omul nu rămânea răspunzător de faptele lui. Conflictul dintre om și destin formează substanța tragică a capodoperelor lui Eschil, Sofocle, Euripide.

Zeii, peste care trona Zeus, a cărui soție se numea Hera, personificau îndeobște forțele naturii: Artemis (zeița lunii și a pădurilor), Apollo (zeul soarelui), Eol (zeul vânturilor). Li se adăugau zeii mării (Poseidon, Nereidele), ai infernului (Hades, Hefaios, Cerber, Parcele) ai diferitor îndeletniciri și aptitudini (Ares, Afrodita, Eros, Atena, Asclepios), în fine, zeii pământului (Demeter, Pan, Silen, Dionisos, Satirii, Nimfele). Erau și divinități de rang mai mic: Melpomena (muza tragediei), Talia (muza comediei), Euterpe (muza muzicii), Terpsihora (muza dansului).

Cultul zeilor se împletea cu un cult al strămoșilor, care a dus la plămuierea unor semizei, a unor eroi, împodobiți cu fel de fel de virtuți (Heracles, Perseu). Literatura, arta greacă nu pot fi concepute fără această galerie de personaje mitologice.

Cum decurgeau reprezentațiile teatrale la Atena? Ele se produceau, în prima lor fază, încă sub zodia lui Dionisos, prilejuite de sărbătorile închinat petrecărețului zeu. Aveau loc sub forma unor concursuri, o dată pe an, și durau trei zile la rând. Fiecare concurent era obligat să prezinte trei tragedii (o trilogie) și o comedie (sau o dramă satirică). Sosea puhoi de lume la poalele Acropolei, unde, sub cerul liber, pe panta colinei, în semicerc, se săpase în piatră un amfiteatru. Soseau de cum se crăpa de ziuă zeci de mii de atenieni, bărbați și femei, având la ei mâncare și băutură, dat fiind că spectacolele țineau cam 8-10 ore și mai mult, până către seară. La Efes și Epidaur veneau până la 40000 de oameni. Urmăreau cu încordare peripețiile de pe uriașa scenă, menite să provoace în sufletul lor milă și groază (*catarsis*) și, firi temperamentale, izbucneau în aplauze sau, din contra,

fluierau, ba chiar azvârleau cu pietre atunci când ceva nu le era pe plac.

Estrada pe care se mișcau actorii se înălța deasupra solului cu un metru; cortină, bineînțeles, nu era cum să fie. În fața estradei, într-un spațiu numit *orchestra*, evolua *corul*, care, simbolizând vocea autorului (sau a publicului), lua parte la acțiune prin comentarii prompte însoțite de mișcări ca de dans. Într-un stil de declamație, alternând cu pasaje cântate, Corul istorisea întâmplările de până atunci și profetea din când în când, ca mesager al Destinului, ce urma să se petreacă. Deplângea pătimirile eroului, critica sau se arăta de acord cu isprăvile lui.

Autorii înșiși, într-o vreme, au suit pe scenă ca actori (așa au procedat Eschil și Sofocle), regizându-și propriile piese până la apariția unui „director de scenă” cu atribuții specifice. Să fii actor era un titlu de mândrie la Atena, dar impunea totodată o seamă de obligații în viața de zi cu zi, una din cerințe fiind ca acești artiști să ducă o viață încadrată în normele moralei. Cât privește maniera de interpretare, ea a evoluat rapid spre un stil, dacă se poate spune, realist, dar un realism împins foarte departe. Se urmărea producerea emoției, la niveluri cât mai înalte de intensitate. La una din reprezentațiile cu tragedia *Electra* de Sofocle, de pildă, un actor a adus cu sine, arătând-o spectatorilor, urna cu cenușa propriului fiu.

Cei doi sau trei interpreți care duceau în spate sarcina enormă a suitei de spectacole de o mare încărcătură emoțională erau bărbați; femeilor nu le era îngăduit să urce pe scenă, și așa va fi până târziu, în perioada elisabetană (în piesele lui Shakespeare, se știe, rolurile feminine erau jucate de bărbați). *Costumele* în culori strălucitoare îi făceau să pară mai impunători. Mantia, tunică până la călcâie, cu mâneci largi, le îngreunau mișcările, imprimându-le o lentoare ce contribuia, alături de rostirea declamată, la impresia de solemnitățe, de grandoare. Purtau *coturni* (un fel de sandale cu talpa groasă), astfel încât să

li poată vedea și cei aflați pe ultimele bănci ale amfiteatrului. Culoarea veșmintelor avea o funcție simbolică: roșu – pentru tineri, alb – sclavii, verde și albastru – bătrânii, iar codoșii, în comedii, o mantie vărgată. Sistemul de semne era completat de *emblema* care distingea personajele interpretate: războinicul – o armură, eroul – o spadă sau un arc, regele – un sceptru, bătrânul – un baston, solii aducători de vești bune – o cunună pe cap, *țărani* – o bătă.

Frapante erau *măștile*, dispunând de un amplificator ce făcea vocile mai rezonante. Rostul lor era acela de a imprima personajelor, și celor tragice (măștile tragice erau în număr de 28) și celor comice (se cunosc patru măști satirice: bărbosul, căruntul, imberbul, moșneagul), o expresivitate sporită, desemnând fiecare un caracter anume. Cu originea în machiajul ritual, măștile acestea încremenite au păstrat, până la un timp, un aspect convențional. Abia prin ingeniozitatea lui Tespis ele încep a fi modelate în așa fel încât să fie cât mai apropiate de fizionomia umană. Iar lui Eschil îi vine ideea să aplice culori sugestive și bătătoare la ochi.

Despre *decor*, mai bine să-l lăsăm pe Vitruviu, cu competența-i indiscutabilă, să ni-l descrie: „Genurile scenelor sunt trei: primul, numit Tragic, al doilea Comic, al treilea Satiric. Iar decorurile sunt deosebite și neasemănătoare, întrucât în genul Tragic se reprezintă coloane, frontoane, statui și alte lucruri regești; în cel Comic, în schimb, găsim închipiri de clădiri particulare și ziduri, iar prin ferestre se văd fațade care imită casele obișnuite. În sfârșit, în cel Satiric, sunt reprezentate decoruri cu copaci, peșteri, munți și alte lucruri câmpenești în chip de priveliști”. O descriere perfect evocatoare, la care n-ar fi mare lucru de adăugat.

Decât, câteva lucruri legate de *tehnica de scenă*. Existau mașinării speciale, care permiteau ridicarea în aer, ca și cum ar fi zburat, a interpreților; altele produceau zgomote asurzitoare, ca de tunet, atunci când își făceau apariția, în maiestatea lor, zeii.

Printr-un mecanism de scribeți, acești zei erau făcuți să pogoare de undeva de sus, de unde și expresia *deus ex machina* (pe românește, erau coborâți cu hârzobul); câteva trape, în podium, erau destinate aparițiilor din Infern.

Asta puteau să vadă zecile de mii de spectatori în cele trei zile de concursuri dramatice. Vom recurge și aici, pentru întregirea imaginii, la un citat (din Octave Navarre, *Le Théâtre grec*): „Spectacolul la Atena începea dis-de-dimineată. Toți spectatorii veneau îmbrăcați de sărbătoare și purtând coroane, simbol religios. S-a discutat mult dacă femeile asistau sau nu la reprezentații. Nu este îndoială în ceea ce privește tragedia și drama satirică. Cât despre comedie, femeile serioase nu asistau la ea. Trebuia să se rezerve locuri anume publicului feminin, care nu era amestecat cu bărbații, ca la teatrele noastre. Preoții, funcționarii și demnitarii aveau locurile lor privilegiate la primele reprezentații. Era dreptul de proedrie, se spunea. Înainte de concursuri aveau loc mai multe ceremonii preliminare, al căror scop comun era de a expune, mai ales în ochii străinilor, puterea, bogăția, generozitatea Atenei. Aurul tributului vărsat de cetățile aliate, împărțit în talanți, era adus în orchestră și expus privirilor publicului. Apoi fiii cetățenilor morți pentru patrie defilau, echipați cu o armură completă, în orchestră, și heraldul anunța că, hrănind pe acești tineri până la majoratul lor, poporul îi încredința de-acum zeiței Fortuna. În sfârșit se proclamau coroanele de aur conferite unor cetățeni, ca recunoștință pentru serviciile lor. Ședința propriu-zisă se deschidea prin libații făcute cu sângele unui purcel. Sortii hotărau ordinea în care vor fi jucate operele poezilor concurenți. Un sunet de trompetă anunța începutul fiecărei piese. Ședințele erau foarte lungi, în timpul lor se mânca și se bea; uneori coregii, sau chiar unii cetățeni generoși, făceau să circule în public prăjituri și vin. Manifestările publicului erau cam aceleași ca în zilele noastre. Când piesa plăcea, aplaudau sau aclamau, bisau unele pasaje. Chiar claca – adică o ceată de oameni plătiți pentru

a aplauda – nu era necunoscută: Filemon, se spune, a uzat nu o singură dată de acest mijloc împotriva rivalului său, Menandru. Mulțimea își exprima dezaprobarea fluierând, bătând din picioare etc. Uneori lucrurile mergeau chiar mai departe: alungau de pe scenă, cu lovituri de pietre, pe actori. Din cauza ostilității publicului, unele piese nu puteau fi jucate până la capăt, se trecea imediat la piesa următoare. Cu toate aceste defecte, pe care Platon și Aristotel le-au reproșat cu asprime, publicul atenian a fost incontestabil unul dintre cele „mai inteligente care au existat vreodată [...]”. „[...] mult superior mulțimii romane, gata întotdeauna să părăsească teatrul, publicul atenian s-a interesat de spectacole aproape pur intelectuale, în care plăcerea ochiului avea puțin loc [...], el a știut să înțeleagă măreția adevărată și simplă a unui Eschil și a unui Sofocle”.

La sfârșitul unei zile atât de dense, se înmânau premiile: un țap, pentru autorii de tragedii, un burduf de vin, pentru autorii de comedii, ceva mai târziu s-a acordat învingătorilor o cunună cu lauri, precum și o sumă de bani. Spectatorii erau și ei răsplătiți pentru fidelitatea și rezistența lor, oferindu-li-se carnea friptă a taurilor sacrificați în cursul unei ceremonii. În final, cu toții se retrăgeau spre case la lumina torțelor care creau o atmosferă feerică și plină de mister.

CORIFEII

Eschil, „părintele tragediei“

Au existat și înainte de Eschil (525-456 î.Hr.) autori de tragedii. Despre unii de mult nu se mai aude. Numele altora (Frinicos, de pildă) s-a păstrat. Cine știe dacă în textele pe care timpul le-a risipit nu existau valori despre care ar fi meritat să se

vorbească. Există o fatalitate (*habent sua fata libelli*) și în destinul unor capodopere.

Așadar, Eschil. S-a născut la Eleusis, în apropiere de Atena. Îi era dat să trăiască într-o epocă zbuciumată, în care războaiele erau la ordinea zilei. Perșii, conduși de Darius și mai târziu de fiul acestuia, Xerxe, constituiau o continuă amenințare. Lupte grele se poartă cu agresorii persieni în războaiele medice la Maraton și la Salamina, unde Eschil însuși face parte din rândul combatanților greci.

Vrăjmașii fiind înfrânți, viața atenienilor profită de răgazurile de liniște. Alte lupte au loc la Atena – în plan literar. În concursurile care se inițiază, Eschil, autor a 80 (sau 90) de tragedii și drame satirice, se impune în câteva rânduri. Și cum ar fi putut să nu se impună? Scrierile lui, cele șapte care s-au păstrat, emană o forță venită din adâncuri imemorabile, o măreție aproape că zeiască. „Firimituri de la marele ospăț al lui Homer”, cum el însuși le socotea, tragediile eschiliene sunt, se poate spune, deschizătoare de drum.

Componenta mistică are, încă, un rol de prim ordin. Și nici nu se putea altfel câtă vreme substanța dramatică este îmbibată de un trecut în care ritul dicta desfășurarea vieții de zi cu zi. Elementele de ordin plastic și muzical, care aveau până atunci o importanță preponderentă în jocurile ce însoțeau „comunicarea” muritorilor cu nemuritorii, persistă în tragediile lui Eschil, inspirate din mituri, legende, din istorie. Corul, care încă mai iese uneori în față (în *Rugătoarele*, de exemplu), freamătă de plânsete, de răbufniri de spaimă, de fiori de groază. Țipete, lovituri în piept, veșminte sfâșiate. Implorări, imprecții, muștrări, încurajări, din când în când meditații asupra soartei. Întâmplări teribile se produc, eroii, care au în ei o forță păgână, trăind, la cotele de sus ale patetismului, un zbucium la capătul căruia e fie pieirea, fie mântuirea. O instanță mai presus de ei le dirijează viețile și ei sunt nevoiți să se supună, dar nu fără a cugeta asupra încercărilor prin care trec și care nu-i fac

întotdeauna să îngenuncheze. Grație lui Eschil, să spunem așa, ei încep să gândească, să-și pună întrebări, să se îndoiască, să acuze. Conștiința lor morală se înfiripă. Fără multe nuanțe, fără multe meandre.

Zei își au și ei slăbiciunile lor. Sunt abuzivi, invidioși, răzbunători, de multe ori cruzi, când și când totuși solidari cu muritorii. Participă și el la violența atotstăpânitoare. Și sunt, poate și în ideea unei ordini care ar trebui să se instaureze în climatul convulsiv, intoleranți. Îngăduindu-și orice, ei nu îngăduie excesul de îndrăzneală, orgoliul împins prea departe. Necumpătarea, care duce la acte de sfidare: „Mai presus de toate stă măsura”, croită de „dreapta judecată”. Trufia, furia care ia mințile (grecii numeau aceste stări *hybris*) pot duce la comiterea unor nelegiuiri. La păcate care, inevitabil, își vor primi pedeapsa.

Mai ales când sunt păcate din moși-strămoși. A greșit grav un protopărinte, făptuind o abominabilă crimă, va avea de suportat înfiorătoare consecințe tot neamul de urmași. E o lege nescrisă: „De sfârșitul ce te paște, nimic nu te poate pune la adăpost...”

Ceea ce nu înseamnă că unii dintre eroii, construiți în dimensiuni monumentale, ai lui Eschil nu ridică fruntea. Chiar dacă propriul fel de a fi configurează deznodământul, unii dintre ei, nimbați de măreție tragică, se opun, știind prea bine ce-i așteaptă. Altminteri, mersul lucrurilor, sub extrem-arbitrara dictatură zeiască, nu-i îndreptățește să fie prea încrezători: „O, nimicnicie a lucrurilor omenești, ajunge o simplă umbră, ca bucuria să fie sfărâmată!”

Însemnătatea lui Eschil e decisivă și în evoluția genului pe care îl ilustrează. Legile spectacolului, pe care alții le vor dezvolta, îi datorează mult. O spune, în *Poetica*, însuși Aristotel: „Eschil, cel dintâi, a ridicat numărul actorilor de la unul la doi, a micșorat importanța corului și a dat rolul de căpetenie dialogului”. Cum am menționat, vom găsi în piesele lui, pe lângă acest al doilea actor, de care vorbește Stagiritul, și un al

treilea. Inovația i-a aparținut mai tânărului Sofocle, rival la cununile de lauri ale concursurilor literare, dar meritul lui Eschil este acela că s-a arătat deschis, potrivindu-și pașii cu vremurile.

Tragedia *Rugătoarele* (490 î.Hr.), făcea parte dintr-o tetralogie care mai cuprindea două piese grave, *Egiptenii* și *Danaidele*, și o dramă satirică, *Amynone*. Pe țărmul Argolidei sosesc, speriate, desperate, cincizeci de femei care își spun păsul în jeluri prelungi. Sunt „rugătoarele”, danaidele, care cer regelui Pelasgos dreptul de a fi adăpostite. Se tem de cei cincizeci de bărbați porniți în urmărirea lor, fiii lui Egiptos, care vor să le oblige să nuntească.

Dar cine sunt aceste fapte îngrozite și cine sunt „prigonitorii” lor? Sunt fetele lui Danaos și ele nu suportă gândul că ar trebui să primească în așternut pe fiii lui Egiptos. Poate că se feresc, cu un sănătos instinct natural, de o împerechere incestuoasă, Danaos și Egiptos fiind frați, aduși pe lume de preoteasa Io, cea iubită de Zeus și osândită de gelozia Herei, soața acestuia, să rătăcească prin lume transformată în juncă și mereu înțepată de un tăun. Poate că, într-un gest de răzvrătire, ar vrea să nu li se impună un tovarăș de viață, pe care tânjesc să și-l aleagă singure. Dar s-ar mai putea și ca ele să aibă o ostilitate nefirească față de sexul opus: „Nu că-am fi fost osândite de vreo cetate anume/ vină de-amor să spășim în exiluri;/ ci din firească scârbire față de orișice mascul,/ silă ne e de nuntire cu-ai lui Aigyptos fii/ și de-a lor păcătoasă râvnire...” Sunt gata să aleagă suicidul, din „scârbă pentru patul căsniciei”, cutremurându-se la gândul că ar putea fi atinse de acei „scârbavnici bărbați”. Mai bine singure, decât așa...

După momente de ezitare – care semnaleză, lucru important, un proces de conștiință –, Pelasgos primește în țara lui pâcul de hărțuite. Ba, mai mult, stopează năvala surescitaților agresori, stăpâniți de dorință și împinși de lăcomie. Opțiunea lui Pelasgos, nu tocmai ușoară, înseamnă, mai întâi de toate, o biruință a principiilor morale asupra legilor îndătinate.

Iar mai departe, oare ce va fi să fie?... Pelasgos cel drept și înțeleghător e înfrânt în cele din urmă de oastea de feciori pofcioși ai lui Egiptos, care își ating scopul luând de neveste pe îndârjitele danaide. Dar lucrurile nu se sfârșesc așa. La îndemnul neîmpăcatului Danaos, acestea vor săvârși un groaznic măcel în noaptea nunții; una singură, Hipermnestra, sedusă de frumusețea soțului ei, Linkeios, îl cruță, provocând mânia părintelui. Neascultătoria are șansa să fie apărută de însăși zeița Afrodita. Dar surorile Hipermnestrei se aleg cu una dintre acele pedepse născocite de imaginarul mitic. Omorătoarele, prăvălite după moarte în întunecata împărăție a lui Hades, au să fie supuse unui fără de sfârșit canon. Vor trebui să care, fără a se opri, vase cu apă ca să umple un butoi fără fund.

Tragedia *Perșii* (472 î. Hr.) se deosebește de celelalte scrieri ale lui Eschil prin orizontul tematic și prin sursa de inspirație. Un fapt istoric, pe care Eschil îl cunoștea prea bine fiindcă el însuși luptase la Salamina, unde atenienii au reușit să-i învingă pe năvălitorii perși. Sau, într-o altă paradigmă, exponenții unei civilizații pe cale de constituire au stăvilit puhoiul barbar amenințător.

În Susa, unde se așteaptă vești de pe câmpul de bătaie, domnește îngrijorarea. Mama războinicului Xerxe, Atossa, are un vis înfiorat de rele prevestiri. Un vis premonitoriu, căci un mesager sosit curând-curând vestește înfrângerea catastrofală a armiei persane, înfrângere umilitoare soldată cu hecatombe de cadavre. Corul, după cum îi este datul, geme, urlă, vaietele lui având rezonanțe de cântec lugubru.

Plânge cu grele lacrimi și Xerxe, cel care se socotea năpăstuit, după ce prin nesăbuița lui, înfruntând până și zeii care ocroteau Atena, și-a expus oștile teribilului prăpăd („Îndoață Infernul cu perși”). O fi, devastatorul eșec, dictat de „daimonul ursitei”?

Răspunsul, în spiritul gândirii vremii, îl dă umbra lui Darius, sculată din mormânt de tânguirile din cetate: „Dar pe

om, când sânguește să se piardă, îl ajută și dumnezeirea". Defunctul rege e împodobit cu rare virtuți. Era, mare, un om înțelept, ponderat, nu se avânta nebunește în aventuri sortite căderii în catastrofă. Pe când Xerxe, frufașul...

Un simțământ patriotic însuflețește textul eschilian, răsunând în îndemnurile la lupta pentru apărarea gliei, a statutului de independență al grecilor: „... ci haideți, fii ai Greciei, la lupta cea supremă! Veniți! Veniți! Eliberați pământul/ Străbunilor! Eliberați copiii! Eliberați soțiile! Veniți! Dați templelor străbune libertate! Eliberați și locurile unde/ Zac îngropate oasele străbune! Veniți! Veniți! Acum ori niciodată...”

Cu *Prometeu înălțuit* (470 î. Hr.) – trilogia mai cuprindea piesele, pierdute, *Prometeu, purtător al focului* și *Prometeu eliberat* – ne întorcem la mit. Iar mitul urcă până la începuturile lumii, când zeii și titanii se prinseseră într-o uriașă încheștare (*titanomahia*) și nu se știe a cui ar fi fost biruința dacă Prometeu, el însuși un titan, nu l-ar fi sprijinit pe Zeus. Dar Prometeu, cu individualitatea lui pronunțată, nu-i rămâne fidel cârmuitorului din ceruri. Privind în jos, la pământeni neștiutori, îl apucă mila și de dragul lor fură, din vatra lui Hefaios, scânteia care va aprinde focul și la bieții pământeni. Iar focul înseamnă, simbolic vorbind, luminare. Prometeu, ca un geniu civilizator, îi învață meșteșugurile (plugărit, navigație) și alte iscusințe (scris, citit). Ceea ce declanșează supărarea grozavă a mai-marelui zeilor, care dă curs pornirilor lui despotice poruncind, cu vorbe strașnice, înălțuirea de o stâncă a celui care îl înfruntase.

Și caznele lui Prometeu, binefăcătorul – pe care unii l-au asemuit cu Iisus –, încep. Suferințele sunt cumplite, dar sfidătorul nu cere iertarea care ar fi putut să-l mântuie de chinuri. Ba mai mult, ca un răzvrătit fără teamă, îl blestemă pe opresorul său, prevestindu-i căderea. Cuprins de neliniști, Zeus îl trimite pe Hermes să afle mai multe în legătură cu această profeție. Semeț, până la... Dumnezeu, Prometeu refuză. Un fulger al tiranului lovește stâncile de care Prometeu e încătușat și

bolovani colosali îl îngroapă sub mormanele prăvălitate peste dânsul.

Astfel se sfârșește, în piesă, povestea care, în mituri, continuă. Un vultur, trimis de Zeus, îi sfășie lui Prometeu, mereu nesupus, mereu neîmblânzit, ficatul iar și iar. Supliciul ia sfârșit atunci când centaurul Chiron, devorat de dureri insuportabile pricinuite de o rană provocată de Heracles, coboară în Infern, înlesnindu-i eliberarea.

S-ar părea că, în confruntarea dintre Zeus și Prometeu, autorul îl privilegiază pe titanul al cărui nume a intrat în fondul de cuvinte ce exprimă grandoarea. Dar în acest dialog net incap inflexiuni. În ce-l privește pe Zeus, „Nici el nu scapă de sfârșitul ce-i e scris”. Căci, așa cum știm deja, „ne-ndurate-s vrerile Destinului”. Dar și încăpățânarea lui Prometeu, care îl ursește singurătății, e împinsă până acolo unde, cum am văzut, *hybrisul* decide osânda (Hermes: „Nu crede tu că dârză semeția ta/ E mai frumoasă decât cuminenia”). Pus la cazne, Prometeu lasă însă, prin gestul său suprem-binefăcător, impresia unei forțe care, până la urmă, a învins.

Încă o poveste se împletește cu aceea a titanului ținut de un stei. Aceea a lui Io, gingașa fecioară care stârnește patima de iubăreț nesățios a lui Zeus și, ca urmare, gelozia întărită a soției acestuia, Hera. Protectoarea căsătoriei îl pune pe Argos cel cu o sută de ochi s-o urmărească pe nefericita Io, preschimbată de Zeus în juncă. Monstrul e ucis de către Hermes și atunci neîmblânzita consoartă a celui mai puternic dintre olimpieni trimite pe urmele ei un tăun care o chinuie cu acul lui afurisit. Vinovată fără vină, Io, al cărei destin Prometeu îl cunoaște, își va recăpăta înfățișarea de odinioară după pribegii parcă nesfârșite.

Figura lui Prometeu a inspirat pictori (Michelangelo, Tițian, Ribera, Salvator Rosa ș.a.), compozitori (Beethoven, Liszt, Saint-Saëns), scriitori (Goethe, Byron, Gide; de la noi, Victor Eftimiu).

Orestia (458 î.Hr.), singura trilogie din creația dramatică a Eladei, păstrată, își are substratul în ceea ce legenda numește „tragedia Atrizilor”. O tragedie fără seamăn. Înainte de a intra în povestirea analitică a celor trei piese, o descindere în mit e cel mai bun preludiu. E vorba de doi frați, Atreu și Tieste, blestemați de tatăl lor, Pelops, pentru că îl ucisese pe un frate vitreg. După un răstimp în care cei doi sunt izgoșiți din cetate, Atreu va ajunge pe tron. Dar întronarea, pe care o râvnise, nu-i tihnește, întrucât află că Tieste se înfruptă din farmecele nevestei lui. Îl alungă, bineînțeles, dar după un timp îl recheamă, ca pentru o împăcare. Dă pentru el și un ospăț, la care, cu o fantezie monstruoasă, îi oferă, printre bucate, hălci din trupul copiilor acestuia, pe care îi ucisese. Reacția lui Tieste este un blestem: neam de neamul lui Atreu, în perpetuitate, să se omoare între dâșii.

Și cu aceasta ajungem la *Agamemnon*, „capodopera capodoperelor” (Goethe). S-a încheiat războiul Troiei. Agamemnon, din spița lui Atreu, se întoarce învingător. Acasă îl așteaptă, cu vorbe mieroase și calinerii prefăcute, soția, Clitemnestra. Femeia, personaj de o anume complexitate, nu doar că îi fusese necredincioasă (în *Hoeforele* va căuta o justificare: „E greu pentru femeii să stea departe de bărbat”), intrând în dragoste cu Egist, odrasla lui Tieste, dar i-a pus gând rău soțului legiuit. Ajutată de amant, îl ucide pe Agamemnon, faptă atroce pe care nu o regretă, mai ales că are și un argument care ține de simțământul matern. Bărbatul ei o jertfise, înaintea plecării la război, pe fiica lor, Ifigenia, pentru ca zeii să dea vânt prielnic corăbiilor pornite spre Troia. Și Egist, în definitiv, ca fiu al lui Tieste, se crede îndreptățit să ucidă.

Și apoi, nu era o „sentință străveche”? O rostește pătimașa Clitemnestra: „Ce-am făptuit/ Era sortit”. Își uită, când spune aceste vorbe, neînfrânarea (și n-ar recunoaște probabil în ruptul capului o zicere din *Hoeforele*: „Domnește pofta-n sufletul femeii...”). În inima ei capabilă și de iubire și de ură sentimentele

se învălmășesc. O zgândără faptul că Agamemnon a adus-o cu sine, captivă, pe tânăra Casandra, fiica troianului Priam, preoteasă a lui Apolo (ale cărei profeții, ca urmare a supărării zeului, căruia ea nu-i oferise grațiile, nu le crede nimeni, deși se împlinesc întotdeauna). Casandra, care, având darul de a vedea în viitor, prevestește: „Ce-i scris să vie va veni”.

Legea talionului („Ochi pentru ochi, dinte pentru dinte!”) își urmează cursul. Vărsarea de sânge duce la vărsarea de sânge. Zeii au o vină, pentru că s-au amestecat cum nu trebuie în destinele muritorilor, dar și aceștia s-au complăcut în păcat (de pildă, Clitemnestra privește cu voluptate și cu un morbid fior poetic sângele lui Agamemnon: „o dulce rouă a morții”). Au greșit nu dintr-un impuls de moment, ci pregătind pe îndelete crima. Iertarea nu poate veni de niciunde: „dacă apele toate/ Pe-o albie numai s-ar scurge/ Nu pot niciodată să spele/ O mână pătată de sânge”.

Povestea nu s-a sfârșit, ea continuă în *Hoeforele* (*Purtătoarele de libațiuni*) și *Eumenidele*. Omorul săvârșit de Clitemnestra nu avea cum rămâne nepedepsit. Iar instrumentul punițiunii zeiești este Oreste, fiul lui Agamemnon și al Clitemnestrei. Cu ajutorul surorii lui, Electra, și îndemnat stăruitor de Apolo, Oreste, întorcându-se în Argos și dându-se drept un călător venit să anunțe moartea... lui Oreste, îl ucide pe Egist și, după un dialog de intensitate dramatică, pe mama lui, Clitemnestra.

Și-a răzbunat părintele, dar a comis un matricid. N-a săvârșit omorul cu sânge rece. În sufletul lui s-a dat o luptă („E mama mea, am dreptul s-o omor?”), iar șovăiala care l-a cuprins semnalează o licărire în cugetul său, care începe să se desprindă de morala barbară a răzbunării cu orice preț, fiindcă așa au vrut zeii. Iar acest început de desprindere de sub presiunea fatalității îl face pe Oreste într-o măsură răspunzător de fapta sa. Simțămintele de fiu cedează în fața datoriei de fiu. El nu putea să nu răzbune uciderea părintelui său.

Dar toate astea îl costă. O vreme, pare că Oreste și-a pierdut mințile. Îngrozit de ce a făcut și urmărit de Erinii, aceste zeități care nu lasă pedepsită o fărădelege, tânărul se refugiază în templul lui Apolo. Și cu asta intrăm în arealul dramatic al *Eumenidelor*. Ca să le mai astâmpere zelul, Apolo, cel care-l împinsese pe Oreste la crimă, le adoarme pe Erinii. Pentru scurt timp însă, umbra Clitemnestrei, ieșită din mormânt, certându-le pentru apatia lor. Furiile – care simbolizează convulsiile remușcării – vin iar pe urmele lui Oreste și îl ajung, chiar și în templul zeiței Palas Atena, unde hăituitul, sfătuit de Apolo, căuta protecție.

Va urma o judecată, la care urmăritoarele, dezlănțuite, cer pedepsirea făptașului, amenințând că altfel vor potopi Atena cu nenorociri. Însă înțeleapta Atena, la fel și Apolo îi iau apărarea lui Oreste, zeița promițând Eriniilor că le va consacra un cult, într-un sanctuar al lor. Ca prin minune – suntem, doar, în plină poveste –, înverșunatele duhuri încolăcite de șerpi se preschim-bă în Eumenide, divinități făcătoare de bine, proteguitoare.

Viitorul pare mai surâzător, chiar utopic („Blestemul vechi stârpit să fie“). „Sălbăticia urii“, ținând de o morală a începuturilor, e lăsată în urmă. Răzbușarea nu va mai fi să fie un imperativ din tată în fiu, cu moarte pentru moarte. Asumată, vinovăția va trebui, într-un fel sau altul, plătită, o faptă rea, fie și dictată de onoarea de familie, nemaiputând fi pusă doar în seama destinului. Cel ce ia viața altuia dispune, începe să dispună, de liberul-arbitru, de aceea el nu poate fi iertat decât după ce ispășește.

Și totuși, oricât muritorii ar fi încercați de îndoială, oricât ar căuta să se împotrivescă, destinul își urmează cursul. Vrerii Moirelor (Parcelor) până și Zeus i se supune. Iar dacă peste bietul om se abate o anatema, afurisenia se va răsfrânge și asupra descendenților. Cel care cade în greșală, într-o greșală gravă, își expune descendenții unor pedepse cutremurătoare.

