

UNIVERSITATEA DE STAT DIN TIRASPOL
FACULTATEA DE FILOLOGIE
CATEDRA DE LIMBĂ ȘI LITERATURĂ ROMÂNĂ

Polina TABURCEANU

DRAMATURGIA UNIVERSALĂ. DIRECȚII. REPREZENTANȚI



Chișinău, 2021

Recenzenți:

Olesea Gârlea, dr., șef al Centrului de Literatură și Folclor al Institutului de Filologie Română „B.P.-Hasdeu” al MECC

Natalia Străjescu, doctor în filologie, conferențiar universitar

Aprobat de Senatul Universității de Stat din Tiraspol

(cu sediul la Chișinău)

Proces-verbal nr. 9 din 20.04. 2021

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Taburceanu, Polina.

Dramaturgia universală. Direcții. Reprezentanți / Polina Taburceanu ;
Universitatea de Stat din Tiraspol, Facultatea de Filologie, Catedra de Limbă și
Literatură Română. – Chișinău : S. n., 2021 (Tipogr. UST). – 114 p.

Cerințe de sistem : PDF Reader.

Referințe bibliogr.: p. 112-114 (46 tit.).

ISBN 978-9975-76-330-1 (PDF).

821(100).09

T 11

Tipografia Universității de Stat din Tiraspol ©

CUPRINS

ARGUMENT	4
I. DRAMATURGIA ÎN GRECIA ANTICĂ. SPECII LITERARE. REPREZENTANȚI	5
II. PARTICULARITĂȚILE COMEDIEI ANTICE. APARIȚIA, SPECIFICUL ȘI EVOLUȚIA	17
III. TEATRUL ȘI DRAMATURGIA ÎN ROMA ANTICĂ.....	23
IV. DRAMATURGIA ȘI REPREZENTAȚIILE TEATRALE ÎN EVUL MEDIU	29
V. TEATRUL. TRĂSĂTURILE DRAMATURGIEI ÎN EPOCA RENAȘTERII	41
VI. DRAMATURGIA ÎN SEC. AL XVII-LEA. REPREZENTANȚI	64
VII. DRAMATURGIA ÎN SEC. AL XVIII-LEA. REPREZENTANȚI	71
VIII. TRĂSĂTURILE TEATRULUI ÎN SEC. AL XIX-LEA. DRAMATURGIA ROMANTICĂ	85
IX. REALISMUL SEC. AL XIX-LEA. TRĂSĂTURILE DRAMATURGIEI	92
X. DRAMATURGIA LA ÎNCEPUTUL SEC. XX	107
REFERINȚE BIBLIOGRAFICE	112

ARGUMENT

Dramaturgia universală. Direcții. Reprezentați este un compartiment din cursul *Istoria literaturii universale*. Literatura universală este literatura ce studiază valorile majore comune ale popoarelor în domeniul artei cuvântului. Interesul pentru valorile literare din trecut și din perioada contemporană ale altor popoare este azi la noi mai viu ca oricând. Devine astfel necesară viitorului intelectual orientarea, ierarhizarea, cercetarea ceva mai aprofundată a momentelor literaturii universale. Studiul obiectului trebuie să sublinieze sensul moștenirii literare pe care ne-a lăsat-o trecutul – o moștenire care trebuie păstrată și dezvoltată; prin exemple dintre cele mai elocvente ajută la o mai temeinică înțelegere a procesului literar.

Suportul de curs *Dramaturgia universală. Direcții. Reprezentați* cuprinde cele mai importante fenomene literare și culturale care au trasat direcțiile de dezvoltare ale teatrului și dramaturgiei în plan universal începând cu antichitatea și finalizând cu începutul sec. XX. În acest suport de curs au fost incluse aspectele cele mai importante ale istoriei dramaturgiei universale, abordate în plan cronologic. Licențiatul trebuie să cunoască nu numai operele principale ale celor mai reprezentativi dramaturgi de peste hotare, dar și evoluția operelor dramatice, în general, din antichitate până în prezent, epocile și curente literare de importanță universală, evoluția și succesiunea lor, principalele specii literare, de asemenea stilurile și particularitățile limbajului artistic, elementele de bază ale poeziei și stilisticii literare, ale versificației și artei dramatice, precum și lucrările de referință în domeniul respectiv.

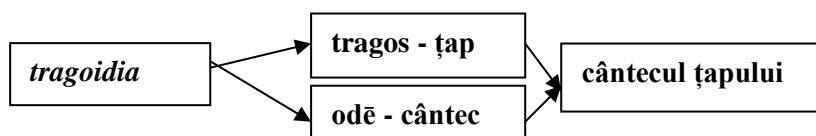
Materialele suportului de curs *Dramaturgia universală. Direcții. Reprezentați* sunt elaborate pentru studenții anului III (secția cu frecvență) și anului I (secția cu frecvență redusă), urmărind familiarizarea studenților cu apariția, dezvoltarea, evoluția teatrului și dramaturgiei la diferite popoare.

I. DRAMATURGIA ÎN GRECIA ANTICĂ. SPECII LITERARE. REPREZENTANȚI

Teatrul cuprinde și exprimă viața. Formele pe care ideea de teatru le-a luat în decursul vremurilor, la diferite popoare și civilizații, și-au avut întotdeauna rădăcinile lor concrete, înfipite adânc în activitatea materială, în relațiile de producție dintre oameni. Scena s-a dovedit o prelungire directă a unor lupte și frământări de epocă. Viața teatrului este o viață complexă, multiformă, cu numeroase valențe. Tot universul este o dramă bine făcută, menționează Aristotel.

La sfârșitul sec. al VI-lea î.e.n. cercetătorii atestă apariția teatrului la Atena. Izvoarele dramei provin din creația populară: jocurile mimice cu travestiri, măști, dansuri. Originea dramei literare, tipul și caracterul formelor ei intermediare este greu de stabilit, fiindcă dramele care au ajuns până în zilele noastre sunt creații mature ale celor mai mari dramaturgi ai teatrului grec.

Drama literară grecească cunoaște trei specii literare: tragedia, drama cu satiri, comedia. Apariția lor este legată de cultul zeului Dionysos, iar reprezentările dramatice se jucau în cinstea acestui zeu. În cultul lui Dionysos un rol important îl juca un cântec coral solemn, ditirambul. Zeul era venerat de țărani ca o divinitate ocrotitoare a viilor, livezilor și ogoarelor roditoare. Cântăreții purtau măști de țap (în limba greacă *tragos* – țap) și înfățișau fapte legendare de sileni și satiri, prietenii lui Dionysos. De unde provine și termenul *tragedie* - „cântecul țapului”. „Termenul, provenind din fr. *tragédie*, lat. *tragoedia*, gr. *tragoidia* „cântecul țapului” (întrucât era intonat de coruri purtând maști de țap sau era cântat în jurul țapului jertfit zeilor), desemnează specia genului dramatic bazată pe reprezentarea în acțiune a categoriei estetice a tragicului. Tragicul exprimă estetic un conflict al cărui deznodământ este înfrângerea sau pieirea unei valori umane”.¹



Tragedia este o „specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care prezintă personaje puternice, istorice sau mitologice, în luptă (conflict) cu destinul ostil, cu ordinea existentă în lume sau în propriile sentimente, având de obicei un deznodământ trist, zguduitor și funest”.² Specia dată a apărut în Grecia antică. Tragedia greacă păstra o legătură strânsă cu cântecul coral. Corul dramei reprezenta un colectiv de persoane de același sex și aceeași vârstă. Membrii corului erau numiți coreuți, iar conducătorul corului – corifeu. Împărțirea corului ditirambic în două

¹ *Dicționar de termeni literari*, coord.: Al. Săndulescu. – București: Editura Academiei RSR, 1976, p. 446-447.

² Grati Aliona. *Dicționar de teorie literară: 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. - Chișinău: Editura ARC, 2018, p. 503.

grupuri, apoi desprinderea corifeului dintre coreuți a condus la apariția dialogului (cântat, asemănător solistului și corului de astăzi). Autor al dialogului, ca element de bază al operei dramatice, este considerat poetul din secolul VI î.e.n. Thespis (Thespide). În anul 534 î.e.n. la Atena au fost transferate de către Pisistrate, conducătorul polisului. La sărbătoarea Marilor Dionisii avea loc agonul dramatic (competiția a 3 poeți tragici, fiecare prezentând spectatorilor o tetralogie – trei tragedii și o dramă cu satiri).

Structura tragediei. Faptele se etalau printr-o alternare a părților cântate de cor (elementul coral era predominant) și cele rostite de actor. Se începea tragedia cu un prolog (la început un monolog, devenit mai târziu dialog dintre actor și cor), urmau parodul (apariția corului și primul cântec), episodiile (diviziuni a tragediei, fiind mai mult sau mai puțin corespondentul a ceea ce numim *act*), stasimele (cântecele corului interpretate în formă statică) și exodul (cântecul final al corului). La unele tragedii remarcăm și epilogul (scurtă alocuțiune în versuri pe care autorul operei dramatice sau un actor o adresau publicului, spre a-i cere indulgența și a-i aduce mulțumiri la sfârșitul reprezentației).

Subiectele tragediilor erau aproape întotdeauna preluate din mitologie. Baza mitologică a tragediei se explică prin faptul că eroii miturilor erau considerați drept ideal al comportamentului uman. Miturile nu reflectau starea de lucruri din realitatea imediată, însă între acestea și realitățile politice, sociale și culturale ale epocii exista o legătură strânsă. Pe spectatorul antic nu-l interesau subiectele propriu-zise, ci interpretarea lor, modificările, abaterile de la mitul tradițional etc. În aceste modificări se vedea poziția autorului referitor la unele aspecte din societate, interpretate prin prisma mitului, de aceea este necesară o delimitare clară între conținutul mitului, de la care pornește dramaturgul, și subiectul tragediei, care nu repetă mitul tradițional.

Tragediile timpurii nu erau reprezentate câte una, ci unite printr-un subiect comun în trilogii, urmate de drama cu satiri – o operă cu subiect comic (tetralogie). Drama satirică (drama cu satiri) avea scopul de a destinde (relaxa) publicul după prezentarea trilogiei tragice.

În perioada conducătorului Pericle, numită și „epoca de aur”, istoria remarcă trei renumiți tragici: Eschil, Sofocle și Euripide.

Eschil (526 î.e.n.-456 î.e.n.) deschide seria marilor autori tragici, fiind numit „părintele tragediei”. Din moștenirea literară a dramaturgului până în zilele noastre s-au păstrat doar 7 tragedii din peste 90 de tragedii și drame cu satiri: *Rugătoarele*, *Perșii*, *Cei șapte contra Tebei*, *Prometeu înlănțuit*, *Agamemnon*, *Choeforele*, *Eumenidele*. Tragediile *Agamemnon*, *Choeforele*, *Eumenidele* alcătuiesc trilogia *Orestia*. Tragediograful contribuie la evoluția speciei, aducând în scenă cel de-al

doilea actor, „antagonistul”, numit „deuteragonistul”¹. El concepe trilogii în care tragediile se leagă între ele prin subiect. Subiectele tragediilor lui Eschil sunt simple, dar generează conflicte puternice între eroi și destinul tragic, manifestat prin intermediul zeilor. Eschil introduce în tragediile sale nota responsabilității umane, omul putând evita pedeapsa zeilor prin menținerea măsurii, voinței și înțelepciunii. În tragediile eschiliene, deși încă lumea e condusă de zei, conflictul tragic este determinat, pentru prima oară, de lupta aprigă a eroului împotriva fatalității.

Meditația neîntreruptă asupra soartei muritorilor este o altă caracteristică a tragediilor eschiliene. Revelația durerii, conștiința vremelnice și a precarității vieții, suferința, prezente în opera lui Homer, străbat de la un capăt la altul și opera lui Eschil, iar cele șapte tragedii eschiliene, păstrate până la noi, fiind construite în jurul pedepsei pe care în mod inevitabil și-o atrag păcatele oamenilor. Aristotel² afirmă că în orice dramă bine construită schimbarea de situații trebuie să ducă de la fericire la nefericire, datorită unei greșeli tragice mari, săvârșită de un erou „care nici nu se deosebește de ceilalți prin virtute ori dreptate, nici nu ajunge în nenorocire din răutate ori ticăloșie.”³ Este de semnalat că Eschil, fără a se putea sustrage credinței într-un destin inexorabil, introduce o nouă înțelepciune, mai favorabilă omului, a relației individ-divinitate. La niciuna din piesele acestui tragediograf nu am remarcat o strictă predestinație ca la Homer. Toate hotărârile oamenilor erau în *Iliada* homerică sugerate de zei. În *Odiseea* apare, pe lângă intervenția zeilor, considerente de ordin rațional și util, dar până la Eschil nicăieri nu exista dreptul la libera opțiune, nici lupta pentru decizia adoptată. Eschil descrie pentru prima dată acțiunile oamenilor ca urmări ale opțiunii lor proprii. Conflictul dramatic, după părerea teoreticianului dramei G.W.F. Hegel, constă în lupta dintre două principii opuse, deopotrivă îndreptățite. Punându-și eroul între două stimulente la fel de importante, autorul tragic îi oferă dreptul de a alege. După părerea lui Eschil, zeii le-au dat oamenilor libertatea de a alege, dar le-au stabilit și o măsură. Oamenii uită însă adesea de aceasta și depășind limita, cad în *hybris*. Arta dramaturgului pare a fi îndrăgită construcția triadică, adică a tragediilor grupate în serii de câte trei. Într-o asemenea construcție, paradigma tragicului trebuie urmărită pe desfășurarea întregii trilogii, cea dintâi piesă fiind cea care expune vina tragică a individului care pentru întâia oară într-o familie a înfrânt într-un chip oarecare porunca divină, iar celelalte înfățișează consecințele acestei nelegiuii pentru urmașii strămoșului vinovat. Aceștia sunt asociați la culpa străbună, urmăriți de ochiul necruțător al divinității și pedepsiți de cele mai multe ori sângeros pentru o încălcare a cărei răspundere n-o poartă. Astfel, concepția lui Eschil face un mare progres pe calea formării unei

¹ Ibidem.

² Aristotel, *Poetica*. // *Studiu introductiv*, traducere și comentarii de D.M. Pippidi. – București: Ed. IRI, 1998, p. 134.

³ Aristotel, *Op. cit.*, p. 80.

conștiințe morale în stare să permită omului să se sustragă prin voință atotputerniciei zeilor. Învățând să-și mențină prin supunere și voință propria măsură, omul poate evita pedeapsa divină. Tendința sa vădită de dramaturg, de a da personajelor sale un contur psihologic, e susținută de noua concepție, în care Fatalitatea nu exclude răspunderea omenească. Astfel, dincolo de omul și universul mitului, răsare, biruitoare, realitatea cea nouă: conștiința liberă. În cadrul tragediilor eschiliene, suferința tragică se ivește numai în măsura în care eroul avansează imperturbabil către propriile lui limite, prescrise prin destin. Observăm cum Eschil învie din omul mitic, care nu era decât o victimă pasivă, pe omul suferinței active, creatoare, pe omul tragic. Așadar, tragedia lui Eschil așază pe om în cadrul eticei, fără totuși de a scoate etica din contextul ei metafizic-religios. Omul nu se poate afirma de-sine-stătător în Cosmos, decât preluând răspunderea de sine și de fapta sa în fața Zeilor. Eschil distruge vechiul și sumbrul cult al domniei Destinului implacabil, subliniind valoarea liberei personalități umane și a justiției. Tragediile sale dădeau ultima lovitură instituțiilor și concepțiilor vechi, creând în literatura un nou tip uman: tipul eroului tragic care cutează să lupte împotriva anumitor credințe și idei religioase, tinzând cu hotărâre să-și însușească o conștiință și o voință liberă, pentru că se recunoaște responsabil de actele sale. Astfel, tragicul în opera lui Eschil, se ivește exclusiv deodată cu conștiința creatoare, iar acceptarea activă a vinovăției ca element al paradigmei tragice, ni se pare atitudinea specifică eroului tragic eschilian, așa încât moartea eroului, înfrângerea lui biologică, nu e absolut necesară. În schimb, suferința sa e esențială tragicului. Dar nu orice suferință e tragică, numai aceea care se ivește, atunci când nu mai are de ales decât între deznădejdea care îl azvârle în neant sau riscul mortal al nădejzii care îl rupe din tot ce este, pentru a-l zvârli în ceea ce nu este încă, în ceea ce se înfiripează numai din propriul elan creator al spiritului său. Din examinarea dramelor lui Eschil, am remarcat că pedeapsa divină nu lovește decât păcatul (hybris), fie că e vorba de un exces de orgoliu, fie de o nelegiuire pură și simplă. În tragediile sale e zugrăvită lupta și înlocuirea sistemelor politice și morale, personajele sale fiind reprezentanții unor forțe morale și chiar ai unor forțe cosmice. Soarta și suferințele individului îl interesează pe Eschil numai ca verigă a unui mare lanț istoric, a soartei întregii ginți sau a întregului stat, pe care el o dezvoltă de cele mai multe ori în cadrul unei trilogii coerente și duce spre un deznodământ optimist. La Eschil la originea răului stă totuși un act de voință al primului vinovat, care, între lege și păcat, într-un ceas de orbire a ales păcatul. Această vină inițială e ispășită nu numai de primul făptuitor, dar și de urmașii lui nevinovați, ceea ce a slujit ca argument principal pentru susținătorii tezei fatalismului eschilian. Spre deosebire de arbitrariul zeilor homerici, departe de antropomorfismul religiei comune, gândul lui se ridică la înălțimi de pietate rareori atinse. Divinitatea e puternică și dreaptă, legea pe care o impune muritorilor, ea cea dintâi o respectă. Paradigma tragicului în

opera lui Eschil este compusă din această ambiguitate fundamentală a acțiunii umane care este, în același timp, asumată de către un om și dorită de către zei, supusă unui destin de neocolit. Este o problemă de alegere. Oricum fatalitate există și destinul este deja scris, opțiunea pe care trebuie eroul tragic s-o facă, în libertatea limitată de care dispune, se referă la atitudine: alege pasivitatea așteptând să i se întâmple sau acționează, participând efectiv la propria mărire sau cădere. Aceste idei, cărora părintele tragediei le-a dat forma și forța artistică impresionantă, erau idei pe care le frământa noua societate a Atenei și pe care le-au dus mai departe în operele lor ceilalți doi mari tragici greci – Sofocle și Euripide.

Capodopera lui Eschil este considerată tragedia *Prometeu înlănțuit*. Opera se caracterizează prin următoarele particularități dramatice: dezvoltarea și gradarea acțiunii, individualizarea personajelor, numărul lor sporit, compoziția complexă, crearea atmosferei, dispoziția savantă a efectelor scenice.

Acțiunea în tragedie se desfășoară într-o regiune septentrională (nordică) muntoasă pe malul mării, undeva în Caucaz. Personajele piesei (în ordinea intrării în scenă): Bia și Cratos (slugile devotate ale lui Zeus), Hephaistos, Prometeu, corul Okeanidelor, Okeanos, Io, fiica lui Inachos, Hermes.

Personajul principal este titanul Prometeu, pedepsit de Zeus pentru că a răpit focul din Olimp pentru a-l da oamenilor. Conflictul este dintre titan și divinitate: Prometeu și Zeus. Măreția eroului reiese din profunda lui dragoste pentru oameni pe care Prometeu o mărturisește în renumitul său dialog:

*„Cum am făcut pe muritori din tonți, isteți,
Trezindu-le din adormire spiritual.
Voi spune-aceasta, nu ca să-i vorbesc de rău,
Ci ca iubirea mea spre dânșii s-o vedeți:
Priveau cu ochii, însă nu vedeau cu ei;
Aveau auz, dar n-auzeau nimic cu el,
Mult timp în volburi de năluci le-nvălmășeau
Pe toate, nu știau nici dulgheria ce-i,
Nici casele-nsorite cum se făuresc...”*

Titanul Prometeu reprezintă forța inteligenței care l-a eliberat pe om de ignoranță și sclavie. Suferințele îndurate de Prometeu, deci de geniul activ, dinamic, temerar, sunt inseparabile de măreția acestuia care luptă împotriva opresiunii și prejudecăților de orice fel. Eschil în opera sa creează un personaj tragic care îndrăznește să înfrunte autoritatea tiranică a lui Zeus. Măreția actului prometeic constă în îndrăzneala titanului răzvrătit, în mândria unei personalități libere, puternice, conștiente de responsabilitatea sa, în conștiință că fapta și suferințele sale

aduc binefaceri capitale umanității.¹

În trilogia *Orestia* autorul dezvăluie aceeași idee a responsabilității umane. În piesă este descrisă tragică istorie a asasinării lui Agamemnon de către soția Clitemnestra și a pedepsirii crimei de către fiul lor Oreste, ajutat de sora sa Electra. Trilogia descrie soarta tragică a unui neam, însă nenorocirile acestei familii sunt pricinuite nu din voința zeilor, ci de necinstea și de crimele oamenilor. Dramaturgul subliniază valoarea liberei personalități umane și a justiției.