Tragedia *Cei șapte împotriva Tebei* (467 î.Hr.) făcea parte dintr-o trilogie care mai cuprindea piesele *Laios* și *Oedip*; dintr-o tetralogie, dacă adăugăm drama satirică *Sfinxul*. Blestemul azvârlit de Oedip, rege din stirpea osândită de Erinii a lui Laios, determină grozăviile care se petrec. Eteocle și Polinice, progeniturile lui Oedip, vor plăti pentru păcatele tatălui lor, dar, și mai mult încă, fiindcă nefericitul Oedip, cândva, îi anatimizase.

Potrivit unei înțelegeri între cei doi tineri, ei ar fi trebuit să conducă pe rând Teba. Dar Eteocle nu respectă convenția. Și atunci, pradă unei explicabile frustrări, Polinice vrea să-și recucerească ceea ce el crede a fi, și chiar este, un drept al său. Împreună cu alți șase comandanți de oști, supune cetatea natală unui asalt. Eteocle i se opune ca un erou și în încheștarea luptei cei doi se omoară unul pe celălalt. Apărătorul Tebei se profilează ca o figură pozitivă, dar cu prețul uciderii de frate. Ca la toți tragicii elini, însă, e anevoie să discerni, la personajele peste care fatalitatea apasă, între virtute și vinovăție. Unde începe una și unde sfârșește cealaltă...

Năpasta a lovit cumplit, încă o dată, „neamul acesta încercat de nenoroc“. Cum să te sustragi? „De pacoste, când ți-o trimite cerul, n-ai scăpare“. Iar ororile, ca și gesturile de bravură, continuă. Agresorul, Polinice, încălcând cu intenții războinice grăia unde a văzut lumina zilei, va rămâne – prin decizia autorităților tebane – neîngropat, pedeapsă amarnică la vechii greci. De fapt, ar fi trebuit să rămână neînhumat, numai că una dintre surori, Antigona – figură luminoasă a dramaturgiei eline, unde femeia nu prea e privită cu ochi buni –, se răzvrătește și, în pofida amenințărilor care pe un altul l-ar fi făcut să renunțe, își va împlini datoria omenească de a încredința țărânei trupul neînsuflețit al lui Polinice.

Accente epice, lirice, dramatice se armonizează în această tragedie, care a lăsat urme în scrisul lui Ennius, Attius, Seneca, precum și la Shelley și Hugo.

Sofocle – între arbitrariul zeiesc și problematica morală

Sortit unei vieți îndelungate, trăită în plenitudine, Sofocle (496 – 406 î.Hr.) e o figură impunătoare a tragediei eline. S-a ilustrat și în afara sferei dramaturgiei, primind de pildă investitura de strateg (comandant de armată). Era pe atunci, pentru Atena, o epocă de glorie și de prosperitate. Artele înfloresc în climatul stimulat. În arhitectură, se distinge splendida construcție a Partenonului, în sculptură, statuile lui Fidias. Starea de bine care domnește în cetate alimentează o stare de spirit ce prețuiește înțelepciunea și măsura. Conceptul care definește idealul epocii este acela de *aticism*, o splendidă înmănunchere de virtuți. Sentimentul religios e, în continuare, puternic, dar nu atât de copleșitor ca până acum.

Și la Eschil, cu toată dominația, uneori strivitoare, a forțelor supranaturale (e vorba de zei), omul, cu toată fragilitatea alcătuirii sale, începe să se împotrivescă, temător, dar și cu surprinzătoare mândrie, poruncilor destinului. Sacralul își păstrează și la Sofocle forța discreționară, care pretinde evlavie muritorilor, numai că în cugetul personajelor cărora li s-a urzit o soartă rea încep să-și facă loc îndoieli, întrebări – o reflexivitate care, între speranță și deznădejde, nutrește o problematică morală neînfeudată, la modul absolut, fatalității. Factorul psihologic dobândește o pondere tot mai mare, frământul conștiinței tinde să ia locul prosternărilor înfricoșate, sporindu-și ponderea în precipitarea eroilor spre un tragic sfârșit. Iar eroii nu plătesc neapărat pentru un păcat al părinților, al străbunilor, ci pentru o vină în care, dincolo de încruntările zeiești, aflăm defecte ale firii lor. Ei înțeleg asta și nu se disculpă arătând spre ceruri. Așa se întâmplă, cum vom vedea, cu Ajax, cu Oreste, cu Antigona. Faptele bune fi-vor cântărite undeva, în talgerele unei

justiții imanente, nelegiuirile pot fi ispășite prin suferință. Peste disperare, se arcuiește un orizont scăldat în raze de lumină. De menționat siluetele cu mult contur ale personajelor feminine (Antigona, Electra), cu gama lor specifică de reacții sufletești, între slăbiciune și neînduplecare.

Autor a 123 de piese, din care au ajuns până la noi doar șapte, Sofocle a fost un premiant al concursurilor literare (învingându-l și pe Eschil). Îndrăzneț în construcția scrierilor lui, a redus intervențiile Corului (amplificat totuși de la 12 la 25 participanți), cultivând mai stăruitor dialogul cu replici dense, scăpărătoare, ceea ce înseamnă un pas înainte față de ambalarea în tirade a eroilor lui Eschil. S-a bizuit pe trei actori, a încurajat folosirea unor decoruri pictate, și-a înveșmântat personajele într-o costumație mai apropiată de ceea ce trebuia să fie.

Nu și-a gândit neapărat piesele ca urmând să facă parte dintr-o trilogie. Inspirare din istorie și din mitologie, ele își păstrează, fiecare, o anume autonomie, fie că e vorba de ciclul teban (*Oedip Rege*, *Oedip la Colonos*, *Antigona*) sau de ciclul troian (*Ajax*, *Filoctet*, *Electra*).

Nu se știe dacă piesa *Trahinienele* îi aparține, cu certitudine, lui Sofocle și dacă, acceptându-i paternitatea, a fost scrisă în anii tinereții sau e o lucrare de senectute. Oricum, nu poate fi așezată printre capodoperele dramaturgului.

Subiectul împletește un fir mitologic. Nevasta lui Heracles, Deianira, o femeie gingașă și bună, se usucă de dor în absența zdravănelui erou care, pedepsit de Zeus pentru că-l ucisese pe regele Euritos, își face penitența în Hades, unde, cică, „sunt cei răi de gură și trufași”. Singurătatea e amară pentru Deianira, care, aflând și că bărbatul de care și-a legat viața s-a îndrăgostit de o copilă, Iole, fiica lui Euritos, e măcinată de gelozie. I-ar trebui un leac de dragoste și, cu această amăgire, se încrede lesne în sfatul centaurului Nesus, pe care Heracles îl rănise cândva cu o săgeată; îl lovește de moarte tocmai fiindcă omul-cal își îngăduise gesturi necuviincioase față de Deianira. Nesus, înainte

de a-și da duhul, îi oferă cu perfidie naivei femei cămașa lui care pasămite, îmbrăcată de Heracles, i-ar putea reactiva acestuia sentimentele pentru devotata lui nevestă. Cu ezitări, cu o anume teamă, Deianira îi trimite voinicului „cămașa lui Nesus”, a cărei țesătură era însă îmbibată cu un venin letal. E o haină a morții care îl încheștează pe Heracles în mistuitoare dureri. Dându-și seama de cumplita ei greșală, Deianira, pradă unor grele remușcări, se sinucide. Incinerat pe un rug uriaș, Heracles, fiul lui Zeus, va fi suit în Olimp. Nu înainte de a apuca să-l îndemne pe fiul lui, Hillos, să se însoare cu Iole. Un îndemn ciudat...

Cine poartă vina pentru tragicele întâmplări? Rătăcirea eroilor, firește, dar rătăcirea aceasta s-a petrecut din voința capricioasă a Afroditei. În piesă, o atare revelație nu-i trecută sub tăcere: „Căci zeii-s/ Făptașii haini ai isprăvii de astăzi”. Zeița iubirii, așadar. Și, mai presus de ea, însuși Zeus: „Dar toate/ Purceș-au de sus, de la Zeus!” Niciodată nu poți ști la ce să te aștepți, atâta vreme cât depinzi de umorile lor schimbătoare. De aici, nestatornicia a toate câte sunt: „Vremelnice-s toate pe lume...”

Ajax, în care înrâurirea lui Eschil încă se percepe, are ca sursă de inspirație *Iliada*, epopeea homerică în care se „cântă” războiul troian. Protagonistul e un erou al crâncenei încheștări, Ajax, cel mai viteaz luptător după Ahil. După moartea lui Ahile, ucis de troianul Paris cu o săgeată otrăvită înfiptă în călcâi, singurul loc vulnerabil al fiului zeiței Tetis, Ajax spera ca armele peleanului să-i fie lui dăruite. Era, poate, îndreptățit pentru cutezanța lui în luptă, dar armura, scutul, paloșul liderului aheu îi sunt atribuite istețului Odiseu. Înciudat, cuprins de disperare, Ajax vrea să se răzbune și, în furia care îl năpădește, e gata să-i masacreze pe camarazii de front. Interceptându-i intenția, zeița Atena îi întunecă mintea până într-atât încât Ajax, în loc să-i ucidă pe conducătorii ahei, face prăpăd, râzând în hohote, în cirezile de vite ale oștirii. Revenindu-și din sminteală, e podidit de rușine și, ca să-și răscumpere fapta, ca un om care și-a

recăpătat onoarea, își ia viața. Tovarășii lui, în frunte cu „craiul oștilor”, Agamemnon, nu-i îngăduie înhumarea, după datină, dar intervine, cu o iscusită pledoarie, nu altul decât rivalul lui Ajax, Odiseu și trupul nefericitului va fi îngropat, cum se cuvine.

Sigur, nebunia furiosului războinic și sfârșitul lui au fost instrumentate de zei. Cum spune și un personaj, Teucros, fratele lui Ajax: „Eu unul spune-voi mereu că de la zei/ Vin toate câte-au fost și toate câte sunt”. Dar și firea colericului erou, înclinat spre primejdioase excese, trebuie luată în discuție. Ajax se arată a fi „măros”, „fălos” și crud atunci când i se urcă sângele la cap. Iar zeii, cum știm, se supără dacă vreun muritor se semețește. Ajax nu putea avea un alt destin. În pofida rugăminților alor lui, își va scurta zilele cu o îndârjire care pare să fie propria decizie, iar gestul îl reabilitează.

În rest, unele exclamații condamnă războiul: „hâde-s armele”. Iar anumite reflecții, cum sunt cele, întrebătoare, ale lui Odiseu, deapănă un simțământ al deșertăciunii: „Căci ce suntem cât viețuim pe-acest pământ?/ Doar umbre doar... și doar deșarte năluciri?” Un ecou parcă din Pindar: „Om, vis al unei umbre!” Refrenul îl vom regăsi, mai târziu, la Shakespeare și la Calderón de la Barca. Și nu numai...

Tot în eposul homeric, în *Iliada* și *Odiseea*, își are izvorul *Filoctet* (409 î.Hr.). Acțiunea se petrece pe insula Lemnos, unde un luptător aheu de frunte, Filoctet, a fost lepădat de camarazii lui de arme după ce mușcătura unui șarpe veninos îl betegise. Nu mai suportau duhoarea rănii, iar el devenise inapt pentru încăierările din războiul troian. Așa voit-au zeii („Tot chinu-i vine de la zei...”), cu ciudatul lor fel de a împărți dreptatea. De atunci, vreme de zece ani, nefericitul a trăit, în chinuri mari și răbdând de foame. Și, mai ales, insuportabilă pentru el era, și este, singurătatea.

Dar soarta, adeseori, se schimbă pe neașteptate. Cei care i-au făcut răul îl caută acum ca să-l convingă să revină în luptă.

Vicleanul Odiseu, unul dintre autorii îndepărtării lui, și cinstitul fiu al lui Ahile, Neoptolem, îi vorbesc în fel și chip. Neputând uita ingratitudinea, umilința la care a fost supus, Filoctet, cu sufletul încărcat de resentimente, se încăpățânează să refuze. Ar prefera, ca să scape de dureri și de suferința morală, să se zdrobească de stânci.

De ce oare aheii depun atâtea stăruințe pe lângă îndărătnicul, înveninatul Filoctet? Nu de dragul lui, ci pentru că vestitul arcaș moștenise arcul și săgețile lui Heracles, iar un oracol prezisese că numai cu ajutorul său Troia ar putea fi distrusă. În pieptul lui Filoctet se dă o luptă aprigă, între mânia celui care nu poate ierta și palpitul sentimentului patriotic.

Cine știe cât ar fi durat negocierile de pe insula Lemnos și refuzurile lui Filoctet dacă nu s-ar fi pogorât aici, din clar senin, însuși Heracles. Apariția lui e decisivă. Primul între trăgătorii cu arcul se lasă convins să se întoarcă pe front, unde, după cum legenda mitologică spune, vindecă de rana până atunci fără leac, îl va ucide cu o săgeată pe troianul Paris (cel care, răpind-o pe Elena, declanșase războiul), reintrând în elita vitejilor.

O durere fără margini o copleșește pe Electra, protagonista piesei omonime (410 î.Hr.). Printre vaietele ei care nu mai conțin, se distinge o obsesie: aceea a răzbunării. De fapt a pedepsirii celei ce și-a ucis soțul, pe Agamemnon, abia întors, învingător, din războiul troian. E vorba de mama Electrei, Clitemnestra, care, după infama făptuire, de care nu se căiește, acceptă fremătătoare dezmiertările complicei ei, Egist. A procreat cu nelegiuitul, iar pe odraslele ei cu Agamemnon le-a urgisit.

Clitemnestra trebuie să moară – e gândul întunecat ce stăpânește mintea înverșunatei Electra. În zadar încearcă temătoarea ei soră, Crisotemis, să o oprească (relația lor bazată pe contraste de caracter o amintește pe aceea dintre Antigona și Ismena). Hotărârea Electrei, cu firea ei înclinată spre violență, n-o clintesc nici justificările Clitemnestrei, care par să aibă un temei. A fost vrerea zeilor, întâi de toate, iar Agamemnon, ca să

aibă vânt bun în corăbiile ce stăteau să pornească spre Troia, a jertfit-o pe fiica amândurora, Ifigenia. Gest cutremurător, dar, argumentează în replică Electra, dictat de o voință mai presus de simțămintele bieților pământeni. Agamemnon, înfrângându-și durerea, n-a avut încotro, interesele patriei trebuiau să primeze.

Electrei îi vine în ajutor fratele ei, Oreste, care trăise în surghiun, departe de palatul în care noul rege, uzurpatorul Egist, l-ar fi putut suprima. La îndemnul lui Apollo, el revine la Micene, unde, unindu-și forțele cu pătimea sa soră, le face seama lui Egist și Clitemnestrei. Nu ezită, nu regretă (stări de spirit pe care le are eschilianul Oreste). Cu atât mai puțin Electra, în a cărei decizie zeii par să nu aibă niciun amestec. Și-a trimis în Hades mama care a adus-o pe lume, dar, nepăsătoare față de urmările pe care le-ar putea avea un matricid, ea înțelege să-și facă datoria. Fanatismul încrâncenărilor ei împinge în plan secund coerciția fatalității.

Oedip Rege (c.415-412 î.Hr.) este, în aprecierea lui Aristotel și apoi a unui lung șir de comentatori, „cea mai desăvârșită creație dramatică a Antichității”. Blestemul asupra Labdacizilor continuă să apese, din generație în generație. Teba e cotropită de o molimă, ciuma, care nu se mai sfârșește. Cine să salveze cetatea de acest flagel? Desigur, Oedip, „cel mai bun dintre toți”, care o mai izbăvise o dată, dezlegând o enigmă a Sfinxului (ființă monstruoasă cu chip de femeie, aripi de pasăre, trup de câine, coadă de șarpe, gheare de leu) și aducându-i în felul acesta monstrului pieirea. Trebuie găsit cel vinovat de uciderea regelui Laios și pedepsit cu moartea sau cu trimiterea în surghiun. Aruncând potop de blesteme asupra nelegiuitului, cine o fi fiind acela, Oedip declanșează cercetările. Nu este el, așa cum îl califică Tiresias, „cel mai bun dezlegător de taine”?

Dar spusele bătrânului profet îi strecoară o neliniște în suflet. Făptașul ar fi un „băștinaș teban”. Cu o turburare crescândă, întretăiată de clipe de speranță, Oedip se cufundă treptat într-un vertij din care nu are scăpare. Află mai întâi cu

revoltă, apoi cu groază că prorociile oracolului din Delfi s-au împlinit. Ucigașul lui Laios este chiar el, iar bătrânul rege fusese părintele său! Prin urmare, își dă el seama cu oroare, se căsătorise cu propria lui mamă, Iocasta (psihanaliștii au derivat de aici așa-numitul „complex al lui Oedip”), copiilor ce s-au născut din această unire împotriva firii el fiindu-le fate...

Și Laios, ca să contracareze funesta prevestire ce se făcuse asupra-i, încercase totul și mai mult decât atât, sortindu-l morții pe viitorul lui omorător. Dar cel care primise sumbră însărcinare nu se îndură, copilul ajungând să fie crescut de Polib, conducătorul Corintului, despre care Oedip avea săcreadă că e tatăl lui adevărat. Într-o încăierare, după cum hotărâseră forțele supranaturale, el îl răpune pe tatâne-său, Laios și de aici decurge suita de grozavii: „Născut din cine nu se cade, am luat pe cine/ Nu se cade, am ucis pe cine nu se cade!” Într-un acces de disperare, își scoate ochii. Oripilată, Iocasta se sinucide, iar Oedip, distrus de atâtea înfricoșătoare revelații, va peca într-un lung exil, însoțit de devotatele lui fiice Antigona și Ismeria. Cetatea n-ar mai fi putut suporta prezența lui pângăritoare.

Pentru faptele lui pe care mintea abia dad le poate măsura, Oedip va fi stigmatizat ani lungi de acum înainte. O vină de neînchipuit – dar întrucât este el vinovat? l-a ucis pe Laios, însă n-a știut că acela e părintele său, s-a căsătorit cu Iocasta, pe care Creon i-a oferit-o de nevastă ca mintuitor al Tebei, fără ca prin minte să-i treacă faptul că împartă patul cu propria-i mamă. Aflând ce a aflat de la oracolul din Delfi, a încercat din răputeri să se ferească. Nu s-a resennat, însă blestemul ce-i urmărește neamul s-a arătat, încă o dată, implacabil.

Și totuși, Oedip, în amarnicele-i zbateri, nu-i învinovățește pe zei, nu se plânge de soarta neîndurătoare impusă celor ce-l prigonesc. Sentințele Moirei nu pot fi zădărnicate. Poze și firea năpăstuitului teban îl va fi predispus greșelilor de nerăsumpărat.

El irascibil, suspicios, câteodată nedrept și, ceea ce pe zei îi supără întotdeauna, dă dovadă de un orgoliu exagerat.

Eroul sofoclian a generat creații datorate lui Corneille, Voltaire, Gide, Cocteau, precum și unui cineast, Pier Paolo Pasolini.

Oedip Rege se continuă cu *Oedip la Colonos* (jucată în 368 î.Hr., postum). Bătrân, în zdrențe, nevăzător, Oedip, călăuzit de Antigona, această ființă fără pereche, ajunge în Colonos. Aici, în fine, așa cum i se prorocise, capătă adăpost, pătimirile lui urmând să la sfârșit. Iar cetatea care se îndură să-l primească se va bucura de protecție zeiască.

Îngândurările surghiunitului sunt fulgerate de o întrebare: „Ce vină am?” Săvârșit-a, într-adevăr, fapte care ar încrâncena pe oricine, dar sub imperiul vrerii altora: „Tot ce-am făcut n-a fost cu vrerea mea”. Așa conchide și regele Atenei, luminosul Teseu: „Tot ce s-a-ntâmplat a fost din voia Destinului”. Răspunderea este a celor care plămduiesc scenariile în Olimp – dar asta nu înseamnă că oamenii nu poartă nicio vină. În teatrul lui Sofocle există această pendulare pe care nu o întâlnim la Eschil și la Euripide. Ca să luăm un exemplu, se iscă întrebarea: de unde a pornit zavistia celor doi frațani blestemați de tatăl lor, Oedip – e vorba de Eteocle și Polinice. Răspunsul, în *Oedip la Colonos*, sună astfel: „stârniți de zeu/ Ori de-o pornire păcătoasă a minții lor”. Sau poate ambii factori să fi contribuit?

Înțelept, înseninat, purificat prin suferință, cel „greu năpăstuit” a ajuns, transfigurat, la capătul calvarului. Un freamăt al naturii îi însoțește pașii „spre-a Umbrei câmpie”, tărâmul unde își va găsi liniștea de veci. E un final apoteotic, unde nici mila, nici groaza nu-și mai găsesc rostul. Spectatorii din vechime trebuie să se fi ridicat cu sufletul ogoit din băncile lor.

Dramaturgi precum Dryden și Alfieri au exploatat acest subiect de legendă.

Un impresionant caracter feminin, cu o intensă aură de noblete, este Antigona, din tragedia cu același titlu (c.442 î.Hr.).

Nu cu mult timp în urmă, cei doi fii ai lui Oedip, Eteocle și Polinice, se suprimaseră unul pe celălalt în timpul luptelor din fața Tebei. Conducătorul cetății, asprul, neiertătorul Creon, îngăduie înmormântarea celui dintâi, dar nu și a lui Polinice, al cărui cadavru ar rămâne pradă câinilor și păsărilor dacă Antigona, „cea mai soră dintre surori” (Goethe), nu s-ar încumeta, riscându-și viața, să îndeplinească ritul convenit al îngropăciunii. Așa cer legile firii, legile omenești. Fără a fi impresionat de devotamentul fetei, de lacrimile ei, Creon, care e păzitorul strict al legilor statului, își menține brutală hotărâre, deși Tiresias, tâlcuitorul semnelor a ce va să vină, îi prezise mari nenorociri ce se vor abate asupra sa. Pentru el, cultul morților înseamnă mai puțin decât faptul că Polinice s-a situat în postura unui trădător. Răvnind tronul, la care de altfel avea dreptul, el și-a atacat țara cu ajutorul unor oștiri străine.

Dar dârza Antigona nu se intimidează, își face până la capăt datoria, chiar dacă, fecioară fiind, n-a apucat să cunoască viața. Ea regretă cu sfâșiere în suflet frumusețea lumii de care se desparte. E zadarnic să te împotrivești ursitei („Să-nfrunți/ Ce însăși soarta-ți va fi scris, zadarnic e!”), dar tânăra e decisă totuși să meargă până la capăt. Pentru ea, un frate e de neprețuit: „Că soț de-aș fi pierdut, un altu-aș fi aflat!/ Copilu-mi de-mi pierdeam, copil c-un alt bărbat/ Aș fi avut! Dar frate cum aș mai avea?”

Sumbrul Creon nu se înduplecă, oricât rugămintele Antigonei ar fi trebuit să-i clintească un atom al inimii de piatră. O închide pe nesupusă într-o peșteră, unde Antigona se va stinge, atârându-se într-un laț. Dar și tânărul Hemon, feciorul lui Creon, îndrăgostit de fată, se va străpunge cu o spadă. Distrusă de durere, mama lui (și soția tiranului), Euridice, își ia și ea viața, blestemându-și bărbatul.

Ursita și-a depănat firul negru. Pier una câte una ființele care ar fi meritat să mai trăiască. Zeii – putem citi printre rânduri – sunt nu numai necruțători, dar și nedrepti. Mai presus de

asemenea întunecimi, intonează un imn de slavă Sofocle, stă omul. Vocile Corului propagă această revelație: „Minuni mai mari ca omul nu-s”.

Un reformator – Euripide

Zeii, în care credea și nu prea, nu i-au hărăzit lui Euripide (c.480-406 î.Hr.), „cel mai tragic dintre tragici” (Aristotel), un destin antum surâzător. Statul atenian, în care era trăitor, intrase în a doua jumătate a sec. al V-lea în declin, ceea ce bineînțeles face ca pesimismul, la toate nivelele, să se împânzească. În plan literar, Euripide nu e ceea ce se cheamă un biruitor. A scris vreo 92 de piese, din care aveau să se păstreze 19. Dar, spre deosebire de Eschil și Sofocle, a purtat rar, de numai cinci ori, și târziu, de la 40 de ani încolo, cununa de lauri a premiantului întâi la concursurile literare. În schimb, a avut parte de vorbe insinuante și de insulte, satiricul Aristofan, care îl antipatiza, batjocorindu-l sângeros. Nici în viața intimă norocul nu l-a răsfățat, cele două căsnicii ratate făcând din el, cel puțin aparent, un misogin. Așa ar lăsa să se înțeleagă reflecțiile lui când amare, când acide asupra sexului, să zicem așa, advers: „Din toate relele, cel mai teribil este femeia”; „Femeile sunt mai periculoase și mai de temut decât viperele, mai greu de combătut decât focul; sunt ciudate, cochete, ascunse, indiscrete, gălăgioase, guri rele”; „întotdeauna femeile au pricinuit nefericire în destinele omenești”. Nici Socrate, căruia Xantipa, o scorpie de nevastă, i-a scos peri albi, nu a ajuns să gândească astfel. Era un înțelept...

Euripide, pe care nu-l copleșesc favorurile soartei, devine tot mai retras, adâncindu-se în studiu. Concetățenii îl văd mereu grav, îngândurat. Despre el avea să se spună că nu a zâmbit niciodată. Îi citește pe Anaxagoras, care explică ordinea și mișcarea prin principiul inteligenței, Zenon, care privește

realitatea într-o dialectică fluidă (una și multiplă, fixă și mișcătoare), Protagoras, pentru care omul este măsura tuturor lucrurilor. Sofiști, stoici... Sofiștii erau sceptici, până la a nega Providența, ei respingând viziunea mistico-religioasă. Euripide nu e departe de acest mod de a privi lumea, dar nici nu-l împărtășește întru totul. El își are îndoielile lui (îndeajuns de sesizante ca să poată fi acuzat de impietate) și în orice caz nu poate asocia divinitatea, care ar trebui să se scalde în lumină, cu cruzimile, adeseori absurde, ale zeilor.

Nemaisuportând atâta inimizție, dramaturgul s-a autoexilat către sfârșitul vieții. Însă și moartea avea să-i fie groaznică. Se zice că a pierit sfâșiat de o haită de câini. Nonagenarul Sofocle, în semn de majoră prețuire, își pune veșmânt de doliu. Și emite o frază care conține o definiție esențială: „Câtă vreme eroii mei sunt așa cum se cuvine să fie, ai lui Euripide sunt așa cum îi întâlnim aieva”. Adică neidealizați, cu virtuțile și defectele ce țin de natura umană.

Euripide și-a contrariat desigur contemporanii prin felul cum a înțeles să trateze relația dintre olimpieni și pământeni, ca și prin amestecul de realitate și fantezie, de adevăr istoric și fabulație mitologică. Grozăviile care li se întâmplă muritorilor nu mai sunt efectul (nu mai sunt *doar* efectul) unor intervenții mai presus de fire, vinovăția pentru care eroii au de pățimit depinzând, în mult mai mare măsură decât până acum, de pornirile lor sufletești, de instinctele nu tocmai ținute în frâu. Că zeii se amestecă, e fără doar și poate. Însă personajele ajunse la limita suferinței încep să se plângă de intervențiile lor nefaste, protestează înăbușit sau cu câte un țipăt de deznădejde. E adevărat că în finalul unor piese, olimpicii, descinzând din ceruri, îndreaptă lucrurile pe calea cea bună, dar aici e vorba probabil de concesiile pe care Euripide, care pare a crede mai mult în întâmplare decât într-o ordine dictată de sus, le făcea mentalității vremii.

A existat o controversă asupra sensibilității dramaturgului față de femei. Inima lui rănită îl face să le vadă ca pe niște provocatoare de dezastre. Dar nu le blamează, cu veninul ce putea izvorî din frustrări. Mai mult decât atât, Euripide, cu înclinația lui spre scrutarea din unghi psihologic, se arată a fi un analist perspicace al sufletului feminin, cu pasionalitatea lui, cu contradicțiile care îl dezechilibrează. Dar și cu capacitatea, atingând sublimul, de a se dărui, de a se jertfi pentru o cauză înaltă.

Bărbații, mai temperamental, își exprimă în tirade iscusit gradate mânia, femeile, lamentându-se prelung, sunt voci ale durerii. Dramaturgul – scrie Ion Zamfirescu – este „un poet al durerii, care ține să pună în lumină puterea și frumusețea lacrimilor”. Totuși, față de cei doi mari predecesori, lirismul, la Euripide, e mai puțin pregnant. Corul, de altfel, nu mai are ponderea care până acum i se atribuisese. E cultivată în schimb elocința: argumentații pătimeșe, invocații înalte, duel de replici subtile. În rest, într-o compoziție mizând pe contraste (Aristotel era nemulțumit de arhitectura tragediilor euripidiene), ca de pildă între mizerie și splendoare, își face loc și câte un benghi de grotesc.

Asemenea abateri de la canonul îndătinat i-au atras celui de-al treilea mare tragic elin severe critici, de la Aristofan, cum am spus, până la Nietzsche. În *Nașterea tragediei*, filosoful german îi pune în seamă decăderea și chiar agonia genului a cărui noblete era măreția. Personajele euripidiene, cum plastic le caracteriza un exeget, nu mai poartă coturni, nu mai au o înfățișare de legendă, nu se mai supun cerințelor unui rit. Ele se mișcă și grăiesc precum oamenii obișnuiți. Nu e naturalism, cum vitupera exaltatul Nietzsche, ci naturalețe. Un realism îndeosebi sufleteș, încercând de omenesc niște construcții dramatice care pregătesc ivirea dramei moderne.

Euripide, a cărui glorie a fost să fie postumă, a avut nu puțini imitatori, între ei distingându-se Seneca, a cărui creație

este, în întregimea ei, un ecou al dramaturgiei la care ne-am referit. Alți dramaturgi asupra căruia și-a răsfânt influența – Menandru, Seneca, Shakespeare, Racine, Goethe, până la Giraudoux și Anouilh.

Cum o cronologie exactă a creației euripidiene nu există, vom întreprinde o narare analitică a pieselor urmărind înlanțuirea firească a întâmplărilor.

După căderea Troiei, peste locuitorii Ilionului se abate urgia. Bărbații sunt uciși cu sălbăticie, femeile sunt luate în robie de către învingătorii ahei (*Hecuba*, c.424 î.Hr.). De teama unor asemenea represalii, Hecuba, nevasta lui Priam, bătrânul rege troian, își trimite unul din fii, pe Polidoros (celălalt fiu fiind Paris, ucis în luptă de Ahile) la regele trac Polimestor, la adăpost. Dar mârșavul rigă, ca să pună mâna pe banii tânărului, îl ucide. Lovitură de trăsnit pentru biata Hecuba, care află cu spaimă că mezina familiei, Polixena, urmează și ea să fie jertfită, întrucât așa e vrerea de dincolo de mormânt a lui Ahile.

Dureri peste dureri... Disperată, Hecuba se oferă să fie ea cea sacrificată, în locul fetei, dar nimeni nu se impresionează de gemetele bătrânei (foste) regine. Scena despărțirii de Polixena e cutremurătoare și, totodată, de o mare elevație. Suflet ales, asemenea Ifigeniei, tânăra își acceptă cu demnitate sfârșitul, moartea fiind pentru ea o eliberare de sclavia care, altfel, ar fi așteptat-o. Hecuba nu se resemnează. Se roagă de neîndurătorii găzi, se revoltă, se încarcă de ură, țesând în minte o sângeroasă răzbunare. Ademenindu-i într-o cursă, îi va ucide, ajutată de femeile terifiate de atâtea crime, pe copiii lui Polimestor, scoțându-i ochii nemernicului trac ce încălcase – păcat mare la greci! – legile ospetiei. Brusc devenit profet, orbul îi prezice Hecubei că va deveni „o cățea cu priviri de foc”, iar lui Agamemnon că acasă îl așteaptă o baie de sânge.