În tragediile sale Eschil creează în literatură un nou tip uman: tipul omului care încearcă să lupte împotriva unor credințe și idei religioase. El se recunoaște responsabil de actele sale, aspirând la o conștiință și voință liberă.

Sofocle (497 î.e.n.-405 î.e.n.) este considerat „cel mai tragic al tuturor vremurilor.”² Dramaturgul este autorul a peste 120 de tragedii, însă doar 7 s-au păstrat în întregime. Cele mai cunoscute rămân tragediile: *Antigona*, *Oedip-rege*, *Oedip la Colonos*, *Electra* etc. Sofocle a înlocuit trilogiile legate ale lui Eschil cu piese distincte pe diverse subiecte. El continuă modelul lui Eschil, deosebindu-se de acesta prin faptul că mută accentul conflictului de pe zei, expresie a destinului implacabil, pe caracterele personajelor umane. Dramaturgul prezintă în piesele sale omul cu un caracter puternic. Conflictul se dezvoltă din apariția directă a caracterelor antagonice sau din lupta acestora cu destinul. Începând cu Sofocle, fatalitatea oarbă, exterioară a Destinului își mută lăcașul în străfundurile iraționale ale sufletului omenesc. Această inovație determină și perfecționarea paradigmei tragicului în centrul căreia este situat eroul tragic, care la Sofocle devine de sine stătător și este întotdeauna confruntat cu un alt personaj în fața căruia refuză să se încline. Eroii tragici ai lui Sofocle sunt mai aproape de oamenii zilei, cu intensa lor sete de a cunoaște adevărul (Oedip), înzestrați cu orgoliu ce-i duce la prăbușire (Ajax), cu voință și dârzenie neobișnuite (Antigona). Sofocle crede mai puțin decât Eschil în existența unei justiții imanente și deși nu se neagă nicăieri atotputernicia divină, constatăm absența zeilor și indiferența lor față de oameni. Astfel, personajele lui Sofocle nu sunt simple instrumente la îndemâna zeilor, ca și în tragediile lui Eschil, ci tragiograful acordă primul loc voinței omenești, eroii săi punându-și toate calitățile în slujba cauzei în care cred. Fiecare erou tragic duce o luptă atât împotriva unei forțe extrinsece, cât și împotriva propriilor sale reflexe de autoapărare pe care se sedimentează porniri de afecțiune față de cei apropiați. Zeii și Destinul lasă mai multă libertate acțiunii omenești. Vina esențială a eroului tragic este hybrisul, trufia, orgoliul nemăsurat. În convingerea tragiografului, pedeapsa Cerului nu lovește prosperitatea oamenilor ci păcatul lor. Ajax și Antigona, eroii tragici ai dramelor

¹ Drimba Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, vol. I. – București: Editura SAECULUM, 1998, p. 73.

² Camus Albert, *Conferință cu privire la viitorul tragediei*, în antologia *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. II. – București: Ed. Minerva, 1973, p. 211.

care le poartă numele, atrag asupra lor pedeapsa divină. Ajax s-a făcut vinovat de trufie criminală atunci când, pentru a răzbuna jignirea suferită de Ahile, intenționează să ucidă conducătorii oștilor grecești adunate înaintea Troiei, faptă de care, deși este motivată de intervenția zeiței, se simte atât de umilit încât nici ființele cele mai dragi, soția și fratele, nu-l pot împiedica să se omoare. O altă noutate a paradigmei tragicului din tragediile sofocleene constă în aprofundarea conflictului tragic, în desfășurarea căruia eroul tragic își dezvăluie toate imperfecțiunile care creează dezechilibrul care-l poartă în final spre catastrofă. Protagonistii din piesele lui Sofocle au o voință lucidă, fermă, înzestrați cu orgoliu ce conduce acțiunea piesei și le determină prăbușirea. Astfel, Iocasta presimțind înfrigurată iminența catastrofei caută să bareze calea spre groaznicul adevăr prin argumente mitice (psihanalitice). Oedip suferă de complexul care-i poartă numele și care se manifestă în instinctul bolnăvicios al incestului. Antigona, reprezentând voința liberă, își asumă singură, cu hotărâre riscurile neconsternării în fața legilor inflexibile ale cetății care vin în contradicție cu cele ale Firii, statornicite și sfințite prin consens și tradiție. Antigona apare în rol de apărătoare a Legilor Firii, iar Creon, adversarul ei, stătea de strajă la interesele statului. Aceste contradicții dau pieselor caracterul unor dezbateri morale, desfășurate în conștiință. Tragediograful introduce și afirmă în tragediile sale ideea unei responsabilități individuale, în numele căreia fiecare om e chemat să dea seama de faptele săvârșite. Personajele lui Sofocle sunt conștiente de actele lor, iar dacă se fac vinovați, încălcând poruncile zeilor, răspunderea lor pare mai cinstită și nenorocirea pe care o merită asumată, fiindcă ar fi putut s-o evite. „Sofocle face ca tocmai voința omului să devină principalul resort al actului tragic: voința omului care dorește să afle adevărul, cercetează, descoperă, apoi se pedepsește singur”.¹ Drept exemplu poate fi luat personajul Oedip, care se târăște pe sine în fața scaunului de judecată, fiind în același timp acuzatul și judecătorul. Acest lucru ne dovedește că eroii lui Sofocle posedă o voință rațională de nezdruccinat, de idei nobile și țeluri înalte în serviciul cetății, care le determină hotărârea. Ceea ce impresionează așadar, în opera lui Sofocle este soarta tragică a eroilor înzestrați cu excepționale calități, care sfârșesc prin a fi zdrobiți de forțe oarbe pornite din propriul lor suflet stigmatizat de porniri păcătoase necontrolabile. Dovada acestei constatări este *Oedip rege* considerată nu atât o dramă a destinului în sens antic, cât a instinctului păcătos și inconștient al incestului, o dramă familială, a paternității, nevoii de adevăr și năzuinței omului spre lumină.

Regele Tebei, Oedip, este eroul tragic prin excelență care a reușit să depășească fatalitatea Destinului, oricât de crunt a fost lovit de acesta. Ceea ce ne impresionează este tragicul vieții sale, care după ce-l înalță pe culmea gloriei și-a fericirii, ca

¹ Drimba Ovidiu, *Op. cit.*, 1998, p. 75.

singurul care a reușit să dezlege enigma Sfinxului, îl prăbușește în adâncul celei mai mari nenorociri, ca ucigaș al tatălui său și soțul mamei sale. El e fără vină însă prăbușirea lui pe cât e de mare pe atât de elocventă, pentru a dovedi puterea nemărginită a zeilor și nimicia ființei omenești. „Din punctul de maximi intensitate, evenimentele se amplifică spre deznodământul tragic. Iocasta își ea viața, iar Oedip, în chip simbolic, își ia vederea, pentru a se întoarce către cunoașterea profundă de sine”.¹ Este important de semnalat și faptul că prin tragedia *Oedip Rege*, Sofocle a perfecționat paradigma tragicului din literatura antică greacă, aprofundând trăsăturile eroului tragic căruia îi descrie cu minuțiozitate drama interioară, zbuciumul dezolat care-l determină să continue să lupte cu speranța că va izbuti să reveleze dovada nevinovăției sale. Astfel, cu toate că Oedip este pedepsit pentru greșeala comisă fără voia lui, depășind limita impusă de zei pentru a afla un adevăr care îl prăbușește de pe culmea gloriei într-o condiție tragică, deznodământul conflictului din *Oedip la Colonos* nu duce la pierea eroului, ci suntem martori la încoronarea destinului prin moarte, zeii oferindu-i mântuirea. Pentru prima dată în paradigma tragicului din literatura antică greacă, deznodământul conflictului nu duce la pierea unei persoane virtuose, ci asistăm la purificarea prin suferință a eroului tragic, care nu se lasă subjugat de fatalitate. De aceea la Sofocle paradigmei tragicului pentru prima dată nu-i este asociată noțiunea de fatalitate. Eroii sofocleeni, deși în ciuda eforturilor de a acționa mai bine, își făuresc, fără să-și dea seama, propriul sfârșit tragic, sunt responsabili și înfruntându-și propriile răspunderi nu se lasă subjugati de fatalitate. Catastrofele care se abat asupra eroilor sunt mai mult opera lor decât a zeilor. Hotărârea eroilor nu este determinată de impulsul irezistibil al unei divinități neînduplecate, ci mai degrabă este rezultatul reflecțiilor lor personale. După cum am văzut, concepția despre viață și tragicul uman e total diferită de cea a predecesorului său. Fără îndoială că marea inovație a teatrului lui Sofocle în raport cu cel al lui Eschil este plăsmuirea și aprofundarea caracterelor, așa cum reiese din tragedia *Antigona* considerată o capodoperă a teatrului universal. Aceste concepții ale lui Sofocle îl fac superior predecesorului său, Eschil, tragediile lui Sofocle reprezentând un moment inovator în arta dramaturgiei eline, mai ales prin evidențierea voinței și a pasiunilor omenești în desfășurarea întâmplărilor, prin interpretarea pe care o dă fenomenelor omenești: „Sofocle unește, în adevăr, adâncimea gândului cu bogăția mișcărilor sufletești; este un înnoitor al tragediei grecești, prin atitudinea spirituală, ca și prin tehnica teatrală. Omul, în această tragedie, are dimensiune interioară... Sofocle a scoborât tragedia pe pământ, umanizând-o.”² Meritul cel mai mare al lui Sofocle este însă de a ticlui versuri de un tragism tulburător, grăitoare fiind cele în care prezintă scene sfâșietoare, plină de

¹ Coțofan Mona, Balan Liliana, *Compendiu de literatură universală pentru bacalaureat*. – Iași: Polirom, 2000, p. 22.

² Biberi Ion, *Sofocle în românește*. // În revista „Ramuri”, anul III, nr. 18, ianuarie, 1966, p. 21.

dramatism sau declinul propriei vieți. După cum se observă, viziunii eschiliene mistice și sacrale a mitului, Sofocle îi opune o înțelegere și abordare abisal-psihologică. Tragediograful face un pas important pe linia umanizării mitului, vizibil distanțat de sacralitate, însă mai apropiat de realitatea psihologică îl va face Euripide, în concepțiile și viziunea căruia omul e mânat de pasiunile sale care îl trag către catastrofe pe care nu e întotdeauna în stare să le prevadă. Sofocle introduce în scenă și al treilea personaj, îmbinând totodată textul strict dramatic cu pasaje lirice.

Euripide (480 î.e.n.-406 î.e.n.) este ultimul mare tragic grec, autorul a 78 de tragedii și drame cu satiri (din care ne-au parvenit 18). În concepția sa asupra tragediei, după părerea lui Ovidiu Drimba, Euripide a fost un revoluționar. Tragedia sa are o structură mai complexă”.¹ Dramaturgul înnoiește și îmbogățește specia tragediei, mutând conflictul din sfera destinului în aceea a pasiunilor care îi însuflețește pe eroii săi. El este interesat de omul simplu în viața sa privată, personală, în mijlocul familiei sau al naturii, departe de problemele sociale, politice, filozofice. Euripide o atenție deosebită acordă aspectelor psihologice, analizând universul sufletesc al personajelor sale, preferând în calitate de protagoniste, femeii. Dramaturgul este autorul care culpei mistice, transcendente îi opune o concepție a vinei subiective, raționale. Aspirația naturală către fericire și spiritul de dreptate nu sunt niciodată satisfăcute, fiindcă după concepția lui Euripide, în lume domnește neprevăzutul și întâmplările tiranice, acțiuni considerate a fi defavorabile omului. Dramaturgul înlocuiește fatalitatea străveche a Destinului cu fatalitatea nouă a pasiunilor omenești. Tragedia se desacralizează, personajele sunt depozitate de aureola lor mitică devenind oameni obișnuiți ai vieții de fiecare zi. Euripide, spre deosebire de Eschil și Sofocle, nu credea în dreptatea zeilor, nici în caracterul de neclintit al universului rânduit de aceștia sau în pietatea înaintașilor, în a căror lume mistică nu mai credea. Euripide beneficiază mai mult decât Sofocle de achizițiile sofisticii, retoricii și dialecticii. Astfel, monumentalismul personajelor dispare, se îngroașă limitele de umanizare și laicizare a acțiunilor, analiza psihologică, inclusiv a personajelor episodice, se adâncește și devine mai realistă. Dialogul dintre Iason și Medeea este o strălucită ilustrare de virtuozitate sofistică și dialectică. Iason, primul cazuist al iubirii din literatura universală, încearcă să-și rezolve un caz de conștiință morală prin abilitatea cuvântului și ascuțișul minții, al argumentelor pro și contra. Există anumite deosebiri a tragediilor euripidiene în structura tragediilor, dar mai ales în conținutul de idei, influențat în permanență de evenimentele politice și sociale din perioada în care tragediograful a compus. În creația lui Euripide întâlnim piese cu prolog și piese fără prolog, piese cu conținut trist și piese cu final fericit în care catastrofa tragică este evitată. În piesa de debut, *Alcesta*, se întrevide

¹ Drimba Ovidiu, *Op. cit.*, 1998, p. 77.

neconvenționalitatea stilului, care pare a fi la o primă vedere neconformă paradigmei obișnuite. În primul rând, aceasta se datorează modernității deznodământului, piesa începând cu o nenorocire și terminându-se într-o atmosferă optimistă. Inovațiile sale cutezătoare se răsfrâng și asupra întâmplărilor mitice, pe care le deformează și răstălmăcește, anulându-le caracterul supranatural. Pentru că epoca sa nu mai credea în zei, tragediograful îi prezintă asemeni oamenilor, cu slăbiciuni și defecte, exprimându-și în repetate rânduri în operele sale îndoiala față de zeități. Putem semnala, de asemenea, că Euripide este exploratorul zbuciumatei lumi a patimilor și sentimentelor omenești și redând elementului subiectiv importanță îl trece asupra personajelor, prezentând sufletul uman într-un sens modern prin asemănarea eroilor săi cu oamenii vieții de fiecare zi. Astfel, pentru a se apropia mai mult de realitate, Euripide își înfățișează eroii stăpâniți de o patimă puternică, care îi împing la decizii extreme, dezvăluind stări sufletești necunoscute înainte. De o astfel de pasiune irațională este încarcerat și sufletul Fedrei, care copleșită de flagelul dragostei interzise și neîmpărtășite, se face vinovată de acuza mincinoasă asupra lui Hipolit. Conflictul dintre excesele eroilor se va dovedi a fi fatal, amândoi făcându-se vinovați de lipsă de măsură, deoarece există *hybris* și în pasiunea nestăpânită a Fedrei, dar și în abstenența desăvârșită a lui Hipolit. În opera lui Euripide vina tragică nu reprezintă singura cauză a tragediei ci se îmbină „cu pasiunea, cu suferința care atinge paroxismul în personajul Hecubei, eroina care datorită patimii pentru copiii ei ajunge să săvârșească fapte monstruoase”.¹ Și Electra, fiica pătimașă, care-și urăște mama tot atât de mult pe cât și-a iubit tatăl, acumulează în sufletul ei o ură și o suferință de sub jugul cărora nu se poate elibera decât prin săvârșirea matricidului. Destinul tragic al Ifigeniei este cauzat în cea mai mare parte de caracterul nestatornic al personajelor care o înconjoară, situația eroinei fiind cu atât mai tragică, întrucât sacrificatorul este însuși tatăl ei. Măreț se dovedește a fi în această situație caracterul moral al eroinei, care acceptă de bună voie să fie martiră. Noutatea paradigmei euripidiene se relevă cel mai bine în tragedia *Medeea*, apreciată ca fiind una dintre cele mai patetice drame din întreaga istorie a teatrului, fiind apreciat totodată și curajul tragediografului de a pune pe scenă un conflict dintre soț și soție. Tragismul piesei este cauzat tot de o patimă, pasiunea Medeei pentru soțul său Iason necunoscând limite devine fatală, plătind pentru ea un preț mult prea mare și întinând cel mai de nobil sentiment al unei mame, iubirea față de copii. Inovația îndrăznească a lui Euripide constă în schimbarea fondului tragic care nu mai rezultă din raportul dintre om și destin, ci îl are în centru pe om și problemele lui, adâncind astfel procesul de laicizare început de Sofocle. „La Euripide, dacă se vorbește de zei, omul este în centrul preocupării, el este factorul esențial în tragedie, așa cum este și în

¹ Pășcuță Adina-Georgeta. *Paradigma tragicului în literatura antică greacă. Teză de doctorat. Rezumat.* - Oradea, 2013, p. 17.

viață, interesul întregii acțiuni concentrându-se asupra lui și numai asupra lui.”¹ Eroii tragediilor încearcă să înțeleagă rostul vieții și al propriului destin minimalizând rolul zeilor, pe care îi prezintă sub înfățișare umană, desacralizându-i și arătându-le slăbiciunile și defectele. Din dorința de a provoca prin toate mijloacele groaza și mila, în expunerea temei sale, tragiograful recurge la un prolog artificial în care un personaj din piesă sau un zeu povestește subiectul tragediei. După cum se vede, Euripide reunește și utilizează cu o desăvârșită artă toate mecanismele tragicului folosite de predecesorii lui, tragiograful reușind să desăvârșească paradigma tragicului, oferind aspecte inovatoare componentelor acesteia. În ceea ce privește situațiile tragice, acestea își au la Euripide originea într-un conflict lăuntric, eroul tragic pierzând legătura cu cerul, rămâne singur și tot ce se întâmplă depinde numai de el, de caracterul, acțiunile și faptele lui. Rolul divinității, cu toate că rămâne agentul tragic din cadrul paradigmei, este mult redus și chiar dacă zeii sunt prezenți în mai toate tragediile, nu mai intervin sau conduc destinele personajelor după o normă stabilită, soarta omului fiind rezultatul propriei acțiuni dirijată de interesele și sentimentele lui bune sau rele. Dominat de pasiunile instalate în ființa sa, eroul tragic este pus într-o situație tragică din care neputându-se sustrage, ajunge să-i fie fatală. Pentru ca acțiunea să fie mai complexă și mai interesantă, dramaturgul introduce în tragedie mai multe personaje, care conduc și provoacă actele tragice, fiecare protagonist acționând în conformitate cu judecata proprie. Încălcarea de către eroul tragic a raportului fundamental dintre om și zei sau nesocotirea legilor moral-sociale determină ruperea armoniei universale, greșeală cu efecte tragice, care inevitabil stârnește pedepsirea eroului. O altă caracteristică a paradigmei euripidiene o constituie personajele feminine, care joacă un rol deosebit de important, ca dovadă multe tragedii poartă chiar numele protagonistelor. În crearea figurilor feminine, Euripide se dovedește a fi un bun cunoscător al sentimentelor umane, în special al misterelor sufletului femeiesc, creând atât tipuri de femei bune, cu spirit de sacrificiu eroic, cât și rele, cu multe slăbiciuni. În privința personajelor, meritul cel mai mare al tragiografului este de a fi creat caractere realiste, luate din viața de zi cu zi, cu însușiri deosebite sau cu defecte, trasate cu mult realism. În concluzie, tragedia greacă situează încă de la început omul la limita sa extremă, la granița unde începe divinul. Orice tragedie semnifică și stimulează energia eroului de a se depăși printr-un act incredibil de curaj, să dea o nouă măsură măreției sale în fața obstacolelor, a necunoscutului cu care face cunoștință în lume și în societatea timpului său. „Tragedia vrea să ne arate că în însuși faptul existenței umane există o provocare sau paradox; ea ne spune că uneori aspirațiile omului vin în contradicție cu forțe inexplicabile și distructive care se află dincolo și totuși foarte aproape de noi.”² De

¹ Gheorghiu Octavian, *Istoria teatrului universal*, vol. I. – București: Editura Didactică și Pedagogică, 1963, p.74.

² Steiner George, *Moartea tragediei*, traducere de Rodica Tiniș, București: Humanitas, 2005, p.110.

la Homer la Euripide, poposind la Eschil și Sofocle, evoluția paradigmei tragicului este enormă. Fiecare tragediograf se deosebește prin ideea despre natura păcatului și modul cum concepe rolul de paznic al legii morale atribuit divinității. Sub acest raport, după cum am arătat, se pot constata deosebiri importante în ceea ce privește componentele paradigmei tragicului din literatura antică greacă, mai cu seamă în opera celor trei mari tragici studiați. În tot ce a scris Eschil străbate un profund sentiment religios, care se face simțit la fiecare pas. Din tragediile sale se desprinde năzuința spre măsură și armonie. Noutatea paradigmei tragicului în opera lui Sofocle constă în adâncirea conflictului tragic în desfășurarea căruia eroul tragic își dezvăluie toate imperfecțiunile care creează dezechilibrul care-l poartă în final spre catastrofă. Euripide, ultimul mare tragediograf al literaturii antice grecești, a laicizat tragedia în sensul că personajele sale ascultă de pasiunile omenești și nu de zei ca la Eschil, sau de un simț al datoriei bazat pe credința religioasă ca la Sofocle. Poetul și filozoful Euripide se dovedește a fi un mare umanist, el îi iubește și îi compătimește pe oameni, dând a înțelege că prin naștere suntem toți egali. Pierzându-și încrederea în dreptatea instituită de zei în lume, Euripide nu a găsit o explicație pentru suferințele și nenorocirile oamenilor, rămânând un mare sceptic și pesimist, cel mai tragic dintre toți poeții. Deși au trecut peste douăzeci de secolele de la crearea acestor opere monumentale, dramele celor trei mari poeți tragici servesc drept modele până astăzi, iar tragedia continuă să rămână una din preocupările oamenilor de cultură europeni.

Operele tragice din antichitate au constituit în toate timpurile o resursă inepuizabilă de inspirație pentru marii dramaturgi ai lumii.

Aplicații, teme, aprofundări

1. Tragedia greacă o putem circumscrie în întregime în ceea ce se numește „tragedia destinului”. „Iată de ce – afirmă Hegel –, putem spune în general că tema propriu-zisă a tragediei *originale* este divinul ... așa cum se încorporează el în lume, în acțiunile individuale, fără a-și pierde în această realitate, nici caracterul său substanțial și fără a fi convertit în contrariul său”.

Comentați citatul filozofului german. Argumentați.

2. Enumerați principalele caracteristici ale tragediei grecești.

3. Prezentați succint conținutul tragediei *Prometeu înlănțuit* de Eschil.

4. Numiți tema și mesajul tragediei lui Eschil.

5. Caracterizați personajele tragediei *Prometeu înlănțuit*.

6. Prezentați succint conținutul tragediei *Oedip Rege*.

7. Analizați structura operei, tematica, personajele.

8. Piesa *Oedip Rege* se încheie cu cuvintele corifeului, centrate pe o idee greco-latină: *fortuna labilis*:

„Cetățeni ai țării mele Teba, iată-l pe Oedip,

*Cel ce dezlega mari taine, și era atotputernic”
Cine dintre cetățeni privea norocu-i fără invidie
Și-n ce val cumplit de nenoroc s-a prăbușit acum!
Deci tu, muritor fiind, așteaptă ziua din urmă,
Și nu ferici pe nimeni, până ce omul acela
N-a trecut de pragul vieții făr-a pătimi vreun rău”.*

Realizați un comentariu pe marginea acestor versuri.

9. „Figura cea mai dureroasă a teatrului grecesc, nefericitul Oedip, a fost concepută de Sofocle sub aspectul unui suflet nobil care, în ciuda înțelepciunii sale, este sortit eroarei și mizeriei, dar care la urmă, datorită grozavelor lui suferințe, radiază o forță magică și binefăcătoare a cărei acțiune dăinuiește și după moartea sa.

Cu admirabila lui profunzime de spirit, poetul vrea să arate că un suflet nobil nu păcătuiește; faptele sale pot răsturna legea, orânduirea firească, chiar lumea morală; dar consecințele înalță o lume nouă pe ruinele celei vechi”.

(Fr. Nietzsche – *Nașterea tragediei*, în *De la Apollo la Faust*, Ed. Meridiane, 1978, p. 217)

10. Prezentați succint conținutul tragediei *Medeea* de Euripide.

11. Precizați care sunt temele tragediei prin referire la personaje, la raportul dintre om și destin, la contextul situațional.

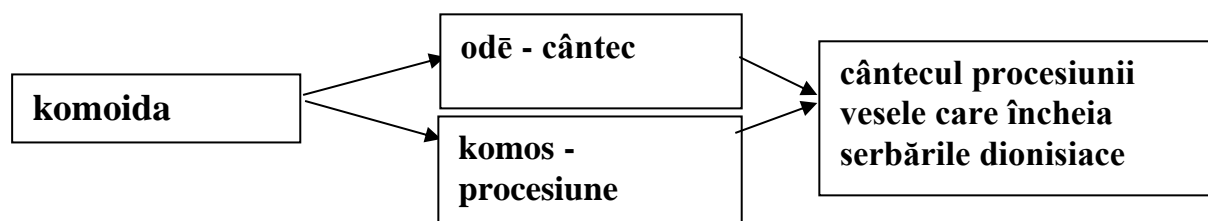
12. Caracterizați personajul principal al tragediei, descrieți starea de spirit a eroinei.

13. Descrieți eroul tragic la Eschil, Sofocle, Euripide.

14. Numiți principalele caracteristici care diferențiază între ele creațiile lui Eschil, Sofocle, Euripide.

II. PARTICULARITĂȚILE COMEDIEI ANTICE. APARIȚIA, SPECIFICUL ȘI EVOLUȚIA

Comedia – „gr. *komoida* (cântec de sărbătoare), specie a genului dramatic în care sunt înfățișate personaje, caractere, moravuri sociale etc. într-un chip care să stârnească râsul, având totdeauna un sfârșit fericit, spre deosebire de tragedie, și, deseori, și un sens moralizator. Prin conținut și prin modul de rezolvare a conflictului, comedia se subsumează comicului (gr. *kômikos*), categorie estetică fundamentală, care denumește una dintre atitudinile esențiale ale spiritului uman în fața vieții și a artei, avându-și sursa în dezvoltarea unui contrast sancționat printr-o gamă largă de reacții morale, de la compasiune la dispreț, și provocând o participare afectivă specifică, de la zâmbet la râsul cu hohote”.¹



¹ *Dicționar de termeni literari*, coord.: Al. Săndulescu. – București: Editura Academiei RSR, 1976, p. 82.

Aristotel atribuie comicul „oamenilor cu o morală inferioară”, lipsiți de curaj și fermitate în a înfrunta viața după principii înalte, ca și de puterea de a-i îndura solitar și mândru loviturile. „Specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care urmărește să provoace râsul prin zugrăvirea satirică a caracterelor umane, a întâmplărilor și a moravurilor sociale. În Antichitate, comedia era definită în opoziție cu tragedia”.¹

Comedia a căpătat o formă literară definitivă la Atena. Primul agon comic oficial a fost organizat în anul 486 î.e.n. În această competiție participau de la început trei, iar mai târziu cinci comedioграфи, fiecare propunând publicului câte o comedie. Apariția comediei este legată de cor, treptat sunt introduși actorii, care se angajau în controverse și încăierări cu corul. Originile comediei grecești sunt din folclor, farsele populare. Grupuri de comedianți colindau satele jucând scurte scenete - „mimi”. Acțiunea nu caracterizează mimul, care prezenta scene din viață sub forma unui dialog. Comedianții imitau cu umor persoane cunoscute, satirizau neajunsurile umane, caracterizau diferite tipuri (lacomul, bețivul, parazitul, șarlatanul etc.).

Structura comediei: 1) prologul - o scenă de început, servind drept prefață, ca introducere sau ca preambul (expunerea rezumativă a piesei, momentele ei caracteristice sau esențiale); 2) parodul - cântecul prin care se făcea intrarea corului în scenă; 3) parabaza – corul, rămânând singur în scenă, se alinia în fața publicului și se adresa acestuia în mod direct, printr-o alocuțiune; 4) agonul (se denumea astfel după zeitatea care personifica geniul luptei) – această parte include lupta între două forțe sau două, care apărau o teză; 5) exodul - partea care încheia în mod zgomotos spectacolul.

Platon îl aprecia în mod deosebit pe sicilianul Epicharm, primul comedioграф cunoscut, dar din opera lui nu au rămas decât câteva fragmente. În același timp – în sec. V î.e.n. – comedia greacă în formare a primit un impuls de la serbările în cinstea lui Dionysos, care se încheiau cu procesiuni vesele (komoi), cu glume și cântece umoristice. Comedia „veche” este totdeauna o operă de actualitate și de luptă, căutând mai ales să stârnească râsul. După părerea lui Ovidiu Drimba: „Comedioграфii greci ai sec. al V-lea discută în piesele lor cele mai actuale probleme politice, sociale sau culturale, atacă anumite personalități prin usturătoare ironii, ba chiar aduc pe scenă personaje politice marcante. În felul acesta comedia capătă o formă politică redutabilă.”² Dintre cei 40 de autori de comedii din această epocă, singurul de la care s-au păstrat opere integrale este Aristofan (445-386 î.e.n.).

Aristofan, supranumit „tatăl comediei” sau „prințul comediei antice” a scris 44

¹ Grati Aliona. *Dicționar de teorie literară: 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. - Chișinău: Editura ARC, 2018, p. 96.

² Drimba Ovidiu, *Istoria teatrului universal*. - București: Editura VESTALA, 2008, p. 25.

de piese, au ajuns până în zilele noastre 11 comedii: *Acharnienii*, *Cavalerii*, *Norii*, *Viespile*, *Pacea*, *Păsările*, *Lysistrata*, *Femeile la sărbătoarea zeiței Demeter*, *Broaștele*, *Adunarea femeilor* și *Plutos*. Primele comedii au fost montate cu un nume străin, fiindcă autorul era prea tânăr și încă necunoscut. Prima distincție îi revine după montarea piesei *Acharnienii* (425 î.e.n.).

Piesa se caracterizează printr-un subiect foarte simplu. Personajul principal al comediei este corul – cetățenii Acharnei (unul dintre cele 10 districte ale Aticii), care cer continuarea războiului cu Sparta. La Atena domnea haosul, populația suferă de foame și din cauza unei epidemii. Mulți visau la o viață pașnică.

Tema păcii și a războiului este tema principală a comediei *Acharnienii* de Aristofan. Personajul principal este un ateniian pe nume Dicaiopolis („cetățeanul drept”) ce își dorește încheierea păcii.

Acțiunea din prolog se petrece pe piața centrală ateniiană, Agora, unde urma să se întrunească poporul la sfat. Printre primul veni Dicaiopolis, el se adresează către public, însă discursul lui este întrerupt de participanții ce vin la sfat. Un crainic își propune serviciile în privința încheierii păcii, însă straja îl alungă pe mesagerul păcii. Dicaiopolis se hotărăște să încheie pacea doar pentru sine, primind de la un profet clondirul cu pacea pe 30 de ani (materializarea metaforei „a accepta pacea”). În scenă apar acharnienii (corul). Ei sunt foarte agresivi: *Cu moarte răzbuna-voi câmpiile-mi bătătorite,/ Cu moarte și câmpiile, și viile ce-au ars*. Acharnienii se întâlnesc cu o mică procesiune festivă. Dicaiopolis cu familia sărbătoresc Dionysiile, proslăvind generozitatea zeului. Începe agonul (polemica) corului cu actorul. Dicaiopolis aduce argumente, promovând modul de trai pașnic. Argumentele lui sunt acceptate de o parte a corului (de un semicor), celălalt semicor, fiind format din adepți convinși ai continuării războiului, îl cheamă în ajutor pe Lamah (conducător de oști Lamah este un personaj real). Disputa dintre cei doi se încheie cu victoria lui Dicaiopolis. După aceasta și al doilea semicor trece de partea celor ce sărbătoresc pacea. Urmează parabasa – scoaterea măștilor și conversația cu spectatorii, urmează apoi scene episodice vesele, menite să-l convingă pe spectator că Dicaiopolis este drept, iar Lamah – greșește.

În anul 424 î.e.n. a fost montată comedia *Cavalerii* (*Călăreții*). În această operă autorul demască politica agresivă a atotputernicului Cleon, conducătorul democrației radicale ateniene. Acțiunea comediei se petrece pe o stradă din fața casei lui Demos, un bătrân slab de minte. Demos are mulți robi și toți suferă din cauza Tăbăcarului (Cleon), favoritul bătrânului. În prolog asistăm la dialogul a două slugi, care speră să scape de Tăbăcar. Ei află că tiranul poate fi lipsit de putere de către un om de cea mai joasă speță: „*Va fi el la putere până-l schimbă/ Un altul, mai dezgustător cu mult.// Dispare-apoi. Și va veni Pielarul...*”. Acesta este Cârânătarul, care vindea măruntaie la piață. Se pune la cale o competiție (agonul) dintre Tăbăcar

și Cârnațar. Cel din urmă învinge, fiind ajutat de cavaleri, pătura cea mai bogată și influentă a atenienilor.

„Cârnațarul

Mărite Zeus,

Stăpân peste elini, a ta-i victoria!

Prima slugă (către Cârnațar)

Salut pe marele învingător

Și ține minte: eu te-am făcut om...

Demos

Dar cum te cheamă?

Cârnațarul

Tot Agopacrit.

Crescut în piață, dres cu-njurături.

Demos

Mă-ncredințez deci lui Agopacrit,

E-n stăpânirea lui Patlagoneanul.

Cârnațarul

Pe tine, Demos, am să te păzesc

Și ai să recunoști că nu-i pe lume

Și nu găsești un om mai potrivit”. (Cavalerii)

Comedia *Norii* autorul o montează în anul 423 î.e.n. în care ia în derâdere noile principii ale instruirii și educației, proclamate de sofști (adepti al explicării raționale și materialiste a fenomenelor naturii, ei respingeau soluțiile mistico-religioase), precum și noile învățături despre natură și societate. Comedia este intitulată după chipul complicat și fantastic al corului. *Norii* metaforizează zborul gândului poetic sublim, în același timp simbolizează noii zei ori întruchipau ideile sofistice ale filozofilor. În comedie este luat în derâdere Socrate – personaj în care autorul prezintă un tip complex al tuturor adversarilor de idei al poetului.

Acțiunea se petrece în fața casei lui Socrate, care face parte, după părerea lui Aristofan, dintr-o categorie de înșelători, care, prin arta retoricii lor pompoase, dar goale și a raționamentelor vicioase, induc în eroare justiția. Despre Socrate află bătrânul Strepsiade, un cetățean înstărit din Atena, are foarte multe datorii din cauza fiului său risipitor Tidippide. El fuge de creditorii fiului său și vine la școala lui Socrate, unde oamenii sunt învățați ca „neadevărul adevăr să-l facă”. Înțelepciunea noii științe este inaccesibilă pentru naivul și onestul bătrân. El este nevoit să părăsească școala, însă îl trimite încolo pe fiul Tidippide. Doi profesori (Dreptatea și Strâmbătatea) se ceartă între ei, fiecare vrând să-l atragă pe tânăr de partea sa. Tânărul alege Strâmbătatea. El scapă de creditorii prin arta retoricii, își permite să-ți insulte tatăl.

Tema principală abordată în comedie este lupta ideilor vechi împărțite în polis cu noile idei sofistice. Conflictul generațiilor este dezvăluit pe parcursul operei *Norii*. Strepsiade, tatăl, aparține generației oamenilor cinstiți și cumsecade, iar fiul, Tidippide, fiind molipsit de noile adieri sofistice, înșală obraznic pe oameni.

Comediograful discută în piesele sale probleme politice, sociale sau culturale. Comedia lui Aristofan nu seamănă cu o comedie modernă, iar sensurile comice ale pieselor nu prea sunt înțelese de cititorul contemporan.

Dramaturgul acordă o mare atenție semnificației numelor personajelor. De exemplu, Aristofan utilizează nume ca: Dikaiopolis „Cetatea dreptății”, Demos „Poporul”, Theoria, Opora „Recolta”, Eirene „Pacea”, Euelpides „Speranța bună”, Hierocles „Vestit prin evlavie”, Trygaios „Adunător de roade”, Penia „Sărăcia”, Plntos „Belșugul”, Kydoimos „Vocea luptei”, Meion „Măsurătorul”, Polemos „Războiul” etc. cu valori semantice transparente, dar și nume reale (Cleon) sau chiar nume provenite din modificarea unor nume reale, ca Philocleon „Cel care iubește pe Cleon” și Bdelycleon „Cel care urăște pe Cleon”. Aceste nume fictive, transfigurând realități contemporane, sânt asociate de spectatori cu mișcări social-politice cotidiene, conferind imaginii caricaturale aristofaniene valori estetico-dramatice. Aristofan utilizează valorile expresive ale numelor proprii cu scopul de a individualiza personajul literar.

Autorul este preocupat să discute probleme, să satirizeze oameni și moravuri contemporane, încât uită să lege acțiunea într-un conflict dramatic încheiat. El nu creează „tipuri”, psihologia personajelor este redată sumar. Impresionează bogăția sa de amănunte asupra vieții timpului. Întâlnim în opera poetului imagini fantastice, grațioase și pitorești. Stilul este familiar, variat, foarte natural, în ritm de conversație obișnuită, vioaie și colorată cu expresii populare. Aristofan îmbină foarte iscusit fantezia cu realul, alegoria cu satira și umorul cu poezia. El rămâne în literatura universală reprezentantul clasic al comediei atice vechi.

În sec. IV î.e.n. apare și se dezvoltă comedia atică medie, fiind cunoscută doar în baza unor fragmente ne semnificative. Tematica ține de cotidian.

La sfârșitul sec. IV – începutul sec. III î.e.n. un rol important îl are comedia atică nouă. Comedia devine o dramă de moravuri sau de caractere. Temele principale erau viața de familie, dragostea, recunoașterea copilului abandonat. Personajele erau tineri îndrăgostiți, bătrâni, hetaire, sclavi și sclave, soții bogate etc. Comedia atică nouă este prezentată de opera lui Menandru (342-293 î.e.n.). Măiestria poetului constă în elaborarea intrigii, în structura acțiunii, în plăsmuirea caracterelor personajelor. Menandru este autorul comediiilor: *Împricinații*, *Fata cu costița tăiată*, *Fata din Samos*, *Eroul*, *Ursuzul*, *Omul din Sycion*. Unica comedie păstrată integral este comedia *Ursuzul* (316 î.e.n.).

Personajul principal în piesa *Ursuzul* este Cnemon, un om ursuz, încăpățânat,

respingător, care se certase cu toată lumea din jur. El a fost lăsat și de soție, care se mută cu traiul la fiul ei din prima căsnicie pe nume Gorgias. Cnemon locuiește cu fiica și o bătrână sclavă. Toate acestea le aflăm în prologul piesei de la zeul Pan. Acțiunea în operă se petrece în File, o regiune îndepărtată a Aticii, nu departe de lăcașul sfânt al zeului. Pan menționează calitățile fetei lui Cnemon: modestă, fermecătoare, harnică. El vrea să o ajute ca ea să se căsătorească și îi insuflă dragoste pentru ea tânărului Sostrate, fiul unui atenian bogat. Însă tatăl fetei nu permite nimănui să se apropie de ea. Întreaga acțiune a comediei este axată în înlăturarea piedicilor, care apar în fața tânărului îndrăgostit. Gorgias, aflând despre intențiile sincere ale lui Sostrate, este gata să-l ajute. El îl sfătuiește pe Sostrate să se îmbrace în haine de agricultor și să meargă să lucreze un ogor ce se află în vecinătate cu pământul lui Cnemon. Tânărul îi urmează sfatul, însă totul este în zădar, fiindcă Cnemon în acea zi n-a apărut în câmp. A fost o zi cu ghinion. Bătrână sclavă scăpase în fântână o vadră, apoi funia. Cnemon se bagă chiar el în fântână, însă, cade în apă, lovindu-se rău. În ajutor îi vine Gorgias, ajutat de Sostrate. Atunci Cnemon îl anunță drept tutore al fiicei sale pe fiul vitreg, care propune s-o dea în căsnicie după Sostrate. Bătrânul consimte. Comedia se încheie cu o mare petrecere.

Ursuzul este una dintre comediiile timpurii ale lui Menandru. Corul nu mai participă la acțiune, dar evoluează doar în antracte. În comedie apare pentru prima oară în scenă fata ateniană liberă, deși încă fără nume și fără a spune ceva. Întâlnim în operă și chipul idealizat al unui om bogat. Este tatăl lui Sostrate, Callipide, ce acceptă să se înrudească cu persoane din pătura socială de jos. Caracterele din piesa comedialografului sunt diferite, însă contradicțiile dintre ele erau iluzorii. Ironia în comediiile lui Menandru este blândă, iar în răsul său se resimte simpatia față de oameni.

În *Ursuzul* lipsesc motivele tipice comediei noi: în ea nu întâlnim copii abandonati, tinere seduse, taine descoperite, recunoașteri neașteptate. O astfel de comedie este piesa *Împricinații*, în care este descrisă istoria neobișnuită a unei perechi de tineri atenieni: Harisiu și Pampila. În comedie Menandru demonstrează că fericirea oamenilor depinde de ei înșiși, iar soarta omului este condiționată întotdeauna de caracterul lui.