Lăsând la o parte fatalitățile războiului, oare cum se explică suferințele nesfârșite ale Hecubei? Poate, sugerează piesa, ea plătește – potrivit mentalității vremii – pentru

preaplinul fericirii de odinioară. Dar, oricum, ispășirile sunt cu asupra de măsură. Așa încât întrebări care pun în cauză temeiul însuși al credinței se înalță spre ceruri. Copleșit de atâtea jale, erainicul lui Agamemnon, Taltibiu, cutează să-l interogheze chiar pe Zeus: „Oare pronia ta veghează asupra oamenilor sau poate la mijloc nu e decât o credință deșartă și toate sortile omenești le rânduiește numai Întâmplarea?” O filosofie a deșertăciunii înmugurește aici.

În cetatea Argos, locuitorii, indignați de paricidul lui Oreste și al Electrei, de dublul asasinat săvârșit de ei, îi condamnă la moarte (*Oreste*, 408 î.Hr.). Oreste, însă, își are conturile lui de încheiat. Bazându-se pe susținerea lui Pilade, vrea să pedepsească trădarea lui Menelau, și nu doar atât. Cei doi chitesc să-i vie de hac, de asemenea, Elenei, soția infidelă și buclucașă a fratelui lui Agamemnon (reamintim că răpirea ei de către Paris declanșase războiul troian), și Hermionei, fiica acestuia. Însă Apollo are alte planuri. O salvează pe Elena și, după răpire, o preschimbă în stea, plasând-o pe bolta cerească, aproape de frații ei Castor și Polux (vestiții Dioscuri).

Un proces îl așteaptă pe Oreste, care trece prin stări de halucinație (sărace, din punct de vedere dramatic, față de hărțuiala spăimoasă la care era supus eroul *Eumenidelor* lui Eschil), ca urmare a unor firești remușcări. Absolvit de vină, e liber să-și urmeze viața. Se va căsători cu Hermiona, bunul său prieten, Pilade, luând-o de nevastă pe Electra, fata lui Agamemnon și a Clitemnestrei.

Povestea din *Fenicienele* (409 î.Hr.) se petrece în Teba, cetate aflată sub o veche maledicție. Vina ereditară, în care grecii credeau superstițios, nu s-a stins. Iar această vină pornește de la Laios, căruia, pentru că alunecase în păcatul pederastiei, Apollo îi interzice să aibă vreodată un urmaș. Ca în multe dintre tragediile eline, sunt istorisite episoade întunecate din trecut, din ceea ce exegeții au numit saga Labdacizilor. Despre culpa nemaiauzită a unui om nevinovat, Oedip, cel care, împins de

voința unor puteri suprafirești (năfirești?...), își omoară tatăl, pe Laios, și apoi, drept răsplată că a izbăvit cetatea de monstruoasă Sfinxă, primește de soție, într-o oribilă întorsătură a sortii, pe propria lui mamă, Iocasta. Cu ea, regele Oedip are două fete, Ismena și Antigona, și doi băieți, Eteocle și Polinice. Fiindcă băieții s-au purtat ingrat când l-a lovit nenorocirea, Oedip, cum știm, îi blestemă pe amândoi.

Iar blestemul, ca întotdeauna în tragedia grecească, se va împlini. Cum Eteocle nu s-a ținut de înțelegerea avută cu Polinice (să domnească, pe rând, câte un an), ținându-l departe și depozedându-l de averi, acesta din urmă, „exilat rătăcitor“, strânge o armată și vine să-și recâștige drepturile. În piesă – care are o alură pronunțat teatrală –, tocmai a intervenit un armistițiu între părțile beligerante. Întors acasă, Polinice, care pare a fi aici fratele cel bun, lăcrimează revăzând locurile de unde a fost izgonit (Iocasta: „Dar patria, cum văd, e pentru oameni locul cel mai drag“) și, iertător, o roagă pe Iocasta să-l împace cu Eteocle. Nu-i trebuie „gâlceavă“.

Asprul militar Eteocle, îndrăgostit de slavă, cum îl caracterizează Iocasta, nici nu vrea s-audă. Polinice nu doar că nu-și va recăpăta vreun drept, dar nu i se îngăduie nici să-și vadă surorile. Iar dacă în luptă va fi ucis, stârvul lui, ca pedeapsă pentru trădarea de țară, va rămâne neîngropat. În măcelul care urmează („Nu este niciun rău mai crunt decât ciocnirea a două nebunii“, zice Iocasta) frații mor, ucigându-se unul pe altul. Iocasta – abia acum, nu la aflarea adevărului insuportabil al căsniciei ei incestuoase – își ia viața. Gest dincolo de limita resemnării („Voința zeilor cuvine-se a o îndura“).

În scenă își face apariția profetul orb (orb, dar clarvăzător), Tiresias. El îi destăinuie basileului Creon soluția salvării Tebei. Pentru că a zădărit ursita, „răul de neocolit“, trebuie să-și jertfească fiul (motivul jertfei are ilustrări zguduitoare în dramaturgia antică), pe Meneceu. Dar, într-un elan sublim,

tânărul vrea să-și cruțe părintele de un asemenea gest și se înjunghie pe o stâncă înaltă.

E momentul de splendoare morală al Antigonei. Ea desfide porunca lui Creon și, cu orice risc, își va acoperi cu țărână fratele, pe sărmanul Polinice. Morții nu se cade să fie jigniți... Va porni după aceea în pribegie, însoțindu-și tatăl, purtătorul de stigmat Oedip. Un ecou al fatalității își răsfâra peste tragica poveste reverberările: „Omul e dator să-ndure hotărârile divine!“

Rugătoarele (422 î.Hr.) continuă cele petrecute în *Fenicienele*. La Eleusis, în fața „divinelor altare“, a templului Demetrei și Persefonei, femeile din Argos, mamele celor șapte conducători de pâcuri căzuți în războiul Tebei, cer, într-un „bocet ritual“, să le fie îngăduit să-i îngroape, după datină, pe cei dragi. Așa e rânduiala, și ea n-ar trebui încălcată („Respectul legilor obștești, aceasta-i cheia dăinuirii statelor“, declamă Aithra, regina-mamă a Argosului). Dar cei și cele ce se roagă, într-un cor de tânguiri, nu par să aibă sorti de reușită.

Adrastos, regele Argosului, cel ce comandase dezastuoasă expediție, se adresează, cu patos conținut, regelui Atenei, Teseu, cinstind „un drept recunoscut de toți hellenii“. Invocând legile divine, pe care le pune deasupra legilor omenești, Teseu refuză la început. Dar, înduplecat de Aithra, înduioșată la rându-i de rugămințile mamelor îndurerate, regele – după negocieri eșuate – se avântă în luptă, punându-i pe fugă pe tebani și recuperând „sângeratele leșuri“, care vor fi arse pe rug. De adăugat că într-un dialog sonor cu un crainic teban, care laudă virtuțile regimului de autoritate severă, mai-marele Atenei pledează pentru binefacerile democrației.

Reflecțiile euripidiene iau, ca de obicei, un caracter de avertințe, vizând nestatornicia soartei (Corifeul – „Nimic în soarta muritorilor nu e statornic“), atotputernicia zeilor (Corul – „ei hotărăsc de-a pururi sfârșitul a toate“), asupra „dreptății“ cărora se strecoară îndoiala („dreptatea lor se deosebește de cea

omenească"). E greu de spus dacă avem a face doar cu un elogiu retoric al divinităților din înalțuri, ținând seama că, de fapt, Euripide nu-i un credincios. Zeii, spune cu glas mare Teseu, l-au scos pe om din primitivism, i-au dat puterea magică a gândirii, a glăsurii, i-au dăruit surse veșnice de hrană și câte și mai câte. Dar dărnicia lor secătuiește dacă muritorii se trufesc, dacă ei pierd măsura în loc să caute să fie înțelepți.

O capodoperă a teatrului antic este *Medeea* (431 î.Hr.), jucată la vremea ei fără succes. Piesa își trage firul din mitul Argonauților, al cărui erou fusese Iason. Dând dovadă de o neobișnuită iscusință, dar și ajutat de Medeea, o vestită magiciană, fiica regelui din Colchida, el obține Lâna de aur, în căutarea căreia îl trimisese, spre a-l pierde, Pelias, uzurpatorul tronului ce ar fi trebuit să revină fratelui vitreg, Iason. Cu o abilitate diabolică, de vrăjitoare, Medeea le convinge pe fetele lui Pelias să-l ucidă și, tăindu-l în bucăți, să-l fiarbă, amăgindu-le că astfel el își va recăpăta tinerețea. Furios, fiul celui făcut ciozvrte și aruncat în apă clocotită îi alungă din Iolcus pe Iason și pe Medeea și ei se refugiază în Corint.

De aici începe tragedia scrisă de Euripide. După un timp, egoistul Iason decide să o părăsească pe tovarășa lui de viață și de aventuri. Îi surâde o căsătorie cu Creusa, fata regelui Creon. Medeea, părăsită, suferă și mânia care clocotește în pieptul ei („e cruntă când urăște”) o face să țeasă un înfiorător plan de răzbunare. Gelozia, la care se adaugă mândria rănită, îi inspiră, într-un acces de, dacă putem spune, nebunie lucidă, o faptă monstruoasă: să omoare cu daruri otrăvite (o cunună de aur și un vâl) pe tânăra care a trezit interesul ingratalui Teseu, ca și pe tatăl ei, stăpânitorul Corintului. Dar patima rea, mistuitoare care a cuprins-o o împinge să făptuiască „cel mai nelegiuit păcat”: să-și sugrume fiii, zămislîți cu Iason, lăsându-l astfel pradă unei dureri fără leac.

Cu sufletul răscolit de furtuni, pasionala Medeea – portretul ei psihologic e o realizare desăvârșită a lui Euripide –

trăiește stări extreme. Sfâșiată de durere, dă înapoi, e gata să renunțe, dar setea de vindictă e covârșitoare. În intervalul de timp pe care Creon i-l îngăduie să mai rămână în cetate, femeia, cu o hotărâre cutremurătoare, face ce și-a propus, cu o justificare pe jumătate adevărată („Cei-de-sus/ o vor, și eu, stărnită-n negre hotărâri”). Adevărată pe jumătate fiindcă, oricât Aristotel incrimina intervenția zeiască din final, totuși, în această piesă, nu ursita provoacă suita de nenorociri, ci firea protagoniștilor.

Desigur, artificii din ultimele secvențe ale tragediei e izbitor. Într-un car înaripat, Medeea, având cu ea trupurile neînsuflețite ale celor doi copii, zboară spre Atena, unde îi promisese găzduire regele Egeu, cu care va avea mai târziu un fiu. În zadar o roagă Iason să-i lase lui cadavrele, să le îngroape. Disprețuitoare și, până la capăt, răzbunătoare, îi procește fostului ei soț o „moarte rea”.

Întâlnim, în *Medeea*, obișnuitele ziceri misogine ale autorului (Iason: „O, de-ar dobândi/ copiii într-altfel oamenii, fără femei,/ necazurile nu i-ar mai împresura”; Crainicul: „Dar se-ntâlnesc/ femei stăpânite de muze,/ abia poate una dintr-o mie”), contracarate de momente de compasiune („femeile sunt neamul cel mai asuprit”), pe un alt plan, enunțuri patriotice (Creon: „țara-i lucrul cel mai scump după copii”), ca și cugetări care se vor perpetua în dramaturgia altor și altor scriitori (Crainicul: „Viața omului e umbră...”).

Și *Hipolit* (429 î.Hr.) își trage seva din zbuciumul lăuntric al unor personaje. Zeii, într-adevăr, decid soarta pământenilor, dar asta mai mult la nivel declarativ, pentru că altfel patima sau lipsa oricărei patimi, deci convulsiile sufletești, au cuvântul hotărâtor.

Hipolit, fiul lui Teseu, e un idealist care respinge „desfătărilor dragostei”. Ciudata lui ancorare în castitate stârnește supărarea zeiței Afrodita, care, într-un prolog obișnuit la Euripide, amenință că-l va pedepsi pe încăpățânatul abstinent. Așa începe nenorocirea. De tânărul efeb, altminteri atlet și vânător, se îndrăgostește

devastator Fedra, noua soție a lui Teseu, femeie cu o ereditate încărcată (e fiica lui Minos, cretanul, și a Pasifaei, care trăise voluptăți carnale prin împreunarea cu un taur). E o patimă incestuoasă, pe care virginalul june o respinge cu indignare, și parcă înfricoșat. El urăște, într-un chip ciudat, femeile, pe care le consideră „o cumplită urgie”. Misoginismul lui Euripide congestionează reacțiile sale: „O, Zeus, de ce-ai rânduit sub lumina soarelui, alături de bărbați, femeile, aceste ființe de păcat și nemernicie”).

Nesăbuita Fedra, sclava instinctelor care o mistuie, se cufundă într-o volbură de sentimente: ispită vinovată, remușcări, clipe de rușine, stări de deznădejde. Își va lua viața, ca să nu se adâncească în necinste, dar nu înainte de a-i lăsa soțului ei un mesaj în care îl acuză pe neprihănitul fecior că i-a prihănit așternutul. Cu mintea întunecată de furie, Teseu, fără a cerceta dacă învinuirea are sau nu un temei, îi aruncă virtuosului grele vorbe, izgonindu-l, ba chiar cerând lui Poseidon, genitorul său, să îl omoare pe Hipolit. Un monstru ivit din mare va provoca sfârșitul nefericitului, ucis de atelajul răsturnat atunci când caii se sperie de znamenii ieșită din valuri. Amarnic se va căi Teseu după ce zeița Artemis îi dezvăluie adevărul. Mai ales că, în pragul morții, Hipolit, acest suflet ales, îl iartă. Finalul e apoteotic.

S-ar părea, din spusele unor personaje, că zeii au mai comis unul din groaznicele lor abuzuri (Artemis: „Afrodita, nemernica, e urzitoarea nelegiuiirii”; Hipolit: „De ce nu i se îngăduie neamului omenesc să-i blesteme pe cei de sus?”). Numai că, la o privire mai atentă, se poate vedea că, oricât soarta pare decisă... la nivel înalt (Corifeul: „Nimic nu poate să frângă poruncile Sorții”), determinante sunt trăirile intense ale eroilor. Nu atât mecanismul inexorabil al fatalității iese în evidență, cât patimile care smintesc. Geniul lui Euripide, încă o dată, se manifestă pe tărâm psihologic.

Chiar dacă într-una din tetralogiile lui Euripide, *Alcesta* (438 î.Hr.) figura ca dramă satirică, faptele ce se desfășoară în piesă au o pură substanță tragică. E adevărat, însă, că pe parcurs întâlnim unele trăsături burlești (în felul cum se înfățișează Heracles), iar finalul – criticat de Aristotel – nu cade în catastrofă.

Și acțiunea *Alcestei* deapănă, ca toate piesele grecești vechi, fire de legendă mitologică. Din istorisirea pe care, în primele secvențe, o face *Apolo*, aflăm că, alungat de Zeus pentru o greșeală pe care o comisese, zeul își găsește adăpost la regele tesalian Admet. Va deveni, în semn de recunoștință, protegitorul acestuia. Prilejul de a-și arăta bunele sentimente se ivește mai curând decât ar fi fost de dorit. Moirele au decis că lui Admet i-a venit sorocul de a părăsi lumea sublunară și de a coborî în „bezna nopții”. Convingându-le pe, altminteri, intratabilele „torcătoare”, *Apolo* îl salvează pe Admet de perspectiva sinistra de a intra în „lăcașul de umbră”, sau mai bine zis găsește o soluție, foarte greu de îndeplinit. Ca basileul din Fera să fie izbăvit de îmbrățișarea întunecată a lui Hades, trebuie ca un alt muritor să accepte să se jertfească pentru el.

Părinții, deși în viață, nici nu vor să audă. Un dialog violent va avea loc între lipsitul de vigoare morală Admet și tatăl său, Feres. Ocărilor lui Admet bătrânul le răspunde cu aceeași oțărâre, acuzându-și progenitura de lașitate. Nu se înșală, tânărul nu e un erou. Lipsit de voință, egoismul face parte din structura lui sufletească; mai e și plângăreț, justificând într-o îndoielnică măsură iubirea curată a soției lui, *Alcesta*, care, fără să șovăie, acceptă cu generozitate, cu o tulburătoare demnitate sacrificiul. O ființă pură, capabilă de cel mai profund devotament – și unul dintre personajele feminine ale lui Euripide proiectate într-un con de lumină.

Nimeni, nici măcar vreun zeu, nu-i impune reginei alegerea ei aproape că de necrezut. *Alcesta* iubește viața, o îndurerează gândul că se desparte de copiii ei (dar nu suportă să

crească niște orfani), nu crede într-o existență viitoare chiar dacă, într-o străfulgerare a viziunii, zărește, i se pare, luntrea lui Caron. Și totuși, ea merge până la capăt.

Impresionat de cele aflate la Curtea ospitalierului, excesiv de discretului Admet, Heracles, găzduit de soțul neconsolat al Alcestei, se avântă pe urmele convoiului funerar, ajungând tocmai la vreme la mormântul gata pregătit. Acolo se luptă din greu cu Tanatos, personificare a Morții, recuperând-o pe cea sortită împărăției lui Hades și aducând-o înapoi vechiului lui tovarăș din vremea expediției Argonauților.

Acorduri lirice punctează, în intervențiile Corului, această scriere în care (strato)sfera religioasă se rarefiază, la fel și caracterul ritualic, lăsând loc trăirilor, virtuților omenesti, chiar dacă supradimensionate. Analiza stărilor sufletești, despovărată de corsetul unor rigori severe, imprimă piesei o dimensiune de modernitate.

Andromaca (425 î.Hr.), în care se simte pe alocuri gheara leului, nu e o capodoperă. Eroi, descinzând din mit, își pierd această aură, evoluând într-un registru mai apropiat de realitatea de zi cu zi.

Aflată în captivitate la Neoptolem, regele Epirului, Andromaca i-a născut acestuia un fiu, Molossos. Neavând copii, soția lui Neoptolem, Hermiona, o învinuiește pe rivală, punându-i în seamă practici vrăjitorești. Vorbele însă, oricât de pline de răutate, nu-i potolească năduful. Ar vrea să-i vadă morți pe mândra Andromaca și pe odrasla ei, a cărei prezență o umple de ură. Împreună cu Menelau, care îi este tată, plănuiește cum să le vină de hac. Treaba se apucă s-o facă, prin gătuirea lui Molossos, complicele ei. Numai că, în clipa supremă, intervine Peleu, bunicul lui Neoptolem, și fapta nu se mai săvârșește. Dezolat, Menelau se retrage în Sparta.

În Sparta, Oreste, vărul Hermionei (mama lui, Clitemnestra, era soră cu Elena, maica tinerei pe care el o îndrăgește), pusese la cale suprimarea lui Neoptolem. Lucrul se și întâmplă,

declanșând reacția Corului, care deploră faptul că viteazului fiu al lui Ahile nu i-a fost dat să piară în luptă, în războiul troian. De undeva din văzduh pogoară zeita Tetis, care îl mângâie pe Peleu pentru pierderea suferită, sfătuindu-l să-l redea țărâni pe Neoptolem la Delfi.

Și în *Ifigenia la Aulis* (variantă de titlu, în traducere: *Ifigenia în Aulida*; 405 î.Hr.) mitul e coborât pe pământ. Ceea ce contează nu e mesajul tranșant al zeilor, ci frământările sufletești, ajungând până la paroxism, ale unor personaje care își au, fiecare, caracterul, structura temperamentală, fibra morală, toate acestea marcându-le evoluția.

În scenă pășește, surescitat la culme, Agamemnon. Oracolul i-a transmis o năpraznică somație. Pentru ca Eol, zeul vânturilor, să sufle în pânzele vaselor pornite spre Troia (vase care stau imobilizate în golful Aulis), el, comandantul oștirii grecești, trebuie să-și jertfească fiica, pe gingașa Ifigenia. Încearcă să-și reprime durerea, cumpănindu-și sentimentele de tată cu povara datoriei pe care i-o incumbă rațiunile de stat. Ca s-o aducă pe nevinovata fecioară la Aulis, își amăgește soția, Clitemnestra, că a pus la cale căsătoria Ifigeniei cu marele războinic Ahile. Într-un episod ulterior, peleianul, cuprins de milă, se va arăta gata s-o apere pe Ifigenia de soarta ce i s-a pregătit. Dar nu se va putea opune murmurilor amenințătoare ale mulțimii de oșteni (Clitemnestra: „Cruntă molimă e gloata!“).

Între timp, interceptând o scrisoare a regelui Argosului către nevasta aflată încă departe, fratele lui, Menelau, îi aruncă în față vorbe crude: puterea l-a schimbat pe Agamemnon, pentru acest viciu e gata să dea morții o copilă care n-a apucat să-și trăiască viața. Replica vine, încă mai dură: războiul Troiei, în care pier și au să piară atâția viteji, s-a iscat din pricina unei dezmațate, frumoasa Elena, soața lui Menelau, care s-a lăsat răpită de Paris; ea e „izvorul năpastei“.

O altă înfruntare are loc între Agamemnon și Clitemnestra. Regina îi reamintește că l-a luat de soț după ce urmașul lui Atreu

il omorâse pe primul ei bărbat, Tantal, strivind cu sălbăticie și făptura fragedă a pincului lor. I-a fost soție credincioasă (pe potrivea vrerii partenerului de căsnicie: „Bărbatul înțelept să-și ia soție-n casă/ cumine și supusă; altfel să nu se-nsoare”), dar, dacă Agamemnon va persista în neomeneasca lui hotărâre, atunci să se aștepte la rău din partea ei. Încrâncenată, Clitemnestra nu are urechi să audă argumentele lui Agamemnon.

Alta, cu totul alta, e reacția Ifigeniei. Speriată la început, agățându-se de viață („Numai un ins cu mintea stricată vrea să moară./ Mai bine-ai trai amarnic, decât o moarte mândră”), rugându-și tatăl, a vorbe înduioșătoare, s-o lase să trăiască, fecioara, ascultând pusele încărcate de dramatism ale părintelui ei, se înseninează, prinde curaj, transfigurându-se. Ea pricepe motivația extrem de gravă a necesității jertfei. E singura cale pentru ca, spulberându-i pe barbari, Elada să fie liberă, scăpând de primejdii și urcând în slavă. Încât, fragila Ifigenia va merge la altarul de jertfă cu înțepătul sus, netemătoare, ba chiar copleșită de euforie la gândul victoriei supreme a priosului ei însângerat.

În clipa în care preotul însărcinat cu jertfirea își apropie cuțitul de gâtul de un alb imaculat al fetei, se produce un miracol. Impresionată de ținuta demnă a Ifigeniei, zeița Artemis o răpește, lăsând în locul ei o căprioară. Se cheamă că sacrificiul s-a împlinit. Corăbii ahee pot vâsli spre cetatea Troiei.

Ifigenia în Taurida (414 î.Hr.) este, cum se poate bănui, în strânsă legătură cu Ifigenia în Aulis (sau în Aulida). Pe un tărâm barbar, în ținutul turienilor (Crimeea de astăzi), Ifigenia – în obșnuitul prolog euripidian – își spune povestea. Aflăm că după răpirea ei de către Artemis în clipa chiar când urma să fie sacrificată, zeița o aduce în Taurida, unde o învestește cu funcția de preoteasă. O preoteasă silită să execute un rit barbar: ea îi pregătește pentru înjunghiere pe grecii care au proasta inspirație să debarce pe aceste țărmuri. Se înțelege că recunoștința ei pentru divinitățile ce decid totul e întretăiată de clipe de îndoială

și de ieșiri de revoltă („N-aș putea să-mi închipui despre nici un zeu că e ticălos”).

Hărțuit de Erinii și ros de remușcări pentru matricid, seosește aici, însoțit de nedespărțitul lui prieten, Pilade, fratele Ifigeniei, Oreste. Ea tocmai îl visase mort, ceea ce o face să se dedea unui bocet ritual. Cei doi nu se recunosc de la prima privire. Ifigenia, mistuită de dorul țării, ar vrea să trimită un mesaj fratelui ei, să vină s-o salveze. Se gândește că un mesager de încredere ar putea fi străinul acesta, căruia, dacă el i-ar accepta propunerea, i-ar lăsa viața, urmând să fie dat morții Pilade. Oreste, cu vocația profundă a amicitiei, refuză.

La un moment dat, cum nu se putea altfel, într-o scenă eutruierată de emoție, fratele și sora se recunosc. Oreste îi destăinuie surorii lui că va obține iertarea pentru dublul omor căruia îi căzuseră victime Clitemnestra, mama lui, și amantul ei, Ifigist, dacă va izbuti să răpească statuia cioplită în lemn a zeiței Artemis, pe care ar urma s-o înalțe la Atena...

Cu o șiretenie de care n-ar fi crezut-o nimeni în stare, Ifigenia îl amăgește pe naivul rege Thaos și, bucurându-se de necroșirea neașteptată a zeiței Atena, reușește să fugă, împreună cu Oreste și Pilade, imbarcându-se pe o corabie care, pe o mare lină, îi va purta spre patrie.

Intensitatea durerii, în *Troienele* (415 î.Hr.), amintește de valerul prelung din tragediile eschiliene. Totul stă aici, ca de altfel peste tot în dramaturgia antică, sub semnul soartei fluctuante (Hecuba: „Din cei pe care soarta-i desfătează/ Nu socotiți pe nimeni fericit/ Mai înainte de a ști cum moare”).

Troia s-a prăbușit sub asediul violent al aheilor. Ființe până mai ieri distinse cu însemnele regalității cad în jalnică sclavie. Bătrâna Hecuba, văduva lui Priam, devine roaba poltronului Odiseu. E „cea mai oropsită femeie”. Ea vede, doborâtă de jale, cum fiicele ei au parte de un înjositor destin. Așa le-a fost scrisă”. Preoteasa Cassandra, cea înzestrată cu harul divinației, e luată, ca „soție de taină”, în carul de învingător al

lui Agamemnon, Polixena e jertfită pe mormântul lui Ahile, Andromaca, o altă fiică virtuoasă, e prada lui Neptolem. Nici cei rămași în viață nu au de ce se bucura (Andomaca: „Mai bună/ E moartea ca o viață de dureri”).

Ca la niciun alt dramaturg al vremii, compasiunea lui Euripide se îndreaptă spre învinși. Pentru ei plădie Corul „jelania cântărilor funebre”. Cruzimea trufașilor greci nu cunoaște limite. Copilul plăpând al Andromacăi, Astianax, fiul troianului Hector, e aruncat din înaltul unor turnuri. Ce le rămâne acestor nefericiți decât să se plece în fața soartei? Deși, nenorocirile în valuri le strecoară în suflet, chiar și în exaltările imnice (Hecuba: „O, Zeus,/ Fie că ești necesitatea fiilor,/ Fie că ești doar cugetul senin/ Al oamenilor, te slăvesc”), neîncredere (Hecuba: „O zei, dar de ce oare să mai invoc pe zei?”), care semnalează un început de emancipare.

Un personaj tulburător și care poate oferi oicând o șansă de creație unei interprete cu știința transfigurării este Cassandra („Sunt plină de zeu și totuși în afară/ De nebuniei lui”). Într-un delir de groaznice prorocii, ea întrevede risipirea casei lui Atreu, dar și distrugerea, în vâlvătaie, a Troiei. Ultimul act al unui carnagiu absurd și care nu poate să aducă decât alte și alte nenorociri: „Nebun e dintre muritori acela/ Ce pulberă cetăți păraginind altare și morminte [...]. Până la urmă,/ Acela e pierdut”.

În *Bacantele* (405 î.Hr.), asistăm la nașterea cultului dionisiac. Plăcându-i laudele, ca oricărui zeu, Dionisos nu are de gând să ierte nimănui lipsa de respect. Îl mânie orice semn de tăgadă și cu atât mai mult nu suportă să fie înfruntat. Penteu, regele Tebei, nu îi face daruri, deci îl sfidează. Va cunoaște puterea răzbunării celui căruia i se spune și Bachus.

De fapt, Penteu – care simbolizează spiritul rațional – respinge exaltările, rostogolite în irațional, ale cultului orgiastic al zeului vinului și al viței de vie. I se pare un rit „nelegiuit”. Auzind că prin cetate umblă un străin care se dă drept Dionisos,

poruncește să fie prins și bătut cu pietre sau atârnat în ștreang. Degeaba profetul Tiresias vrea să-i deschidă ochii asupra puterii în urcare a acestui fiu al lui Zeus. Penteu nu vrea să-i fie „amintiți” supușii, și mai ales femeile, care dau mai ușor în „strechea nebuniei”. Tiresias știe că numai muritoarele înclinate spre asemenea dezlănțuiri cad în păcat; cele „curate”, liniștite și cuminți, niciodată.

Penteu rămâne pe poziția lui. Va suporta consecințele, de o cruzime înfiorătoare. Dionisos îi ia mințile și regele, cuprins de halucinații, începe să se poarte straniu. Îmbrăcând straie femeiești, se strecoară spre pajiștile unde fetele și nevestele, bacantele, aleargă slobod și, fericite până la inconștiență, se lasă în voia destrăbălării, cu ațățări erotice. Zărit la un moment dat, prea curiosul, care a vrut să deslușească „taina”, misterul unei zone unde domnește iraționalul, are parte de un groaznic sfârșit. Confundat cu un animal, cu o fiară, e sfârtecat (scena asimilează un rit agrar străvechi) de propria-i mamă, Agave, și de alte zănatice. Agave, revenindu-și din rătăcire, trăiește șocul cumplित al faptei sale. Peste Teba vor cădea alte și alte năpaste.

A fost răzbunarea lui Dionisos (Agave: „Oare zeii sunt răzbunători ca oamenii?”). Divinitățile, spre deosebire de pă-mânteni, pot întrece oricând măsura (Cadmos: „Pe drept am fost loviți de zeu, dar prea cumplit”). Dionisos, plin de sine, a vrut să demonstreze cărtitorilor și celor neîncrezători că el este „zeul cel mai temut/ Dar și mai prielnic pentru muritori”. Că inspiră teamă, piesa *Bacantele* o adeverește. Cât despre prielnicie...

O piesă discursivă, cu personaje lipsite de relief, este *Heraclizii* (426 î.Hr.). O veche dușmănie, aceea a lui Euristeu față de Heracles (care, potrivit poruncilor oracolului, a trebuit să-l slujească, ducând la îndeplinire douăsprezece munci, una mai dificilă decât cealaltă), se răsfrânge asupra urmașilor eroului. Regele din Micene îi alungă pe copiii lui Heracles din cetate, doi băieți, împreună cu mama lor fiind siliți să pribegescă din loc în loc în căutarea unui adăpost. Pentru ca lucrurile să se termine cu

bine, și pentru cei izgoniți și pentru cetatea care le acordă azil, sora celor doi frați „heraclizi”, Macaria – din stirpea aleasă a Ifigeniei și a Polixenei –, acceptă să fie ea fecioara care cade jertfă, ca să se împlinească voința sumbră a zeilor.

Elena (412 î.Hr.) nu are nici consistența, nici tonalitatea unei tragedii dependente de mituri. Totul, și firi, și sentimente, e coborât pe pământ, într-un cotidian relaxat, în care se strecoară, fără mari performanțe, fantezia.

Ajunsa, prin decizia mai-marelui zeilor, în Egipt, Elena, oferind o cu totul altă imagine decât aceea consacrată, îl așteaptă, ca o soție credincioasă, pe Menelau. Aproape că n-o recunoști văzând cât de sensibilă e. Oamenii răuvoitori îi vorbesc despre moartea soțului ei. Dar iată că eroul naufragiază, în urma unei furtuni, tocmai pe țărmul unde, statornică, femeia tânjea după armonia conjugală de altădată.