Piese dramaturgului erau alcătuite din cinci acte. Un rol important îl aveau în opere prologurile orientative. Autorul acordă o atenție deosebită tehnicii dramatice. Personajele lui sunt oameni simpli, iar idealul lor este o viață de familie liniștită și îmbelșugată. Menandru urmează tradiția, care i-a pus la dispoziție o multitudine de tipuri (măști) de comedie standardizate, însă el le-a îmbogățit cu trăsături individuale noi. De exemplu, Habrotonon din *Împricinații* este o hetairă tipică de comedie, însă autorul îi atribuie asemenea trăsături individuale, cum sunt bunătatea, onestitatea și dragostea de libertate.

Dramaturgia lui Menandru a influențat pe parcurs de secole întreaga literatură europeană. Trăsături ale comediei antice de caracter și de moravuri se întâlnesc în creația lui Calderón, Lope de Vega, Shakespeare, Molière, Goldoni, Lessing.

Aplicații, teme, aprofundări

1. După părerea lui Pandolfi Vito: „În Grecia spectacolul avea aspectul unei îmbinări între ceremonia religioasă și manifestația populară, păstrând cu alte cuvinte, caracterul sacru al serbărilor dyonisiace, alături de un interes reîmprospătat pentru elementul profan și poetic creator, reprezentat de suprapunerile culturale și populare.”¹

Comentați citatul criticului teatral italian. Argumentați.

2. Enumerați principalele caracteristici ale comediei grecești.
3. Prezentați succint conținutul comediei *Broaștele* de Aristofan.
4. Numiți tema și mesajul comediei lui Aristofan.
5. Caracterizați personajele comediei *Broaștele* de Aristofan.
6. Prezentați succint conținutul comediei *Ursuzul* de Menandru.
7. Analizați structura operei, tematica, personajele.

III. TEATRUL ȘI DRAMATURGIA ÎN ROMA ANTICĂ

Teatrul latin constituie una dintre moștenirile cele mai prețioase lăsate lumii moderne de civilizația și cultura Romei antice. Desigur acest teatru apare la rândul său profund îndatorat omologului său elenic. Teatrul culturii elene a fost filtrat și adaptat teatrului latin, astfel, formându-se un teatru original în substanța sa. Teatrul latin devine strămoșul teatrului european medieval și renescentist, spaniol sau italian, francez sau englez. Teatrul a primit în societatea romană un rol foarte important. Nu pentru motivul religios și mitologic, ca în teatrul grecesc, ci pentru nevoia ludicului în societatea romană. Teatrul latin este o paralelă a vieții cotidiene redată pe scenă realist reconstituită.

Primele mărturii de teatru literar datează din 240 î.e.n., când poetul Livius Andronicus prezintă cu prilejul unor jocuri prima dramă în limba latină. Livius Andronicus și-a deschis o școală proprie, unde interpreta cu elevii săi opere traduse ale autorilor greci. În 235 î.e.n. a fost montată prima piesă scrisă de Cnaeus Nevius, care nu mai era o traducere, ci o prelucrare a unui original grec. Opera lui dramatică însumează 30 de comedii și șapte prelucrări de tragedii grecești și două tragedii cu subiect roman. Quintus Ennius scrie două poeme epice *Scipio* și *Annales*, 20 de tragedii, prelucrări ale unor originale grecești cu teme mitologice, 2 tragedii inspirate din istoria romană.

¹ Pandolfi Vito, *Istoria teatrului universal*, Vol. I. – București: Meridiane, 1971, p. 42.

La începutul teatrului latin autorul se confunda cu actorul. Separarea a avut loc odată cu înființarea colegiului poezilor „Collegium poetarum” în 220 î.e.n., când dramaturgii au primit un statut autonom mult mai înalt decât actorii, poezii au devenit intermediarii dintre zei și cetate. Dramaturgii latini au adaptat tot ce se putea de la eleni și mai ales ce se potrivea spiritului roman. Ei au scris lucrări inspirate atât din mitologia greacă, cât și tragedii inspirate din istoria și viața romanilor. Tragediile cu subiect elen se numeau *palliate*, după numele unei mantii grecești *pallium*, iar piesele cu subiect roman se numeau *fabulae praetextae*, *praetextae* fiind toga purtată de magistrații romani. În *palliate* dramaturgii romani au extins partea lirică și părțile dansate ale spectacolului după tradițiile populare romane. Epoca de glorie ale acestor texte a fost la sfârșitul secolului al-III-lea și începutul secolului al-II-lea î.e.n. Printre autorii de *palliate* s-a remarcat și Seneca, a cărui texte se bazează pe monolog și analiză psihologică. Teatrul lui Seneca ni se înfățișează ca o dramă de idei și de analiză psihologică, el fiind cel care a influențat singura tragedie *praetexta* a antichității „Octavia”. În 464 î.e.n. s-au reprezentat la Roma jocuri scenice, *ludi scenari*, dansuri fără cuvinte. În același timp se dezvoltă și versurile *fescennine* care erau mici altercații țărănești, pline de glume deochiate schimbate de plugarii latini cu prilejul serbărilor religioase, care apoi se vor transforma în comedia populară. În secolul al-III-lea î.e.n. se impun și alte forme ale comediei populare: *atellane*, care era o farsă populară rustică bazată pe aventurile unor personaje fixe și *mimus*, care era o parodie bazată pe gesticulație și mimare. Teatrul popular latin era plin de comic, predomina satira, însoțite de dans și muzică. Comedia populară romană a depășit dialogul teatral, prefigurând metateatrul, care va fi prezent și la Plaut. Comedia populară nu a dispărut odată cu apariția comediei literare, ci din contră ea s-a bucurat de un succes mai mare, fiind prezentă până în secolul al-III-lea e.n. Plaut a fost precedat de comediografi ca Livius Andronicus, Naevius și Ennius. Comediile acestora în mare parte s-au pierdut în istorie și nu au prezentat o importanță atât de mare ca și cele ale lui Plaut.

Titus Maccius Plautus (250-184 î.e.n.) a fost un remarcabil comediograf (Plaut – Plotus = Talpă-lată). El s-a născut la Sarsina în anul 254 î.e.n. și și-a petrecut tinerețea la Roma, unde s-a stins în 184 î.e.n. Părinții provincialului Plaut erau prea săraci ca să-i asigure studiile la Roma, el fiind un harnic elev la „școala vieții”, care l-a ajutat foarte mult în cariera lui scriitoricească, sclavii și oamenii de rând fiind protagoniștii pieselor sale. Plaut a frecventat cercul actorilor din Roma, dirijați de T. Ambivius Pollio. Anume conducătorul cercului îi cumpăra și înscena comediile. Plaut trăia în sărăcie, este nevoit să se angajeze la un brutar și să învârtească la piatra de măcinat, însă viața aspră nu l-a împiedicat să scrie comedii cu o vervă neîntrecută, în cea mai frumoasă limbă latină, vorbită de contemporanii lui. Comediografului i s-au atribuit 130 de piese, dar numai 21 au fost identificate ca originale ale lui.

Printre cele mai cunoscute se numără comediile *Frânghia*, *Casa cu stafii*, *Pseudolus*, *Gemenii*, *Aulularia (Ulcica)*, *Militarul fanfaron* etc.

Una dintre capodoperele lui Plaut este *Milles Glorious* sau *Militarul fanfaron (Soldatul fanfaron)* este o comedie de moravuri. Comedia este alcătuită din 5 acte. Acțiunea se petrece la Efes. Autorul folosește de două ori în această operă așa-zisul „teatru în teatru” pentru că Palaestrio, fostul sclav al lui Pleusicles, să-l păcălească pe Sceledrus, sclavul bogatului și îngâmfatului soldat Pyrgopolinices, apoi și pe însuși Pyrgopolinices, profitând de vanitatea lui masculină. Fostul militar se crede mai frumos decât toți bărbații și face avansuri tuturor femeilor din jurul său. Deși el este limitat din toate punctele de vedere, toată lumea îi arată un respect fals din cauza statutului său. Acesta trăiește în lumea sa imaginară. El prostește o femeie din Atena să îi dea fata de soață, deși fata era îndrăgostită de un atenian care permanent era plecat din Atena, însă sclavul său merge să îi dea de veste atenianului, este prins prizonier de piraiți și ajunge ca sclav la militar.

*„Mârșav, pe-o curtezană o fură-un militar;
Iubitu-i din Atena lipsind – o ia-n Efes.
La rândul-i, și Palaestrio, al tânărului sclav,
Ieșind pe mare, după stăpân, și prins în larguri,
Tot lângă fată-n mâna aceluia militar,
Ajunge. Dar își chemă stăpânul. Și tot el,
Rupând în zidul casei o trecere, -i ajută
Un timp să se-ntâlnească, în taină,
La un vechi prieten. Un sclav, pândind în casă,
Fără să vrea, îi vede. Dar este păcălit:
Anume, că pe- altă femeie-ar fi văzut....
Nu pregetă Palaestrio; pe militar îl joacă
Făcându-l să dorească de fată să se scape,
Adeverind că mândra vecinului soție
Râvnește, din iubire, cu el să se mărite.
O roagă militarul și fata pleacă; dar
Nu-și împlinește pofta, căci, prins, e ciomăgit”. (Militarul fanfaron)*

Palaestrio este acel care-și descrie noul stăpân: *„Efesul e cetatea aceasta; militarul/ Care-a plecat îmi este stăpân, un fanfaron, / Nelegiuit și lacom, sperjur și desfrânat”*. Anume el pune la cale un plan prin care să o readucă la Atena pe fată. Iubitul acesteia vine și el, împreună fac un plan. Planul se bazează pe exploatarea slăbiciunilor și prostiei militarului. În finalul piesei militarul primește o bătaie pentru desfrânările sale, doar că de data asta totul ia fost înscenat.

Un loc aparte în piesele lui Plaut îl ocupă sclavul. După părerea lui René Pichon: *„Sclavul este rege în teatrul lui Plaut; simpla lui prezență definește o comedie în*

opozitie cu genul tragic”. Importanța caracterologică acordată acestui personaj este cu siguranță invenția dramaturgului latin, având la bază o tradiție populară, specifică lumii romane. Deși folosește subiecte grecești, Plaut dizolvă relațiile consacrate din comedia greacă, atribuind lungii serii de sclavi și paraziți rolurile esențiale. Sclavii lui Plaut sunt șireți, cinici, întreprinzători, au capacitatea de a mima orice, pot stârni chiar compasiunea unui spectator naiv și, dați în vileag, știu să iasă basma curată. Dacă un plan eșuează, pun la cale imediat altă stratagemă, au soluție la orice. Comediograful, făcând din sclavi personaje principale, realizează prin reflex o amplă cercetare a moravurilor și comportamentelor sociale din Roma antică.

Piesa *Aulularia (Ulcica)* a intrat demult în patrimoniul comic universal. Comedia se începe cu un prolog rostit de către zeul Lar, zeul căminului. Subiectul comediei nu este un simplu accesoriu, un scenariu convențional servind doar ca pretext pentru înlănțuirea mai multor momente comice, ci contează și prin sine însuși, prilejuind în mod esențial zugrăvirea de moravuri și caractere.

În *Aulularia* tema principală este avariția. Eroul comediei, Euclio, descoperă o comoară pe care însă o ține ascunsă continuând să trăiască în mare sărăcie împreună cu fiica sa. Deși are această comoară, se duce regulat să-și încaseze bănuțul de argint pe care conducătorul cetății în care locuiește îl dă cetățenilor foarte săraci, când face baie plânge pentru că pierde prea multă apă, când bărbierul îi taie unghiile, le strânge și le ia cu el:

*„Se jură c-ar fi lefter și că-i sărac lipit.
Ba cheamă zei și oameni în ajutor când scapă
Un fir de fum pe coșul cocioabei lui, afară.
Iar când se culcă-și leagă la gură un burduf (...).
Când face baie, plânge că prăpădește apa (...).
Nici Foamea, de i-ai cere-o, pe Hercle! nu ți-ar da-o.
Când într-o zi, bărbierul din unghii i-a tăiat,
Le-a adunat pe toate și le-a luat cu sine”. (Ulcica)*

Ulcica cu aur domină întreaga acțiune a dramei. Bătrânul Euclio nu mai are pic de liniște, fiind terorizat de grija și de obsesia vasului cu comoara. Ulcica cu monede de aur, va ocupa aproape în permanență scena; va deveni un personaj moral al piesei.

Între timp, un tânăr pe nume Liconide a necinstit pe Fedra, fiica zgârcitului. Tomnaticul Megador, sfătuit de sora sa să se însoare neapărat, cere lui Euclio mâna fiicei sale. Bătrânul ursuz ezită mult până să se hotărască. Oala lui cu galbeni continuă să-i dea alarme. O duce de acasă, schimbându-i ascunzătoarea de nenumărate ori. Este însă surprins, când ascundea într-un nou loc ulcica, de către sclavul lui Liconide. Sclavul fură comoara. Comedia are un final fericit: comoara este întoarsă bătrânului Euclio, Liconide se căsătorește cu Fedra.

Nu se cunosc aspecte legate de biografia lui Euclio, personajul e purtătorul unei singure trăsături, e un avar și atât, iar piesa urmărește să-l înfățișeze doar în această manifestare a caracterului său.

Piesele lui Plaut nu se bazează numai pe dialogul scenic clasic, dar și pe intervenția directă a naratorului și a publicului. Astfel putem spune că el a fost primul care a experimentat metateatrul. De exemplu, în *Soldatul fanfaron* (*Militarul fanfaron*) Palaestrio informează publicul asupra acțiunii care se va desfășura, meditează asupra intrigii, implicând direct și publicul cu care o discută. Astfel, în teatrul plautian timpul și spațiul devine un material palpabil pentru spectatori, asigurând o comunicare directă cu publicul. Plaut se folosește de comedia de intrigă, de situații extraordinare și de moravuri astfel dezvoltând o comedie totală. Spațiul dobândește un parfum carnavalesc, problemele societății fiind abordate frecvent, fiind înțesute în probleme autentice și speciale ale personajelor. Personajele plautiene se caracterizează prin fixitate și simplitate, ele nu cunosc conflicte interioare și nu evoluează în timpul piesei. Plaut zugrăvește nu caractere, ci tipuri, dezvoltând o intrigă întemeiată pe concursul captivant de circumstanțe externe, recurgând la grotesc, caricatură, parodie. O galerie uriașă de tipuri caracterizate fie prin nume, fie prin situații, fie prin manifestări definitorii intră în scena teatrului lui Plaut. Comicul numelor (*Parazitul*, *Diabolus*, *Erotica*, *Daemones*, *Crocotia*, *Lupul*, *Pyrgopolinices*, *Agorastocles*, *Toxilus* ș.a.) vorbește de la bun început despre varietatea acestor tipuri, deși personajele lui Plaut ajung cu greu la individualizarea trăsăturilor. Numele personajelor lui Plaut sunt etichete generale sau particulare ale acestora și ele conlucrează la tipizare.

După părerea criticului Traian Diaconescu, motivația numelor, împrumutate sau inventate, oferă un registru variat de valorificare, grație conotațiilor lor sernantico-fonice, în funcție de care pot fi clasificate în: 1. primare sau etimologice (numele proprii ale căror elemente conotative sânt implicate în structura lor etimologică); 2. sociative sau derivate (numele care și-au pierdut sau slăbit motivația primară, dar care, specializându-se într-un anumit mediu social-profesional, au dobândit conotații sernantico-fonice noi). Din prima categorie fac parte numele: *parasitus* – *Artotrogus* – „Roade pâine”; *Gelasimus* – „Provoacă râs”; *Peniculus* – „Periuță”, *Erotium* – „Amoreza” etc. Numele arhetipului *miles* îmbină valorile semantice etimologice cu valori fonice stridente, în complexe caricatural grotești: *Polymacheroplages* – „Multe răni de sabie”. Comediograful utilizează principiul motivației primare și prin denumire negativă, pe calea răsturnării ironice: numele militarului *Pyrgopolinices* – „Învinge o cetate cu turn”.

Motivația primară, semantico-fonică a onomasticii va fi valorificată, peste vreme, prin aceleași procedee, de Shakespeare și Molière, de Alecsandri sau Caragiale. De exemplu, Vasile Alecsandri numea pe escroc Pungescu, pe demagog

Răzvrătescu, pe poet Acrostihescu, iar pe retrograd Napoilă, iar I.L. Caragiale îmbogățește și rafinează procedeele motivației primare, căci la el etimologia de cele mai multe ori sugerează doar starea fizică sau intelectuală a personajului: Brânzovenescu, Farfuridi, Tipătescu, Dandanache.

Din cea de-a doua categorie fac parte numele ce caracterizează bătrânul, adolescentul, matroana. Aceste nume nu pot fi confundate la Plaut cu numele ostașului, al curtezanei, al parazitului, al cămătarului sau al bucătarului, chiar dacă între numele matroanei și cel al curtezanei, sau între numele tânărului și cel al sclavului se întâlnesc uneori note comune. Deși nu putem detașa o motivație sociativă pură, pentru că ea se îmbină cu motivația etimologică, nu o putem însă ignora, decât privind arta plautină de un procedeu individualizant care a existat efectiv în comedia antică, așa cum îl întâlnim și în comedia modernă (de exemplu, femeia din mediul suburban e numită de I.L. Caragiale Veta, iar doamna din înalta societate Esmeralda). Plaut numește matroana Alcmena, Artemona, Cleostrata, Eunomia, iar curtezana Bacchis, Erotium, Gymnasium. Numele cămătarului Lyco semnifică „Lup de codru”, a patronului Labrax – „Lup de mare”, a bucătarului Anthrax – „Cărbune”. Când nu au nume proprii, personajele lui Plaut sunt caracterizate prin profesiile lor. O trăsătură predominantă a caracterului unuia dintre personaje se evidențiază simplu: defectul este dat în titlul operei, de exemplu, *Soldatul fanfaron*. Comediograful mai selectează nume din mitologie, natură (faună, în special), culori etc.

Plaut exploatează cu succes resursele limbajului comic, dar și caracterul uman, astfel devenind primul comediograf de o importanță deosebită a culturii romane.

Aplicații, teme, aprofundări

1. Numiți și caracterizați speciile literare ale genului dramatic din Roma antică din tradiția populară și cultă.

2. În ce măsură, în comedia *Aulularia*, Plaut a fost original sau s-a inspirat din autorii comici greci?

3. Descrieți accentele caracteristice din scena de desperare a avarului, în momentul când se crede jefuit : „Euclion:

Sânt pierdut, m-au ucis, am murit! Unde să alerg? Unde să nu alerg? Stai!... Stai!... Dar pe cine să opresc? Și cine, pe cine să opresc? Nu știu, nu mai știu nimic. Nu mai văd nimic. Sânt orb! Unde să mă duc? Unde mă aflu? Cine sânt? Nu-mi mai am capul pe umeri, nu mai știu ce e cu mine. Ah! vă rog, vă implor, vă cad în genunchi, veni-ți-mi în ajutor, arătați-mi pe acela care m-a furat... Iată-l, iată-l colo!... voi, voi aceia care vă ascundeți sub hainele voastre albe și care vă așezați pe bancă, vreți să păreți oameni cinstiți... Tu, tu, vorbește! Hei, vreau să te cred; chipul tău îmi spune c-ai fi un om cumsecade. Ce? De ce râdeți? Vă cunosc eu pe toți; știu bine că aici sunteți mulți hoți. Ce? Nu? Nimeni n-a furat-o!... Mă sufoci,

mă omori! Spune, spune odată, cine a... A, nu știi?... Vai, nenorocitul, nenorocitul de mine! Sânt pierdut. S-a sfârșit cu mine ...”

4. Definiți câteva modalități de caracterizare a personajelor în comediile dramaturgului latin.

5. Conturați trăsăturile principale ale sclavului în baza unei comedii a lui Plaut.

6. La sfârșitul secolului al XIX-lea, René Pichon observă că în piesele lui Plaut: „Sclavul este rege în teatrul lui Plaut; simpla lui prezență definește o comedie în opoziție cu genul tragic”.

Comentați citatul filologului francez.

IV. DRAMATURGIA ȘI REPRESENTAȚIILE TEATRALE ÎN EVUL MEDIU

Dacă între Evul Mediu și Renaștere există o continuitate, chiar o întrepătrundere a formelor teatrale, la fel cum vom observa și între celelalte perioade ale culturii și civilizației universale, între Antichitate și Evul Mediu este un gol imens. „Rupând în mare măsură legătura cu tradițiile teatrului antic, evul mediu creează noi modalități dramatice, rămase însă într-o formă mai puțin realizată. Acestea sunt *teatrul misterelor*, cu caracter religios și subiecte predominant biblice, *miracolele* (cu subiecte laice rezolvate prin intervenții miraculoase) și *farsele*, comedii cu intrigă simplă, de inspirație populară și satirică”.¹ Teatrul societății feudale este o imagine vie a luptei principiului popular cu o viziune religioasă asupra lumii. Această luptă s-a intensificat de la secol la secol, devenind mai deschisă. Ura bisericii pentru teatru a durat secole. Corelația forțelor clasei se schimba, iar ideologia biserică-ascetică încă se revoltă împotriva teatrului, văzând în el o imoralitate. „Evul mediu, cultivând speranța în mântuirea prin suferință, interzice sentimentul tragicului”.²

Epoca feudalismului din Europa de Vest acoperă o perioadă istorică uriașă - începe după căderea Romei (sec. V) și se încheie cu primele revoluții burgheze din secolele XVI - XVII. Feudalismul s-a născut pe ruinele Imperiului Roman. Starea primitivă de conducere corespundea unui nivel de cultură la fel de scăzut. Iată modul în care istoricii descriu Evul Mediu: „Evul mediu s-a dezvoltat dintr-o stare complet primitivă. Acesta a șters civilizația antică, filozofia antică, politica și jurisprudența de pe fața pământului și începutul în toate, de la bun început. Singurul lucru pe care Evul Mediu l-a luat din lumea antică pierită a fost creștinismul și mai multe orașe dărăpănate care și-au pierdut toată civilizația anterioară. Consecința acestui fapt a fost că, așa cum se întâmplă în toate etapele timpurii ale dezvoltării, preoții au primit

¹ *Literatura universală. Manual pentru clasele a XI-a și XII-a (școli normale, licee și clasele cu profil umanist)*// Ovidiu Drimba, Cristina Ionescu, Viorel Alecu, Gheorghe Lăzărescu. – București: EDP, 1995, p. 59.

² *Dicționar de termeni literari*, coord.: Al. Săndulescu. – București: Editura Academiei RSR, 1976, p. 448.

monopolul educației intelectuale și că educația însăși a avut un caracter preponderent teologic”¹.

Odată cu prăbușirea Imperiului Roman, teatrul european intră într-o lungă eclipsă. Haosul primelor secole ale Evului Mediu, cu migrațiunile popoarelor aflate într-un stadiu de civilizație înapoiată, a adus cu sine și distrugerea teatrelor. La aceasta a contribuit și biserica creștină. Marii teologi creștini considerau teatrele „lăcașuri ale diavolului, școli ale desfrâului, locuri rușinoase”; spectatorii erau socotiți „suflete decăzute și pierdute”, iar actorii, dansatorii, „toți cei cuprinși de patima teatrului trebuiau izgoniți din comunitatea creștină”.

Formația feudală, istoric mai progresivă în comparație cu deținerea sclavilor, și-a început dezvoltarea culturală de la un nivel indiscutabil mai scăzut decât nivelul atins în țările sclavilor din lumea antică. Cu ajutorul creștinismului, cultura antică a fost distrusă aproape complet. Părinții bisericii au anatematizat filosofia antică, arta, urând să vorbească despre „viclenia lui Cicero” și „poveștile false ale lui Virgil”. Necunoașterea antichității și a științei era considerată demnitatea oricărui creștin zel. „Biserica”, scrie unul dintre părinții bisericii, „nu vorbește cu admiratori inactivi ai filozofilor, ci cu întreaga rasă umană. De ce avem nevoie de Pitagora, Socrate, Platon și ce beneficii va aduce familiei creștine fabulele unor poeți lipsiți de suflet precum Homer, Virgil, Menander, povești spuse păgânilor Sallust, Titus al Libiei, Herodot?” Dar oricât de aprigă a fost persecuția Bisericii, ea nu a reușit să distrugă teatrul. Dacă teatrele, ca locuri, au dispărut, la nivel popular ele au continuat să existe sub forma tradiționalelor jocuri ritualice, a spectacolelor populare legate de anotimpuri, de munci agricole, de credințe, etc. În ciuda persecuției brutale de către biserică a rămășițelor păgânismului, oamenii au continuat să îndeplinească jocuri rituale timp de multe secole după adoptarea creștinismului. Țăranii mergând în pădure sau la câmp, la mare sau la pârâu, sacrificând animale, cântau cântece, dansau și laudau zeii, personificând forțele bune ale naturii.

În cântecele de cult, dansurile și jocurile dedicate forțelor naturii și legate de procesele de producție a muncii, au fost cuprinse primele începuturi ale spectacolelor teatrale ale popoarelor europene. Asociate timpului de însămânțare și recoltare, aceste jocuri de cult conțineau o imagine alegorică a luptei dintre iarnă și vară. Ideea generală a elementelor bune și dezastruoase a fost întruchipată în aceste jocuri în figurile eroilor buni și răi ai mascaradei. Interpretarea primitivă, fantastică, a legilor naturii a luat o formă figurativă, eficientă în fantezia populară. De o răspândire extrem de mare se bucurau la toate popoarele Europei jocurile populare organizate în luna mai în cinstea venirii primăverii.

¹ *Teatrul medieval vest-european*, ed. T. Shabalina.

În Elveția și Bavaria, lupta dintre vară și iarnă era înfățișată de doi băieți. Primul purta o cămașă albă lungă și ținea o ramură, atârnată cu panglici, mere și nuci, în timp ce al doilea, care reprezenta iarna, era învelit într-o haină de blană și ținea o frânghie lungă în mână. Rivalii intrau mai întâi într-o dezbatere despre care dintre ei domină pământul, iar apoi, în mișcări de dans, înfățișau lupta, în urma căreia vara triumfa peste iarnă. Spectatorii se alăturau dezbaterilor. În Germania marșurile în onoarea primăverii erau deosebit de numeroase și zgomotoase. În Anglia, sărbătorile de primăvară erau asociate cu imaginea eroului național Robin Hood și regina May, înconjurați de o mare cavalcadă de călăreți, înarmați cu arcuri și săgeți și încununați cu coroane verzi. Se organizau concursuri de dans, cântări corale etc.

Jocurile din luna mai în Italia erau deosebit de bogate în elemente dramatice. Acțiunea se desfășurată la un foc uriaș, simbolizând, potrivit vechiului obicei păgân, soarele. Două grupuri concertau, fiecare condus de „regine”. Una - primăvara - era îmbrăcată în costume colorate, iar cealaltă - iarna - în cămăși albe. Jocul se încheia cu o sărbătoare tradițională cu prăjituri și vin.

În Republica Cehă, riturile de mai aveau loc sub forma unui „joc al regelui”. De-a lungul străzilor satului transportau o sperietoare de paie a „vechiului rege”, care era ars sau aruncat în râu. Aceasta simboliza moartea iernii. Diferite rituri ale înmormântărilor de iarnă au fost găsite printre alte popoare slave - sârbi, polonezi. Toate aceste jocuri au simbolizat procesele de muncă și au păstrat momente individuale de ritual păgân.

Din aceste prime începuturi ale teatrului medieval european s-a născut o nouă formă de spectacole populare ale histrionilor. Actorul numit *histrion* (apărut încă din antichitatea romană târzie) este caracteristic acestei perioade, pentru că histrionul era acel actor complex care întruchipa și un foarte bun povestitor, și un cântăreț, dansator, jongler, muzicant, acrobat. El era invitat la bâlciuri și târguri populare, dar și la castelele senioriale sau chiar în mănăstiri, unde recita versuri, însoțite de mișcări plastice, joc de mimică sau acompaniament muzical.

Începând cu secolul al X-lea orașul medieval devine tot mai puternic. Aici se dezvoltă meșteșugurile, comerțul. Catedralele, înălțate de regulă în centrul orașului, în piața centrală, domină orașul medieval. Proporțiile uriașe, arhitectura monumentală, dar și faptul că întreaga viață a orașului se dezvoltă în jurul catedralei, fac din aceasta un edificiu cu funcțiuni multiple – locaș de cult religios și pelerinaj, adăpost pentru sârmani etc. Fațadele din piatră ale catedralelor erau foarte sugestive: fapte biblice, virtuți și vicii, artă decorativă, astronomie, zodiacuri și calendare, legende eroice, fapte de istorie națională, toate se contopeau având în centru elementul uman și dând imaginea complexă a vieții omului pe pământ. În piețele din fața catedralelor se desfășurau, adesea, și spectacole populare, la care publicul

participa foarte numeros. Orașul medieval devine, astfel, și loc predilect de manifestare a teatrului.

Se dezvoltă totodată și teatrul religios, al cărui scop era să întărească educația religioasă. Biserica catolică, dorind să dea ideilor religioase o formă cât mai accesibilă maselor, intercalează în timpul slujbei religioase scurte texte evanghelice transpuse în formă de dialog. Aceste scurte scenete, interpretate în biserică de slujitori ai Bisericii, au căpătat denumirea de „dramă liturgică” – „amestec de supranatural și cotidian, ieșită din ceremoniile creștine”.¹ Cu timpul, sub acțiunea spiritului laic și popular, drama liturgică prinde contururi proprii, textul scenetei se îndepărtează de textul Evangheliei, acțiunea devine mai bogată, se introduc detalii din viața cotidiană, personajele îmbracă costume laice, interpreții își permit să vorbească în limbajul obișnuit, apar elemente de comedie, de aluzii ironice, de satiră. Cu cât se îndepărta de scopul ei expres religios, apropiindu-se de realitate, drama liturgică trecea un interes și mai sporit în rândul spectatorilor.

În secolul al XII-lea, când aceste reprezentații părăsesc interiorul bisericii, drama liturgică trece printr-un proces de laicizare deosebit de accentuat. Momentele inspirate din cotidian sunt mai numeroase, printre interpreți aflându-se și mulți laici; scenele cu draci devin pantomime comice jucate de histrioni profesioniști, iar glumele lor sunt savurate de publicul zgomotos. Spiritul și gustul popular sparg astfel cadrele solemne și convențiile religioase.

În preajma secolului XIII-lea, cea mai răspândită manifestare teatrală era „miracolul” (fr. *miracle*, lat. *miraculum* „minune”), un fel de dramatizare a legendelor bisericesti în care, la final, apărea Maica Domnului care săvârșea o minune. *Jocul Sfântului Nicolae* (Jeu de Saint Nicolas) de Jean Bodel, *Miracolul Osannei și al celor trei pirați* sau *Miracolul Berthei de la Notre Dame* – sunt câteva dintre cele mai cunoscute miracole ale teatrului medieval de pe teritoriile franceze. Miracolele erau „jucate la început de copii, în limba latină, chiar în incinta catedralelor, unde apar ca un auxiliar al serviciului religios din anumite zile de sărbătoare”.²

Un progres realizează teatrul medieval din secolul al XIII-lea, când iau ființă cercurile teatral-poetice, care mai înviorează viața culturală a orașelor. Adam de la Halle, primul dramaturg medieval cunoscut, își scrie cele două piese: *Jocul de sub frunziș* și *Jocul lui Robin și Marion*, în care acțiunea este inspirată nemijlocit de scene din viața de toate zilele, momente de satiră socială și elemente de poezie folclorică.

În secolul al XIV-lea apare un nou gen dramatic, „misterul” – „o lucrare dramatică cu subiect biblic sau hagiografic reprezentată cu ocazia unor mari

¹ *Dicționar de termeni literari*, coord.: Al. Săndulescu. – București: Editura Academiei RSR, 1976, p. 129.

² *Idem*, p. 273.

sărbători catolice”.¹ „Misterul” nu era o piesă și nici nu avea unitatea de acțiune a „miracolului”, ci o compoziție dramatică haotică, de dimensiuni uriașe, care cuprindea un ciclu de câteva zeci de mii de versuri, numărul personajelor se ridica la câteva sute, iar reprezentarea lui ținea câteva zile în șir. Extensiunea enormă a subiectului și marea varietate a episoadelor împiedicau atât realizarea unei compoziții armonioase a ansamblului, cât și reprezentarea aprofundată a unor „caractere”. Textul includea contradicții extreme: părțile mistice alternau cu imagini din realitate, pasajele pioase cu cele de protest contra nedreptăților vremii, rugăciunile cu bufoneriile. Asemenea aspecte realiste, umoristice nu numai că profanau subiectele sacre, dar le și profanau. Cantitativ predomina aspectul religios, dar ceea ce le asigura audiența „misterelor” la public erau aceste izbucniri realiste, comice și satirice.

Culmea dramaturgiei medievale o reprezintă farsa, gen dramatic dominant în secolul al XIV-lea. Subiectele acestor texte erau prilej de a critica, de pe poziții populare, clasele privilegiate ale societății feudale. În general, orice farsă argumenta ideea că orice om șiret poate fi păcălit de altul și mai șiret.

Originile farsei urcă până la străvechile jocuri de carnaval, descrise cu atâta savoare de Romain Rolland în „Colas Breugnon” și cărora le va da o formă literară Hans Sachs (1494-1576).

Avocatul Pathelin este una dintre cele mai cunoscute farse medievale. Mentalitatea burgheziei timpului este ilustrată prin figurile negustorului naiv, judecătorului pedant, care are pretenții neîntemeiate de erudit, avocatul escroc, soția pisăloagă. Fiecare din aceste personaje își are caracterul său individual bine conturat și, în același timp, fiecare însumează caracterele tipice ale unei categorii sociale. Mersul acțiunii este veridic și cursiv, determinat nu de fantezia autorului, ci de însăși psihologia personajelor.

O formă apropiată de farsă este și textul numit „sotia” (denumire din franceză, *sotie* = nerozie, negliobie, prostie). Aceste două forme de literatură dramatică, considerate izvoare ale comediei literare de mai târziu (*commedia dell’arte*, Molière, Goldoni, etc.) vor deveni foarte populare mai ales în Franța medievală, folosite în teatrul francez mult după terminarea Evului Mediu, îndrăgite chiar și azi.

O formă extrem de importantă de teatru în perioada Evului Mediu pot fi considerate „ceremoniile” de la curțile și palatele regilor și domnitorilor din acea perioadă, răspândite pe întreg teritoriul Europei, dar atât de diferite de la un stat la altul. Ceremoniile de încoronare, primirile oficiale ale înalților oaspeți sau demnitari străini, ale solilor de tot felul, intrarea alaiurilor în diverse orașe – toate presupuneau

¹ *Dicționar enciclopedic*. / Doina Cobeț, Eugenia Dima, Florin Faifer ș.a. – Ed. a V-a. - Chișinău: Cartier, 2004, p. 542.

reguli de spectacol bine organizat și regizat, cu toate ingredientele unui spectacol de mare clasă.

Spectacolul teatral în Evul Mediu

Teatrul medieval nu a lăsat posterității nici o capodoperă dramatică, în schimb a contribuit considerabil la dezvoltarea ulterioară a artei spectacolului și a vieții teatrale în genere. Orașele medievale, aveau ambiția să realizeze măcar o dată pe an un mare spectacol de tip miracol sau mister. Crainicii erau trimiși să-i anunțe pe cei ce doreau să participe ca actori. Avea loc un concurs de selectare a actorilor pentru rolurile avute în vedere. Participau la acest concurs câteva sute de artiști din rândul meșteșugarilor, negustorilor, slujbașilor, studenților, etc., dornici să se afirme, să strălucească în fața concetățenilor lor. Pregătirea unui mister dura aproape un an. Reprezentația acestuia era o „sărbătoare” pentru întreg orașul, o sărbătoare care ținea câteva zile, adesea o săptămână. Spectacolul se ținea numai la lumina zilei, publicul era amestecat, de diverse categorii sociale.

Scena era de cele mai multe ori montată pe platforma unui car mare cu șase roți. Fiecare moment (act) al spectacolului era montat pe un astfel de car, fiind folosite adesea vreo 20 sau 30 de care pentru întregul spectacol, care era adus special, rând pe rând, într-un loc fix ales ca scenă de vizionare. Alteori, se folosea o scenă fixă, o estradă înaltă de 1 metru sau 1,5 metri pe care se fixau unul lângă altul fiecare decor reprezentând succesiunea episoadelor din spectacol. Iadul, Raiul, staulul din Bethleem, templul din Ierusalim, palatul lui Irod, etc., erau astfel de episoade cu decoruri speciale, din obiecte construite sau din picturi. Actorii se mutau de la un decor la altul, în funcție de acțiune. Astfel, putem spune că în teatrul medieval s-a creat așa-numita scenă simultană (o caracteristică a acestei perioade, căci anticii, ca și modernii, au folosit o scenă succesivă, cu episoade unele după altele, nu desfășurate în același timp). Tot în această perioadă apare și o meserie nouă în domeniul teatrului: pictorul de decor, scenograful de mai târziu. Apar acum decorurile nu zugrăvite, ci construite și concepute special pentru o anumită piesă. Se menționează numele a sute de pictori scenografi și decorativi, printre care nume celebre, ca Jean Fouquet (1420-1480) sau Holdein.

Foarte impresionante pentru această perioadă sunt mașinăriile pentru scenă, extraordinar de ingenioase, menite să realizeze „minunile” din desfășurarea spectacolului. Cu ajutorul scripeților și pârghiilor, ascunse vederii, Iisus „se înălța la cer” până la 14 metri de la pământ, îngerii coborau din văzduh, iar profeții dispăreau în nori. Scripeții, pârghiile, trapele care făceau posibilă apariția și dispariția personajelor, înflorirea și înverzirea naturii, tunetele, fulgerele, etc., presupuneau și ele un om specializat pentru mânuirea lor (regizorul tehnic, de mai târziu). Costumele erau pur convenționale, în funcție de personajul interpretat, fără alte intenții scenice. Adam și Eva apărea într-un tricou de culoarea pielii, păcătoșii în

cămăși negre, Iuda într-o haină galbenă, Fecioara Maria în albastru. Costumul n-avea deloc adevăr istoric: Pilat era îmbrăcat ca un negustor bogat, Irod purta turban și iatagan, iar Maria Magdalena o rochie după ultima modă. La fel, interpretarea era doar o rostire a textului, actorul nu era interesat să aducă personajului interpretat nuanțe de caracterizare sau de psihologie.

Caracterizat printr-un acut simț al grandiosului, al exagerării și al amestecului între bunul și prostul gust, teatrul medieval are o mare importanță pentru evoluția ideii de artă teatrală: dezvoltă gustul pentru spectacol al marelui public, pune bazele scenei profesioniste de teatru, pregătește apariția textului dramatic complex din perioada Renașterii (prin amestecul de tragic și comic, caricatură și patetic, solemnitate și bufonerie).

Teatrul clasic indian

India este una din puținele țări a cărei stil dramatic nu a fost influențat, decât vag, de alte curente artistice. Când piesele hinduse au devenit cunoscute pentru întâia oară în Europa, prin traducerea piesei SAKUNTALA în 1789 de către Sir William Jones, s-a crezut că literatura greacă, ce pătrunsese în India, a influențat stilul lor. Dar această idee nu mai este validă astăzi. Majoritatea criticilor sunt de acord cu ipoteza originalității și lipsei de influențe în dramaturgia hindusă, care este nimic mai mult decât rodul geniului local.

Dramaturgul Bharata, din opera căruia s-au recuperat și publicat 13 lucrări, este considerat ca fiind fondator sau mai bine zis tatăl teatrului indian, însă există o confuzie considerabilă în privința adevăraților autori ai multor piese, cunoscut fiind faptul că se obișnuia ca cele mai bune lucrări să fie atribuite liderului, care adesea se afla în spatele adevăratului scriitor, susținându-l material.

Structura clasică, forma și stilul de actorie și producție cu reguli estetice au fost consolidate în *Tratatul* lui Bharata Muni despre dramaturgie (secolul al II-lea), constituit în parte din fragmente datând chiar din ultimele două secole înaintea erei noastre. *Tratatul* codifică toate condițiile dramaturgice și spectacologice până la amănunt, cu o rigoare și o precizie neîntâlnite niciodată în istoria teatrului, de la arhitectura sălii la culoarea cortinei, de la mimica personajelor la muzica de scenă, de la subiect la numărul situațiilor sau calităților de stil.

Subiectul – o poveste de dragoste luată din legende, trebuie neapărat să se petreacă în India, autorul urmând să respecte anumite reguli: să nu prezinte pe scenă un omor, o luptă, o înfrângere, un ritual religios sau acțiuni vulgare. Sentimentul dominant al personajelor este susceptibil de 8 varietăți: eroic, patetic, comic etc.

Eroul – un model desăvârșit de virtute se poate înscrie într-una din 8 calități (vesel, calm, demn, orgolios). Trebuie să aibă 8 calități fizice, 18 trăsături de caracter și 22 virtuți. Se poate afla în 4 situații: curtenitor, viclean, fidel, insolent și să

manifeste 4 atitudini față de iubită. Din combinarea acestor date rezultă un număr fix de 48 de tipuri posibile de eroi.

Genurile superioare admit ca sentimente dominante doar iubirea și eroismul, iar elementul miraculos este admis numai în deznodământ.

Pentru a crea o atmosferă cât mai sugestivă, teatrul apelează și la alte elemente, indispensabile dramei; cânt, muzică instrumentală și dans. Orice piesă debutează cu un prolog, rostit de directorul trupei. Intriga nu interesează în sine, ci doar în măsura în care vehiculează un sentiment și comunică spectatorului o stare de armonie și elevație morală.