Totuși, cum se explică schimbarea de imagine a celei pe care toți o văzuseră ca pe o depravată? Chiar și pentru o scriere mai ușoară, lucrurile sunt oarecum trase de păr. După ce judecata lui Paris are loc, la Troia ajunge – printr-un șiretlic al veșnic geloasei zeițe Hera – o umbră, un simulacru al Elenei cea adevărată. Ceea ce proiectează, dintr-odată, în derizoriu războiul troian!

Cuplul reunit nutrește dorința să se întoarcă acasă, în țara grecească. Numai că intervine un obstacol. Tânărul rege al Egiptului o place pe ispititoarea Elena și vrea să o ia de nevastă. Se întâmplă că ea îl detestă și, apoi, chiar și-a pus în gând să fugă. Imaginativă, făurește o dublură a lui Menelau, pretinzând că e mort și cerând o corabie pe care să-l urce pentru a săvârși acolo ceremonia funerară. Planul izbutește – mai ales că le vine în ajutor și sora monarhului – și soțorii izbutesc să evadeze. Sigur, craiul egiptian e foc de supărat, dar, de sus, coboară frații Elenei, Castor și Polux, care îi spun vorbe alinătoare și îl fac să priceapă că jocurile au fost făcute de zei. Final fericit, fără vaiete și fără sânge șiroaie. Dar și fără pondere dramatică.

Nici Ion (c. 418 î.Hr.), deși implică aspecte dramatice, nu e o tragedie. S-a făcut chiar afirmația că în această piesă – ca și în altele – ies la iveală germeii comediei noi grecești sau chiar, cum cred alții, ai dramei burgheze.

Seducător impenitent, Apollo o iubește cu sila, într-o peșteră, pe Creusa, fiica regelui atenian Erehteu. Se va ivi pe lume un prunc, pe care Hermes, la rugămintea zeului luminii, îl duce la templul din Delfi, încredințându-l Pitiei. Prorocița îl crește, făcându-l preot al zeității care-i este tată. Ion se va numi și el va trăi într-o atmosferă de cucernicie cu abur poetic. Iubește singurătatea, nu-l tulbură ispitele lumesti.

Măritată cu Xuthos, un războinic aheu ajuns rege la Atena, Creusa oftează din greu la gândul că, după ce nou-născutul i-a fost luat și dat probabil morții, ea nu mai poate avea copii; soțul ei împărtășește această tristețe. Amândoi caută un leac pentru rodnicie la oracolul din Delfi. Acțiunea se întortochează. Apollo, ca să dreagă lucrurile, îl convinge pe credulul Xuthos că Ion este al lui. Înciudată, crezând că e al alteia, Creusa, ca într-o tragedie, vrea să-l otrăvească. Nu înainte de a-și plânge nenorocul („Așa ne-a plăsmuit natura, pentru nenoroc”).

Ieșind totul la iveală, oamenii, înfuriați, vor s-o lapideze pe „răufăcătoare”. Ceea ce, însă, Apollo nu îngăduie. După un dialog marcat de toate convențiile temei recunoașterii, Creusa și Ion se regăsesc. Tânărul înaltă, din curățenia inimii lui, câteva murmure de revoltă: „Nu oamenii s-ar cuveni, după dreptate, să fie veștejiți, dacă imită pilda zeilor, ci dascălii care-i învață”, „Vai, pentru oameni este-ngrozitor că legile divinității nu-s mai bine întocmite, mai pe măsura-nțelepciunii”. Și Creusa însăși, amintindu-și ce a pățit, de mult, în grotă și suferind pentru anii în care i-a fost înstrăinat copilul, îl hulește pe divinul Foebus.

Însă situația nu va rămâne așa (Corifeul: „Să nu socoată nimenea vreodată, văzând cele-ntâmplare astăzi, destinul omului fără ieșire”). Din eter, se înfățișează zeița Atena, care proclamă: „Chiar când e zăbavnică, dreptatea cerului triumfă

pân-la urmă". Ea știe, firește, ea va să se întâmple. Ion va sui pe tron în Elada, intrând în rândul eroilor fondatori, căci va întemeia colonii pe țărmul Asi. Ca într-o poveste, după cum glăsuiește Corifeul: „Cei aleși, până la urmă, dobândesc ce li se cade; cei mișei rămân nemernici, după cum le este firea”.

Heracles (variante de titlu: *Hercule înnebunit*, *Hercule furios*, *Nebunia lui Hercule*; c.424 î.Hr.) are în centru un erou din Iliada. Fiu preferat al lui Zeus (care îl zămislișe, prin înșelătorie, cu Alcmena luând înfățișarea soției acesteia, Amfitrion, plecat la război), eroul pătimește de pe urma geloziei furibunde a zeiței Hera, care îi impune condiția de sclav al vrăjmașului de moarte, bicisnicul Euristeu. Coborât – probă inițiativă – în Infern, ca să-l aducă la lumină pe Cerber, pronicul lăcașului subpământean, Heracles, în urma unui zvon, e crezut mort. Prinzând curaj, Likos îl omoară pe Creon, regele Atenei (și socrul celui pe care Pindar îl numea „eroul-zeu”) și ca să meargă până la capăt cu ticăloșia, vrea să pună capăt znelor soției lui Heracles, Megara, fiilor lui, precum și tatălui pământesc, Amfitrion, refugiați în altarul lui Zeus, căruia Likos e pe punctul de a-i da foc. În ultima secundă apare, ca într-un basm viteazul și îl răpune. Pare că s-a ajuns la un sfârșit fericit. Dar, așa cum reflectează Megara, „ceea ce trebuie să se întâmple nu poate împiedica vreodată nimenea să se întâmple”.

Supărată rău că i-au fost zădărnice planurile, Hera își trimite mesagera, pe Iris, și pelissa, purtătoarea nebuniei, cea cu șerpi în loc de plete și cu unghi în mână, care anunță ceea ce urmează să se petreacă. Și, într-adevăr, ca în spusele lor, Heracles, într-un acces de demnitate, își săgetează copiii și soția, crezând, în răstăcirea ce i-a fost indusă, că sunt din spița potrivnicului, Euristeu. S-a spus că nebunia lui ar fi prețul greu plătit pentru biruința asupra mînștrilor, deci pentru efortul său uriaș, încununat de izbândă, de supune natura.

Ca să-i potolească agitație extremă, Atena îl adâncește în somn, timp în care, prudent, gijuliu, Amfitrion îl leagă de o

coloană. Când se deșteaptă, iar Amfitrion, cu binișorul, îi vorbește despre omoruri, nefericitul vrea să-și curme viața (Corifeul: „O, Zeus, de ce atâta ură revărsată peste fiul tău?”). Dar tocmai acum își face apariția un alt erou legendar, Teseu, scos din Infern de cel prăbușit de durere. Ca și Amfitrion, se străduiește să-și întărească în cuget binefăcătorul. Zeii tac, arareori au remușcări. Fără să se vaite, cocârjat de suferință, Heracles părăsește locurile blestemate, pornind spre Attica, unde va să se purifice și unde, după o existență de mari încercări, se va stinge liniștit. Nici vorbă de sfârșitul lui prin ardere pe rug, nicio aluzie la gestul de autoimolare în urma căruia ar fi fost primit în Olimp.

Electra (c.419 î.Hr.), la fel ca și alte scrieri ale lui Euripide, a avut parte de critici iritate. Reproșul principal viza diminuarea grandorii tragice în tratarea unui subiect care i-a inspirat pe Eschil și pe Sofocle. O despuiere de aură, prin urmare, în favoarea unei reprezentări mai realiste, cu nuanțări de ordin sufletesc și implicații psihanalitice.

Suntem undeva în munți, la marginea Eladei, scena având ca decor o colibă în care locuiesc un Plugar și – surpriză! – nevasta lui, Electra. Tânărul Egist, ucigașul, dimpreună cu Clitemnestra, al tatălui Electrei, Agamemnon, temându-se ca ea să nu se mărite cu un bărbat de neam ales, având urmași care să-l primejduiască domnia, o silise să ia de soț un om sărman, ce trăiește din sudoarea frunții (prin gura lui Oreste, Euripide își exprimă vederile democratice, într-o măsură însă și ele tendențioase: „Am văzut noroiul din inima bogatului și marea suferință în trupul săracului”). Ar fi vrut să o ucidă, dar a intervenit (iat-o umanizată!) Clitemnestra.

S-au scurs aproape zece ani de la mârșava crimă care a curmat viața lui Agamemnon. Pribeagul Oreste, fratele Electrei, se întoarce în Argos, mânat de îndemnul lui Apollo, să-i pedepsească pe asasinii părintelui său. Zeul, prin urmare, poartă o răspundere pentru cele ce se vor întâmpla (de altfel, și în final,

Dioscurii recunoaște: „Phoebus e vinovat/ de-omorul acesta jilav de sânge”). Îi e și vrerea eroilor noștri. Electra, de pildă, mustind de ură, ajungă-o oricând pe Clitemnestra, surdă la replicile reginei, are invocă jertfirea Ifigeniei. Dincolo de învinuirile aduse lui Agamemnon, combătute cu răceală disprețuitoare de flexibila fiică, consoarta lui Egist – sub ochiul sever al lui Euripide – recunoaște năravul speței: „Femeia, trebuie să recunoască nebunește de simțuri”.

După o scenă prelungită – obișnuită în teatrul antic – de recunoaștere, în ce neîndurătoarea Electra face dovada unor neașteptate resurse de afecțiune față de frățiorul de care a fost ținută departe, Oreste, având în minte deviza: „sânge pentru sânge”, îi spintecă pe cei doi complici care, dintr-un motiv sau altul, făcuseră atât rău. E hăcuit Egist, cu o cruzime peste fire, este trimisă pe o lume Clitemnestra. Îngrozit, apoi, Oreste prinde a se căina vaietele Electrei (care insultă cu întăritate vorbe trupul mort al lui Egist) acompaniindu-l.

Ca mai întotdeauna la Euripide, spre sfârșitul piesei avem parte de apariții supranaturale. În acest caz, se ivesc Dioscurii, care îl judecă pe Oreste (chiar dacă ei consideră că pedepsirea Clitemnestrei a avut temei) și, nu mai puțin, pe Apollo însuși, care, împingându-l pe Oreste la o atare faptă, n-ar fi dat dovadă de înțelepciune. Sgheștile lor imperative pentru viitor ne sunt, din alte surse, cunoscute. Electra se va uni cu Pilade, iar Oreste va trebui să păsească Argosul (Electra: „Nimic nu-i mai vrednic de lacrimă decât să lași în urmă/ hotarul patriei sale”), rătăcind într-un el ce se va sfârși după ce va fi judecat de un tribunal atenian, fără însă a fi pedepsit.

După atât de multă tragedie, putem să ne relaxăm parcurgând o dramă satirică, *Ciopul* (426 î.Hr.). Prăsilă monstruoasă a zeului mărilor, Poseidon ciclopul, care răspunde – o știm din *Odiseea* – la numele de Polim, e o namilă înfricoșătoare, un uriaș bărbos cu un ochi în frunte. Își are sălașul pe un munte stâncos din Sicilia. Aici, pe Eia, ajunge o ceată de ahei care, sub comanda

lui Odiseu, navigau spre Itaca, spre casă, după terminarea războiului troian. Sfârșiți de foame și dezorientați, ei nimeresc la grotă „dihaniei”, care se află probabil la vânătoare. În incintă trebăluiesc Satirii, căzuți în robie la Polifem. Sunt așa cum îi prezintă mitul – vicioși, puși pe șotii, neastâmpărați; mai mare peste ei este Silen, bătrân, puhav și chel. Le place să petreacă. Atunci când istețul Odiseu le dă să bea din licoarea lui Bachus, ei se pun pe țopăit (Silen: „Acel ce nu iubește vinul e smintit”).

Se întoarce, cu pași care duduie, Polifem și văzând musafirii nepoștiți, lacom cum e, devoră doi dintre „ortacii” lui Odiseu, având de gând s-o țină tot așa. Nu apucă fiindcă agerul aheu îl îmbată turnându-i dintr-un pântecos burdof de vin, iar după ce matahala adoarme îl orbește cu un par înroșit în foc. După care, urmăriți de gemetele îngrozitoare și de blestemele lui Polifem, toți cei aflați în peșteră reușesc să scape, fugind cu o corabie. Inteligența a biruit forța primitivă.

Oracolul s-a împlinit. Odiseu îl orbește pe Polifem la întoarcerea din Troia, dar până să ajungă în Itaca, unde îl așteaptă răbdurie Penelopa, multe aventuri pe mare și pe uscat îl așteaptă.

Întrucât nu e sigur că piesa *Resus* îi aparține lui Euripide, nu insistăm asupra ei. Mai ales că nu-i o reușită. Acțiunea, simplă, se desfășoară la Troia. Prins într-o teribilă încheștare cu aheii care asediază cetatea, bravul Hector îl așteaptă pe regele trac Resus, să-i vină în ajutor. Loial, acesta sosește și se avântă în luptă, dar când se lasă noaptea Odiseu și Diomedea, din tabăra grecească, se strecoară în cortul războinicului – protejați de zeița Atena – și îl suprimă.

Ciudat destin a fost acela al celui de-al treilea mare autor tragic elin. Față de Eschil și Sofocle, a avut parte de o mai scăzută recunoaștere, a fost calomniat, contestat (printre încredunțații detractori, pe care i-am invocat: Schlegel, Nietzsche), ba chiar luat în râs de un comediograf precum Aristofan. În *Broaștele*, acesta îl pune pe Eschil să exclame: „Poezia făurită de

mine mi-a supraviețuit, a lui Euripide a murit odată cu el". Ceea ce este un flagrant neadevăr. Unul dintre reprezentanții comediei noi, înrăurită de Euripide, Filemon, îi aduce, într-o manieră insolită, un suprem omagiu: „Dacă aş fi încredințat că morții își păstrează conștiința, m-aş spânzura ca să-l întâlnesc pe Euripide". Iar Goethe, cu maiestatea verbului său, întrebându-se retoric: „Oare au produs toate națiunile lumii până astăzi un singur dramaturg vrednic să-i ducă papucii?", îl proiectează pe „filosoful scenei" deasupra tuturor.

INTRAREA ÎN CRIZĂ A TRAGEDIEI GRECEȘTI

De prin sec. al IV-lea î.Hr. se poate vorbi, în privința tragediei eline, de un declin, de o diluție, pe un fond de oboseală. Cauzele sunt de ordin politic, social, ideologic și, de ce nu, sufletec. Înfrângerea din războiul peloponesiac a lăsat urme, tăind multe elanuri; tirania care se instaurează la Atena generează o stare difuză de teroare, deloc prielnică unei detente a gândirii; personajele care ies în prim-plan (de tipul: îmbogățitii de război) sunt natuți pragmatice, fără fervori întru frumos (dovadă, construcția de temple și de teatre se diminuează considerabil). Noile generații, nutrite de raționalismul socratic, se cantonează într-un scepticism care n-ar putea constitui, în orice caz, un impuls pentru a redobândi măreția de odinioară. Eschil și Sofocle sunt coborâți de pe pedestal, privilegiatul acestor vremuri, și al celor ce vor urma, devenind Euripide.

Tragedii, nici vorbă, se scriu, și încă multe. Inovațiile abundă, dar mai ales într-un plan al exteriorității, al spectaculosului, nemaiputându-se vorbi de răscoliri în adâncime. Poezia se rarefiă, așa cum filosofia înaltă nu-și mai găsește locul în creațiile care apar acum și care manifestă o hotărâtă tendință spre realism, cu alunecări într-un prozaic nu lipsit de

vulgaritate. Subiectele trase din legendă, din mitologie nu mai au căutare, iar atunci când se recurge la ele au parte de un tratament parodic.

Unii mai încearcă să scrie, dar fără aceeași forță, în spiritul lui Eschil – Euforion Atenianul, Dion, Filocles, Marsinus, Melantios, Astidamas; alții îl au ca model pe Sofocle – Sofocle II, Iofon, Sofocle III. La Atena, se fac cunoscuți Agathon, Cheremon, Critias, Karkimos. Dar apar dramaturgi și în afara hotarelor cetății – Pratinas din Flius, Aristarh din Tegea, Neofron din Sicion, Ion din Chios, Achaios din Eretria, Aforeu din Sicilia, Teodect din Faselis.

Însă, oricum, tragedia a obosit. Într-o evoluție deloc imprevizibilă, vine rândul comediei.

COMEDIA GREACĂ

Despre comedie, la greci, se poate vorbi de prin sec. al V-lea î.Hr. Termenul de *comodie* vine din gr. „komos", care desemna cortegiul unei ceremonii desfășurate în cadrul uneia dintre prăznuirile de la Atena (prăznuiri care luau o turnură orgiastică), și „ode", cântece adică. Originile ei, ca și ale tragediei, sunt de căutat în procesiunile dionisiace, dar acest gen sau, dacă vreți, acest tip de spectacol a încorporat și elemente de farsă populară (așa-numita farsă megarică). În decursul serbărilor numite falice, pe străzi și apoi prin satele din împrejurimile cetății se revărsau grupuri vesele de zurbagii care purtau, țanțoș, un falus imens (simbolizând fecunditatea masculină), cântând din răspuțeri un soi de imn întru slava zeului pe care îl celebrău, dar mimând, burlesc, și episoade din viața de fiecare zi. Pornirea spre glume deșuchete, chiar obscene, era mai pronunțată decât dispoziția solemnă. Mânați de un irezistibil imbold malițios, șgomotoșii tineri imitau în derâdere pe câte unul dintre

Prin caricaturizau metehne ale unora și altora și nu se sfiau să ajocorească personalități ale momentului.

Astfel se înfiripă, la Atena, comedia, a cărei evoluție cunoaște două etape: *comedia atică veche*, în care predominau voiele usturătoare pe seama unor persoane, și, în sec. al IV-lea î.Hr., *comedia atică nouă*, în care satira nu mai vizează pe cineva anume, ci slăbiciuni și vicii de ordin mai general.

Vine însă și vremea, în sec. al V-lea î.Hr., cum spuneam, când spectacolele nu se mai desfășoară în plină stradă, în forme oarecum anarhice și turbulente, ci într-un cadru mai organizat. În teatre (gr. „teatron” – a vedea, a asista) construite la început din lemn, ulterior cu ziduri. Ca și în cazul tragediilor, la un sunet de bătăie în orchestră pătrundea Corul, în ritmurile dictate de un cântăreț la flaut. Un actor cu glas sonor recita *prologul* și totul pe urmă prindea viața, lăsând loc destul și improvizației.

Felul de a fi al personajelor era marcat și de *costumație* (o bură proeminentă, de exemplu), cu culorile ei fistichii. Contau mul modulațiile vocii („mugitoare”, „răcnită”, „cavernoasă”, „mișcătoare”). Lipsa de măsură și, nu rareori, de gust înlesnea căderile frecvente în trivial.

Printre personaje se ătesc satirii (de aici și formula: dramă satirică), acele creaturi jumătate oameni, jumătate animale, cu urechi ascuțite, cornițe și codiță, leneși și ușurateci, speriiind pășirii și fugărind nimfele, cântând și dansând, ca buni tovarăși ai lui Dionisos. Printre ei, încă mai vicios, Silen, bătrân, chel și cârnăbețiv nevoie mare (ține în mâini un burdof de vin). Uneori însuși Heracles, semizeul, se înfățișează în ipostaze comice. De remarcat recursul la personaje alegorice, ca în piesa *Butelia* a lui Crates, care, zic unii, ar fi fost o capodoperă.

Câteva nume de autori comici, din a căror operă, din păcate, au rămas numai fragmente, ar putea da seama despre avântul pe care, încă din sec. VI î.Hr., îl ia comedia. Să nu-i trecem cu vederea pe autorii de *mimi* – Sofron, Herondas. Apoi, pe Sisanion din Megara, care scrie, se pare, primele comedii în

versuri (i se atribuie meritul de a fi transplantat genul la Atena), Milos, Epiharm (540-450 î.Hr.), întemeietorul comediei siciliene, care inventează personaje (Parazitul) ce vor pătrunde în dramaturgia universală și se încumetă să parodieze mitologia, un alt sicilian, Formis, Cratinos (519 sau 500-422 î.Hr.), ale cărui texte cu tentă carnavalescă, debarasate de influențele farsei megarice, sunt pătrunse de o netă atitudine politică (este considerat, de altfel, creatorul comediei politice), Chionides, Crates, apreciat în chip deosebit de Aristotel și care, dacă scrierile nu i s-ar fi pierdut, ar fi fost poate astăzi pus pe același plan cu Aristofan, la fel ca și satiricul moravurilor Eupolis (c.446-411 î.Hr.), Telecleides, Hermippos, Mirtil, Filonides. Și încă: Perecrates, Frinicos (coincidență de nume cu poetul tragic), Platon Comicul. Și alții, desigur, zeci și sute, pierduți în pâcla uitării.

Un comedigraf incomod – Aristofan

Om de spirit, imaginativ și plin de vervă, Aristofan (c. 446-c.386 î.Hr.) s-a născut, se presupune, undeva la țară. Ceea ce l-a făcut să fie un iubitor de tradiții, reticent sau chiar ostil față de inovații, fie ele în plan religios, politic sau moral. A scris vreo 40 de piese, din care numai 11 s-au păstrat până în zilele noastre. Sunt, în genere, fantezii alegorice care recuperează într-o măsură elemente dionisiace din jocurile comice mai vechi, exhibând un nerv polemic prin care firea caustică a dramaturgului se exprimă cu toată voiciunea.

Mereu în ofensivă, cu o vervă bufă care nu-și refuză incisivitatea, Aristofan atacă tot ceea ce crede el că a contribuit la decăderea, până în pragul haosului, a Atenei, cetatea mândră de odinioară. Corupție, arivism fără scrupule, impostură duc de răpă democrația, iar războaiele ruinează un stat și așa șubrezeit

de încercările prin care a trecut. Religia începe să fie desconsiderată, în avanscenă înghesuindu-se acum figuri noi, cât sinistre, cât vulgare (cum ar fi afaceriștii, îmbogățiții de război). Cu o pană, dacă putem spune, de pamfletar, Aristofan îi învinuiește pe conducătorii cetății (nu e cruțat nici Pericle) de minciună, demagogie, lașitate, făcându-i răspunzători de dezastrul pe care războaiele, pe care ei au avut interesul să le întrețină, le-au produs în societate. Nu-i vorbă, comediodograful, membru al partidului aristocratic – ancorând, până la a nu se mai ști astăzi la ce anume se referă, în evenimente contemporane –, nu ascunde nici metehnele oamenilor de rând, neîmpăcându-se cu lăcomia, naivitatea, ușurătatea lor. Despre realismul lui Aristofan vorbește, între altele, și faptul că Platon a trimis comediiile acestuia tiranului Dionis din Siracuză, ca să se edifice asupra vieții ateniene.

Plasându-și acțiunea pe diferite țărâmurii, între pământ și infern, aducând în scenă personaje care încarnează felurite trăsături sufletești (fără a le adânci în vreun fel psihologia), dar și tipuri de oameni simpli (țăranul, femeia, sclavul – personaje preluate de Menandru, Plaut, Terențiu), dramaturgul își proiectează sarcasmul în zugrăvirile grotești. Uneori, însă, comediiile aristofanești au inspirate accese de lirism. „În afară de Shakespeare, nimeni nu l-a egalat vreodată pe Aristofan în felul genial în care a știut să îmbine fantezia cu realul, alegoria cu satira și umorul cu poezia” (Ovidiu Drimba). Totul, într-o limbă plină de suplețe și de culoare. „Grațiile – va spune Platon, filosoful –, căutând un sanctuar indestructibil, au găsit sufletul lui Aristofan”.

Nimeni nu-i perfect și, desigur, nici Aristofan. Prolixități (mai ales în înnodarea acțiunii), frivolități, mășcări umbresc oarecum scilpitoarele creații, care se mai și complac în răutăți gratuite. Dar ce autor de comedii a ținut vreodată în mână cântarul dreptății?

Tema războiului dă substanță câtorva comedii – *Aharnienii*, *Pacea*; aici poate fi inclusă și *Lisistrata*. În *Aharnienii* (425 î.Hr.), un cetățean al Aharniei, Diceopolis, de obârșie țărănească, sătul de toate mizeriile pe care le aduc conflictele armate, încheie – năstrușnicie a dramaturgului – un armistițiu (pentru o perioadă de 30 de ani) cu inamicul. Cu spartanii, adică. Infuriați, aharnienii aruncă în el cu pietre. Socotit trădător, e deferit unui tribunal, unde, cu argumente imbatabile, omul își explică gestul: detestă războiul, absurd și sângeros, și își dorește pacea, liman de bunăstare spre care cu toții ar trebui să tindă. Ca și în alte piese, câteva aluzii virulente îi vizează pe conducătorii care, sacrificându-și supușii, își văd de interesele lor infame. Absolvit, cam anevoie, de tribunal, Diceopolis încinge o petrecere de să se ducă vestea.

Comedia *Pacea* (421 î.Hr.) este tot o alegorie, cu nervuri de fantastic. Un cultivator de viță de vie, Trigeu, exasperat că războiul cu Sparta se prelungește, se aventurează, călare pe un cărăbuș (ca pe un „Pegas”!), într-un zbor în ceruri, la lăcașul zeilor. Și-a pus în gând să aducă înapoi pe pământ *Pacea*. Acolo dă doar peste Hermes, care, după câteva nazuri, îi spune unde ar trebui să caute ca să o găsească pe izbăvitoarea zeiță. Polemos (Războiul) a găvozdit statuia zeiței într-o peșteră, blocată cu bolovani. Plin de ardoare, Trigeu cheamă în ajutor țărani, care depun cea mai mare râvnă, meșteșugari, negustori, ca să-l ajute (Conducătorul Corului: „Veniți, fiți gata pentru libertate! Săriți, eleni, acum ori niciodată!”); sigur, unele categorii de indivizi, care au de câștigat de pe urma confruntărilor armate, nu au chef să se implice.

În fine, miraculoasa statuie e scoasă la lumină (Trigeu: „Să preamărim în veci zeița păcii!”). Și odată cu ea, încă două statui, *Opora*, zeița semănăturilor, a fructelor, și *Teoria*, zeița sărbătorilor. Scăpați de pacoste, asta îi așteaptă pe fericiții truditori, un „belșug de struguri și ospețe”. Totul se sfârșește cu o nuntă, a vrednicului Trigeu cu *Opora*, armele căpătând o destinație

pașnică, gospodărească, atunci când nu sunt improșcate cu glume vesele și triviale.

Comedia, care abundă în jocuri de cuvinte, vorbe cu tâlc, sfârle parodice (pe care le „încasează” Euripide), se arată definitiv ireverențioasă față de divinități (Sclavul: „Un ban n-aș da pe zei”). Spectatorii sunt și ei supuși, la scenă deschisă, unor provocări (Trigeu: „Din cer păreați doar niște nătărăi,/ Dar pe pământ vă văd cu mult mai răi!”). Chiar șarjat, „autoportretul” dramaturgului nu suferă deloc de modestie. Iată cuvintele ritmate ale Conducătorului Corului: „Dar dacă doriți să-l cinstiți, copilă născută din Zeus,/ Pe cel mai mareț și pe cel mai de seamă poet dintre oameni,/ Nu-i altul mai vrednic de cinste, la noi, decât Aristofan”. El, „bărbatul înzestrat,/ Cu cea mai mândră frunte de poet!” Distihurile de un lirism exuberant, din final, o confirmă. Ni se servește, limpede, și o profesiune de credință: „El n-a criticat de pe scenă pe omul mărunț, pe femei,/ Ci, vajnic ca Hercule, i-a înfruntat pe bogați și pe stăpâni...”

O comedie ingenioasă, tot cu mesaj antirăzboinic, este *Lisistrata* (411 î.Hr.). Sătule până în gât să-și știe bărbații duși departe, în interminabile răzbeluri, grecoaicele se hotărăsc să-și impună voința, care este una de pace. De fapt, ideea, absolut poznașă, vine de la Lisistrata, o tânără înzestrată cu minte limpede și cu bun-simț, energică și curajoasă, care nu se dă bătută cu una, cu două. Strategia pe care ea, „cea mai bărbată” dintre surate, o propune, amuzantă foarte, se va dovedi uimitor de eficientă: oricât de greu le-ar veni și lor, nevestele din Sparta și Elada vor trebui să se abțină de la îmbrățișările amoroase, să-și pună pe jar bărbații (transformându-i în „aprigi Priapi”), ca astfel, avându-i la cheremul lor, să poată să le impună punctul lor de vedere. Totul, cică ar fi zis un oracol, este să nu mai practice o vreme „cultul falic” și să rămână unite. Ceea ce se și întâmplă, șturlubaticile muieruști fiind pline de virtuți: „pline de vrednicie, pline de farmec, de îndrăzneală, de înțelepciune,

pline de iubire de țară și cât se poate de chibzuite”. Un elogiu la antipodul recriminărilor lui Euripide, misoginul.

Mai înfrânându-se, mai dezertând de la nobila cauză, din pricina fornicăției care nici pe ele nu le cruță (doar au apetit pentru „daravera” mare și groasă!), partizanele Lisistratei – un fel de antemergătoare ale feministelor de astăzi – pun stăpânire pe cetate (o Atenă imaginară) și începe o harță grotescă, nu foarte hazlie, cu o ceată întărită de „ghiuji căpiați”, cărora apărătoarele le deșartă în cap hârdaie cu apă și alte conținuturi. Picanteriile aristofanești n-au cum să lipsească...

Dar nu umilirea moșnegăraiei le aduce spartanelor și atenienelor biruința, ci năzdrăvana soluție a Lisistratei. Scena în care una dintre combatante, Mirina, îi refuză favorurile conjugale soțului ei, Ciresias, își are suculența ei. În final, cum era de așteptat, după apelul la concordie – utopism de operetă! –, se ȋncepe un festin de zile mari. Zilele armoniei regăsite...

Vom trece acum la piesele care vizează aspecte sociale, moravuri degradate și instituții care se dezonoarează. O șarjă lăloasă, vizându-i pe cei ce, ajunși la putere prin mijloace maloneste, amăgesc prin fel de fel de mișelii și înșelătorii poporul, îl duc de nas și profită de naivitatea lui, este *Cavalerii* (424 î.Hr.). În piesă, norodul e întruchipat de un personaj alegoric, Demos. Aristofan, cu toată ascendența lui rurală, nu-l menajează deloc. Bătrânul atenian se lasă amăgit de lingușeala unui sclav pe care îl cumpărase în Paflagonia, până într-atât încât îl propulsează la conducerea cetății. Cleon, așa se numește parvenitul, rămâne umil față de protectorul lui, dar, lipsit de scrupule, își arată colții când vine vorba de ceilalți sclavi. Doi dintre aceștia, Demostene și Nicias, caută un mijloc prin care să scape de incapabilul înfigăreț. Și îl găsesc, grație manierei fanteziste a dramaturgului. Conving un oracol să-l sperie pe Cleon cu prevestirea că, în curând, va fi răsturnat de la putere de un cârnățar. Idee susținută de corul Cavalerilor. Șovăielnic la început, Agoracrite, căci așa îl cheamă pe individ, intră în

competiție învingându-și adversarul cu procedeele pe care le folosise și Cleon, adică prin făgăduieli deșarte și insulte. Lămurit, în sfârșit, poporul, mai isteț decât fusesem ținută să credem, îl izgonește pe șarlatan din cetate.

Luările de poziție ale lui Aristofan sunt atât de incisive, încât – din câte se povestește – niciun actor al vremii nu s-a încumetat să joace rolul lui Cleon. A trebuit să urce pe scenă însuși autorul.

Comedia *Norii* (423 î.Hr.), ca și alte scrieri aristofanești, încă se mai joacă, părând atractivă unor directori de scenă. Aici, autorul, legat prin multe fire de tradiție, are ce are cu sofistii, care se impuseseră, cu meritele lor, în arena filosofică, imprimând o linie anume și procesului de educație. Direcție cu care dramaturgul nu era de acord. Greu de spus dacă el atacă doar excesele noului tip de gândire (excese care duc la formalism și lunecoasă artificialitate) sau, ancorat în conservatorismul său, declanșează un atac nedrept.

Dar ce-i cu sofistii aceștia? Concepția lor e, în esență, materialistă, fundament pentru o viziune sceptică la unii, idealistă la alții. Nu-i mai puțin adevărat că ei ajung la o cultivare a logicii formale, la o lăcitare a paradoxului gratuit, ceea ce derutează și, în plus, favorizează o imorală desfășurare de argumente false, care ascund adevărul, producând o confuzie (între adevăr și minciună, între „raționamentul cel drept” și „raționamentul cel nedrept”) de care cinicii știu să profite.

Lui Aristofan, ideile sofistilor i se par nebuloase (de aici, comparația cu „norii”, care dau titlul piesei) și, în gura unor pișicheri (cum îl socotește, nedreptățindu-l grav, pe Socrate), nocive. Moravurile s-au stricat, tinerii care cad în plasa acelor escroci arătând rău de tot: palizi, nespălați, cam țičniți, oricum, cu capul în nori. De aceea declanșează autorul șarja mușcătoare din comedia pe care o comentăm. Strepsiade, un țăran ignorant, nu prea ager la minte, dar nu lipsit de șiretenie, o duce greu cu banii. Îl ruinează mofturile nevastei, o cuconiță de la oraș plină

de pretenții, ca și slăbiciunea fiului său, Fidipide, pentru întrecerile hipice. Cu datoriile pe care le are, creditorii, una-două, îi cad pe cap.

Ce să facă? Apelează la „mintoșii” din școala sofistă a lui Socrate ca să învețe arta de a îmbrobodi pe cineva prin vorbe meșteșugite. Să poată câștiga, cu „întortocheate șiretlicuri”, ca un clănțau versat, orice pricină care-i în defavoarea lui. Dar învățătura merge greu, Strepsiade nepricepând subtilitățile maestrului chelbos ce îl inițiază. De aceea îl trimite la școală pe fiu-său, care se arată, după cum se va vedea, mult mai receptiv. Strepsiade, care, cu bruma de învățătură primită, își păcălește creditorii, se pomeneste luat la ciomăgeală de Fidipide. Motivul? Între altele, să auzi și să nu crezi, o dispută, vorba vine, literară. Tânărul nu-l gustă pe Eschil, pe care îl percepe ca fiind pomotos, incoerent, prăpăstios, ci pe Euripide, opțiune care îl scoate din sărite pe bătrân. Așa pornește cearta, Strepsiade, căruia bătaia pare că îi trezește conștiința, dându-și seama că și el își are vinovăția lui. Încât, cam brusc, dar suntem într-o comedie, hotărăște să dea creditorilor tot ceea ce le datora.

Dar, întărâtat la culme, vrea, nici mai mult, nici mai puțin, să dea foc la „cuiul de palavragii”, cu tot cu tartorul Socrate, un golaniș și un „pierde-vară”, care corupe, cu o „strâmbă judecată”, tineretul ateniian. Spirit superior, filosoful nu i-a purtat pică dramaturgului. A văzut piesa, (se zice că) s-a amuzat de umorul ei. O piesă de care Aristofan, căruia îi place să se laude („sunt mare ca poet”), era mulțumit la superlativ („comedia mea cea mai bună”). Publicul, simțind nedreptatea învinuirilor, nu l-a aplaudat; primul spectacol a fost o cădere.

Cine știe dacă *Norii* nu au contribuit, chiar fără de voie, la pecetluirea soartei filosofului ateniian. Nu mulți ani mai târziu acesta va fi silit să se sinucidă în urma unei judecăți ce s-a sprijinit pe acuze pe care le regăsim în creația aristofanescă.

Comedia *Viespile* (422 î.Hr.) ia în cătare o instituție aflată într-un accentuat proces de degradare – justiția populară din

Atena. Întrucât funcția de jude era plătită, iar condamnările pe care judecătorii improvizați le pronunțau în serie le dădeau probabil iluzia puterii, fenomenul ia amploare, devenind pernicios. Mai ales că, prin perfidia unor conducători de soiul lui Cleon, actul justiției, fără ca heliaștii (așa se numeau judecătorii) să-și dea seama, tinde să intre sub comandă politică. S-or fi crezând adevărații regi ai cetății, care taie și spânzură, dar, de fapt – cum îi demonstrează limpede junele din piesă vârstnicului său părinte –, ei sunt niște simple unelte, servind interesele unor demagogi.

Ca și în *Norii*, și aici se înfruntă tatăl și fiul. Filocleon (în traducere „amicul lui Cleon”), care a căpătat și el mania proceselor, nu e deloc încurajat în țicneala asta de fiu-său, Bdelicleon („cel scârbit de Cleon”), un flăcău cu o bună ținută morală, care și-a propus să-și dezbrace părintele de un asemenea nărav. Până una-alta, îl închide în casă, sub paza a doi sclavi de nădejde. Bătrânul fierbe, mai ales că-și vede tovarășii, costumați în viespi (de aici titlul piesei), trecând binedispuși prin fața locuinței unde este sechestrat, spre tribunal. Are loc o ciocnire între paznici și acești juzi de strânsură. Filocleon, care avusese de gând să evadeze pitit sub un asin, nu izbutește să scape.

E spre binele lui. Venit cu grabă la fața locului, Bdelicleon calmează spiritele și îi propune lui tătâne-său să officieze în cadru domestic, într-un tribunal privat care să decidă în probleme, așazicând, din băătăură. Ceea ce pe maniac îl satisface și el se și apucă să judece cazul, al cui credeți?, cazul câinelui Labes, care cică ar fi șterpelit o bucată de pâine. Filocleon, obișnuit să condamne, are un moment de confuzie, incurcă urnele, așa încât potaia se alege cu un verdict de achitare. Spre disperarea „omului dreptății”, pe care virtuosul său fiu îl consolează, promițându-i, dacă renunță s-o facă pe judecătorul, o viață care o să-l încante. Așa se și întâmplă, comedia încheindu-se – încă un ecou al serbărilor dionisiace – într-o atmosferă veselă, de petrecere deșănțată.

O comedie năstrușnică, de un haz acid, cu nerușinări de limbaj care în epocă erau acceptate fără încruntări, ba chiar cu un zâmbet larg, este *Adunarea femeilor* (392 î.Hr.). Aristofan, legat de trecut, ricanează la mai toate ideile care întredeschid un orizont nou altul. Cu gândul la „regimul vechi”, el nu privește cu ochi buni o „democrație” care i se pare ca vai de ea.

La Atena, femeile, conduse de energica, apriga Praxagora, pun la cale o lovitură care să le propulseze la conducerea treburilor cetății. Treburi care, după părerea lor, șchioapătă. Au spirit gospodăresc, chivernisesc bine banii, sunt mame, deci știu ce înseamnă să crești și să educi pe cineva. Convingându-se că, înțelepte și destoinice cum par a fi, sunt oricum mai grozave decât tovarășii de viață, ele își pun în aplicare planul. Cu bărbi false, straie bărbătești, ciomege (simbol falic!), ele ajung să pună mâna pe putere, decretând schimbări radicale în societate. E răul pe pământ, în ceea ce-și imaginează, exaltate, utopistele! Toți oamenii vor fi egali, sărăcia o să dispară, la fel și proprietatea, înlocuită cu o „procopseală obștească”; cine are nevoie, poate să se înfrupte din avutul colectiv. Belșugul care va să curgă va elimina hoția și nici judecătorii nu vor mai avea ce judeca. Familia nu-și mai găsește rostul câtă vreme principiul impus de noile legi este „amorul liber”. Femeile au să aparțină tuturor, așijderea masculii. Există, însă, aici o chichiță – scrupul „democratic” de care autorul își bate joc –, și anume: tinerii chipeși, cu mare căutare la junele ateniene, vor trebui să satisfacă mai întâi urâte, băbățiile, „hoașca” duhnind a mort (Aristofan își are cruzimile lui). Fetișcanele, la fel. Își pot petrece nopțile cu un drăguț, dar după ce au grijă să primească în așternut pe cei „pociți și scâlâmbi”.

Iată unde duce utopia! Cei ce au cunoscut „binefacerile” comunismului, suportând și propaganda sfruntată a ideologilor acestui regim împotriva naturii, au șansa să vadă în Aristofan un profet! Oamenii sunt cum sunt, ei nu pot fi schimbați după canoanul unei revoluții sau alteia. Există, ca în piesă, tipul

„entuziast” (și cam nătărău), care se repede să-și depună tot cheagul la comun. Dar mai este și tipul „sceptic”, neîncrezător și șmecher, care îi lasă pe fraieri să păgubească, el temporizând până ce s-or lămuri lucrurile. Pornită cu intenții bune, reforma inițiată de purtătoarele de fustă cade iute în ilar, arătându-și efectele care sunt ridicole, dar au și ceva sinistru.

Plutos (388 î.Hr.) e o comedie mai puțin ilariantă, propunând o dezbatere de idei. E vorba de felul strâmb în care, în societate, se distribuie bogăția și de urmările unei asemenea inechități.

Avem și aici o povestioară cu tâlc, oarecum scutită de vehemențe, chiar dacă unele durități de limbaj nu lipsesc. Cremilos, un plugar în vârstă, sărman și posomorât, zărește pe uliță un bătrân orb, de care – urmând îndemnul unui oracol – se apropie. Mare îi este mirarea să afle că zdrențărosul e Plutus, zeul bogăției. Zeus îi luase darul vederii, supărat că, în anii lui tineri, se arătase de partea celor drepti. Dus de Cremilos în templul lui Asclepios, Plutus își recapătă vederea. Și făgăduiește că îi va ferici numai pe cei virtuosi.

Așa ar trebui, într-o lume anapoda, în care oamenii de treabă o duc rău, în vreme ce secăturile se procopsesc. Bogăția, crede Cremilos, înviorat de perspectivele ce se ivesc, e garanția prosperității și o răsplată pentru virtute. Îl combate, pusă pe harță, Sărăcia, personaj alegoric, o femeie plină de temperament, care răstoarnă raționamentul. Dacă cetățenii s-ar îmbogăți, argumentează ea, paradoxal, dar cu un miez de adevăr, s-ar dezinteresa de artă, de știință, de meșteșuguri, de munca la câmp și s-ar lăsa pe tânjală, devenind nu doar vicioși, ci și „podagroși, pântecoși, varicoși și greoi”. Sprinteni și vrednici sunt cei care n-au, ei duc o viață sobră, cumpătată, neajunsurile determinându-i să fie ingenioși și creativi. Numai munca asigură progresul, nicidecum leneveala celor care, cu traista plină, se moleșesc, pierzându-și și cuviința și credința.

Pornit rău pe Euripide, Aristofan îl mai scarmână o dată în plesă, cu turnură de farsă și iz parodic, *Femeile celebrând rărbătoarea zeiței Ceres*. Celebrând misterele Demetrei, zeița agriculturii și a roadelor pământului (de fapt, misterele Demetrei și ale Persefonei), femeile care iau parte la sacra ceremonie decid să-i vină de hac dramaturgului care, în tragediile lui, le-a zugrăvit în culori defavorabile. Și ele mai pun pe tapet o învinuire, deloc lipsită de gravitate: „Euripide a învățat pe bărbați că nu există zei”. Se întâmplă că dramaturgul are un allat, propriul său socru, Mnesilohos, care, riscându-și viața (la aceste serbări nu erau îngăduite decât femeile, bărbații care s-ar fi atrecurat acolo fiind pedepsiți cu moartea), își pune haine femeiești ca să poată pătrunde în adunarea indignatelor făpturi. Dar, spre ghinionul lui, se dă de gol și, acoperit cu vorbe de batjocură, e condamnat, așa cum cere cutuma.

Expunându-se la rându-i, Euripide încearcă să-și salveze tovarășul. Gest frumos, pe care însă Aristofan, care îl detestă, îl ridiculizează. Ca să-l elibereze pe Mnesilohos, tragediograful se travestește în codoașă și, cochetând muiereste, îl zăpăcește pe paznic. Dar – și în aceste ilare ipostaze Aristofan recurge la replici, stropsite, din creația euripidiană –, autorul măscărit își pune în joc, și mai și, iscusințele de actor. El mai ia înfățișarea încornoratului aheu Menelau, a nimfei Echo, a Andromedei. Oricum, pentru a fi sigur de reușită, Euripide n-are încotro și făgăduiește că nu va mai ponegri sexul frumos, cu toate neajsurile lui, agravate de educația nouă.

A fost doar o uvertură pentru „procesul”, ce se vrea nimicitor, din *Broaștele* (405 î.Hr.). Piesă care confirmă aprecierea lui Schlegel: „niciodată, spiritul lui Aristofan nu devine mai caustic, ca atunci când atacă tragediile lui Euripide”. Cu antipatia pe care nu și-o poate reprima, le atacă strașnic în *Broaștele* (405 î.Hr.). În prima parte asistăm la o descindere în infern a lui Dionisos, însoțit – înregistrăm încă un cuplu comic, carnavalesc – de sclavul său, Xanthias. Zeul, patron al

concursurilor dramatice, nemulțumit de creațiile care îi sunt închinat, are ideea să-l readucă din imperiul lui Pluton pe Euripide, preferându-l. O suită de întâmplări mai mult sau mai puțin pănărâmoase marchează această coborâre în împărăția umbrelor: întâlnirea cu Mortul, ce prilejuiește un schimb de replici spirituale, marmălaia pe care o face, orăcând, Corul broaștelor („Brechehechex, brechehechex coax...”).

În subpământeană împărăție, lume rea (ucigași, sperjuri), dar și dihanii celor frisoane celor doi care s-au aventurat în ciudata expediție, se găsea și Dionisos înfățișarea lui Heracles, punând pe el o coroană de leu și înarmându-se cu o măciucă. Asta nu-i dă mai multă încredere și nici nu-l scutește de încurcături, la un moment dat – cândat cu Heracles – suportând boscorodelile unor muieruști răcoase, ba chiar și o corecție fizică. Se aude zvon de ceartă între ei, dar când se înconterează cu Euripide, fiecare încercând să demonstreze că el e cel mai bun. Lui Euripide (mort în 406 î.Hr., dar Aristofan n-are chef să vorbească despre cei dispăruți numai de bine) i se mai reproșează că, obținând sprijinul „borfărilor”, al „spărgătorilor” și „paricizilor”, s-a cocoțat, socotindu-se mare meșter într-ale teatrului, pe tronul ce i se cuvenea lui Eschil.

Ca lucrurile să fie puse la punct, Pluton decide să aibă loc un duel, un duel literar, între cei doi dramaturgi, sub arbitrajul lui Dionisos. Dintr-o dată încolo comedia câștigă în densitate. Învinuirile și justificările curg, una după alta. Euripide își acuză confratele pentru stilul pompos, pentru solemnitățile rece, care, sărăcindu-le psihologia, păgubește eroii de omenesc, pentru lentoarea acțiunii dramatice, la care contribuie grandilocvența prea multor monologuri; în plus, partitura eschiliană e invadată de prea mulți zei, în care spectatorii n-au cum să se recunoască. Eschil se apără cu argumente servite de sus. E adevărat că el cultivă stilul monumental, dar unei gândiri geniale o asemenea manieră i se potrivește. Euripide se laudă că a umanizat tragedia, îmbibând-o de firesc. Dar, să ia aminte, a

făcut un rău imens surpând demnitatea acestui gen ce oferea publicului regeneratoare pilde de eroism. Cu pesimismul lui, cu situațiile imorale și eroinele morbide pe care le-a adus în scenă a contribuit la degingolada societății atenienilor. Or, cetatea are nevoie să fie călăuzită de un „cuget curat”, „izvor de fapte mărețe”. Arta poate avea acest benefic rol, așa cum poate, în lipsa unei inspirații înalte, să dăuneze. Să otrăvească spiritele, să le pervertească. Împingerea în umbră a zeilor sub presiunea raționalismului s-ar putea să ducă la anarhie. Artificiile retorice sărăcesc simțirea noilor generații: le face bine oare tinerilor atenieni să vadă, în locul eroilor de odinioară, atâția infirmi, atâția incestuoși ca la Euripide? Dragostea o fi numai prilej de disperare, împingând la suicid sau la crimă? Nu e asta o „pângărire” a nobilului gen?

Bineînțeles, Dionisos îl proclamă învingător pe Eschil, urmând să-l ia cu dânsul la lumina zilei. În timpul cât el va trăi pe pământ, tronul îi va reveni lui Sofocle. Nicidecum – își varsă repulsia Aristofan, care nu ține seama de condițiile diferite în care au creat cei doi „rivali” – lui Euripide, acest „viclean, și mincinos, și măscărici”. Cu balanța justiției n-are ce face un comedigraf, mai cu seamă unul pătimăș.

Aliaj de feeric, liric și satiric, comedia *Păsările* (414 î.Hr.) imaginează, în ambient fantastic, o cetate ideală. O cetate înălțată nu pe pământ, unde treburile merg din rău în mai rău, ci în văzduh, acolo unde viețuiesc păsările. Doi atenieni, Evelpides (Trage-Nădejde) și Pisthetairos (Prieten-Credincios), sătui până în gât de mizeriile de care au parte în altădată falnica Atenă, ajung, conduși de o gaiță și o cioară, în lumea zburătoarelor. Sunt primiți cu ostilitate, fiind cât pe ce să fie sfâșiați de vii, dar apoi lucrurile se liniștesc și ei pot să stea de vorbă cu Pupăza, pasăre ce fusese om (ca om se chema Tereu, care fusese un rege grec, pedepsit astfel pentru infidelitatea lui). Din vorbă în vorbă se naște ideea înființării unui stat al păsăretului, între pământ și cer, Neffelococcygia, Cetatea Cucilor și Norilor (sau Cetatea

Cucului din Nori). Care, bazându-se pe spusa legendelor – aici, Aristofan derulează un raționament sofistic, el, care îi detesta pe sofști –, să revendice suveranitatea de pe timpuri, când, cică, nici zeii, nici pământul nu se iscaseră încă.

Odată utopica cetate clădită, înconjurată cu un zid imens, încep să se perinde personaje simbolice încarnând vicii de tot felul – un preot hapsân, un poet pletos și fără talent, un tâlmăcitor de oracole (prin care sunt ironizate superstițiile celor creduli și impostura prezicătorilor), un astronom aiurit, un supraveghetor al cetățenilor străini, un negustor de decrete. Șirul pare că nu se sfârșește, mai ițindu-se un impulsiv și obtuz ucigaș (virtual) de tată, iarăși un poet de doi bani, un delator. Cu toții sunt puși pe fugă, ba chiar otânjiți dacă nu-și iau repede tălpășița. Iris, mesagera zeilor, își face apariția cu o plângere. Zeii, care oricum nu mai au dreptul să treacă prin cetate, suferă de foame întrucât fumul jertfelor nu mai ajunge până la ei, nu trece de Neffelococcygia. Cum demersul sêraficeî Iris suferă un eșec, sosește un trio redutabil: Heracles, înfățișat ca un voinic bețiv și grosolan, Tribal, zeu trac, cam primitiv, în fine, Poseidon, care pare cel mai rezonabil. Din câte putem vedea, și Aristofan ar putea fi acuzat de impietate, cum și el a făcut cu Euripide și cu Socrate, numit aici „nespălatul”.

Tratativele nu merg ușor, dar până la urmă zeii, neavând încotro, sunt de acord să încheie un pact prin care, în schimbul fumului jertfelor, de care au o disperată nevoie, promet să încredințeze „schiptrul lumii” păsărilor care au descoperit secretul fericirii. Dar Pisthetairos vrea încă mai mult, cerând-o de nevastă – gest, se înțelege, alegoric – pe Basileia (sau Domnia). O obține și, bineînțeles, urmează o nuntă ca în povești. Neîmpăcat cu declinul continuu al Atenei, Aristofan dă semne, în *Păsările*, că păstrează iluzia unei regenerări. De aici, o anume seninătate și detenta lirismului, a cărui muzicalitate e dată și de trilurile armonioase ale păsărilor: „Ió, ió, ito, ito”, „Tio, tio, tió, tio, tio, tió”, „Triotó, triotó, totobrix”, „Toró, toró, toró, tóró, tix”,

„Chicobau, chicobau”, „Torotix, torotix”. Sonuri melodioase într-o lume de feerie.

Ultimele comedii cunoscute ale lui Aristofan sunt *Aelosicon*, care parodiază o tragedie a veșnicului cal de bătaie, Euripide, și *Cocalos*, care – întorsătură semnificativă pentru evoluția genului – semnalează desprinderea dramaturgului de *Comedia veche*, pe care o ilustrează cu vigoare, și conectarea la noua specie de comedie, reprezentată de Menandru.

S-a vorbit mereu de rezistența lui Aristofan față de nou. În plan literar, însă, e loc pentru nuanțări, chiar și numai dacă îi acordăm credit celui care, în *Norii*, se recomandă astfel: „Eu vă înfățișez de-a pururi tot alte și alte născociri/ Ce plăsmuiesc cu multă artă și nu se aseamănă-ntre ele,/ Și toate sunt dibace foarte”. Geniul, după cum se vede, se dispensează de modestie.

COMEDIA DE MIJLOC

Cu Aristofan, coboară cortina peste *Comedia veche*. Va urma, cum nu se poate altfel, *Comedia nouă*, dar nu fără a străbate o perioadă de tranziție în care – denumirile sunt, desigur, convenționale – se poate vorbi de *Comedia de mijloc*.

Înainte de a-i creiona caracteristicile, să conturăm pe scurt profilul acelor ani, sub aspect în primul rând politic. După o serie de confruntări și sângeroase și de uzură, Atena este bătută (404 î.Hr.) de veșnica rivală, Sparta. Va avea de suportat Regimul celor treizeci, ostil oricăror libertăți și nepăsător față de creșterea economică. Dominația spartană durează până în 371 î.Hr., când, pentru un deceniu, Teba își afirmă supremația. De hărțuiala continuă dintre cetățile grecești profită Macedonia, care, sub Filip al II-lea și sub Alexandru Macedon, își extinde enorm imperiul. În 338 î.Hr., la Cheronea, grecii suferă, sub asaltul macedonenilor, o înfrângere nimicitoare. În 323 î.Hr., pe neașteptate, Alexandru Macedon moare și, fără forța coagulantă

a personalității lui, mult prea vasta-i împărăție prinde să se destrame. Pe teritoriul grecesc apar statele elenistice. Așa se și cheamă epoca, epoca elenistică, și ea va dura până în 146 î.Hr., după care ținuturile la care ne referim intră sub stăpânirea Romei.

În atâta frământare și dezordine, care afectează spiritul grec, cu splendorile pe care i le cunoaștem (el suportând acum o influență orientală), s-ar putea crede că și cultura elenă are de suferit. Dar, oricât putem vorbi de anumite denaturări, de un fenomen de decadență, creativitatea, într-un algoritm, e adevărat, schimbat, se menține ridicată. În filosofie, se disting Platon, idealistul, și Aristotel, care a marcat cu gândirea lui riguroasă, de suport materialist, științele vremii. Stoicii promovează principiul rațiunii, creditând ca valoare supremă virtutea, în detrimentul plăcerilor, epicureicii nu-și pot imagina fericirea fără o trăire plenară a voluptăților pe care viața le oferă, cinicii recomandă o întoarcere la natură, ceea ce ar însemna o eliberare de constrângerile normelor sociale (un cinic celebru este Diogene, cel care își avea sălașul într-un butoi). În geometrie strălucește geniul lui Arhimede. Sculptori meniți să înfrunte vremurile sunt Praxitele și Scopas. Poezia e mai slab reprezentată, prin Calimah și Teocrit, iar oratoria – prin Demostene.

Literatura, temperându-și revărsările de fantezie, intră sub semnul realismului. Atacurile politice țintind sistemul, instituțiile sau pe cei de la putere aproape că dispar, sarcasmul crud făcând loc unei satire de moravuri care relevă spirit de observație. Sunt zeflemisiți, pentru metehnele lor, filosofi, poeți, retori și, fără cine știe ce mlădieri psihologice, prind contur anumite tipuri, care vor fi dezvoltate mai târziu: bătrâni ruginiți, tineri ușurateci, paraziți care încurcă și descurcă treaba, negustori escroci, bucătari nepricepuți, militari îngâmfati. Defectele, oricum, sunt îngroșate. E în mare favor parodiarea, nu rareori grosolană, a miturilor. Intriga e subțirică, mai mult însăilată. În schimb, limba e vie, colorată, de o promițătoare

naturalețe. În planul compoziției survin semnificative modificări. Parabaza dispare, la fel și Corul, căruia îi revine un rol din ce în ce mai restrâns. Și reprezentațiile își schimbă caracterul. Se menține masca, dar sunt lepădați coturnii, iar costumele sumptuoase de până acum capătă o croială simbolică.

Nu s-a păstrat nicio piesă întreagă din acest răstimp. Doar fragmente, sute de fragmente, aparținând lui Antifan (c. 401-c.330 î.Hr.), contemporan cu Platon și Demostene, Anaxandride (c. 410-c.348 î.Hr.), despre care se crede că a introdus, în comedie, dragostea, Alexis (c. 372-c.270 î.Hr.), unchiul și maestrul lui Menandru, alte nume fiind cele ale lui Eubulos, Epicrates, Araros și al fratelui acestuia, Filip. Și, desigur, mai sunt și alții. Unele elemente din *Comedia de mijloc* (c. 390-c.320 î.Hr.) se regăsesc la Plaut și Terențiu.

COMEDIA NOUĂ

O producție amplă și, se pare, diversă este aceea care apare între sfârșitul sec. al IV-lea și sec. al II-lea î.Hr. Ancorând în realitatea cotidiană, dramaturgii acestei perioade încep a scruta individualitatea, cu cătimea de adevăr lăuntric ce determină o conduită. *Comedia de caracter* cunoaște, dincolo de pitorescul reacțiilor, al moravurilor și al tipurilor de personaje, un spor de observație psihologică. Subiectele politice nu mai sunt eludate, ca în *Comedia de mijloc*, dar, preponderent, interesul merge spre viața de zi cu zi. Se dialoghează firesc, în replici în care sclipește sentința morală și vorba de duh. Cu o intrigă confecționată după tipic, *comedia* aceasta meșteșugită, în care tehnica își are rostul ei, urmărește mai ales să distreze. Sub raport tehnic, e de menționat apariția *prologului*, care continuă parabaza de pe vremuri. Corul dispare, fiind înlocuit cu interludii dansante sau cântate. Măștile, în schimb, își măresc potențialul expresiv.

Menandru și începuturile comediei de caracter

Foarte apreciat, în epocă și mai târziu, a fost Menandru (342-292 î.Hr.). Plutarh îl socotea a fi de calibrul lui Aristofan. Circula pe atunci o vorbă care confirmă această laudă: „Unui om îi este mai ușor să se lipsească de vin decât de comedii lui Menandru”. Adept al lui Epicur, a dus o viață în care a căutat răsfațul, aspectul său efeminat dând naștere anumitor comentarii. Sfârșitul, dacă e să credem ce s-a spus, i-a fost tragic, Menandru murind înecat, smuls de un val uriaș de pe țărmul unde privea marea (după o altă variantă – pe când se scălda).

Nici piesele lui, din păcate, cele 108, n-au avut o soartă bună. Dintr-un motiv sau altul (necopiate de învățații bizantini fiindcă foloseau o limbă „impură” sau arse de preoți fanatici), ele s-au pierdut, neajungând până la noi decât fragmente care, ce-i drept, însumează mii de versuri (comedia *Mizantropul* a fost descoperită târziu, în urmă cu câteva decenii, aproape în întregime). A participat, ca toți autorii dramatici, la concursuri, unde nu a triumfat prea des, maniera lui de a scrie potrivit-se mai puțin cu gustul vremii decât aceea a rivalului său, Filemon. Pe care Menandru, cu un ton amărui, îl întreba: „Spune-mi pe față, Filemon, nu ți-e rușine de tine când îmi ieși înaintea?” Posteritatea, cum se întâmplă adesea, a așezat valorile în reliefurile lor.

Lui Menandru îi plăcea desigur să observe oamenii, cu păcatele și cu virtuțile lor. Cu felul de a fi și cu graiul care îi distinge. Numele, de asemenea, îi diferențiază. Sunt țărani, cizmari, bucătari, medici, sclavi; sunt bătrâni afurisiți și bombănitori, tineri bleguți, dar și, alții, plini de elan, fete nurlii și vorbărețe, curtezane agreabile, servitoare pe post de confidente ș.a.m.d. Comediile (câteva titluri: *Fata cu coșita tăiată*, *Împrecinații*, *Profetesa*) urmează o schemă în care, ca din întâmplare, copilul își regăsește părinții (artificiul recunoașterii e la mare căutare) sau doi tineri îndrăgostiți, biruind orice opreliști, inclusiv împotrivirea

unor părinți îndărătnici, ajung să se căsătorească. Peripețiile, care stărnesc pe parcurs ilaritate, iar alteori momente de înduioșare, nu zgândără nervul satiric al autorului, mai predispus să emită gânduri cu timbru melancolic și fior premonitoriu („Acela pe care zeli îl iubesc moare tânăr!”). Frapant, în comedii de moravuri (*Lingușitorul*, *Calomniatorul* ș.a.) ale lui Menandru, este realismul. Un erudit, Aristofan din Bizanț, exclama cu tâlc: „O, Menandru și tu, viață umană, care din voi a copiat pe celălalt?” Omagiu care subliniază puterea de creație a comediodografului din care Plaut și Terențiu s-au inspirat abundent (de fapt, aproape că l-au tradus) și care l-a înrăurit, peste secole, pe Molière. Merită, în final de capitol, o restituție. Celebrul adagiul, citat adeseori în latinește, „Homo sum, nihil humani a me alienum puto” („Sunt om și nimic din ce-i omenesc nu-mi este străin”), îi aparține lui Menandru, și nu lui Terențiu, căruia îi este îndeobște atribuit.

Despre Filemon (c. 361-c.263 î.Hr.) nu putem discuta, dată fiind sărăcia informațiilor de care dispunem. Era, fără îndoială, un autor vesel, care compunea ușor, în ritmuri vioaie, presărându-și textul cu vorbe de duh. Plaut s-a arătat interesat de scrierile lui.

Alți autori de comedii care vin să îmbogățească tabloul sunt Diphilos (c.360-c.263 î.Hr.), care a încercat să combine elementele tragice și cele de farsă, Apolodor din Carist, Apolodor din Gela, Posidip din Pella, care au stat și ei în atenția lui Plaut și a lui Terențiu.

ALTE GENURI COMICE

E de consemnat, în epoca de afirmare a *Comediei noi*, și *hilaro-tragedia* sau *farsa rintonică*, numită așa fiindcă a fost creată de Rinton. Se baza pe trăsăturile vechilor comici populari. Avea și o tentă parodică (luând în răs, de pildă, tragediile lui Euripide). De asemenea, *mimul*, cu un caracter de improvizație,

care se juca prin piețe. Dispunea – de prin 470 î.Hr. – și de texte scrise, cum erau mimurile lui Sofron. Se subîmparte în mimul realist (ilustrat de dialogurile cu iz plebeu ale lui Herondas) și cel liric (sau cântat).