Teatrul trebuia să ofere prilejul unei contemplații artistice care să genereze un sentiment de plenitudine, de pace, de beatitudine, ceea ce însemna că elementul tragic nu putea figura într-o piesă decât în subsidiar și în mod trecător. Fără săli speciale de teatru, fără o scenă fixă, fără decoruri și cu o recuzită foarte sumară, în schimb cu un limbaj gestual foarte expresiv, cu mișcări subtile ale ochilor și mâinilor, prin care se exprimă acțiunea.

La punctul de origine a teatrului indian stă recitarea cântecului popular cu caracter eroic, însoțit de mimică, gestică, dans, cânt și muzică instrumentală. Cele mai vechi urme ale dramaturgiei indiene (fragmente a trei piese) datează din secolul al II-lea d. Hr. și au fost scrise în limba poporului. Când limba sanscrită a intrat în uzul literaturii, teatrul a adoptat și el această limbă, în care și-au scris capodoperele marii clasici: Kalidasa, Shudraka și Bhavabhûti.

Cel mai mare poet al Indiei, Kalidasa (sec.V-VI d.Hr.), a lăsat trei piese, între care locul de frunte îl ocupă Sakuntala. Intriga acesteia e foarte simplă: regele Dușanta întâlnește pe Sakuntala, fiica adoptivă a unui pustnic. De îndrăgostește de ea, se căsătorește, iar la plecare îi lasă un inel, pe care ea îl pierde. Regele nu vrea – o recunoască decât după ce un pescar, găsimd inelul i-l aduce Sakuntalei, iar ea îl arată regelui.

Cu un subiect luat din vechile și arhicunoscutele legende epice, Kalidasa a conceput un pretext dramatic, în care sentimentul dominant este iubirea. Dar, în această poveste de iubire, poetul afirmă că valoarea umană supremă, situată deasupra oricăror deosebiri de castă, se află în oameni, în cinstea, în noblețea sufletească. Kalidasa a strecurat într-o piesă destinată mediului curții judecări asupra caracterului deficitar al înalților demnitari, a îndrăznit să aducă pe scenă, pentru prima și ultima oară în drama indiană clasică, personaje din casta inferioară: paznici, pescari, a realizat un excepțional exemplu de fin realism psihologic și de poezie a naturii, sau de poezie a sentimentelor, precum în acest fragment din tirada lui Camva pustnicul, la despărțirea de fiica sa adoptivă:

*„Nu plânge, dragă! Plânsul e dat de Dumnezeu,
Dar nu e totdeauna la loc! Și nu e bine!*

*Vin vremuri, draga tatei, când simți așa că-ți vine
Să plângi, să plângi cu hohot, și-ai plânge și nu poți.
Nu plângi numai tu, dragă, plâng eu, și plângem toți.
Plângând te naști și-n urmă plângând au să te-ngroape.
Când simți că-ți izvorăște un picur sub pleoape,
Dă-ți suflet și silește-l să-ntoarcă la izvor,
Că-n urma lui vin zece, și-o sută-n urma lor;
Îneacă-ți dar durerea, când simți că-n ochi îți iese.
În calea ta prin lume tu vei vedea adese
Că ai să sui pe dealuri și să scobori în văi,
Și-i greu să afli drumul el drept; și pașii tăi
Nu lasă pe tot locul o urmă, tot aceea...
Virtutea, draga tatii, virtutea este cheia
Alegerii de bine...”¹*

Shudraka (sec. VII-lea d.Hr.) – al doilea mare dramaturg indian clasic, căruia îi aparține populara piesă *Căruciorul de argilă*. Subiectul acestei comedii „de caracter”, cum am zice azi, nu este inventat de autor. Negustorul Carudatta, odinioară foarte bogat dar și risipitor, se ruinează. Curtezana Vasantasena îi arată, din compătimire și admirație, o sinceră afecțiune. Fratele regelui – om îngâmfat și perfid o brutalizează și, crezând că a sugrumat-o, îl acuză de omucidere pe Carudatta, imediat condamnat la moarte, dar salvat când apare Vasantasena, care doar leșinase.

Spectatorul european, care după *Sakuntala* ar vedea *Căruciorul de argilă*, ar avea impresia că trece de la o dramă romantică la o comedie burgheză. Kalidasa manevrează o artă mai fină, mai delicată, are lirism, patos, eleganță și o rafinată înțelegere a cutelor intime de a crea iluzia vieții cotidiene, capacitatea de pătrundere a viciilor omenești, umor verbal și de situații, prezintă 27 de personaje, fiecare cu trăsături caracteristice bine schițate, dovedindu-se a fi un fel de Molière al Indiei.

Criticii indieni preferă însă comedia *Malati* și *Madhava* de Bhavabhūti – dramaturg din a doua jumătate a secolului al VII-lea d. Hr. Piesa s-ar putea înscrie în aceeași categorie a comediei de caracter ca și *Căruciorul de argilă*, dar chiar linia simplificată a acțiunii poate revela deosebire. Un tânăr se îndrăgostește de sora bunului său prieten, care era destinată să se căsătorească cu un bătrân ursuz. Tânărul, deznădăjduit, petrece o noapte în cimitir, cerând ajutorul demonilor. În ziua nunții, prietenul își va schimba hainele cu rochia de mireasă a sorei sale. Urmează între mire și pretinsa mireasă situații comice de *qui pro puo* și după o serie de alte peripeții, comedia să se termine cu căsătoria tinerilor îndrăgostiți.

¹ Coșbuc George. *Kalidasa. Sacountala*. – București: Ed. Tineretului, 1956, p.112-118.

În ciuda unor procedee de, am zice, „comedie italiană, impresia dominantă a piesei este cea de interiorizare. Personajele sunt închise în sentimentele și preocupările lor, nu au legătură cu lumea exterioară, par cu totul detașate de societatea din jur. „Căruciorul de argilă” era o comedie luminoasă, optimistă. Personajele, aproape de trei ori mai multe decât aici, aveau o mare varietate și orizont deschis. Shudraka posedă o vervă comică, așa precum Kalidasa avea multă poezie și fantezie delicată. Bhavabhûti se singularizează printr-o intensitate patetică tulburătoare, o preferință pentru emoțiile violente, pentru spectacolul sublim al naturii și impresiile tari. Clarobscurul dominant al operei lui Bhavabhûti amintește europeanului de anumite părți ale dramaturgiei shakespeariene.

Teatrul clasic indian dispăre în secolul al XII-lea, odată cu ocuparea Indiei de către musulmani. De la această dată nu se mai poate vorbi nici despre o singură literatură indiană, în sanscrită, ci de 17 literaturi scrise în 17 limbi ale Indiei. Peste 3 veacuri, în secolul al XV-lea va începe o timidă redresare a teatrului, care pe la mijlocul veacului trecut, se transformă într-o adevărată renaștere. Teatrul indian nu se va mai inspira acum numai din datele legendei, ci va aborda o tematică dictată de realitate și va dezbate cu insistență probleme sociale contemporane.

Teatrul chinez

Teatrul universal și evoluția lui de la rituri, ritualuri religioase, tradiții populare la texte orale și scrise, care au constituit pre-texte pentru spectacolele de teatru, include întreaga istorie a gândirii și existenței umane. Un loc important în această istorie îi revine specificului teatrului chinezesc, vechimea căruia nu poate fi stabilită nici măcar cu aproximație. Oricum, încă pe timpul lui Confucius (secolul al VI-lea î.Hr.) se vorbește despre teatru ca despre o artă cu o veche tradiție, iar întrebuințarea măștilor este atestată cu un mileniu înaintea erei noastre.

Teatrul chinez are un caracter muzical, cu dansuri vechi rituale, original prin cultul strămoșilor, a căror evocare mimică și pantomimică a generat o adevărată reprezentare scenică rudimentară.

Cum primele texte dramatice rămase datează din secolul al VII-lea d. Hr., despre teatrul chinez se poate discuta prioritar sub raportul artei spectacolului și mai puțin despre literatura dramatică propriu-zisă. Pe de altă parte, dat fiind faptul că în componența teatrului chinez intră mimica, dansul, pantomima, cântul, mișcărilor ritmice, uneori acrobatice, precum și acompaniamentul de instrumente, textul literar avea un rol neînsemnat. Rolul principal revenea actorului, care, grație multiplelor aptitudini, devenea centrul atenției spectatorului.

Nu existau clădiri de teatru speciale, scena consta dintr-o simplă platformă, înconjurată din trei părți de spectatori, fără cortină sau decoruri, cu orchestra instalată pe scenă. Actorii nu foloseau măști, ci machiaj exagerat și costume somptuoase. Toate rolurile feminine, cu rare excepții, erau interpretate de bărbați.

Declamația inexpressivă, monotonă, fără intonații, lipsa unei scenografii, precum și absența mobilierului, a recuzitei, îl determina pe actor să desfășoare o mare risipă de expresii mimice și pantomimice, o adevărată demonstrație de artă a gestului și atitudinii.

Teatrul clasic chinez se situează între secolul al VII-lea și al XIV-lea și se caracterizează printr-o varietate mai vastă a caracterelor și a speciilor dramatice, actorii utilizând nu numai vorbirea cântată, ci și vorbirea obișnuită, cititorul putând admira și finețea dialogului și valorile poetice ale pieselor. Ca idee fundamentală și permanentă a acestei dramaturgii se relevă acea a triumfului binelui și adevărului asupra răului și minciunii.

După subiect, temă, teatrul chinez însumează: drame mitologice, folosind elementul feeric și cele care abundă în miracol; drame domestice (de moravuri), piese de caracter, comedii de intrigă, drame cu subiect judiciar, cu puține calități literare, dar cu succes la public. În sfârșit categoria nobilă – drama istorică.

Capodoperele dramaturgiei clasice chineze sunt: *Istoria lăutei*, considerată de sinologi o culme a perfecțiunii; *Cercul de cretă* – pe cunoscutul motiv al judecății lui Solomon, de Li Hsing-Tao, din care s-a inspirat Brecht în *Cercul de cretă caucazian*; *Sclavul bogățiilor sale*, comedie ce amintește prin situații și caracterul protagonistului din *Aulularia* lui Plaut și *Avarul* lui Moliere; sau celebra dramă a unei familii distruse de un înalt demnitar perfid și răzbunată de unicul supraviețuitor: *Orfanul familiei Ciao* de Si Sub-Hsiang, din secolul al XIV-lea, piesă care i-a inspirat pe Voltaire (*Orfanul din China*), Metastasio (*Eroul chinez*) și Gozzi (*Turandot*).

Teatrul japonez

„Cultura popoarelor din Est a născut și a dezvoltat teatrul umbrelor, *nō*, *kabuki*, teatrul de păpuși pe apă etc.”¹

Cea mai înaltă formă a teatrului japonez este drama *Nō* (cuvântul în japoneză înseamnă *creier, iscusință, talent, artă și desăvârșire*). În *Dicționarul enciclopedic* se menționează: „*Nō* s.n. (cuv. jap.) – veche formă de artă teatrală (lirică) japoneză, de factură simbolică, caracterizată printr-un conținut filozofic (budist), exprimat într-un spectacol complex care cuprinde dansul plastic, recitarea, pantomima, folosirea largă a măștilor, muzica instrumentală”.² *Nō* este o compoziție de mici proporții a cărei reprezentare nu depășește o oră. Cu un text poetic, în versuri și proză ritmată, cu 2-3 personaje, cu dialoguri și cântări solemne, acompaniate de orchestră. Actorii mimează, execută pantomime și dansuri de expresie, cu un cor

¹ Grati Aliona. *Dicționar de teorie literară: 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. - Chișinău: Editura ARC, 2018, p. 492.

² *Dicționar enciclopedic*. / Doina Cobeț, Eugenia Dima, Florin Faifer ș.a. – Ed. a V-a. - Chișinău: Cartier, 2004, p. 585.

care istorisește episoadele reprezentate, în timp ce actorul dansează. Epoca de înflorire a acestui gen se înscrie între secolele XIV și XV. După 1450 nu s-au mai compus nō-uri. După subiect, cele aproape 300 de nō-uri păstrate, unele jucându-se și astăzi, se disting cinci categorii de nō: cele cu personaje divine; cele cu acțiuni eroice, războinice; cele cu spirite; cele cu personaje feminine; cele cu acțiuni din viața mondenă. Predominante însă rămân cele cu tendința de exaltare a virtuților. Iată după D'Amico un fragment de un real farmec poetic din *Oglinda iluziilor*, unde o tânără, căreia mama sa i-a lăsat o oglindă, crede că privind-o, va vedea chipul mamei. Tatăl ei n-o poate convinge că în realitate ea își vede doar chipul său. Până când apare spiritul mamei. Și în acest moment intervine corul:

„O, nu o treziți din vis! Lăsați-i oglinda iluziilor!...”

Nō-ul era reprezentat pe o scenă goală, fără decoruri, cu câteva obiecte cu funcții simbolice și prezentat într-o serie de trei-patru piese, între care spectatorilor li se oferea ca destindere interludii comice (Kvogen), care erau cântate de actori care purtau măști de lac, care le suprimeau posibilitatea mimicii, ceea ce înlătura total realismul. Maeștrii genului au fost KnamiKiyotsugu și SeamiMotokiyo (sec. XV).

Un caracter mai realist, în subiecte și personaje, deși se mai păstrează forma de reprezentare cântată și dansată, îl are Kabuki, o formă dramatică populară, constituită ca gen distinct la sfârșitul secolului al XVII-lea, de proporții mai mari, care ajunge la 5 acte și care recurge la mijloace spectacologice mai realiste. Maeștrii ai genului fiind SikamatsuMonzemon și TakedaIzumo. În teatrul Kabuki s-a ajuns ca în 1789, cu mai bine de o jumătate de secol înaintea scenotehnicii europene, să se descopere scena turnantă.

În perioada Evului Mediu în dramaturgie nu au fost create opere importante, însă teatrul a avut un rol important în dezvoltarea artei spectacolului.

Aplicații, teme, aprofundări

1. Determinați specificul teatrului medieval.
2. Descrieți operele religioase și operele profane din perioada Evului Mediu.
3. Analizați una dintre formele literare a teatrului religios (drama liturgică, miracolele, misterele).
4. Comentați o operă dramatică din teatrul profan (moralități: *Copilul risipitor, Bogatul rău și zgârcit, Copilul nerecunoscător*; sotii: *Jocul Prințului Proștilor și al Mamei Nebune*; farse: *Farsa hârdăului, Țăranul medic, Farsa lui Pathelin*).
5. De pregătit comunicări în baza teatrului chinez, indian, japonez etc. (la alegere).
6. Descrieți importanța teatrului medieval în dezvoltarea ulterioară a artei spectacolului și a vieții teatrale în genere.

V. TEATRUL. TRĂSĂTURILE DRAMATURGIEI ÎN EPOCA RENAȘTERII

Dramaturgia italiană în epoca Renașterii

Renașterea, care apare în secolul XV-lea în Peninsula Italică, reprezintă o trezire după lungul proces de somn și liniște al Evului Mediu. Cu epoca Renașterii începe a doua mare strălucire în istoria universală a teatrului, adică la două mii de ani după momentul crucial al teatrului grec. Noua cultură a Renașterii reflectă concepția de viață a burgheziei progresiste și a maselor populare în lupta contra feudalismului, a ascetismului și misticismului religios. Teatrul acestui timp, ca întreaga cultură a Renașterii neagă prejudecățile și superstițiile religioase, apreciază viața pământească și valorile pur umane, afirmă încrederea în forța omului și a posibilităților sale morale, intelectuale, creatoare în orice domeniu. Prin urmare, oamenii de știință, filozofii, artiștii, scriitorii resping vechea cultură medievală, dominantă de ideologia Bisericii creștine, căutându-și sursele de informație și izvoarele de inspirație în cultura Antichității greco-latine.

Prima țară pornită pe drumul dezvoltării capitaliste, și în care înflorește noua cultură a Renașterii, a fost Italia. Dar în ceea ce privește mișcarea teatrală, Italia a fost nu numai prima, ci și singura țară europeană deținătoare a unui „teatru cult de prestigiu și o viață teatrală amplu organizată”.¹

Mai întâi se reia aici tradiția teatrului antic: în cercurile restrânse ale societății culte se reprezintă pe scenă, în limba latină și chiar greacă, tragediile lui Seneca, Sofocle, Euripide sau comediile lui Plaut și Terențiu. Apoi, dramaturgii antici sunt traduși, imitați. Aceste imitații au servit generațiilor următoare pentru studierea structurii dramatice clasice, a principiilor și regulilor de compoziție. Deocamdată însă, contactul cu operele anticilor a determinat în Italia apariția unui gen dramatic care, timp de două secole, se va bucura de un succes extraordinar în mediul curtean. Este vorba de drama pastorală inspirată din ideile lui Theocrit și din eglogele (idilele) lui Virgiliu. Drama pastorală aducea pe scenă o poveste duiosă de dragoste, plasată în mijlocul naturii. Personajele erau păstori melancolici, păstorite grațioase, nimfe seducătoare, fauni răutăcioși, satiri senzuali și, nelipsit, năstrușnicul zeu Amor. Cadrul, personajele, subiectul, situațiile, sentimentele, totul era convențional, idealizat, fals, dar rafinatul public aristocrat savura cu deliciu senzualitatea situațiilor, aluziile picante, reminiscențele mitologice, lirismul decorativ etc. Și, vreme de aproape două sute de ani, scenele europene de pe lângă diferite curți au fost invadate de asemenea nimfe și păstori.

În Italia, în numai un secol și jumătate, au apărut peste trei sute de asemenea drame pastorale. Spiritul critic al posterității a reținut doar una singură, o adevărată

¹ Drimba Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, vol. I. – București: SAECULUM, 1998, p. 211.

operă de lirism, datorată unui poet genial: *Aminta* lui Torquato Tasso (1544-1595). Subiectul este oarecum convențional. Păstorul Aminta se îndrăgostește de nimfa Silvia, care nu răspunde sentimentelor lui, până când păstorul încearcă să se sinucidă iar nimfa, în fața acestei dovezi de iubire, cedează. Dacă calitățile pur dramatice ale piesei sunt destul de firave, drama fiind construită destul de artificial, opera lui Tasso excelează prin atmosfera conturată, prin mesajul artistic pe care îl propune, acela al unei vieți simple și sincere, spontane, opusă total egoismului și ipocriziei curților senioriale. Idealul „veacului de aur” pe care îl înfățișează poetul exprimă astfel ideea unei vieți simple, liniștite, idilice:

*„O, mândru veac de aur,
Nimic astfel, nu pentru că-n adâncuri
De albi curgea lapte, iar în crânguri
Miere curgea, și huma-al său tezaur
De Pârg îl dăruia cu din belșug
Nesfârtecându-se tăiș de plug;
Nu pentru că năpârci, aspizi, balauri
Nu picurau venin, ori fiindcă norii
Nu-nvăluiau pământu-n sure suluri,
Și nu pentru că nu purtau corăbii,
La alt liman negoț și vârf de săbii;
Ci pentru că acel boz al minciunii,
Cărui „Virtute” i-au fost spus nebunii,
Nu era dreptei firi atotstăpân,
Nici nu pândea, când umbrele se-ngân,
Iubiri se-nlănțuie sub luciul lunii,
Pe pajiști cu crini galbeni și petunii.
Nu se știa de asprele lui legi,
De strașnica-i osândă;
Acele inimi slobode și-ntregi
Nu ascultau decât povața blândă
A dreptei Firi, și sfântu-i înțelept,
Ce glăsuia că: tot ce te încântă
E-ngăduie și drept”.*

Comedia însă, după părerea criticilor literari, este marele titlu de glorie al teatrului italian din epoca Renașterii. În domeniul comediei, din punct de vedere tematic, toposul privilegiat al comediilor e aproape întotdeauna conflictul dintre dragostea unor tineri și opoziția îndârjită a celor mai în vârstă. Din perspectiva formei, a expresiei dramatice, aceste comedii sunt comedii de situații, însă e prezentă și satira moravurilor sau a unor caractere.

Primele comedii originale și de valoare ale teatrului italian se leagă de numele poetului Lodovico Ariosto (1474-1533), dar capodopera genului e *Mătrăguna* lui Niccolo Machiavelli (1469-1527, în care pot fi întâlnite elemente de farsă, datorită intrigii complicate și neverosimile. Atributele capodoperei rezidă, însă, în caracterele personajelor smulse din societatea Florenței epocii și în profunda veridicitate cu care sunt zugrăvite moravurile acestei societăți.