TEATRUL LATIN

Origini și forme

Obârșiile teatrului latin se aseamănă întrucâtva cu cele ale teatrului grecesc, componenta religioasă nefiind însă atât de marcată. În toiul culesului prin vii, țărani, amețiți de licoarea consumată, se distrau șuguind, râdeau cu poftă unii de alții, hazul lor fiind îmbibat de licențiozități. În zilele când, la Roma, aveau loc manifestări închinat lui Iupiter, manifestări ce mai cuprindeau întreceri atletice, curse, lupte, se forma un cortegiu în care, ținându-și și chiuind, potrivindu-și, pe cât puteau, pașii cu sonurile de flaut și țiteră, își făceau simțită prezența, să-i numim astfel, *protoactorii*. Mânjiți pe față cu suc de fructe, arborând măști din scoarță de copac, zvăpăiații aceștia știau să cânte din gură și la instrumente, se pricepeau să danseze, ceea ce, dincolo de desconsiderarea cu care erau tratați (proveneau din pături inferioare – sclavi, plebei), le atrăgea și simpatii.

O primă formă de teatru, dacă o putem cataloga așa, este *fescenninul*, o împletire de dans, muzică și cântec, provenită de la etrusci. Se declanșa fie la muncile agricole, fie se încadra în ceremonia nupțială. Vorbele aruncate, în dreapta, în stânga, cu acest prilej erau adeseori usturătoare. Aveau, cu alte cuvinte, un zimb satiric.

Vocabula „satiră” derivă din „satura”, un amestec de mâncăruri condimentate. *Satura*, care continuă *fescenninul*, este tot o improvizație umoristică, semnalată prima oară, ca exhibiție

histrionică, în 364 î.Hr. Mișcările caricaturale sunt mai pronunțate. Scălâmbâindu-se pe străzi, prin piețe, prin crâșme, histrionii (cuvântul are origine etruscă – „hister”) nu menajau pe nimeni, ba chiar întreceau adesea orice măsură.

Influența etruscă, la care am făcut mai sus referiri, grăbește procesul de constituire a speciei. Un început de cristalizare se produce pe la sfârșitul sec. al III-lea î.Hr. sau poate la începutul sec. al II-lea î.Hr. Pe la 240 î.Hr. era în vogă, dacă putem zice, *fabula atellana* (cu obârșii în Atella, din Campania), care consta într-o înșiruire de scenete, de „scheciuri”, în care făceau comicării personaje reprezentând o tipologie invariabilă – Maccus (nătărăul), care îl anticipă pe Pulcinella, Pappus (ghiujuțul ramolit), un strămoș al lui messer Pantalone, Dossenus (cocoșatul răutăcios), Bucco (lacomul), Panniculus, care va avea un urmaș în Arlecchino. *Fabula atellana* se baza pe ritm, gest, mimică, limbajul fiind încă rudimentar, colorat dar înțesat de vulgarități. Vom regăsi, în *Commedia dell'arte*, cu anumite modificări, desigur, măștile folosite aici, ritmica debordantă, gestică de temperament sudic. Creatorul atellanei literare este socotit Pomponius. În istoriile teatrului mai sunt amintiți Novius, Publius Syrus, Decimus Laberius.

Atellana a generat *mimul*, spectacol care, într-un aranjament de farsă, îmbina pasajele vorbite cu gestică de pantomimă. Spre paguba genului care abia își lua avânt, se înregistrează un declin. Copleșit de giumbușlucuri și maimuțări, cuvântul își pierde importanța, atunci când nu dispare cu totul.

Dacă, în pofida binefăcătoarei înrâuriri grecești, tragedia nu cunoaște mari izbutiri, nici comedia, după câte ne putem da seama, nu se statornicește. Publicul, mai uscat, mai dur sufletește, căuta mai degrabă reprezentații violente, sângeroase, cum erau confruntările necrutătoare între gladiatori și încălțările unor fiare sălbatice, cărora li se dădea drumul în arenă.

Unde romanii s-au dovedit superiori grecilor a fost în construcția de edificii teatrale. La început (prin 145 î.Hr.) erau

din lemn, cu un podium și bănci pentru privitori. Primul teatru de piatră, cel din Pompeii, putea primi până la 40000 de spectatori, în condiții de confort, cu diverse înlesniri. Există o cortină, iar decorurile (manevrate cu ajutorul unor complicate mașinării) erau pictate. Luxul arhitectural și bogăția mobilierului (din marmură, aur și argint), ca și a costumelor exprimau mai mult decât orgoliu, o nemăsurată trufie, dar nu lăsau să se întrevadă o vibrație mai adâncă a sensibilității.

COMEDIA LATINĂ

Cu model grecesc, reflectat în subiecte, unele personaje, anumite stări de spirit, comedia latină nu se poate lăuda cu realizări de vârf. Quintilian tranșă categoric: „În comedie, mai ales, rămânem inferiori”. Originalitatea, mai cu seamă, nu-i deloc ușor de detectat în textele, făcute să amuze, produse de scriitorii romani. De cele mai multe ori e vorba de traduceri sau, în cazul cel mai bun, de prelucrări, în care se relevă înclinația spre zugrăvirea de caractere și spre o indulgentă critică de moravuri. Tema politică, și din cauza unor severe legiuri, este aproape absentă. Limbajul comic, adesea de o remarcabilă voiciune, se concentrează din când în când în lapidare reflecții morale.

Fără a stăruia, sunt de amintit *comediile palliatae* (sau *crepides*), care preiau denumirea unor costume grecești, *comedia togata* (sec. II-I î.Hr.), *atellanele*, în fine, *mimele*. Atellanele, despre care am mai discutat, păstrau ceva din spiritul vechilor comedii populare, nu în ultimul rând plăcerea cinică de a debita (sau a sugera prin gest) obscenități. *Mimele* sunt farse decoltate, apelând la bufonerii care urmăreau cu orice preț să declanșeze râsul. Interpreții nu purtau măști; în rolurile feminine urcau pe scenă nu bărbați în fustă, ci chiar femei.

S-au conservat doar mici fragmente din scrierile (sec. III-I î.Hr.) ale lui Lucius Livius Andronicus, care a fost și actor, Ennius Naevius, autor ce a avut de suportat închisoarea pentru unele îndrăzneții care au deranjat, Trabea, Atilius, Aquilius, Licinius Imbrex, Quintus Ennius, Quintus Caecilius Statius, Titus Quintus Atta, Afronius ș.a. Niciunul nu se poate compara cu cei doi exponenți ai comediei latine, Plaut și Terențiu, ale căror creații se mai montează și astăzi.

Un comedigraf cu succes de public – Plaut, plebeianul

Titus Maccius Plautus (c. 254-184 î.Hr.) a fost atras de teatru încă de foarte tânăr. S-a făcut mai întâi actor, apoi, strângând niște bani, s-a băgat în afaceri. Neavând noroc sau fiind lipsit de pricepere, s-a trezit înglodat în datorii, experimentând, din pricina asta, și condiția de sclav. Dintre comediile lui s-au păstrat 20, plus încă una în fragmente.

Și pentru el, ca și pentru ceilalți condeieri latini de început, modelul grec, cum arătam, e suveran. Din comedia grecească nouă (Menandru, Filemon, Dofil ș.a.), Plaut preia scheme de intrigă, personaje, nume, plantând în ambianța realistă elemente romane. Nu e un as al compoziției, logica întâmplărilor nu-l preocupă, nici verosimilul unor reacții. Dar e inventiv, născând, într-un ritm antrenant, întorsături de situație, lovituri de teatru, năstrușnicii, puse în valoare de un verb plin de naturalețe și de colorit (I. Zamfirescu: „Ca mânuitor și creator de cuvinte, Plaut poate fi pus în rând cu Aristofan și cu Rabelais”). Horațiu era nemulțumit de carențele versificației, dar Plaut, intrând într-o vie comunicare cu spectatorul încă din spiritualele prologuri, alternând, cum se obișnuia atunci, pasajele recitate cu cele cântate, a știut să cucerească o audiență care i-a conferit o impresionantă popularitate. Conștient de asta, și-a compus un

epitaf care începe așa: „După ce Plaut și-a dat sfârșitul, comedia plânge...”

Dar până să plângă, prin harul și hazul lui Plaut a făcut oamenii să râdă. Prin dezinvoltura spirituală a replicilor, prin caracterelor, ca și prin aluziile sprintene din care emană o plină de învățăminte experiență de viață. Așa, în *Gemenii* (c.215 sau 194 î.Hr.), *Comedia măgarilor* (c.212 î.Hr.), *Neguțătorul* (206 sau 196 î.Hr.), *Fata din Casinum*, *Cutia cu jucării* (c.203 î.Hr.), *Miles gloriosus* (*Soldatul fanfaron*, c.203 î.Hr.), *Stichus* (200 î.Hr.), *Epidicus* (c.195 î.Hr.), *Omul cu trei dinari* (c.194 î.Hr.), *Gărgărița* (c.193 î.Hr.), *Brutalul* (c.190 î.Hr.), *Aulularia* (*Ulcica cu bani*, c.191 î.Hr.), *Cartaginezul* (c.191 î.Hr.), *Înșelătorul* (191 î.Hr.), *Captivii* (c.189 sau 193 î.Hr.), *Bacchidele* (c.189 î.Hr.), *Odgonul* (c.189 sau între 200 și 192 î.Hr.), *Casa cu stafii* (c.188 î.Hr.), *Amfitrion* (c.188 î.Hr.), *Persanul* (c.186 î.Hr.).

Personajele, în aceste comedii, au viață, chiar dacă sunt lucrate după un tipar anume (comparația cu marionetele nu e de respins, dar are ceva forțat). Sunt, inevitabil, bătrânii, răutăcioși, neînțelegători, egoiști, libidinoși, râvnind la grațiile unor tinerele (*Demenetus*, din *Comedia măgarilor*, *Nicobulus*, din *Bacchidele*, *Stalinon*, din *Fata din Casinum* ș.a.) – de aici conflictul, cu implicație erotică, dintre generații. Apoi, femeile – bune, chibzuite, oneste (soțiile din *Stichus*, *Alcmena* din *Amfitrion*) sau, din contra, afurisite, puse pe arțag (*Artemona*, din *Comedia măgarilor*, *Dorippa*, din *Negustorul*). Tinerele rămân, în genere, cuminiți, păstrându-și și la greu integritatea fizică și sufletească. Curtezanele sunt, cum ne putem aștepta, viclene, amorale sau, oricum, lipsite de pudoare (*Lena*, din *Cutia cu jucării*, *Erotium*, din *Gemenii* ș.a.), dar pot avea și ele duh și, de ce nu, o spoială de cultură (cele două *Bacchis*, din *Bacchidele*, *Filematium*, din *Casa cu stafii*). Se adaugă traficantul, cel care caută să plaseze cât mai avantajos curtezanele, codoșul perfid și cinic (*Ballio*, din *Înșelătorul*, *Labrax*, din *Odgonul*), parazitul care veșnic suferă de foame, oploșit pe lângă câte un tip bogat, căruia, deși parșiv de

felul lui, îi face unele servicii (*Peniculus*, din *Gemenii*, *Astrotragus*, din *Soldatul fanfaron*). Ar mai fi bucătarul care șterpelește din bucate, soldatul peste poate de lăudăros, dar și personajele alegorice (ex.: *Supărarea*, *Teama*, *Bucuria*, în *Neguțătorul*).

În fine, sclavul. „Sclavul – notează René Pichon, cu o formulare aparent paradoxală – este rege în teatrul lui Plaut”. Sigur, existența lui, de ins aservit, nu e de invidiat („Toți suntem liberi din naștere – exclamă unul dintre acești deposezați ai moartei – și fiecare din noi năzuiește spre libertate. Sclavia este mai rea decât orice nenorocire, mai rea chiar decât moartea. Pe cine Iupiter îl urăște, pe acela îl face mai întâi sclav”). Întrecându-și stăpânii în istețime, descurcăreț foc (lasă că unii sunt proști ca noaptea), sclavul își mai și trage pe sfoară patronul, speculându-i naivitatea, așa cum își bate joc de cei ce se umflă în pene. Dar, urmărind să-și redobândească libertatea, își scoate de fiecare dată stăpânul din încurcături. Dacă acesta e tânăr și se izbește de piedici în calea iubirii lui, face pe dracu-n patru ca dragostea să triumfe. În zvăpăiata galerie se înșiruie *Messenio* (*Gemenii*), *Libanus* și *Leonida* (*Comedia măgarilor*), *Lampadion* (*Cutia cu jucării*), *Palestrio* (*Soldatul fanfaron*), *Epidicus* (*Epidicus*), *Truculentus* (*Brutalul*), *Pseudolus* (*Înșelătorul*), *Tranio* (*Casa cu stafii*), *Toxilus* (*Persanul*) ș.a. Sunt antecesorii lui *Arlecchino*, ai lui *Scapin* și ai lui *Figaro*.

Peripețiile urmează un șablon. Tinerele fete, răpite sau pierdute în fragedă copilărie, își regăsesc, după neverosimile răsuciri de întâmplări (sunt răscumpărate etc.), părinții. De obicei, în acest punct intervine o secvență la care și teatrul lui Plaut recurge insistent – recunoașterea. Părinții își recunosc odraslele, frații (eventual, gemeni) se regăsesc, după o întreagă suită de quiproquouri, coincidențe, confuzii, care dau comediei un brânci spre absurd (*Gemenii*, *Captivii*). Ici, colo – pentru lărgirea gamei efectelor de contrast, frapantă și în zona caracterelor –, câte o notă mai sensibilă (ca în *Bacchidele*, de

pildă) va fi înduioșat spectatorul atenian. Altfel, râsul e suveran în comediile plautiene, care au inspirat, de-a lungul vremii, scriitori ca Machiavelli, Ariosto, Shakespeare, Calderón de la Barca, Corneille, Rotrou, Scarron, Cyrano de Bergerac, Molière, Regnard, Kleist, Giraudoux).

Gemenii, din care se trage shakespeareana piesă *Comedia erorilor*, se bazează pe imbroglia de la început până la sfârșit. Asemănarea unor gemeni e o sursă continuă de încurcături hazlii.

Care e povestea? Un negustor sicilian, aflat într-o călătorie, își pierde unul din cei doi fii. Fii gemeni... De supărare, se sfârșește curând. Bunicul, neîmpăcat nici el cu gândul acelei pierderi, îi schimbă celui rămas numele din Sosicles în Menehmus, ca să-l cheme ca pe frățiorul dispărut cine știe unde. Aflând toată istoria, Menehmus II pleacă din Siracuza, unde își ducea zilele, să-l caute pe Menehmus I. Ca un făcut, după o rătăcire de șapte ani, se oprește la Epidamnum, unde fratele lui fusese înfiat de un om de treabă și o ducea bine. E însurat, dar i s-a acrit de căsnicie și de aceea frecventează o curtezană, Erotia, care se pricepe să ademenească bărbații (vorba unui parazit, Peniculus: „E numai miere curtezana când are de-nșfăcat ceva!"). În orice caz, în încurcarea ce urmează, femeile își au rolul lor.

Toți cei care trec prin scenă au la un moment dat senzația că sau ei sau ceilalți nu sunt în toate mințile. Unul, Menehmus I, e luat drept celălalt, Menehmus II. Și viceversa. O nebunie, ce mai, de garantat efect de ilaritate. Niciunul nu e crezut că e cine e, și de aici, din această sarabandă de confuzii, un șir de pătăranii. Până ce gemenii, cum nu se putea altminteri, ajung, grație și agerimii sclavului Messenio (care drept răsplată va fi eliberat), să se recunoască. Farsa se sfârșește printr-un surâs.

O foarte izbutită comedie, plină de nerv și de savoare, este *Miles gloriosus* (*Soldatul fanfaron*); piesa s-a jucat și în zilele noastre, partitura lui Pirgopolinice, militarul umflat în pene,

femeiat în darn (căci femeilor nu li-i pe plac) și nerod fiind generoasă.

Crezându-se irezistibil (favorit al lui Venus, și mai multe nu!), fanfaronul căruia îi fug ochii după fuste „capturează” o atrăgătoare curtezană ateniană, Filocomasia, aducând-o în casa lui din Efes. Frustrare mare pentru Pleusicles, tânărul care suspina după dânsa! Din fericire, sclavul acestuia, Palestrio, dibaci ca toți sclavii plautieni (care se pricep de minune să țeasă „un vicleșug cu meșteșug”), se implică și nu trebuie să ne îndoim că va avea succes. Întâi și întâi își cheamă stăpânul în Efes, în preajma locuinței viteazului închipuit. Și îl plasează într-o „locatie” care se învecinează cu aceea a desfrânatului fără spor. Mai mult, el știe cum, bortește zidul despărțitor, pentru ca tinerii să se poată vedea și îmbrățișa.

Ghinionul face să fie văzuți în toiul ardorilor amoroase de un sclav. E primejdie, dacă află fiul lui Marte! Dar iarăși intervine Palestrio, care îl aburește pe indiscret, minciunindu-l că femeia pe care o văzuse în brațele unui bărbat nu era Filocomasia, ci sora ei geamănă – alt „șablon” plautian –, Dicea. Prosteala reușindu-i, Palestrio împinge stratagemă mai departe. Îl face pe erotomanul căpitan să creadă că o persoană feminină din casa de alături, măritată, s-a amoretat de el și că i-ar dăruia dacă Pirgopolinice s-ar descotorosi de juna care și așa nu pare dispusă să-i ofere grațiile. Credul, păunul îi grăbește plecarea, mai și cadorisind-o și, tanțos și încântat de sine, merge să-și ia răsplata. Ca în comedia populară, i se administrează o domăgeală îndesată.

Ca și în alte piese ale lui Plaut, și aici avem a face cu apa-numitul teatru în teatru. Personajele, unele dintre ele, își asumă, ca niște „comedianți”, niște roluri, schimbându-și pe cât posibil vocea și aspectul, „regizorul” acestei imaginative înscenări fiind sclavul Palestrio.

Pirgopolinice, pe care îl vom reîntâlni sub chipul lui Rodomonte și al lui Spavento din *Commedia dell'arte*, a stimulat

creativitatea unor autori ca Rotrou, Corneille, Scarron, Cyrano de Bergerac; și Falstaff, al lui Shakespeare, concupiscent și păgubos, moștenește ceva din alcătuirea lui. Th. Gauthier, în *Căpitanul Fracasse*, îl privește într-o altă lumină, izbăvind-l de caricatural.

Aulularia (*Ulcica cu bani*) propune un tip, al avarului, care va face carieră în teatrul universal, dacă e să ne gândim la Molière, Goldoni, Labiche (iar la noi, Delavrancea, cu *Hagi Tudose*). Acțiunea se petrece la Atena. Un zgârciob, Euclio, care moștenise torturantul viciu de la bunicul și de la tătâne-său, găsește – prin vrerea zeului Lar – o oală cu bani. Din clipa aceea nu mai are pic de liniște, chinuit de gândul că se va găsi cineva să-i ia comoara. Stă de veghe și zi și noapte și suspectează pe oricine că i-a aflat secretul. Spaima lui urcă spre paroxism și cheamă parcă necazul ce, oricât se ferește el, i se întâmplă. Un sclav îl urmărește în pădurea unde Euclio își îngroapă ulcica. Bineînțeles, o fură. Căpiat, avarul scoate strigăte de disperare, trăindu-și oarecum dramatic (e cuprins de o „jale fără margini”) pățania. În văicăreala lui e și o doză de scrânteală – bătrânul nu mai vrea să trăiască.

Dar, în cele din urmă, lucrurile se rezolvă. Un june, Liconides, o iubise cu forța pe Fedria, fata cărpănosului. Necunoscând tărășenia, un bătrânel, Megadorus, vrea să o ia de nevastă. Se răzgândește după ce Liconides își mărturisește fapta. Junele, cumințit acum, va avea parte de copila hapsânului după ce, recuperând buclucașă ulică de la sclavul său Strobilus i-o înapoiază lui Euclio, acest înaintaș direct al molierescului Harpagon.

Greu de crezut că la *Captivii* spectatorii se stricau de râs. Și asta nu pentru că intriga ar fi complicată (chiar este!), ci fiindcă există, surprinzător, și note grave. Și o mai deosebește ceva. Cum se spune într-un monolog, „versuri deocheate” nu-s și nici nelipsiți „eroi” precum soldatul îngâmfat ca un curcan, codoșul sau curtezana care trăiește numai pentru trup. Este, ce mai

vorbă, o piesă „doldora de omenie” – Plaut dixit!: „Poezii rareori creează astfel de comedii, în care/ Și omul bun, mai bun ajunge”.

Să vedem!... Un cetățean înstărit, Hegio, suferă teribila traumă de a-și pierde de timpuriu cei doi fii. Unul, răpit de un sclav hain, e vândut cuiva care voia să-l dăruiască, ca pe o jucărie vie, băiatului său, pe nume Filocrates. Al doilea fecior al lui Hegio cade prizonier în cursul unei lupte. Întâmplarea, nemaipomenită, face ca el să fie cumpărat chiar de părintele său. Cu un scop anume: să-l schimbe eventual cu băiatul aflat, undeva în Elida, în captivitate.

Jocul de măști (iarăși, teatru în teatru) începe. Captivii lui Hegio, Filocrates și Tindar, sclavul său devotat, pun la cale un plan, care, evident, le va reuși. Cum bătrânul are de gând să-și gănească fiul despre care bănuiește că s-ar afla în Elida trimițându-l acolo pe unul din cei doi, sclavul, nu stăpânul, pe care nu vrea să-l piardă din mână, Tindar se dă drept stăpânul lui Filocrates, ca să-l facă scăpat pe acesta. Când află, Hegio, cuprins de mânie, îl pune în lanțuri, trimițându-l într-o carieră de piatră. Nici acum Tindar, prieten adevărat, nu suflă o vorbă, înțelegând să se sacrifice.

Surpriza, care era de așteptat, urmează îndată. Filocrates, om de cuvânt, se întoarce, aducându-l cu sine pe tânărul căutat de Hegio, Filopolemus. Bucuria e mare, dar ea va fi și mai și în clipa în care sclavul care cândva îl răpise destăinuie celor de față că Filocrates însuși este fratele celui tocmai regăsit. Moment euforic, previzibil, al familiei reîntregite.

În *Casa cu stafii* ne aflăm, ca în mai toate piesele datorate autorilor latini, într-un oraș grecesc. Bătrânul Teopropides e plecat în Egipt, cu treburi. În lipsa lui, fiul, Filolaches, un june neocopt la minte, îi toacă banii în voia cea bună. Așa e el, nehibzuit. Face, altminteri, și o faptă bună. Plăcându-i mult de o curtezană, Filematia, o răscumpără, băgând mâna până la cot în avuțul părintelui. Asta încă ar fi laudabil, dar Filolaches e

petrecăreț și nu se uită la bani când e să benchetuiască împreună cu amicii.

Până într-o zi, când tatăl lui se întoarce, cu o corabie. Aflând vestea, sclavul Tranio caută să-l facă să-și întârzie sosirea acasă născocind o istorie abracadabrantă cu niște stafii care i-ar bântui locuința. Păcăleala continuă și cu alte brașoave, bătrânul fiind, se vede, ușor de tras pe sfoară. Socotelile le strică, exact când părea că apele s-au liniștit, cămătarul, care își găsește tocmai acum să vină ca să-și ceară înapoi bănuții. Teopropides e în pragul unei crize de nervi, dar se înmoaie atunci când prietenii risipitorului său fiu promet că vor achita datoria. Sensibilizat și de faptul că Filolaches (care, cu cruzimea vârstei, îl voia mort: „Aș vrea pe loc să-mi vină vestea că tatăl meu s-a prăpădit”) se sfiește, chipurile, să-i apară în față, bătrânul îl iartă. Poate să bea, poate să iubească pe cine-o vrea, atâta numai: să se căiască. Intenția morală a comediei e cât se poate de transparentă.

Amfitrion e o farsă care face apel la mitologie. Zeii nu se prea îmbulzesc în comediiile lui Plaut. Și, iată, aici se înfățișează însuși Iupiter, dar nu într-o postură augustă, ci... făcându-și de cap. Cu apetitul lui amoros enorm, fără sațiu, stăpânul cerului e în stare de orice înșelătorie ca să-și satisfacă poftele cu orice muritoare pe care și-a pus ochii.

Acum o dorește pe Alcmena (Alcumena), prea cinstita nevastă a lui Amfitrion, care e departe, pe câmpul de bătlie. Printr-o metamorfoză care-i stă la îndemână, Iupiter ia chipul soțului Alcmenei, i se substituie deci, și, lungind noaptea, își face cheful. În preajmă, fiul său, Mercur, îi protejează aventura. Înșelată, dar trăind voluptăți... divine, femeia rămâne grea; o lăsase însărcinată și Amfitrion.

Curând, războinicul se întoarce triumfător acasă. Îl așteaptă cea mai bună și cea mai integră dintre femeile tebane. Dar îl contrariază un șir de ciudățenii. Sclavul lui, Sosia, îi face un raport care îl perplexează. O mai fi având un „dublu” de care

habar n-are? Poate cineva să posede harul de a se afla în mai multe locuri deodată? S-au scrântit cu toții? Aiurează? Dar el, chiar, o mai fi în deplinătatea facultăților mintale?

Iupiter, vădind un caracter îndoielnic, nu rezistă ispitei de a-și bate joc de bietul încornorat. Îl face, între altele, „tâlhar” și – eulmea cinismului bășcălios – „seducător”! Văzând însă că Amfitrion îi aruncă grele învinuiri soției pângărite fără să-și dea seama, zeul zeilor decide să ia asupra-și „necinstea faptei”. O disculpă pe partenera lui de o noapte (lungă, lungă...), intimidându-l și împăcându-l pe soțul lezat cu argumentul atotputerniciei sale. Zeilor li se îngăduie orice, Amfitrion să fie mângulit de hatârul pogorât asupra casei sale. Cum femeile rareori ies în pierdere, Alcmena va naște doi gemeni, unul al soțului, Ificles, și celălalt, Heracles, sortit unei legendare vieți de erou și care va ajunge să fie primit între nemuritori.

Terențiu – sentimentalitate și aristocratism

Publius Terentius (c. 190-159 î.Hr.) s-a născut probabil în Cartagina, pe continentul african; de aceea a și fost supranumit Afer (care înseamnă „Africanul”). A fost adus la Roma ca sclav, dar, curând, el reușește, prin însușirile sale, să atragă atenția aristocrației vremii. Protecția senatorului Terentius Lucanus, de la care, cum se obișnuia, își ia numele, îi conferă un statut privilegiat, mai ales după ce devine liber. Și-a pierdut viața în urma unui naufragiu.

Înclinat spre scris, Terențiu se manifestă încă de foarte tânăr pe tărâmul comediei. A compus șase piese, toate păstrate, folosind ca sursă (în procedeul *contaminatio*) texte de Menandru, în primul rând, și Apolodor din Carist. Detractorii i-au contestat orice brumă de originalitate, însă Terențiu, în prologurile unor

piese, s-a apărat, unul din argumente, emis în *Eunucul*, fiind „Că din cei vechi au dreptul cei noi să se inspire”.

Fără verva scilipitoare, în registru buf, a lui Plaut, fără expresiile buruienoase din opera aceluia, comediile lui Terențiu, care nu se impun prin vitalitate și nici nu scapără de fantezie, respiră o stare de calm, păstrând, cu gust, o linie elegantă, echilibrată, cu tente de rafinament. Sunt mai sentimentale, investiția de afecte cumpănindu-se cu înclinația spre reflecția morală, impregnată de stoicism (îndemnul de a înfrunta vicisitudinile soartei, de a pune măsură în pasiuni ș.a.m.d.). E de-ajuns să cităm maxima (zice-se, preluată de la Menandru) „Sunt om și nimic din ce e omenesc nu mi-e străin”; o altă formulare celebră (din *Formio*): „Pe cei îndrăzneți norocul îi ajută”; și încă una: „Câți oameni, atâtea și păreri” (tot din *Formio*). Terențiu are, ca puțini alții, stofă de moralist. Îl ajută și predilecția lui pentru exprimarea îngrijită, pentru cuvântul atent cizelat, apt să redea un adevăr lăuntric.

Comediile sale, cam lente și fără culori izbitoare, nu s-au bucurat de succes în fața unui public deprins cu altceva. Nu, în orice caz, cu atâta măsură și cumpătare. Abia în Renaștere vor fi ele prețuite cum se cuvine. Montaigne îl laudă, Molière (în *Vicleniile lui Scapin* și *Școala bărbatilor*) își nutrește inspirația citindu-l și tot așa La Fontaine (într-o imitație după *Eunucul*). Într-o Atenă a cărei ambianță nu pare a fi nici grecească, nici romană, se derulează istorioare pe care le cunoaștem. Tinerei de bună condiție, emotivi și delicați, palpită pentru fete fără avere, pudice și gingașe, curate și oneste. De fapt, și ele se trag din familii distinse, dar incidente, putem spune, de convenție, le înstrăinaseră de părinți. Deciși să treacă peste orice opreliști, peste opoziția bătrânilor, tinerii sunt cu atât mai fericiți atunci când se descoperă adevărul. Pentru Terențiu, dragostea se cade să fie încununată prin căsătorie.

Așa se și întâmplă și nu-i de mirare câtă vreme, dincolo de micile încontrări, între generații domnește buna înțelegere. Junii

nu mai sunt nesăbuiți, ca la Plaut, agitați și pățimași (deși au clipele lor de zbucium: „Nu mi-o ia nimeni, decât moartea!”, atrigă, în *Fata din Andros*, Pamfile, îndrăgostit de Gliceria), ci au afeli, șovăieli candidе, adolescentine, interiorizări în cheia melancoliei, frământări sufletești (Antifo, din *Formio*, Fedria, din *Eunucul*). Sunt respectuoși cu genitorii, care, și ei, se oțărăsc din când în când, dar altfel sunt înțelegători. Sigur, și între ei există diferențieri: Demea, din *Adelfoe*, e excesiv de autoritar, aproape ca tiranic, spre deosebire de Micion, un unchiaș de treabă, chiar prea îngăduitor.

Sclavii, marii sforari în comedia plautină, conduc și aici acțiunea, dar își modifică imaginea. Mustind de inventivitate, ei sunt mai cuviincioși, mai la locul lor, loialitatea de care dau dovadă scuturându-se de insolente și de parșivenie. E drept că au-s toți la fel: Sosie (din *Fata din Andros*), care nu mai e sclav, ci libert, nu-și dezmente devotamentul, în vreme ce Dave e pus pe intrigării, iar Birria e și gogoman, și veninos, și prost crescut. Nici parazitul nu mai e mai vechiul linge-blide, veșnic hămesit, ci un tip mintos, duhliu, care, ca și sclavul, face și dregе, regizând potrivelile care duc la un reconfortant sfârșit. Curtezanele, cu o excepție-două (una s-ar găsi în *Cel ce se pedepsește singur*), sunt și ele în curs de reabilitare, probând, precum Thais (din *Eunucul*), generozități neașteptate și o mai mică disponibilitate pentru traiul frivol și gestul interesat. Mamele (Nausistrata, din *Formio* ș.a.) au resurse care pot merge până la sacrificiu. Un personaj nou, în galeria de portrete – portrete, nu caricaturi – a lui Terențiu, analist cu subtilități în plan psihologic, ar fi soacra, care nu e luată în răs, găsindu-și și ea un locșor în economia intrigii. E o anume fluiditate în construcția personajelor, în sensul că în ele se pot intersecta umbre și lumini și, la o adică, ele se pot schimba din rău în bine.

Paradoxal, Terențiu este un înnoitor care coboară cortina peste comedia latină. Revin și la el procedee consacrate – inevitabilul imbroglio, coincidențele uimitoare (dar, nu-i așa,

previzibile), câte o păruială, un deghizament, cum şade bine oricărei farse. Dar prin toate acestea genul, poate ascultând şi de misterioase legi, nu prosperă. Aflat la un capăt de drum, Terenţiu lasă să se întrezărească, peste secole, alte zări. Zăriştea comediei sentimentale şi a dramei burgheze.

Andria (Fata din Andros) (166 î.Hr.) încă mai suscită atenţia unor regizori, fiind inclusă în repertorii. Intriga, la fel ca în celelalte comedii terenţiene, nu ne ia prin surprindere. E o poveste care se tot repetă. Un tânăr atenian, Pamfile, s-a amoretat lulea de o fată frumoasă coz, Gliceria, sora unei curtezane care e pe moarte. Tânăra, venită din Andros, lăsându-se iubită de suspinător, rămâne însărcinată. Pamfile este însă logodit cu Filumena, copila lui Chremes, de care nu ştie cum să scape. Când află, bătrânul tată anulează proiectata căsătorie. Dar mâhnirea i se risipeşte atunci când se descoperă că fata din Andros este chiar fiica lui, care, bineînţeles, îi fusese furată în copilărie. Nimic nu împiedică acum măritişul Gliceriei cu Pamfile şi, ca buna dispoziţie să fie generală, Filumena îşi găseşte şi ea un soţ, Charin, un amic al lui Pamfile. Unele nume vor reveni în comedia *Soacra*, unde o altă Filumena e măritată cu un alt Pamfile. Căsnicia lor merge prost până spre final, când, după cuvenitele revelaţii, pacea revine în căminul periclitat o vreme.

După *Soacra* (165 î.Hr.) şi *Cel ce se pedepseşte singur* (163 î.Hr.), în 162 î.Hr. se reprezintă *Eunucul*, piesă care, spre deosebire de alte producţii ale lui Terenţiu, a fost pe placul spectatorilor.

Unui tânăr, Cherea, îi cade cu tronc o fată, Pamfila, care îşi duce viaţa în casa curtezanei Thais, trecând drept sora ei. Se perpeleşte, se prăpădeşte de dor. Ca de obicei, soluţia propice vine de la un sclav, care aici se numeşte Parmeno. Ca să poată pătrunde la cea care-i stăpâneşte simţirea, Cherea se va deghiza în eunuc. Ajuns, fără să dea de bănuţ, în preajma Pamfilei, o seduce, dovedindu-i că eunucii pot fi şi, nu le fie de deochi,

virili. După tipicul comediei latine, urmează o descoperire salvatoare. Vândută cândva ca sclavă, tânăra, cumpărată de militarul Thraso, care o dăruieşte curtezanei Thais, provine dintr-o familie distinsă. Încât, îndrăgostiţii se pot căsători.

Cherea are un frate mai mare, Fedria, căruia i s-au aprins călcăiele după Thais. De aici, conflicte cu înfumuratul, prostănacul şi, până la urmă, laşul Thraso, consiliat de un parazit expert într-ale linguşelii, Gnatho. Fedria are, bineînţeles, câştig de cauză, astfel că asistăm la un final de două ori fericit.

Întocmai ca în *Formio* (162 î.Hr.), care l-a stimulat pe Molière să scrie *Violeniile lui Scapin*. Povestea, chiar înainte de a parcurge piesa, o cam ştim. Chremes (nume pe care l-am mai întâlnit) a avut în tinereţe o relaţie cu o tânără din insula Lemnos. Din această relaţie s-a născut o copilă, Antifila.

Împrejurările vieţii au făcut ca fata să ajungă sclavă, în posesia unui negustor mârşav. Faptul că e săracă nu-l împiedică pe Antifo, fiul fratelui lui Chremes, numit Demifo, să se înamoreze de ea. Bătrânul Chremes are şi el un fiu, Fedria, înamorat, la rândul-i, de o chitaristă (situaţie care revine, în termeni asemănători, în *Adelfoe*). Vrea s-o răscumpere, dar nu are bani. Se dovedeşte salutară intervenţia parazitului Formio, un tip la fel de deştept ca sclavii. Acesta, conlucrând cu servii Davos şi Geta, face rost de suma trebuitoare, aşa încât chitarista e răscumpărată şi, după ce şi Antefila e recunoscută de părintele ei, totul se termină cu bine, cu o nuntă şi cu încă una. Tot aşa se sfârşeşte şi *Adelfoe* (160 î.Hr.), care se vede că i-a plăcut lui Molière de vreme ce ecouri ale comediei terenţiene pot fi detectate în *Şcoala bărbaţilor*.

TRAGEDIA LATINĂ

Tragedia, surprinzător într-un fel, nu a prins la un popor aspru, confruntat cu dese provocări, cum era poporul roman. Nici capodopere nu s-au produs, care să mişte, eventual, nervul

E un univers terifiant, dominat de ură (cuvântul cel mai frecvent), de o sete de răzbunare care întunecă mintea, de atrocități fără seamăn, istorisite pe îndelete, în tirade încărcate de amănunte oripilante. Tieste, într-un ospăț sinistru, „ospățul răzbunării”, preparat de fratele lui, Atreu, își înfulecă propriii copii (*Atreus*); Astianax, băiatul Andromacăi, e azvârlit de Ulise de pe stânci și se strivește în prăpastie cu creierii scoși din țeastă (*Andromaca*); Teseu încearcă, într-un zadarnic act de căință, să refacă trupul sfârtecat al feciorului său, Hipolit (*Fedra*); Medeea, cu sufletul în volburi, își ucide cu ferocitate un făt, și încă unul.

O viziune tenebroasă, pecetluită de monstruozitate. Răvășite de „furie”, de „mânie”, personajele, împinse de un duh rău spre catastrofă, se dedau unor nimicitoare cruzimi. Ele predomină net, eroii luminoși (Oedip, care, răzvrătit, acuză oracolul de minciună, Heracles, care, cu o tărie supraomenească, de înțelept stoic, înfruntă moartea pe care singur și-o dorește, pe un rug aprins), care își înalță privirea „spre zei și stele”, neavând relief, fiind lipsiți de grandoare. Într-o ambianță lugubră, domnește nelegiuirea. Viscerala Fedra, cu ereditatea ei bles-temată, îl dorește cu patimă incestuoasă pe fiul vitreg, Hipolit, un tânăr frigid, care, și el înlănțuit în anormal, detestă femeia. Medeea, „întruchiparea urii”, ca să se răzbune pe ingraturul Iason, care o părăsise, își străpunge cu spada copiii. O clipă, are o clătinare, sub impulsul unei simțiri materne, dar voluptatea făptuirii omorului pedepsitor nu și-o reprimă. Învârtejită ca într-un delir, crâncena creatură se lasă în voia unor paranoice sumetiri („Înfrunt pe zei/ Și zgâlțâi universul”).

Dacă lui Seneca i se reproșează lipsa scenicității și cantonarea în declamații care se succed, una după alta, *Medeea* se înscrie în replică, aici dialogul exercitându-și din plin funcția dramatică. Și dacă tot am amintit de această tragedie, să menționăm că scriitorul, care nu se supune mereu canoanelor, propune o inovație de șocant efect punându-și personajul titular să comită cele două îngrozitoare crime (uciderea copiilor lui

Iason, care sunt și ai ei) sub ochii spectatorilor. Seneca încalcă, astfel, regula statuată, în *Arta poetică*, de Aristotel: „Medeea să nu-și ucidă copiii înaintea publicului”. Dacă nu sporește numărul actorilor aflați în joc (ei rămân trei), dramaturgul nu ține seama, însă, de regula celor trei unități (de loc, de timp și de acțiune). Zeii sunt împinși în *arrière-plan*, iar destinul nu mai este invocat ca factor inexorabil. Din mitologie, Seneca preia, mănuiind cu eleganță filtrul cuvântului, oferta de miraculos.

Până în sec. al XVI-lea, scriitorul intră într-un con de umbră. Redescoperit în Renaștere, el contribuie considerabil la resuscitarea tragediei. Înfrâurirea sa se exercită asupra unor scriitori francezi, spanioli, englezi. Autorii elisabetani (Th. Kyd, Chr. Marlowe, W. Shakespeare), Corneille, Racine sunt, printre aceștia, numele proeminente.

AMURGUL

La Roma, descreșterea imperiului antrenează și sfârșitul teatrului, al tragediei și comediei. O vreme, s-au mai jucat prin mânăstiri sau în anumite cercuri de rafinați piese de Plaut, Terențiu, Seneca. Nici gând să aibă loc spectacole cu audiența de altădată. Publicul se întorcea la atellane, la mimi, aplaudând cu entuziasm evoluția unor histrioni care, în farsele destul de vulgare în care se produceau, făceau furori.

La un nivel inferior, gustul pentru spectacole rămâne. Se joacă, îndeobște sub semnul improvizației, prin biserici și incinte publice, în for, în amfiteatre (cum era grandiosul Colloseum), pe stadioane. Lumea se îngărmădea să vadă procesiuni religioase, demonstrații ostășești, felurite ritualuri (cu un tot mai stins fond religios), care puteau să țină zile și chiar săptămâni. Împărații, ca să-și stăpânească mai bine supușii, le ofereau „pâine și circ” (*panem et circenses*). Circus Maximus, așa-numit, putea să primească în jur de 300000 de curioși, care puteau vedea, în

culmea excitațiunii, aici, ca și pe alte arene, lupte între fiare sălbatice (urși cu bivoli, bivoli cu elefanți, elefanți cu rinoceri), curse de cai (dar și de măgari!), curse în saci. Mai sunt și duelurile între gladiatori, în care unul dintre combatanți urma să piară. De altfel, înaintea oricărei ciocniri, luptătorii defilau solemn pe dinaintea lojei imperiale, scandând: „Ave, imperator, morituri te salutant” („Ave cezar, cei ce urmează să moară te salută!”). Dacă evoluția lor satisfăcea mulțimile, cezarul, plecându-și adică urechea la vocea poporului, ridica un deget în sus, și gladiatorul învins primea dreptul să trăiască; dacă nu, degetul mare întors în jos însemna moarte pentru cel doborât. Unii cercetători neagă însă această simbolistică.

Spectatorii aleseseră. În 164 î.Hr., cei ce asistau la reprezentarea piesei *Soacra* de Terențiu, aflând că în apropiere începuse o gală de care pe care, o ciocnire între gladiatori, au părăsit grabnic amfiteatrul fugind să vadă sânge curgând. Era, poate, în aceste surescitări și amintirea jertfelor de odinioară. Degeaba sunt la Roma teatre somptuoase, generos ornate. Ele se pustiesc. Un cărturar, Pliniu cel Tânăr, își exprima mirarea că poporul se mai ducea la teatru.

Se mai ducea, dar spectacolele erau altceva decât fuseseră în timpurile bune. Ca să vină în ajutorul asistenței, cei care încă mai slujeau o muză ingrată (de fapt, două – Talia și Melpomene) își codificau, așa-zicând, înscenările. Măștile defineau apăsător personajele, costumele exprimau bătător la ochi condiția socială, culorile se răsfirau în evantai: alb pentru bătrâni, amestec de tente pentru tineri, purpuriu pentru bogați, roșu pentru săraci, galben pentru curtezane.

Naturalismul triumfă, în exhibițiile scenice. O imagine extremă era împreunarea Pasifaei, soția regelui Minos, cu un taur. În piesa *Hercule furios*, a lui Seneca, cel care îl interpreta pe Hercule era, în final, ars de-a binelea pe rug (era vorba de un condamnat la moarte, dar totuși...); un alt nefericit în costumație actricească era crucificat. Un exhibiționist încoronat, împăratul

Heliogabal, apărea pe podium în splendoarea (sau lipsa de splendoare) a goliciunii lui, întruchipând pe... Venus.

Cât privește evoluția propriu-zisă a tragediei, ea suferă modificări de compoziție. Corul își pierde din rosturi, fiind absorbit în acțiune. Acțiune care e mai degrabă un șir de episoade lirice numite *cantica*, întrucât erau, cam ca în ceea ce va fi opera, cântate. Important devenea solistul, care făcea de toate, pe măsura înzestrării lui – cânta, dansa, mima, interpreta tot rolul de tipuri. I s-a spus *pantomim*. Treptat, pantomimii, renunțând la cânt, s-au axat pe gestică, trezind încântarea lui Quintilian: „Au o putere de imitație care ține loc de cuvinte”.

Și comedia, asupra căreia nu avem a stărui, cunoaște același proces de degradare. Nu se mai pun în scenă piese de un anume calibru (Plaut, Terențiu), locul lor fiind luat de mime, niște piesuțe bufe, în versuri, jucate fără măști, cu subiecte din realitatea cotidiană. Trivialitatea, aici, era la ea acasă.

Teatrul hindus

Despre originile teatrului indian, știri sigure nu avem. Dar se poate face presupunerea că totul a plecat de la recitări de cânturi eroice, acompaniate de dansuri, de gestică, de acorduri instrumentale. Dar, ca și la greci și romani, rădăcinile sunt de aflat, sub semnul sacralului, în sacrificii, procesiuni, ceremonii. Cu vremea, își fac loc aluziile mitologice, referirile la fapte istorice sau la tradițiile locale. Un izvor al teatrului hindus ar fi scrieri precum *Vedele* (sfârșitul milen. 2 î.Hr.) și *Upanișadele* (sec. VII-III î.Hr.), baladele dialogate și imnurile din aceste creații cerând să fie debitate în stil declamator, cu mișcări ample și o mimică pe potrivă.

Primele fragmente dramatice, privite ca atare, datează din sec. I d.Hr. Apoi, în epoca preclasică (sec. II-VIII), înregistrăm nume precum Aśvaghosa (Asvâgosa), brahmanul Bhasa (Bâsa), Shudrakā (Sudrâka), autorul celebrei piese *Teleguța de lut*, Harshadeva, un rege căruia se prea poate ca textele să-i fi fost atribuite, Bâvaputi (Bhavabhūti, Bhavabhūti), a cărui comedie, *Căsătoria prin surpriză*, a înfruntat timpul, Visâkhadeva (Visakhadatta). Personalitatea proeminentă, aproape că intrată în legendă, este Kālidāsa (sfârșitul sec. IV – începutul sec. V), care a dat literaturii lumii o capodoperă de vârf, *Sakuntalā*, impresionantă, ca multe alte scrieri indiene, prin grație, prin prospețime și puritate, proiectând în feeric poezia naturii, o natură luxuriantă, stilizată cu rafinament.

Alte caracteristici ale teatrului hindus sunt finețea mișcărilor sufletești, împletirea de comic și dramatic, platforma morală a poveștii, care se sfârșește întotdeauna cu bine. E și firesc, dat fiind că eroii care își trăiesc sublima lor poveste de iubire sunt ei înșiși zugrăviți ca niște întruchipări ale virtuții. E

de notat amestecul sanscritei cu dialectele, sanscrita fiind folosită în limbajul personajelor de stirpe nobilă, dialectele, în graiul celor de condiție umilă. În secolele următoare înflorește farsa, unde sunt batjocorite moravurile diferitor categorii sociale, și indeosebi ale celor de sus.

Reprezentările teatrale, la hinduși, aveau un caracter ocazional. Edificii speciale nu existau, chiar dacă, în zilele când urma să fie prezentat vreun spectacol, venea lume multă, încă din zori. În evoluțiile actricești (de remarcat că erau admise și femeile), totul era supus unor constrângătoare convenții: expresia feței, machiajul, costumul, felul de a se mișca. Acestor „marionete” li se cerea un buchet întreg de haruri: „prospețime, frumusețe, o figură deschisă și agreabilă, ochi alungiți, buze roșii, dinți frumoși, un gât rotund, brațe bine făcute, o talie suplă, coapse puternice; în plus, grație, farmec, demnitate, noblețe, mândrie”. Ce folos, în anii de război sau de mare criză, actorii erau alungați din oraș. Nu inspirau încredere...

Mai existau și alte rigori – în ce privește numărul de tipuri de eroi (48) și eroine (384), de varietăți de sentimente (8), de specii dramatice ș.a.m.d. Aceste prescripții se găsesc expuse în *Natyasastra* (300 î.Hr.-200), un fel de tratat despre arta dramatică atribuit unui personaj legendar, Bharata. Se spune aici că teatrul, „petrecere a stăpânilor, odihnă a săracilor”, a fost creat „ asemenea mișcării lumii”, că el cată să fie un „izvor de învățăminte”, „un refugiu pentru cei ce trec prin clipe grele” și că menirea lui este să înfățișeze viața, așa cum este. „Trebuie să se știe că teatrul reprezintă în întregime acțiunile Zeilor și ale Titanilor, ale regilor și ale poporului, ale Profeților, ale cuvântului sfânt. Orice natură individuală din lume, cu amestecul ei de fericire și nenorocire, prezentată prin mimica trupului și alte mijloace de exprimare, iată ce se numește Teatru”.

Ce și prin alte locuri unde, în expunerea noastră, am poposit, și în China germenii teatrului țâșnesc din tulpina vreunui cult, cum ar fi cultul strămoșilor, unde se amalgamau dialoguri cu mișcări dansante (preluate din dansurile rituale), susținute de triluri de flaut și de băți de gong și de timpane.

Nici vorbă de clădiri speciale. Actorii, tagmă desconsiderată, ca mai pretutindeni la începuturile teatrului, erau ambulanți. Supuși nu rareori persecuțiilor, se ajungea până acolo că, pentru o vină sau alta, erau condamnați la moarte. În timpul lui Confucius (sec. VI î.Hr.), unor bieți comedieni li s-a tăiat capul pentru că, în năzdrăvăniile lor, comiseseră greșeala fatală de a jigni un membru al familiei imperiale. Se juca pe scene improvizate, într-un decor schematic, cu doar câteva însemne simbolice. Interpreții apăreau înveșmântați în mătăsuri lucioase, costumele indicând starea socială, vârsta, felul de a fi al personajului. Limbajul culorilor era foarte important, spectatorii știind să-l descifreze. Se juca fără măști, cu chipul fardat (existau 1800 tipuri de machiaj!). Dacă fața era vopsită în albastru, iar hainele erau galbene, însemna că s-a înfățișat însuși împăratul; cărămiziul desemna un mare demnitar, roșul, albastrul – o fire bună, negrul – trădarea, albul – înșelătoria, galbenul – vitejia, auriul – divinitatea. Nu declamația, ci mimica și pantomima, de o complexă sugestivitate, conta. Actorii (până în 1911 numai bărbați) vorbeau subțire, cu intonații nenaturale și se mișcau extrem de lent, rămânând în poziții bizare, alteori însă făcând dovada unei îndemânări acrobatice. Un moment însemnat îl marchează apariția *personajului cântător*, care comenta întâmplările scenice și stabilea o comunicare cu publicul.

Cât despre texte, din vechime prea puține au rămas. Primele sunt de prin sec. al VII-lea. Până în sec. al XIV-lea se întinde perioada clasică a dramaturgiei. Din sec. al XII-lea ia avânt drama muzicală. Piese chinezești, care serbează întot-

deauna în final biruința virtuții asupra viciului, a adevărului asupra minciunii, a binelui asupra răului, se încadrează în mai multe categorii: drame mitologice, care fac apel la feeric și miraculos, drame istorice (ca, de pildă, *Nemângâierea împăratului Han*), domestice (sau de moravuri), de caracter (celebră este *Îelavul bogățiilor sale* a lui Li Hsing Tao, unde prinde contur un tip de avar), în fine, piese cu subiect judiciar (*Cercul de cretă*, de același Li Hsing Tao; l-a inspirat pe Bertolt Brecht, în *Cercul de cretă caucazian*). Alte scrieri care trebuie amintite sunt *Seducătorul de femei* și *Visul unui fluture* (sec. XIII) de Kuan Han Ching, a căror valoare poetică le-a impus, *Orfanul familiei Ciao* (sec. XIV) de Si Sun Hsiang, care a atras atenția, cu profit pentru opera lor, lui Voltaire, Metastasio, Gozzi. Exegeții se mai opresc asupra unui text cu substanță lirică, *Iubirea de sub sălcii*. Dintre comedii, *Istoria lăutei* este apreciată a fi fost o capodoperă.

Teatrul japonez

Vechimea teatrului japonez, care nu poate fi nici ea determinată, e considerabilă. Dacă la început precumpănea aspectul religios, legat de dansurile cu caracter ritualic, elementele profane își vor face și ele loc. O formă pregătitoare a genului specific nipon *Nô* ar putea fi specia numită *monogatori*, care îmbina, pe un fond liric, declamația cu pantomima, intercalând și scurte dialoguri. Nu trebuie pierdută din vedere influența teatrului chinezesc.

Din sec. al XIV-lea putem vorbi de *Nô*, care își are epoca de înflorire în următoarele trei secole. Texte nu s-au păstrat (după 1450 nici nu s-au mai alcătuit), dar se știe că ele aveau un caracter poetic, îngemănând versul și proza ritmată. S-a convenit împărțirea lor în cinci categorii – cele cu eroi din lumea zeilor, cele care exaltă eroismul, eroismul războinic îndeosebi, piese care aduc pe scenă spirite rele, demoni, texte unde se acordă

atenție personajelor feminine și temei iubirii, în fine, scrieri ancorate în cotidian. Totul, sub un nimb de spiritualitate. Un Nô, spunea Ezra Pound, „se citește cum ai asculta o muzică”. La fel gândea un anume Umekama Minoru, în a doua jumătate a sec. al XIX-lea: „Materia noastră este spiritul”.

Cum se desfășoară un spectacol Nô? Pe o estradă lipsită de decor (există, ca în întreg continentul asiatic, doar punctări simbolice), fără cortină, doi interpreți – protagonistul, *shite*, secondat de un călugăr, *waki* – oferă un recital de virtuozitate pantomimică. Poartă măști de lemn, date cu lac (masca este un atribut mai ales al aparițiilor feminine sau supranaturale) și fac mișcări stilizate, cu o precizie nemaipomenită. Evoluază când lent, punând în evidență marca ritualică, când cu o agilitate rară, aproape neverosimilă. Se dezvoltă o vibrație și poetică și dramatică, interludiile bufe (*Kyogen*, *Kiyôghên*) având menirea de a destinde încordarea spectatorilor.

Se disting două nume: Yoraki Kiyotsugu (1333-1384) și fiul acestuia, Zeami Motokiyo (1363-1445), cel căruia i se datorește forma definitivă, canonizată, a teatrului Nô (în *Prințesa Nalba Trandafirie*, *Învingătorul*, *Vizită la Ohara*). În scenariile lor, spiritul religios se atenuează, în orice caz nu mai este exclusiv.

Și poeticitatea prinde să scadă, ceea ce, în sec. XVII-XVIII, va antrena teatrul japonez în faza de decadentă. Se pune preț pe dans, mimică și, ca o noutate, se recurge la marionete.

Și așa, mizând pe un realism pe care teatrul Nô îl refuza, se ajunge la o manieră mult mai lejeră, *Kabuki*. Dispare corul, nu însă și orchestra care acompaniază interpreții cu instrumente specific orientale. Nici măști nu sunt, expresivitatea figurii depinzând de machiaj. Decorul auster este înlocuit cu o scenografie bogată, plină de culori și fantezie, care încearcă să compenseze rarefierea conținutului. Ca o inovație tehnică, din 1789 se folosește *scena turnantă*. Cel mai celebru autor care s-a consacrat teatrului Kabuki este Shikamatzu Monzaemon; mai poate fi amintit Takeda Izumo.

După 1860 (detaliu contrariant, am găsit într-o istorie literară un an cât se poate de precis: 1868!), era medievală se consideră a fi încheiată în insulele dinspre Soare-răsare. De un conservatorism ostil oricărei încercări de modernizare, teatrul japonez își va menține, însă, prin secole formele prin care s-a consacrat.

Teatrul în Sumer, Babilon și Egipt

În Mesopotamia, în Sumer și apoi în Babilon, se făceau înscenări axate pe faptele zeilor. Erau găzduite în temple, dar puteau fi văzute și în piețele unde se aduna multă lume sau pe străzi. Succesiunea anotimpurilor, implicând fecunditatea, viața și moartea, era și ea o sursă de inspirație pentru ritualurile cu fast spectacular. În Sumer, eroul mitic este zeul războiului, Tamuz (care moare și revine printre cei vii grație zeiței iubirii, Iștar), în Babilon, zeul Marduk, iar în Egipt, Osiris. Exista un cor care schimba replici cu eroul principal. Se poate observa că o acțiune ce revine în spectacolele misteriale este coborârea în Infern, care păstrează un sens inițiativ.

Se merge înspre o rarefiere a caracterului religios în favoarea unei treptate laicizări. Poemul dramatic sumerian *Plângere despre Ur*, plasat de cercetători la începutul milen. 2 î.Hr., stă mărturie.

În Egipt, ca peste tot, teatrul se naște în sânul cultului religios. Sărbătoarea zeiței Isis și a zeului Mantu conțineau elemente de spectacol. Despre moartea, într-o bătălie cu Seth, a lui Osiris, care va învia după descinderea în Infern a zeiței Isis, vorbește *Misterul lui Osiris*, care s-a reprezentat între 569 și 526 î.Hr., la Abydos. În *Plângerea zeitelor Isis și Neftis*, între cele două zeițe și preotul care conducea ceremonia se încropea un dialog. De aici începe o evoluție...

Au existat, întâi, o seamă de texte scrise în arabă și jucate în aceeași limbă. În sec. al XV-lea, vor fi transpuse în persană. Se poate detecta, în *treazies*-urile care au străbătut secolele până astăzi, o influență grecească. Ciudat, fiindcă persanii nutreau dispreț pentru greci.

Ca și în toate tragediile antice, eroii sunt supuși încercărilor soartei, pe care, cu suferință, cu jertfe, le înfruntă fiindcă le dă putere credința. Subiectele, cu irizări de sacru, vin de la musulmani (cucerirea musulmană a fost, aici, benefică), vibrând îndeosebi la tot ce are atingere cu profetul Mahomed: *Trimisul lui Dumnezeu, Moartea profetului Mahomed, Fedek, Moartea lui Ali*. Mai pătrunzătoare era coarda lirică, care îi mișca până la lacrimi și suspine pe privitorii ingenui ai vremii.

Scenariile, care sunt gândite în așa fel încât să fie incluse în reprezentații și marionetele, solicitau din partea actorilor mai ales ușurința de a recita și în vagă măsură ușurința de a se mișca. Protagonistul ia locul corului, îngânând, cu inflexiuni stranii, imnuri și rugăciuni. Femeile nici aici nu erau primite. Spectatorii cădeau lesne pradă unei confuzii, nemaideosebind între actor și personaj. Așa că aruncau cu pietre sau acopereau cu injurii pe interpreții care aveau sarcina ingrată să întruchipeze „negativi”.

Aveau căutare, în popor, și farsele, îndeobște improvizate, cu glume decoltate și scâlbâmbieli de tot felul, care presupuneau totuși virtuozități pantomimice.

EVUL MEDIU

Lumini și umbre

Privit când ca o perioadă de întuneric și încrâncenare, când ca o epocă prielnică elanurilor idealiste, Evul Mediu, în Europa, se întinde într-un arc de timp ce depășește o mie de ani – din sec. V (476 – căderea Imperiului Roman de Apus) până în sec. XVI-XVII (izbucnirea revoluțiilor burgheze). Se împarte, convențional, în două faze: timpuriu (476-1000) și târziu (1000-1453 – căderea Constantinopolului, sau 1492 – descoperirea Americii, sau 1517 – reforma lui Luther). O altă periodizare: Evul Mediu timpuriu (476-1000), Evul Mediu de mijloc (sec. XI-XIII), Evul Mediu târziu (sec. XIV-XV). Actorii principali ai mileniului, dacă îl lăsăm deo-partă, cufundat în nevoi, pe iobag, sunt regele, seniorii și, ca exponent al Bisericii, papa. Între ei au loc adeseori conflicte, fiecare încercând să aibă ultimul cuvânt.

E adevărat, Evul Mediu poate primi o serie de bile negre: războaie peste războaie (de jaf și cuceriri sângeroase), sinistru prezență a Inchiziției, care osândește sute de mii de nevinovați la torturi bestiale și la „purificatoare” arderi pe rug, „vânătoarea de vrăjitoare”, psihoză născută din superstiții, într-un climat de suspiciune și teroare (în bula emisă în 1484, papa Inocențiu VIII formula enormitatea că „vrăjitoarele” fac într-ascuns dragoste cu ucigă-l crucea). Nu-i de mirare că, într-un tangaj caracteristic, extazul mistic, patosul trăirii întru cele sfinte (Johan Huizinga: „patosul crâncen al vieții medievale”) coexistă cu tema nebuniei și cu aceea a morții (*Memento mori*), exprimată prin dansul macabru (cuvântul „macabru” este atestat din sec. XIV) al unui înfricoșător schelet.

Dar Evului de Mijloc i se cuvin și o seamă de bile albe: apariția orașelor, constituirea statelor naționale, nașterea clasei burgheze, formarea literaturilor naționale (specia „în vogă” este poezia cavalească), inaugurarea unor universități, construirea unor impresionante catedrale gotice, cu săgeata din vârful turlei îndreptată spre Cer, suprema aspirație a vremii. Biserica nu-i doar o forță opresivă, ci ea îndeplinește, cu excesele cunoscute, și importante rosturi culturale și civilizatorii. Papa stăvilește abuzurile puterii imperiale și agresivitatea centrifugală a feudalilor. Cruciadele nu înseamnă numai o crudă, epuizantă aventură, ele stopând expansiunea musulmană. Ar mai fi de adăugat importante descoperiri geografice (descoperirea Americii, în 1492), deschizătoare de noi orizonturi.

Un mare paradox domină lungul răstimp de care ne ocupăm. Filosofia, de substanță creștină, propovăduită acum îndeamnă sever la un mod de viață ascetic (Plotin: „Măreția din suflet este disprețul lucrurilor din lumea aceasta”), traiul sărăcăcios și presărat cu suferințe izbăvind, potrivit dogmelor religioase, pe muritori de păcate și cheazăuind fericirea în lumea de dincolo. Însă omul medieval nu-i deloc o făptură care să se înscrie în aceste norme. El debordează de vitalitate, îi place să petreacă, să danseze, să se înfrunte în violente turniruri, atunci când nu se aruncă în vreo bătălie. Se dă în vânt după carnavaluri și, în genere, vădește un nestăvilit apetit pentru spectacol. Iar epoca îi oferă spectacole berechet: cortegii impunătoare, predicatori exaltați, amenințând cu judecata de apoi, execuții publice, care atâță instinctele rele ale prostimii.

Până la ivirea unor forme de teatru religios, timp de 700-800 de ani, teatrului antic i-a urmat un mare hiatus. Instabilitatea vremurilor (migrații, ciocniri armate), ca și felurite opreliști nu au încurajat nicidecum dezvoltarea acestei arte. S-au menținut, în cadrul sărbătorilor sacre, jocurile ritualice închinat fie forțelor naturii, fie unor lucrări ale câmpului. Aveau loc, cu diferite prilejuri, procesiuni desfășurate cu mare fast, îngăduind

apariții (solemne ori, dimpotrivă, deșucheate) ce satisfăceau atracția omului medieval pentru formele de comunicare vizuale.

Forfoteau prin bălciuri, prin iarmaroace artiștii ambulanți. Histrionii care, îndeosebi de prin sec. XI își etalează dexteritățile, ei fiind acrobați, gimnaști, dansatori, muzicanți, prestidigitatori, îmblânzitori de animale, povestitori, actori, în fine, păpușari. Unii ajung și la Curțile voievodale din Moldova și Țara Românească.