Lascivitatea subiectului nu micșorează virulența criticii implicate. Bătrânul Messer Nicia, căsătorit cu tânăra și frumoasa Lucreția, își dorește zădarnic un copil. Callimaco, un tânăr îndrăgostit de Lucreția, reușește, cu ajutorul intrigantului Ligurio, să-i fie prezentat lui Nicia drept un medic vestit ce ar putea s-o ajute pe Lucreția să conceapă un moștenitor. Pentru aceasta donna Lucreția va trebui să bea o doctorie pregătită din mătrăgună, apoi să doarmă cu un necunoscut care să tragă în el otrava băuturii. Ligurio a găsit și pe cel ce se va „sacrifica” – nu altul decât Callimaco, să petreacă o noapte cu donna Lucreția. „Virtuoasa” soție este convinsă mai întâi de mama sa, precum și de călugărul Timoteo, ușor mituit cu o pungă de galbeni. După noaptea de „tratament medical” donna Lucrezia va rămâne însărcinată, spre marea fericire lui Nicia, care devine tată, dar și a celor doi tineri, care vor rămâne uniți și pe viitor, grație efectului mătrăgunei.

Materia piesei este într-adevăr de un umor copios, dar Machiavelli nu s-a amuzat când a scris-o. „Râd, dar râsul meu nu vine din inimă”, mărturisea autorul. De fapt, comedia lui Machiavelli investighează o lume de ipocriți și vicleni, paraziți și proști, răutăcioși și imorali, o lume coruptă și guvernată de dorințe josnice. Prin fiecare personaj autorul biciuiește o întregă categorie de oameni din vremea sa: prin Messer Nicia – aroganța și naivitatea savantului, izolat de oameni; prin Ligurio – amoralitatea, cinismul; prin Lucrezia și Callimaco – impulsivitatea și superficialitatea tineretului; prin Timoteo – ipocrizia, lăcomia, venalitatea unor fețe bisericești.

Realismul, satira și umorul acestui teatru nu se va limita doar la opera lui Machiavelli. Va continua, dar într-o formă cu totul diferită în alt gen de teatru, de o însemnătate excepțională pentru teatrul european în *comedia dell'arte*. „Commedia dell'arte” – „gen de teatru provenit din comedia populară și dialectală a unor G.B. della Porta, Strascino, Ruzzante, Calmo ș.a., care cultivă mult improvizația actorului întruchipând un tip uman distinct (bătrânul îndrăgostit, servitorul isteț, pupila naivă etc., cu nume consacrate: Pantalone, Arlechino, Pulcinella etc.), pe schema unei acțiuni prestabilite (ca un scenariu)”¹ Semnificația termenului în traducere din limba italiană ar însemna „*comedia artiștilor/breslei artiștilor*” și este o formă a teatrului de improvizație. Comedia dell'arte – „formă de teatru italian tradițional, de

¹ *Dicționar de termeni literari*, coord.: Al. Săndulescu, Editura Academiei RSR, București, 1976, p. 84.

genul unei farse, în care personajele sunt definite prin măști și costume purtate de actori care improvizează plecând de la un scenariu inițial. S-a dezvoltat cu deosebire în Renașterea italiană, influențând apoi arta comică europeană”.¹

actori nu interpretau un text preexistent, o piesă scrisă integral, ci li se punea la dispoziție un scenariu, o schemă în care erau indicate personajele, caracterele, subiectul, situațiile cheie, intrările în scenă, câteva detalii sumare privind decorul, costumele, recuzita. Textul propriu-zis urma să fie improvizat în cursul spectacolului. Monologul, dialogul, replica, - totul era lăsat pe seama ingeniozității, fanteziei, spontaneității, inteligenței actorului. Bineînțeles că această improvizație era relativă, căci actorul își alcătua din timp un bagaj de glume, de replici, de observații, pe care pe parcurs le împrospăta mereu. Lucrul acesta îl ușura și faptul că un actor, de-a lungul carierei sale, interpreta un singur tip, realizat însă cu atâta măiestrie, încât uneori numele actorului se confunda cu acela al personajului interpretat. Puțină lume știe, de pildă, că numele eroului popular Scaramuccio aparținea în realitate interpretului său devenit celebru (1608-1694).

Scenariile *commediei dell'arte*, din care s-au păstrat vreo mie, includeau personaje și situații inspirate din viață. În centrul piesei, bazate pe o intrigă complicată, era o poveste de dragoste supusă la tot felul de piedici, până ce în final iubirea triumfă. La fiecare pas interveneau complicații: persoane travestite, întâlniri neașteptate, recunoașteri surprinzătoare, confuzii de identitate, adică momente adesea neverosimile, de-a dreptul absurde, care de altfel se întâlnesc și la Shakespeare în unele comedii. Dar nu verosimilitatea interesa, din moment ce acțiunea era spectaculoasă, mișcarea scenică extrem de vie, comicul cam vulgar, uneori chiar trivial, totuși antrenant, spumos, exploziv.

Într-adevăr, *commedia dell'arte* oferea o reprezentație spectaculoasă, datorită nu numai dinamismului intrigii, ci mai ales formației multilaterale și tehnicii jocului actoricesc, fiindcă actorii posedau o frumoasă cultură intelectuală, unii chiar un talent literar remarcabil. Cu toții aveau o extraordinară suplețe în mișcări și în gesturi, apropiindu-se de acrobație. Viscontini, de exemplu, se dădea de câteva ori peste cap, cu un pahar plin în mână, fără să-l verse, la 72 de ani, Scaramuccio trimitea „bezele” publicului cu degetele de la picioare. Alții executau uimitoare demonstrații de scamatorie, jonglerie, alții cântau succesiv la 10-12 instrumente muzicale, realizând o bogată gamă de efecte scenice, deosebit de apreciate de toate categoriile de spectatori. Dar ar fi eronat să ne imaginăm *commedia dell'arte* doar drept o formă de reprezentație „spectaculoasă”, succesul său imens se datora, în primul rând, ideilor vehiculate de piese. Acțiunea comediei însemna nu numai o glorificare a sentimentului firesc, tonic, curat, puternic, al iubirii, ci și un elogiu adus inteligenței

¹ *Dicționar enciclopedic.* / Doina Cobeț, Eugenia Dima, Florin Faifer ș.a. – Ed. a V-a. - Chișinău: Cartier, 2004, p. 187.

și istețimii cu care oamenii simpli triumfau asupra răutății, zgârceniei și îngâmării. Râsul publicului îl sancționa, de exemplu, pe signor Pantalone, negustorul bogat, bătrân și avar, dușman al tinerilor îndrăgostiți, care în ciuda vârstei, se amorea și el de o fetișcană, motiv suficient să apară caraghios, ca de altfel și omonimul său Don Pasquale și signor Balanzone, doctor în drept sau în medicină, savant renumit, ridicol de pedant. Publicul sancționa îngâmarea, râzând și de militarul fanfaron, de urmașul „miles gloriosus” din comedia lui Plaut, care poartă acum numele bombastic de Matamoro, Fracasso, Rodomonte, Bombardone sau căpitan Spavento, omul brutal, arogant, ridicol.

Râsul publicului era indulgent când în scenă apăreau celelalte personaje. Spectatorii se amuzau de isprăvile năstrușnice ale bufonilor (*zanni*), care interpretau, de obicei, rolurile de servitori, meniți să soluționeze pozitiv opoziția celor doi bătrâni, ajutându-i pe tinerii îndrăgostiți. Primul se chema Brighella, deștept și viclean, răutăcios și șmecher, al doilea – Arlechino, un pierde-vară naiv, vesel, lacom de bani, flămând tot timpul și umblând îmbrăcat atât de peticit, încât până la urmă costumul său era „confectionat” numai din romburi și triunghiuri de diferite culori. Uneori, în locul unuia din acești doi bufoni apărea un alt gură-cască: Pulcinella, un trântor care mereu visa un imens castron de macaroane. Între variantele acestor tipuri de *zanni* s-au impus: Pulcinella, Scapino, Mezzetino și Pedrolino, deveniți în Franța: Polichinelle, Scapin și Pierrot. Urmau apoi: Franceschina, Carlina, Colombina, servitoarele istețe și devotate stăpânelor lor îndrăgostite. Și seria de personaje destinate a da coloratură poetică a piesei: Lelio, Florinda, Flavio și Rosaura și alte asemenea perechi de îndrăgostiți, care suferă, trec printr-o mulțime de încercări, ca la sfârșit dragostea să triumfe.

Personajele, cu excepția cuplului de îndrăgostiți, purtau măști moștenite din străvechiul carnaval popular, care tindeau să ofere o înfățișare realistă a timpului. Bineînțeles, din cauza măștilor, caracterizarea personajelor rămânea superficială. Dar exagerarea caricaturală a trăsăturilor unui personaj-tip, atractivă sub raport spectacular, exprima clar o intenție de satiră socială. Personajele principale ilustrau în general împrejurările concrete ale timpului, iar felul în care erau tratate pe scenă reprezenta însăși sentimentele, atitudinea, reacția populară față de aceste tipuri. Pantalone, de exemplu, amintea de negustorul venețian care, după căderea Constantinopolului, și-a pierdut prestigiul de odinioară și a devenit zgârcit, meschin și ridicol. Signor Dottore este adus sub focurile satirei în calitatea sa de descendent al scolasticilor care îi persecutau pe cărturarii umaniști în care epoca contrareformei deveniseră unelte primejdioase ale Inchiziției. Il Capitano era înfățișat ca un personaj odios, pentru că întruchipa trăsăturile cuceritorului spaniol care sub Carol Quintul stăpânea Italia, iar sub Filip al II-lea ocupa Sicilia și visa dominația mondială.

Un punct de atracție pentru spectatori îl forma și prezența actrițelor. Era pentru prima dată în istoria teatrului când într-un rol de femeie apărea întotdeauna pe scenă o femeie, iar profesiunea de actor este real apreciată.

Commedia dell'arte a stabilit pentru prima dată în istoria teatrului anumite legi fundamentale. Autorii scenariilor – principalii actori ai trupei – au înțeles că unitatea de ansamblu a piesei sau înfățișarea faptelor, ori introducerea scenelor strict necesare ansamblului, nu sunt numai cerințe de ordinul compoziției literale, ci și indispensabile cerințe scenice. Și că acțiunea poate să nu fie întotdeauna logică, dar întotdeauna se cuvine să impresioneze scenic, nu numai la nivelul intelectului, ci și al văzului și auzului. În fine, tot actorii *commediei dell'arte*, care în timp ce improvizau trebuiau să fie foarte atenți și la replica partenerului, au precizat întâia dată un alt important principiu al jocului actoricesc: legătura cu partenerul. În felul acesta, *comedia dell'arte* a însemnat pe lângă o originală formulă teatrală de succes timp de mai bine de 200 de ani în întreaga Europă și o școală actoricească deosebit de importantă. Cu mult talent, actorii italieni au dus în curând faima artei lor mult dincolo de hotarele Italiei, trupele de comedieni a câte 10-12 actori, se bucurau de mare trecere în Franța, Spania, Germania, Anglia, apoi în Austria, Boemia, Polonia și Rusia.

Edificiul teatral și scena din Italia Renașterii

Arhitectura teatrului modern, precum și scenografia modernă, au fost concepute în Italia în secolul al XV-lea. Până în secolul al XVI-lea, spectacolele teatrale aveau loc în săli amenajate ocazional. Reprezentațiile date la curtea papală se bucurau de concursul unor iluștri arhitecți și pictori ca Bramante (1444-1514) sau Raffael. Același lucru se petrecea și la curțile din Ferrara, Mantova, Florența, Milano sau Veneția. Edificii teatrale permanente nu existau. Construcțiile care în diverse țări adăpostiseră sau mai adăposteau reprezentațiile teatrale, după spectacole se demolau. La începutul secolului al XVI-lea, arhitectul Sebastiano Serlio (1475-1554) construiește în curtea palatului ducal din Vincența un teatru, inspirându-se după modelul celui roman. Serlio își expune principiile și inovațiile în *Tratatul despre arhitectură*, ce marchează o dată memorabilă în istoria scenei de teatru. Scena lui Serlio, lungă de 21 metri, se împărțea în două: avanscena – partea din față și arierscena – partea din spate cu decoruri. Decorurile constituiau două rânduri de case, care din dreapta și stânga scenei se prelungeau spre arierscenă, pierzându-se în depărtare. Inovațiile scenei lui Serlio constau în aceea că, spre deosebire de scena medievală a „misterelor”, cu decoruri multiple, înfățișate simultan spectatorului, acum se folosea un singur decor. Dar, spre deosebire de scena antică, aici construcțiile se pictau pe pânza întinsă pe rama de lemn (șasiuri). Apoi scenograful urmărea să creeze efecte de perspectivă. Planul înclinat al arierscenei servea pentru crearea acestui efect de falsă perspectivă a decorului. Actorul nu putea apărea pe

panta arierscenei, unde construcțiile erau din ce în ce mai mici și unde prin urmare actorul ar fi apărut mai înalt decât decorurile. De aici apar și culisele. Tot Serlio recomandă scenografului să prezinte în prealabil un model al scenei în miniatură, astfel apare pentru prima dată macheta de decor. Inovațiile lui Serlio nu se încheie aici, astfel pentru construcția decorului recomandă ca anumite părți de decor, de exemplu: balcoanele, acoperișurile, statuile, să nu fie pictate, ci realizate în relief, folosindu-se lemn, ipsos etc. Tot el indică cele trei moduri de iluminare a scenei: iluminarea generală, cea decorativă și cea de efect, - optând pentru ultima soluție, apelând la geamuri colorate sau vase de sticlă umplute cu diferite lichide colorate.

După Serlio, scenografia și arhitectura de teatru marchează noi progrese prin renumitul arhitect Andrea Palladio (1518-1580). Teatrul Olimpic din Vincenza - impresionanta operă a marelui arhitect Andrea Palladio, este considerat cel mai vechi teatru care, adoptând planul amfiteatrului antic, a rezistat în fața trecerii timpului din Perioada Renașterii, precum și cel mai vechi teatru acoperit din lume, fiind construit cu o precizie uluitoare, am putea spune, monumentală. Arhitectura lui Palladio este un model de construcție cu cele trei reguli de arhitectură atribuite celebrului arhitect latin Vitruvius - o clădire ar trebui să fie bine construită, utilă și frumoasă. Din păcate, Andrea Palladio nu a apucat să își vadă giuvaierul arhitectonic ridicat, acesta murind la scurt timp după începerea lucrărilor de construcție la Teatro Olimpico. Cu toate acestea, s-au respectat întocmai planurile, desenele, schițele și, în definitiv, ideile sale, care aveau să se materializeze într-un edificiu magnific, o adevărată operă de artă. Numai că Palladio nu se gândise și la decorul scenei, mai cu seamă la elementele ce ar fi trebuit să fie amplasate pe scena propriu-zisă a teatrului. Tocmai de aceea, s-a cerut ajutorul lui Vincenzo Scamozzi, care a realizat decorurile scenei. La început, s-a dorit ca elementele de decor, realizate din lemn și stuc, să fie amplasate pe scenă doar temporar, însă într-un final, acestea au fost păstrate în teatru. Tot Scamozzi este cel care a și conceput intrarea originală și alte două săli ale teatrului, acestea fiind în concordanță cu restul încăperilor, respectiv cu stilul acestora, cu grijă ales de Palladio.

Așadar, spațiul scenic s-a mărit, apoi actorul joacă nu numai pe avanscenă, ci și în alveolele porților ce reprezintă locuri diferite, căci acustica este uimitoare. Inovația aceasta este apreciabilă, dacă se raportează la scena medievală strâmtă, convențională, săracă. Progresele înregistrate în organizarea scenei nu se limitează aici, astfel pentru a câștiga mai mult spațiu de joc, se renunță la zidul în stil antic. La începutul secolului al XVII-lea, arhitectul G.B. Aleotti (1546-1636) construiește la Parma un teatru cu o scenă adâncă de 20 metri. Lărgirea enormă a scenei s-a datorat și faptului că, între timp decorurile fixe au fost înlocuite cu decoruri mobile, schimbarea decorurilor readucând întrebuințarea cortinei, abandonată încă pe timpul romanilor. Încă un lucru important: scena s-a separat de sală în mod accentuat, nu

numai prin nivelul mai ridicat al estradei, ci și printr-o fosă, ocupată ulterior de muzicanți, precum și printr-un cadru de scenă, un arc de portal decorat cu picturi sau ornat cu draperii. Acestea au fost bazele scenei moderne – „scena-cutie”.

La începutul secolului al XVII-lea scenografia italiană este ilustrată de Lorenzo Sabbatini (1574-1654), autorul unui tratat de scenografie, utilizat până în prezent în teatru. Dramaturgul italian indică procedee ingenioase privind diverse mașinării de teatru și efecte scenice. Scena lui Sabbatini are în dreapta și în stânga trei rânduri de case, iar casele din primul rând sunt prevăzute cu uși și ferestre ce dau în stânga și prin care actorii intră/ies, vorbesc, ca în comedia lui Molière. În felul acesta s-au găsit noi locuri de joc, de natură să sporească și să înviioreze situațiile scenice și mișcarea scenică a actorilor. În plus, Sabbatini găsește mijloace noi de schimbare rapidă a decorului, fie coborând peste fundalul picrat al scenei un alt fundal, fie acoperindu-l prin două panouri pictate, manevrate din culise și fixate pe șasiuri care alunecă lateral pe niște șine. Dramaturgul perfecționează tehnica iluminatului, amplasând sursele de iluminare la fel ca și astăzi la rampă, în spatele construcțiilor montate pe șasiuri sau în spatele cadrului de scenă, intensificând lumina scenei prin a folosi abajururi opace, coborâte treptat sau brusc deasupra unui șir de lumânări sau de lămpi. Aceste inovații ale scenei au atras după sine schimbări esențiale și în arhitectura sălii. Astfel, în Veneția, care a devenit centrul *commediei dell'arte* și al operei lirice, - se construiesc în secolul al XVII-lea nu mai puțin de zece săli de teatru, cu până la 6 rânduri de lojii.

Progresul fenomenului teatral în ansamblu, apreciabil când în discuție intră Italia, va reieși mai cu pregnanță în evidență odată cu afirmarea mării dramaturgii a Renașterii în Spania și Anglia.

Teatrul spaniol în Epoca Renașterii. Organizarea și arta spectacolului

În secolul al XVI-lea Europa apuseană se eliberează treptat de vechile forme de viață feudală. Totuși, numai două țări și-au reflectat convulsiile istoriei lor și în arta teatrului: Spania și Anglia.

După căderea Imperiului roman de apus, locuitorii peninsulei iberice au fost cucerii de vizigoți (popor de origine germanică), dar abia se desăvârșea procesul lor de integrare în lumea celto-iberă romanizată și în Spania vin arabii. Timp de aproape opt veacuri spaniolii au luptat pentru eliberarea țării și acest fapt a lăsat o amprentă adâncă în istoria și cultura acestei țări. Astfel, în complexa cultură spaniolă este greu să deosebești elementele latine de cele germane sau africane. Spaniolul pășește în Epoca Renașterii la fel de dornic să cunoască pe antici ca și italianul, dar încărcat cu amintirile propriei lui istorii. Și în aceste amintiri sunt foarte multe lucruri bune, dar și aspecte negative. În Spania Biserica catolică se bucură de o mare autoritate, ceea ce dă o amprentă mistică și idealistă concepțiilor de viață, iar sentimentul de mândrie națională s-a exacerbat, devenind un naționalism fanatic. În tot ceea ce face în tot

cea ce spune spaniolul, pune accent pe onoare. Sentimentul onoarei la spanioli este deosebit de complex. În el se concentrează calitățile morale și spirituale ale omului care-și ține cuvântul dat, își respectă prietenii, îi ajută pe nevoiași. Spaniolul nu ezită deloc atunci când e vorba să-și apere sau să-și păstreze onoarea. Nicăieri ca în Spania poporul nu-și găsea mai limpede exprimare pe scenă amintirile trecutului, problemele prezentului și speranțele viitorului. În decurs de un secol numărul teatrelor din Madrid s-a ridicat de la două – cu o capacitate de aproximativ o mie de locuri – la impresionanta cifră de patruzeci.

În afară de teatrele Madridului, țara era străbătută în lung și-n lat de actorii ambulanti, ce purtau nume specifice în funcție de cantitatea numerică: „bululù”, un actor solitar sau comediant spaniol care călătorea din sat în oraș făcând scurte reprezentări; „ñaque” – întovărășirea a doi actori, care foloseau o barbă falsă, care recitau două prologuri, cel mult o scenetă; „cangarilla” – o trupă de 3-4 bărbați; „carambaleo” – o formație compusă „dintr-o femeie care cânta și cinci bărbați care urlă”; „garnacha” – o femeie care juca rolul primei doamne și 6 bărbați ce interpretau celelalte roluri; „bojigaja” – 2 femei, 6-7 bărbați și un repertoriu de 6 comedii; „farardula” – 3 femei și 8-10 bărbați ce aveau un repertoriu de 18 comedii; „compañia” – actorii și actrițele erau într-un număr foarte mare, erau persoane instruite și prezentabile ce dețineau echipă tehnică. Repertoriul lor însuma 50 de spectacole.