Își luaseră nasul la purtare, încălcau prea sfruntat canoanele rânduite? Oricum, autoritățile eclesiastice nu-i iubeau cătuși de puțin. Se poate vorbi chiar de prigoană. La 791, un episcop atrăgea atenția, încruntat: „Omul care îngăduie în curtea sa histrioni și dansatori nici nu știe ce mulțime de duhuri necurate a lăsat să intre odată cu ei”. În 815, la Aachen, o dispoziție strictă interzicea clericilor să ia parte la vreun spectacol popular. În același veac, al IX-lea, în Scoția se cerea pedepsirea cântăreților și jonglerilor cu lovituri de bici și de curea. Încă și la 1313 o congestionată față bisericească îi afurisea pe bieții artiști vagabonzi, învinuți că „se dezbracă fără rușine” și „poartă măști îngrozitoare”. Pentru înalții ierarhi, teatrele erau „lăcașurile diavolului, locuri rușinoase, școli ale desfrâului”, actorii, dansatorii și toți cei cuprinși de patima exhibiției trebuind „izgoniți din comunitatea creștină”.

Actorii, dansatorii... Cine sunt ei, în Franța, în Italia și în alte țări? În afară de cei înșiruiți până aici, sunt de amintit clericii rătăcitori (*vagantes*), goliarii, niște vagabonzi cu o anume instrucție și cu aptitudini artistice, exersate în diapazon satiric; ei își bat joc, de pildă, de solemnitățile bisericești. Apoi, truverii, cărora jonglerii (care îi continuă pe mimii romani), menestrellii le recitau, de-a lungul și de-a latul unor ținuturi, compozițiile. Jonglerii se diferențiau: epici și lirici, cântăreți de *chansons de geste* și histrioni. În Germania, prin sec. XII, își fac apariția minnesingerii (germ. *Minne* – dragoste, *singen* – a cânta), urmați, în sec. XIV, de maeștrii cântăreți.

Dar, să nu ne îndepărtăm prea mult de începuturi. În sec. X, ceremonialul liturgic începe să-și piardă din rigiditatea dogmatică. Ca să înlăture monotonia, preoții (primii, se pare, cei de la biserica Montecassino, din nordul Italiei) introduc în slujba pe care o oficiază la Paști și la Crăciun secvențe noi. Pentru a capta și mai mult atenția celor de față, ei însăilează un scurt dialog (în latinește; din sec. XIII, bilingv), legat de personaje biblice cum sunt Iisus Hristos și Maria Magdalena. Un dialog în care se evocă evenimente din Sfânta Scriptură: Nașterea Mântuitorului, Buna Vestire, Botezul, Patimile, Înălțarea. Preotul, așadar, îmbrăcat în odăjdii somptuoase, în decorul impunător al catedralei, făcea schimb de replici cu cântăreții ajutători. Intervențiile corale contribuiau și ele la atmosferă. Liturghia devine, cu spusele teologului Honoré d'Autun, un „teatru al bisericii”. Se plânge, pentru a spori efectul predicii, se fac anumite mișcări semnificative, la expresivitatea unor momente participând și mimica. S-au păstrat, chiar, indicații de, așa-zicând, punere în scenă.

Cu timpul, versurile (tropii) câștigă, în serviciul religios, tot mai mult teren. E o incipientă literaturizare a unui discurs care până acum refuza orice invenție. Mai mult, decât atât, încet-încet aluzii profane se strecoară, din ce în ce mai numeroase. Sunt semnele declinului *dramei liturgice*, căreia îi iau locul alte forme de spectacol. Într-un spirit mai larg, mai aerisit, într-un amplu decor.

Cu timpul, incinta Casei Domnului a părut „actorilor” ce luau parte la sacra „dramă” prea strâmtă. Încât, din sec. XII, ei ies în aer liber, în piața din fața sfântului lăcaș. Eliberându-se de servituți canonice, textele (acum în limba națională, deci accesibile oricărui privitor), care nu ancorează într-un timp anume, cuprind nu episoade evanghelice, ci, chiar dacă se mai face apel la imaginar, întâmplări de zi cu zi, în care personajele

pot fi, pe lângă cei din clasele înalte, și oameni simpli. Prin urmare, aceste *miracole* (sec. XII-sfârșitul sec. XIV) acceptă o infuzie de conținuturi realiste (scene de tavernă, jargonul unor declasați ș.a.m.d.), numai finalul oferind o rezolvare de ordin supranatural, intervenția providențială în favoarea celor în mare împănă fiind datorată Fecioarei Maria. Apariție solemnă, de un hleratism fără umbre. Poate pentru destinderea atmosferei de reculegere, după unele miracole urmau momente de satiră (*serventois*).

Se afirmă și autori dedicați acestui nou gen: Jean Bodel (mort în 1210), care semnează scrieri precum *Jocul lui Adam*, considerată a fi cea dintâi lucrare dramatică în limba națională, și *Jocul Sfântului Nicolae*, Rutebeuf (1230-1285), care în *Miracolul lui Teofil* caută să surprindă unda unor frământări sufletești. E vorba, în „miracolul” lui, de un călugăr care și-a vândut sufletul diavolului – motiv dramatic, existent și în *Robert Diavolul*, sortit unei faimoase cariere. Un diavol, de altfel, cu o putere de seducție căreia nici femeile nu-i rezistă. Femeia, fiindcă a venit vorba, nu se bucură de multă considerație. Cele căsătorite, însă, inspiră respect. Există și tipul inocentei, care are de suportat, pe nedrept, învinuiri. Dar, în genere, sexul frumos e tratat cu neîncredere, cu maliție, cu sarcasm. Muștrările de cuget sunt apanajul personajelor masculine. Bărbații trăiesc drame, care se rezolvă prin remușcări ce duc la redempțiune printr-o convertire definitivă la valorile creștine. Dacă se fac primii pași, încă incerti, pe tărâm psihologic și, ici-colo, motivația etică scoate conflictul de sub crugul misticismului, nu se poate încă vorbi de configurarea unor caractere. S-ar contura, poate, cu trăsături ce se vor regăsi în dramaturgia de mai târziu, tipul avarului (în pieșe ca *Un neguțător și un evreu* sau *Petre Zaraful*). Altfel, mai avem de așteptat.

Tot în piețe, dar și în amfiteatre, în cimitire, printre ruine ne joacă, din sec. XV, niște drame religioase purtând numele de *mistere* (denumirea nu se trage, cum s-a crezut o vreme, din

„misterium“-„secret“, ci din „misterium“, însemnând „serviciu divin“). Punând în mișcare sute de personaje, se bazau pe texte de dimensiuni impresionante (zeci de mii de versuri), care istoriseau fapte din istoria sfântă, dar făceau și unele trimiteri la istoria politică și profitau de născocirile unor creații populare. Erau concepute în cicluri: ciclul *Vechiului Testament* și cel al *Noului Testament*, ciclul Sfinților, ciclul misterele răzlețe. Puteau dura și câteva zile sau chiar câteva săptămâni.

Emancipate de sub tutela strictă a Bisericii, misterele erau realizate prin efortul unor bresle meșteșugărești, sub coordonarea unui „regizor“. Acest „regizor“ exista și la miracole și nu se poate spune că-i lipsea competența de vreme ce putea să dea asemenea sfaturi: actorii trebuie „să aibă debitul vocii bine cumpănit, să facă gesturi corespunzătoare cuvintelor rostite“ ș.a.m.d. Decorul (care putea să măsoare 60 m în lățime și 25 m în adâncime) îngăduia deplasarea personajelor la Betleem, în Nazaret, la Ierusalim și încă în alte locuri, toate existând pe podium simultan, în zeci de compartimentări. Nu era zugrăvit, ci construit anume pentru o reprezentație, fiind lăsat apoi în părăsire. De o parte a „scenei“ era figurat Raiul, de cealaltă Iadul, unde se auzeau țipete înfricoșătoare și de unde izburneau limbi de foc. Senzațiile tari (execuții, torturi, cu sânge gâlgâind) intrau în regula jocului. Uimitoare se dovedea a fi tehnica, grație căreia publicul, numai ochi și urechi, vedea îngeri zburând prin văzduh, sfinți venind din cer, animale (șerpi, balauri) ce păreau că se mișcă singure și alte asemenea minunății. Convenția atingea un grad mare de schematism. Ca să dăm un exemplu, un hârdău banal desemna Marea Tiberiadei. Costumele erau elocvente: soldații purtau armuri, îngerii – aripi, iar dracii, care mai vicleni, care mai nătărăi, corespundeau iconografiei binecunoscute, posedând coarne, copite, coadă.

Evoluția interpreților, cărora li se cerea nu numai o memorie ieșită din comun, ci și o rezistență fizică excepțională, avea o linie oarecum impersonală, cu gesturi ample, lente și o

glăsuire ce aducea cu psalmodierea de amvon. Însă trăirea lor, de un naturalism împins la limită, urca spre insuportabil. Prin 1437, un preot care îl întruchipa pe Iisus, dăruindu-se rolului cu maximum de credință, era să moară pe crucea pe care era răstignit. Un alt zelos, în rolul ingrât al lui Iuda, a fost la un pas să se spânzure cu adevărat.

Misterele, încărcate de sacrosancte semnalizări, erau în bună măsură conectate la cotidian, ceea ce perturbă solemnitatea ritului creștin. Rugăciunea tolerează bufoneria, pioșenia nu exclude spiritul parodic (era parodiat până și serviciul divin!). De aceea, la un moment dat (17 noiembrie 1548, în Franța, 1549 – la Roma, 1594 – în Anglia), vor fi interzise. Acuzele procurorului general al Franței sunt grăitoare: „Ei dintr-o întrebare fac o exclamare sau alt gest, sau semn care să fie pe dos de aceea ce spun, de unde adeseori se întâmplă mare bătaie de joc și zarvă chiar în teatru. În felul acesta, jocul lor, în loc să întărească în mulțime credința, ajunge pricină de scandal și rătăcire“. Cu voie, fără de voie, teatrul prindea să fisureze, așadar, autoritatea absolută a Bisericii: „Și toată vremea cât au ținut sus-arătatele jocuri, prostimea de la opt sau nouă de dimineață, în zilele de sărbători, fugea de la slujba ținută în parohiile ei, nu mai asculta predicile, pentru a alerga la numitele jocuri să-și păstreze locul și unde rămâneau până seara la cincă. Și n-au mai fost predici, pentru că n-ar mai fi avut predicatorii cui să predice. Și întorcându-se de la sus-numitele jocuri mulțimea își bătea joc, pe străzi, în gura mare și în fața lumii, de jocul celor care au jucat, maimuțărind și îngânând vorbirile greșite pe care le va fi auzit acolo sau răsându-și de cine știe ce alt lucru neizbutit, strigând că Sfântul Duh n-a vrut să se coboare și alte blestemății. Și de multe ori preoții parohiilor, pentru ca să-și facă și ei timp să meargă la numitele jocuri sau nu mai citeau vecerniile, sau le citeau de unul singur la nămiezi, când e un ceas neobișnuit. Și până și diaconii și paracliserii de la capela acestui palat, atâta vreme cât au ținut jocurile, au citit în zilele de sărbători

vecerniile la miezul zilei și atunci încă pe fugă, pentru ca să alerge și ei la amintitele jocuri”.

Scenariile misterelor nu sunt producții colective. Ele au, desigur, autori. Numele unora s-a pierdut, alții au avut mai multă șansă. Patimile Mântuitorului inspiră pana lui Arnould (născut în 1420), Simon Gréban, Eustache Mercadé, Jean Michel, care, cu înzestrarea ce le-a fost hărăzită, se sustrag atmosferei de solemnitate, degajându-se oarecum de strictetea ce riscă să sclerozeze genul. Un text anonim, un „mister răzleț”, vorbește despre eliberarea orașului Orléans de către Jeanne d'Arc, e adevărat, împinsă în luptă de o transă mistică. Mișcarea trupelor engleze, scenele de bătălie, toată această agitație insuflă o senzație de viață. Despre distrugerea Troiei scrie Jacques Millet (c. 1425-1466), mobilizând în acțiune eroi homerici și nu din cărțile sfinte. În sec. XVI se distinge Pierre Gringoire (c. 1475-1544), care în *Sfântul Ludovic* se depărtează și mai mult de exigențele, câte erau, ale miracolelor. Personajele, cu un profil alegoric, nu au nimic suprafiresc, iar paradisul și infernul, fără de care scenografia reprezentațiilor de gen nu era de conceput, dispar. Imaginea lor, în economia piesei, nu contează. La un anume Chevalet, în *Sfântul Cristof*, își fac loc exclamațiile licențioase și răsar personaje cu încărcătură comică (nebunul, nebuna) sau rupte din medii sordide (o patroană de, cum am zice astăzi, casă de toleranță). Contemporaneitatea își propagă mesaje și în textele, de un naiv lirism, ale Margaretel d'Angoulême, nu alta decât regina Margareta de Navarra.

Un echivalent al misterelor din Franța, însă lipsit de amploarea de acolo, este *la sacra rappresentazione*, care prosperă în Italia, în sec. XV. Provine, după cât se pare, din *cantice (laude)*, din speța dramei liturgice și au generat spectacole populare cu un conținut religios. De unde, denumirea pe care o poartă. Nu se rezuma la dialogurile teologice, care probabil ar fi plictisit mulțimea, ci intercala și scene comice și scene de balet. În plus, montările erau luxoase, cu o figurație impresionantă, cu lupte la

vedere (turnire, de exemplu) și, mai ales, cu ingeniozități de ordin tehnic, mecanic (îngerii și alte entități zburau prin văzduh, ulmînd naivii spectatori). Un pictor important, Brunelleschi, susține plastica acestor sacre reprezentații.

Originile teatrului italian, fiindcă tot suntem în această arle geografică, ar fi fiind detectabile în sec. XIII. Sunt invocate, în istoriile teatrului, jocurile de Crăciun. Asemenea jocuri au fost organizate de Francisc d'Assisi, în anul de grație 1223. S-au păstrat două tragedii, imitații după Seneca, una aparținând lui Albertino Mussato (1261-1330), alta lui Antonio Loschi. Textele dramatice în limba italiană, deci nu în latină, datează din sec. XV. Nu au avut viață lungă. Printre autori, Feo Belcari (1410-1454), Bernardo și Antonio Pulci, Castellano Castellani, Lorenzo de Medici însuși. În scrierile lor, în care finalul e întotdeauna fericit, scenele terifiante (suplicii și alte cruzimi) sunt întretăiate de zbânțuieli comice. În aventurile care se desfășoară nu lipsește componenta erotică.

Ar trebui să vorbim acum și despre teatrul studentesc, goliardic, care promovează comicul buf. Trebuie spus că exhibiții carnavalești, ajungând la orgii, se întâmplau și în locașurile sfinte. În biserici, cu anumite prilejuri, clericii lepădau atitudinea solemnă, își puneau măști și dănuiau frenetic, făcând probabil și glume... necatolice.

O farsă deocheată, *Janus Sacerdos*, face începutul teatrului comic italian. Prima compunere în domeniu ar fi, se pare, *Paulus* de Pietro Paolo Vergerio (născut în 1370), o imitație după Ierentiu. Alți autori: Leon Battista Alberti, Tito Livio Frulovisi, Leonardo Bruni, Ariosto, cu care ne vom reîntâlni. Scrierile lor impulsionează (re)nașterea teatrului profan. În latură comică, sunt de înșiruit Ugolino Pisani (prima jum. a sec. XV), Mercurino Ranzo, Antonio Barzizza. Se cultivă parodia, al cărei efect sporește prin limbajul așa-numit macaronic.

În Spania, misterele se numesc *auto sacramentales* (începutul sec. XIV-sec. XIX). Matca acestora o găsim în Serbările Corpus

Domini. Ca și în alte locuri, și aici preoții oficianți, pentru a spori impactul parodiilor, includ procedee dramatice. Personajele sunt sfinți, îngeri și demoni, ceea ce asigură contrastul. Prin sec. XVI, inventivitatea înfăptuitorilor acestor spectacole ce balansează între sobrietatea în cheie alegorică și divertismentul care face cu ochiul se face simțită.

Amprente de realism sunt mai pregnante în *Anglia*, unde referiri la manifestări ce au tangență cu teatrul există din sec. XII. Din sec. XVI, avem și texte. Misterele, moralitățile din marea insulă de dincolo de Marea Mânecii, *Miracle Plays*, *Morality Plays*, pot fi documentate de prin 1327-1329. Un autor cu vână, al cărui nume, din păcate, nu se cunoaște este „maestrul din Wakefield”, care a scris la începutul sec. XV. Era un artist, după cum o dovedește lectura unor piese ca *Noe*, *Al doilea păstor*, *Omorârea lui Abel* ș.a.

În general, scenariile caută să se desprindă de constrângerile dogmatice, încalcă ritualul liturgic, în profitul tentelor de realism, fie în diapazon dramatic, fie în viziune comică. Personajele (tiranul Irod, Noe și certăreața lui nevastă) sparg crusta schematismului, dobândind un anume contur psihologic. Și interpretările actricești mergeau în această direcție, dar uneori prea departe. Iar forțarea notei pe linie satirică putea duce la grave consecințe. Un actor, Spencer, a fost ars pe rug fiindcă, într-o moralitate care ridiculiza preoții, depusese un prea mare zel.

Se poate sesiza, în structura alegoriei – care e celălalt pol al producțiilor dramatice englezești –, și o predispoziție spre filosofare. Conflictul moral duce la reflecții despre viață și moarte, despre destinul omenesc.

Proiecții de iad (cu un personaj de un magnetism primejdios, Anticrist, ivit pe la 1160) alternează cu clipe de trăire în cotidian în misterele, la început pur latinești, apoi bilingve, din *Germania*. După un „vârf”, pe care îl înregistrăm în sec. XV, când Dietrich Schernberg dă la iveală piesa *Doamna Jutte* (1480), care abordează istoria insolită a papesei Ioana, survine declinul.

Ca să ne mai cufundăm odată în tunelul timpului, avem de consemnat, la jumătatea sec. X, o apariție neobișnuită. Călugărița Hroswitha, „minunea Germaniei”, superioara mănăstirii din Gondersheim. Nu văzuse în viața ei nimic asemănător cu teatrul, dar citise mult. Incitată, se apucă și ea să scrie, în latinește, piese cu subiect din viețile sfinților și martirilor, cu o finalitate moralizatoare. Au fost considerate, cu exagerare, „capodopere de grație și de simplitate elegantă”. Cititorii se impresionau desigur urmărind pătimirile eroilor, palpatau la întâmplările în care aceștia erau antrenați, se bucurau, la urmă, când binele triumfa, virtutea primindu-și răsplata. E, în cele șase piese ale Hroswitha, o replică la comediile lui Terențiu, unde femeile erau persiflate ca fiind atrase irezistibil de păcat. La Hroswitha, ele sunt o icoană a castității. Curios, însă, sfințenia închipuirilor călugăriței e contrazisă de scene mai mult decât impudice. Reflex al refulărilor impuse de claustru...

Tot în latinește, ca și maica Hroswitha, își elaborează comediile autorii francezi Vital de Blois, Guillaume de Blois, Mathieu de Vendôme cu două secole mai târziu. Modelul este antic (Menandru, Plaut), iar inspirația în bună parte mitologică.

Să trecem acum la lumea slavă. Despre cei din *Boemia* nu sunt multe de spus. Poate doar să aducem în discuție un soi de mister, mister al Patimii, *Mastikar*, conceput în prima jumătate a sec. XII sau în prima jumătate a secolului următor. Și aici schimbul de replici pare luat din viață, mai ales în părțile mai comice.

În *Polonia*, reprezentații semănând a teatru aveau loc, prin sec. XII, poate și mai devreme, la Curte sau, chiar cu încuviințarea papei, în biserici. Recitări dialogate care, cum am văzut și aiurea, au făcut începutul. Textele, pe care le putem încadra la mistere, s-au produs, potrivit mărturiilor din arhive, în sec. XVI. Altfel, însă, decât în alte locuri, în Polonia nu dramele sacre au inițiat procesul de constituire a genului dramatic, ci dramele (tragediile, mai curând) profane. Umorul

pigmentează, câteodată de-a dreptul neobrăzat (de pildă, dracul îi sugerează lui Iuda să se spânzure doar în glumă), întâmplări care nu-și propun să urmeze parcursul evanghelic.

Teatrul, în *Rusia*, are o dublă sorginte: jocurile cu caracter ritualic, ritualurile deci (cum ar fi ritualul nunții) și creația populară, care lăsa câmp deschis improvizației, satira fiind aici în largul ei. Despre un teatru religios putem vorbi în sec. XV, când îl identificăm – nimic nou sub soare! – în desfășurarea unor procesiuni de Crăciun și de Paști. De altfel, în sec. XVII se configurează un tip de dramă populară care se bazează pe verva usturătoare a interpreților, sărăntoci pizmași pe cei avuți.

La ivirea dramaturgiei culte contribuie, ca și în Apus, teatrul școlar, reperabil la finele sec. al XVI-lea. Nu e o activitate anonimă. Ca autori, istoriile teatrului îi rețin pe monahul Simion Poloțki (1629-1690) și mitropolitul Dmitri Rostovski (1651-1709). Un monah, un mitropolit, și totuși, încet-încet, fluxul religios scade vizibil.

La începutul sec. XVIII, intră... în scenă *skoromohii*, cântăreți și actori, putem să le spunem, profesioniști. Erau polivalenți: cântau, dansau, făceau glume, probabil nu de cel mai bun gust, etalau dexterități de păpușari. Ei sunt, într-adevăr, inițiatorii teatrului de păpuși în pravoslavnică împărăție din Răsărit.

Asupra teatrului popular românesc nu vom insista. Alte prelecțiuni (Istoria teatrului românesc, Istoria teatrului de păpuși și marionete) se ocupă mai îndeaproape de acest subiect. Deci *Vicleimul (Irozii)* de origine apuseană, plecând de la moartea lui Iisus, *Jocul cu pomul*, *Mironosițele*, *Orațiile de nuntă*, *Plugușorul*, dar și *Caloianul*, *Lăzărelul*, *Drăgaica*, *Paparudele*, *Capra*. Forme de teatru popular care își iau avânt sunt, de asemenea, *Călușarii* (și la noi, dar în Peninsula Balcanică, în genere), *Jocul Cucilor* (în sudul Dunării), *Jocul Unchieșilor* (pe o suprafață întinsă din Carpați la Marea Baltică).

Teatrul religios, cu impuritățile, prolixitățile și anacronismele lui, nu performează în plan literar, ci în acela al spectacolului. Compoziția e laxă, îngăduind hălăduiri în medii și timpuri fel de fel. Comicul concurează tragicul, uneori în alcătuirea aceluiași personaj (cum este Diavolul). Nebunul aduce o notă de sprinteneală poznașă. Călăul, surprinzător, nu e privit cu ostilitate, fiind o apariție pitorească, dar stârnind totuși un frison. Și, fiindcă a venit vorba de personaje, cele de prim-plan, mai abstracte (Iisus, sfinții, apostolii, martirii), sunt plasate în alveola convenției. Clerul, nobilii, uneori monarhul au parte de un tratament neconcesiv, cu împunsături care trădează o atitudine de clasă. Cei ce forfotesc în plan secund, negustori, vagabonzi, soldați, servitori, cerșetori, aduc un suflu de viață, slăbind corsetul pe care canoanele ecleziastice încercau să-l impună.

Teatrul profan

O specie care cunoaște o anume dezvoltare în sec. XV-XVI este *moralitatea*, care ține de teatrul comic. Nu apela la scenariul biblic, la mitologia creștină și nici nu escalada în supranatural. După cum arată și denumirea, se situează într-un plan pur etic, combătând viciul și premiind virtutea. Lucra numai cu abstracțiuni, sentimentele și ideile puse în conflict fiind întrupate de personaje alegorice (Rațiunea, Credința, Umilința ș.a.). Viața ei, de aceea, a fost destul de scurtă.

Un titlu demn de a fi reținut este *Everyman*, piesă surprinzător de bine construită, cu o anume respirație filosofică (toposul viața ca o călătorie), miez etic (rostul mântuirii al „faptei bune”) și o surprinzătoare aplecare spre frământările conștiinței. Un autor de comedii, care a scris și o tragedie, este teologul Théodore de Bèze (1513-1605). Piesa lui, *Papa bolnav și trăgând să moară*, este o violentă, în fond, satiră anticlericală, ce îl asociază pe sfântul părinte al catolicismului prințului întunericului, Satan.

Un alt scriitor, încă mai important și care de fapt inițiază teatrul profan, este Adam de la Halle (1230-1286), truver și menestrel. Comediile lui, cu o boare de naturalețe, denotă o anume ascutime a privirii. Tema iubirii (adoranța femeii ș.a.), învăluită în feeric, antrenează un anume lirism, contrabalansat însă de umorul căruia, împrășcând pe alocurea cu impudicități, nu-i pasă de conveniențe. Se presimte, parcă, deși mai sunt veacuri până atunci, suflul Renașterii.

Teatrul de factură populară

În paralel cu teatrul cult, a cărui evoluție în medievalitate am încercat să o schițăm, ia naștere un teatru de obârșie și de factură populară. Câtă vreme nu erau ținuți în frâu, urmașii actorilor romani (ai mimilor) își permiteau cu ocazia unor sărbători tot felul de nebunii, contrazicând – revenim asupra acestei idei – imaginea propusă de unii erudiți, anume aceea a întinericului compact al Evului Mediu. Solemnitățile, inclusiv cele liturgice, le ațâțau pofta de a râde, mai propriu spus, de a profana, în mascarade care nu duceau lipsă de spectatori. Provenite din saturnalii, asemenea ghidușii chiar așa se chemau: Sărbătoarea nebunilor sau a măgarilor. Nebunul, unul din tipurile cu mare căutare pe atunci și de atunci, purta o costumație fistichie, jumătate galbenă-jumătate verde, o bonetă cu clopoței, urechi ca de măgar. Un personaj burlesc, dar, nu mai puțin, inconfortabil. Scăpând de sub control, „vaganții”, ținându-se de șotii și de farse, lansau adevăruri neconvenabile și batjocuri care deranjau. Printre cântecELE necuviincioase și țopăieli obscene, poznașii nu pregetau să arunce și săgeți ascuțite, lovind cu îndrăzneală și cruzime în instituții (cler, justiție) și pături sociale (cei înstăriți) care le trezeau resentimente.

Amintind de jocurile de carnaval, avându-și de fapt originea în acele jocuri, *farsele* și *sotisele* (*sotiile*, *șotiile*) (sec. XIII-XVI) sunt expresia acestei exuberanțe, care se exprima într-o manieră mai degrabă rudimentară. Grimase peste grimase, cât mai strâmbăcioase, ca să provoace ilaritatea, bastonade energice și repetate, tumbe executate cu măiestrie, ciondăneli (protagonista gâlcevilor fiind femeia, care nu-i numai scandalagioaică, ci și perfidă, de-l întrece și pe dracul, și vicioasă, cu simțurile greu de potolit). Se adaugă acestui arsenal de mijloace comice limbajul stropșit, menit să declanșeze hohote de râs. André de la Vigne și Jean d'Abundance scriu și ei farse în care, prin grețeniile lor, nevestele își încornorează soții incredibil de obtuzi. Încă o dată, dacă ne închipuim că în Evul Mediu femeia e o *donna angelicata*, iat-o cum apare sub pana muiată în răutăți a unor comediografi: ușuratică, infidelă, lacomă de bani, cicălitoare. De o parte, Fecioara Maria, de alta, Eva. Boccaccio, Shakespeare, Molière vor exploata, cu geniul lor, această ofertă.

O farsă celebră, al cărei autor, francez, a rămas necunoscut, este *Farsa maestrului Pathelin*, care se joacă și în zilele noastre. O portretistică morală se distinge în acest text spumos, eroit pe șablonul păcălitorilor care se păcălesc între ei. Rostirea e vie și, în linie caricaturală, caracterizantă. Un nume proeminent, cu care ne reîntâlnim, este Pierre Gringoire (Gringore), prin talentul căruia sotisa, dar și farsa, dar și moralitatea (reunite în textul celebru *Jocul Prințului Proștilor și al Mamei Nebune*), creează disconfort Bisericii Catolice.

În Germania, țară în care umorul, după cât se spune, nu dă pe dinafară, se bucură de mult succes „farsele de carnaval” (*Fastnachtsspiele*), unde nu lipsesc șugubeții, nici muieruștile afurisite sau prostănacii pe care soțioarele îi duc de nas. Autorii – care au trăit în sec. XV – aveau și alte meserii. Gură-rea Hans Rosenblüt era topitor în aramă și armurier; Hans Folz, un maestru cântăreț, era bărbier și o făcea și pe chirurgul.

Dacă am vorbit de jongleri, de truveri, de trubaduri, care își căutau inspirația peregrinând pe drumurile Franței, din castel în castel, unde îi priveau ochii lucitori ai domnițelor, nu-i putem trece cu vederea pe minnesingeri, care și ei cântau dragostea. Unor Walter von der Vogelweide (1170-1228), Heinrich von Ofterdingen, Nikolaus Klingsor, Gottfrid von Strassburg, Wolfram von Eschenbach (m. 1230), Heinrich von Meissen (1260-1318) li s-au deschis și porțile literaturii. Cultivau cuvântul ales, cu vibrații poetice, în recitalurile pe care, „promovându-și” creația, le susțineau. În a doua jumătate a sec. al XIV-lea apar maestrul cântăreți (*Meistersinger*), vaganți și ei la început, care se strâng în asociații poeticești. Tinerii care voiau să acceadă în lumea artei veneau aici să se instruiască, sub îndrumarea unor maeștri. Până să devină cântăreți-poeti aveau de parcurs treptele de ucenic și de calfă. Încorsetarea în prea multe reguli a fost o meteahnă a acestei instituții, care totuși a contribuit la scrierea unor texte dramatice nu lipsite de importanță. Numele cel mai celebru, cu care ne vom mai intersecta, este acela al lui Hans Sachs (1494-1576), animator al școlii lirice din Nürnberg. În afară de tragedii, comedii, povestiri și snoave, a izvodit și farse de carnaval (*Dracul și femeia bătrână*, *Școlarul rătăcitor în paradis* ș.a.).

Însoțind drama magică, apoi desprinzându-se de ea, în Europa Occidentală, în Rusia, la turci, în provinciile românești își face apariția teatrul de păpuși.

III. RENAȘTEREA

O eră de efervescentă

După Evul Mediu, cu luminile și tenebrele lui, Renașterea este, așa cum și denumirea o sugerează, o epocă de înflorire. Se întinde din sec. XIV (Umanismul, prima fază a Renașterii) și prima jumătate a sec. XV (Renașterea propriu-zisă), până în a doua jumătate a sec. XV (Renașterea târzie), fiind precedată în Italia de ceea ce s-a numit Prerenaștere (sec. XIII).

Renașterea s-a desfășurat ca o reacție la tot ceea ce în Evul Mediu era închidere de orizonturi, stagnare, întunecare. Relațiile capitaliste de producție, care se dezvoltă în industrie, comerț ș.a., șubrelesc regimul feudal, până ce îl fac să dispară. Regele continuă să fie figura centrală, el urmărind ca prin stoparea procesului de fărâmițare, specific feudalității, să instituie o monarhie absolută, într-un stat centralizat, condus cu o mână de fier. Aliatul suveranului, în această luptă împotriva seniorilor turbulenți, va fi burghezia, clasă în ascensiune, viguroasă și întreprinzătoare. Contemplativității (cu ochii înspre țările cerești...) din veacurile precedente îi ia locul un principiu dinamic de existență.

Dominatoare în Evul Mediu, Biserica Catolică își vede contestată supremația. Cultivarea limbii naționale și introducerea ei în slujbele ținute în sfintele lăcașuri îi diminuează treptat atotputernicia. Dogmele înguste și, până la urmă, inumane care sugrumau elanul bucuriei de a trăi, propovăduind suferința („Fericiți cei ce suferă, că aceia se vor bucura”), sunt înlăturate din prim-planul vieții spirituale, ele neavând de altfel cum să reziste în climatul intens, ozonat de descoperirile științifice (inventarea busolei, a tiparului ș.a.) și călătoriile peste mări și