Prin urmare, pasiunea pentru teatru în Spania Renașterii era imensă. Deși săli propriu-zise de teatru nu existau, în orașe spectacolele aveau loc în anumite curți mai mari sin spatele caselor, amenajate special. În fața estradei erau așezate câteva rânduri de bănci pentru spectatorii care puteau plăți un preț mai mare de intrare. Marea majoritate a publicului stătea în picioare. Persoanele privilegiate urmăreau spectacolul stând chiar pe scenă. Fețele bisericesti nu aveau voie să meargă la teatru. Femeile aveau voie să privească spectacolul din loji speciale amenajate la ferestrele caselor din jur. Familia regală nu participa niciodată la asemenea spectacole prea „populare”. Spectacolele se jucau în locuri improvizate numite „corrales”. Decorurile erau sărăcicioase și suplimentate de o serie întreagă de convenienții. Nu se admitea ca într-un oraș să dea spectacole simultan două sau mai multe trupe. În mod excepțional la Madrid se admiteau simultan până la 4 trupe, cu condiția să joace prin rotație în curți (corrales) diferite. Spectacolul se anunța printr-un afiș, care a fost inventat în Spania, secolul al XVI-lea.

Reprezentăția teatrală din Spania Renașterii oferea un spectacol bogat și variat, cu muzică vocală și instrumentală, cu dans, costumație viu colorată și o desăvârșită măiestrie a actorului spaniol în rostirea versurilor. O idee asupra artei acestuia ne-o dă comedia lui Cervantes, Pedro de Urdemalas, unde se rezumă un adevărat sistem de joc actoricesc, valabil aproape în întregime și astăzi. Nivelul înalt al artei

actoricești era impus și de pretențiile publicului vremii, care era unul exigent și care nu ezita să-și manifeste dezaprobarea în forme vehemente. Teatrul, ulterior, trece de la un eveniment restrâns la un produs competitiv, supus legii cererii și ofertei.

Teatrul lui Lope de Vega

Lope de Vega (Vega Carpio, Lope Felix de), scriitor al Renașterii spaniole. Viața dramaturgului (1562-1635) revelează în cel mai înalt grad personalitatea complexă, efervescentă și contradictorie a unei figuri tipice renascentiste. Soldat și preot, poet și spadasin, burghez pașnic și curtean strălucit, tată tandru și amant la fel de tandru, Lope de Vega ilustrează epoca pe planurile-i multiple.

Cele trei categorii principale în care poate fi încadrată dramaturgia lui Lope de Vega alcătuiesc însăși aspectele fundamentale ale teatrului spaniol: drama istorică, comedii de moravuri și piese cu subiecte extrase din viața poporului. Semnificativă pentru creația lui Lope este aria infinită a inspirației, proba irecuzabilă aducând-o drama istorică, în care se tratează subiecte luate din viața seculară a aproape tuturor țărilor cunoscute la acea dată. De pildă, în *Minunatul principe transilvan* vorbește de Mihai Viteazul, de valahi, de moldoveni, cu referire la luptele noastre contra turcilor. Principalul obiectiv însă al acestei categorii de drame rămâne, ca de altfel a oricărei dintre piesele sale, evocarea vieții Spaniei. Amintirea trecutului se îmbroșează încontinuu în mintea poporului. De altfel, teatrul lui Lope – și în general întregul teatru spaniol, a devenit atât de original și de popular pentru că inspiră spectatorului, în lumina unei concluzii optimiste asupra vieții, un puternic sentiment de demnitate umană, de mândrie națională și de dreptate socială. Sunt aspecte care nici chiar în teatrul englez nu apar decât uneori, și rareori ca aspecte dominante.

În dramele sale istorice Lope evocă tipuri ale regilor devotați luptei pentru eliberarea țării de sub mauri și care, cu simplitatea lor rustică, aveau asupra supușilor o autoritate patriarhală. În altele mai noi, reflectând dezordinea feudală, Lope susține ideea absolutismului monarhic, - idee progresivă pentru acel timp, puterea regală fiind prezentată ca apărând interesele poporului împotriva feudalilor, ca în *Peribañez și comandorul din Ocaña*. Totuși, el nu-l idealizează pe rege ca om, ci îl arată cu toate viciile sale, ca în *Steaua Sevillei*.

Semnul popularității imense îl dau însă comediiile sale de moravuri, numite și comedii „de mantie și spadă”, după portul eroilor principali. Interesul și strălucirea acestui gen dramatic pur spaniol rezidă în legătura strânsă cu viața de fiecare zi, în verva unei satire usturătoare, dar și capabilă să înveselească; în bucuria nestăpânită de viață, de plăceri și de frumos; în extraordinara vivacitate a mișcării, a gesturilor, a umorului, a replicilor, trasând contururile celui mai viu și mai pitoresc tablou al societății orășenești sau sătești din Spania contemporană dramaturgului.

Materia comediilor lui Lope oferă conflictele personale sau familiale născute din iubire, gelozie, mândrie de castă sau de onoare a familiei. Aici marele dramaturg

umanist proclamă și ilustrează credința în posibilitatea fericirii pământești, în succesul persoanei umane și în atotputernicia iubirii, precum în aceste versuri din *Câinele grădinarului*:

„O, până ce nu simți și tu iubirea,
Nu știi ce e! O dragoste de-un an,
Chiar dacă-ncerci s-o uiți încerci în van:
Se ține scai de tine amintirea.
Și, totuși, poți afla tămăduirea,
Când vezi c-ajungi, cu timpul, la aman:
Privirile-ți îndrepti spre alt liman.
Un nou amor ți-aduce izbăvirea”.

Eroii comediei sunt adevărate figuri de Renaștere, sunt tineri curajoși și hotărâți, energici și înflăcărați în pasiunile lor. La fel se dovedesc a fi și eroinele. Și se cuvine a menționa faptul că nici un alt dramaturg al vremii nu a avut o asemenea intuiție în descoperirea virtuților morale ale femeii. Cât despre elementul comic, acesta este de obidei întruchipat în valet – prezentat de Lope drept un tip inteligent și ingenios, care râde de aroganța sau prostia altora și care fiind mai deștept decât stăpânul nobil, îl scoate adesea din încurcătură.

Cavalerul din Olmedo, *Fata cu ulciorul* sau *Câinele grădinarului* sunt comediile cele mai cunoscute, unde se ironizează aroganța nobilimii, iar iubirea este văzută ca un elan curat, sănătos, în același timp senzual și rafinat, înnobilat, spiritualizat.

Al treilea sector al dramaturgiei lui Lope este acela pe care Renașterea spaniolă îl anexează cu strălucire pentru prima dată la dramaturgia modernă universală prin prezența țăranilor în roluri principale. Cadrul vieții rustice nu este parțial sau scăldat în lirismul feeriei, ca la Shakespeare, și nici idilic, convențional, clasicizant, ca în drama pastorală italiană, ci ca un cadru de viață veridic. Totul îl încânta pe Lope la țărani, de la costumele pitorești, până la noblețea sentimentelor sau demnitatea comportamentului. Și nu numai aspectele luminoase îi rețin atenția, ci și nedreptatea, suferința, oprimarea îndurată de țăran. Abuzurile revoltătoare ale nobilului și mândria cu care țăranul îl înfruntă constituie tema unor drame puternice: *Cel mai bun judecător este regele*, *Judecătorii din Castilia* sau *Fuente Ovejuna* (*Fântâna turmelor*).

Drama *Fuente Ovejuna*, de pildă, impresionează prin atmosfera de teroare dezlănțuită de comandor asupra satului și curajul țăranului Frondoso:

„Frondoso. *Nobile comandor, lasă fata în pace, fiindcă altfel poți fi sigur că pieptul tău va deveni ținta ciudei și furiei mele!*

Comandorul. *Câine! Ticălosule!*

Fronoso. *Aici nu mai suntem câini!... Feriți-vă stăpâne, căci dacă ating trăgaciul, vă dobor!*". (14)

Fapt inedit în istoria teatrului: apariția țaranului mândru și gata să-și înfrunte stăpânul, când în joc este dreptatea și cinstea lui. Lope de Vega este „autorul dramei naționale *Fuente Ovejuna*, în care creează eroul colectiv”.¹ Adevăratul erou este masa țăranilor, satul întreg. În acest sens doar două drame echivalente sunt demne de a sta alături de *Fuente Ovejuna* și anume: *Henric al V-lea* a lui Shakespeare și *Boris Godunov* a lui Pușkin.

„Pionerul dramei spaniole”² moare la Madrid în anul 1635, lăsând posterității o operă dramatică extrem de amplă, ca dimensiune și univers tematic (subiecte din *Biblie*, mitologie, legendele orientale, istoria Spaniei și evenimentele politice contemporane); epistole, ode, balade.

Calderón, Tirso, Alarcón

Desigur că nu toate aspectele teatrului Renașterii spaniole se pot găsi la Lope de Vega. Calderón de la Barca aduce un lirism melancolic (*Viața este vis*), puternice înclinații spre idealismul filozofic și spre misticismul religios (*Închinarea Crucii*), dar va scrie și comedii foarte valoroase (*Doamna nevăzută* sau celebra piesă *Alcaldele din Zalamea*). Tirso de Molina introduce în comedie complicația exagerată a intrigii, iar Alarcón întreprinde un studiu mai aprofundat al caracterelor. Totuși, Lope de Vega exprimă cu mai multă forță esența teatrului iberic, ilustrându-i particularitățile, în raport cu teatrul celorlalte țări din timpul Renașterii și, în primul rând, în raport cu cel englez.

Tirso de Molina (Gabriel Téllez, 1571-1648), inspirat de realizările creatorului comediei spaniole Lope de Vega, ar fi scris 400 de piese, din care sunt cunoscute astăzi aproximativ 80: drame istorice (*Îndrăgostiții din Teruel*), religioase (*Condamnatul pentru necredință*) și comedii de „mantie și spadă” (*Don Gil de Ciorap-Verde*).

Cea mai vestită creație asociată cu numele lui Tirso de Molina este *Seducătorul din Sevilla*. Prin această piesă este introdus în literatură eroul-aventurier Don Juan, un amoret pe care Tirso l-a preluat din legendele populare, dar pe care la reînviat cu originalitate. Don Juan Tenorio, după ce înșeală mai multe femei, este pedepsit. Finalul este moralizator: o statuie, prinzând viața, îl trage în Infern.

Amestecul de comedie „de mantie și spadă” și dramă simbolică, de realism și fantezie, de pitoresc local și studiu psihologic pătrunzător, capodopera lui Tirso de Molina a generat o lungă și strălucită serie de variante, uneori surprinzător de contradictorii, ale personajului Don Juan (Corneille, Molière, Goldoni, Byron, Pușkin, Lenau etc.). Opera sintetizează calitățile dramaturgului: ingeniozitatea

¹ *100 de scriitori notorii al lumii: Viața. Activitatea. Opera.* / Alcătuit.: Ala Bujor. – Chișinău: Epigraf, 2006, p. 305.

² *Ibidem.*

intrigii, umanitatea tipurilor, finețea analizei (îndeosebi a personajelor feminine), expresivitatea limbajului, savoarea stilului, varietatea și ușurința versificației.

Un alt succes al formelor dramatice stabilite de Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) este însă ca om și ca artist diametral opus lui Lope de Vega. Magistrul său Lope este un optimist, un entuziast, o fire comunicativă, alimentându-și teatrul cu imagini pline de prospețime, de culoare și spontaneitate, luate din ambianța sa; în timp ce Calderón este un melancolic, scepticismul lui ajungând la o formă de pesimism stoic; este un introvertit, un meditativ, un solitar și un mare creator de simboluri și de alegorii. În locul luminozității și dinamismului acțiunii din teatrul lui Lope în opera lui Calderón prevalează aplicația spre reflecție, spre semitonuri și penumbre. Exponent al spiritului Contrareformei, Calderón se lasă dominat și de o înclinație evidentă spre misticismul religios.

În afara celor o sută douăzeci - o sută patruzeci de piese cu subiecte laice, el este și autorul a optzeci de „autossacramentale” – piese cu tematica tainei împărtășaniei – gen dramatic căruia dramaturgul i-a dat o mare strălucire scenică. (Devoțiunea crucii și Marele teatru al luminii). În centrul gândirii lui Calderón stă ideea deșertăciunii și iluzionismului vieții, ca în *Magicianul uimitor*, - piesă amintind întrucâtva viitorul Faust al lui Goethe.

Capodopera lui Calderón rămâne *Viața este vis* – dramă filozofică ce dezbate tema raportului dintre libertate și predestinație. Acțiunea dramei este următoarea: un oracol i-a prezis regelui Basilio al Poloniei că nașterea fiului său va provoca moartea mamei și că, odată ce va deveni rege, acesta va fi un tiran. Încercând să schimbe prezicerea profeților, Regele Basilio își închide fiul, prințul Segismundo, în turnul castelului, dar cuprins de remușcări îl aduce la curte, unde Segismundo își manifestă cruzimea prevestită. Basilio, realizând cât de periculos ar fi fiul lui pe tronul regal, poruncește ca acesta să fie adormit și dus la închisoare. Segismundo, trezindu-se, crede că a visat și regretă că i s-a spulberat visul. Poporul se răscoală în sprijinul lui Segismundo, pe care îl consideră moștenitor legitim și acesta este adus la tron. Segismundo își iartă tatăl, după ce își înfrânge un prim impuls de răzbunare și își schimbă complet firea, hotărât să devină un rege mărinimos, pentru ca iluzia vieții să nu se mai spulbere de această dată. Concluzia dramei este că viața, cu ambițiile ei deșarte, poate fi înșelătoare ca și visul. Omul nu este predestinat, ci are libertatea opțiunii și acțiunii, iar ghidați de rațiune, el își poate domina instinctele și își poate găsi drumul spre adevăr.

Deși mai puțin prolific decât modelul său – Lope de Vega, Calderón se arată superior acestuia din punct de vedere tehnic, ducând la perfecțiune formula dramatică a lui Lope prin reducerea numărului de scene și eliminarea elementelor lirice nefuncționale. „Calderón este un uriaș în tehnica dramatică și în crearea efectului teatral, după părerea lui Goethe. Piesele lui răspund tuturor exigențelor

scenei. Dintre toate geniile, Canderón este cel mai inteligent”.¹ Cert este că dramaturgul spaniol, devenit idolul romanticilor germani, se dovedește neîntrecut în crearea unor personaje dominate de o pasiune ce le împinge spre un dezechilibru intim. Acestei aplicații, tipic baroce, îi corespunde un stil esențialmente liric, un stil care manifestă preferința pentru elementul decorativ, pasiunea nuanțelor și a contrastelor sau gustul pentru clarobscurul anumitor stări psihologice.

Cu Juan Ruiz Alarcón (1580-1636) teatrul spaniol face un pas considerabil pe drumul comediei de caracter.

Născut în Taxco, fostul teritoriu al regatului din Noua Spanie, astăzi teritoriu mexican, suferind de o penibilă infirmitate, două motive care i-au atras ironii pline de cruzime din partea unor iluștri contemporani, Alarcón și-a proiectat profunda amărăciune, dar și marea noblețe sufletească în opere ca: *Țesătorul din Segovia* – piesa abundând în peripeții și tablouri pitorești; *Adevărul suspect* – remarcabil studiu de caracter; sau *Pereții au urechi* – în care ironizează viciul de a bârfi, piesă care include și elemente autobiografice.

Elevația morală a concepției, structura clasică a piesei, sobrietatea mijloacelor dramatice folosite și un stil deosebit de îngrijit îl disting pe Alarcón de ceilalți mari dramaturgi spanioli ai epocii.

Teatrul englez în Epoca Renașterii. Organizarea și arta spectacolului

Renașterea engleză și-a creat teatrul din însăși drama istoriei țării. Abia s-a terminat războiul de o sută de ani împotriva Franței, soldat cu înfrângerea Angliei, când a și început Războiul celor două roze, conflictul armat purtat, timp de treizeci de ani, între cele două case pretendente la coroana Angliei, și în care au pierit un milion de oameni, adică un sfert din toată populația țării. Cu toate acestea, la sfârșitul secolului al XVI-lea, Anglia învinge puterea militară spaniolă, în timp ce domnia Reginei Elisabeta stabilește un regim absolutist, care marca perioada absolută în istoria Angliei.

În Anglia, la începutul Renașterii, actorii ambulanti din trupele profesionale erau considerați vagabonzi și pedepsiți cu închisoarea sau condamnați la stâlpul infamiei. Excepție făceau acele trupe de actori care erau protejate de seniori. Atunci apar antreprenori care construiesc edificii teatrale speciale, închiriindu-le trupelor actricești protejate. Astfel, în jurul anilor 1600 la Londra se bucurau de o mare popularitate nu mai puțin de douăzeci de companii teatrale privilegiate și opt teatre cu o capacitate de 500 și 1500 de locuri fiecare, - cifre enorme în comparație cu populația Londrei, care pe atunci nu trecea de două sute de mii de locuitori.

De fapt, existau două forme de organizare a trupelor actricești: în prima, actorii depindeau întru-totul de antreprenorul care, nu numai că le închiria teatrul cu

¹ Drimba Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, vol. I. – București: SAECULUM, 1998, p. 276.

toate cele necesare, dar și îi finanța, însușindu-și în schimb marea parte a veniturilor din spectacole. A doua formulă era cea a întovărășirii principalilor actori ai trupei, pe bază de cotă-parte, cum era și cazul trupei lui Shakespeare.

Teatrele publice semănau cu niște turnuri imense, în interiorul cărora erau galerii, balcoane și loji, care erau rezervate spectatorilor care puteau plăti un preț de intrare mai mare. Publicul de rând se înghesuia în mijloc, în picioare, la parter, în spațiul rămas descoperit. O bună parte din public îi urmărea pe actori din profil, ba chiar și din spate, ceea ce făcea ca actorii să lucreze și mai mult la dicție și mișcările din scenă.

Ceea ce a influențat concepția dramatică a autorilor a fost scena elisabetană. Aceasta era compusă din trei părți: avanscena (partea descoperită), se jucau scenele de exterior, fără decoruri; urma arierscena - partea acoperită a scenei, un alt spațiu de loc. Arierscena se termina printr-o construcție având jos trei uși, iar sus un balcon sau o terasă lungă. Prin cele două uși laterale actorii intrau și ieșeau din scenă. Ușa din mijloc, de obicei acoperită cu o pierdea, era ca un fel de nișă, care printr-o amenajare simplă, putea deveni o chilie, o închisoare, o peșteră etc., deci crea un alt spațiu de joc. Balconul sau terasa, la care duceau două scări laterale din arierscenă creau un alt spațiu de joc.

Așadar, scena elisabetană, păstrând moștenirile „scenei multiple” medievale, oferea actorului locuri de joc multiple, variate, cu posibilități de a trece ușor și rapid dintr-un loc în altul. Totodată, scena elisabetană impunea pe autori să știe să utilizeze și să animeze toate aceste spații de joc cu o viață scenică intensă. Și cu adevărat au reușit, încât e cu neputință să separăm dramaturgia elisabetană de scena elisabetană.

Scenografia era simplă, decorurile pictate lipseau, la fel ca și decorurile construite. Un scaun cu spătarul înalt arăta că scena se petrece la palat, în dormitorul Desdemonei sau în sala tronului. Alteori nu exista nici măcar atât, și atunci locul acțiunii era indicat în textul rostit de autor. Dar absența aproape totală a decorului era întrucâtva compensată de costumele personajelor: bogate, variate, viu colorate, care de altfel nu aveau câtuși de puțin adevăr istoric: Iuliu Cezar purta jachetă de catifea, iar Cleopatra o rochie cu mâneci bufante și cu dantele de Flandra.

Spectacolul era anunțat de crainici, care străbăteau orașul, sunând din trâmbițe și bătând din tobe. Deasupra teatrului se înălța un steag, semn că piesa a început. În prolog se comunica pe scurt conținutul piesei, iar la sfârșit actorii rosteau în genunchi o rugăciune pentru rege. Jocul actorilor frapa în general prin patetism, nepracticat de actorii buni ca Shakespeare.

O caracteristică distinctivă a teatrelor este că o trupă număra între 8-14 actori, numai bărbați, care jucau și rolurile feminine. Fiecare trupă avea dramaturgul ei, plătit o singură dată pentru o piesă. Dramaturgul explica actorilor cum trebuie să-i joace piesele. Adeseori dramaturgii se asociau câte doi-trei la scrierea unei piese.

Publicul pasionat de teatru, având proaspăta amintire a recentelor orori pe care le trăise întreaga țară cerea subiecte verosimile, fapte adevărate, acțiuni tari, conflicte puternice, - de unde o predilecție deosebită pentru drama istorică națională. Dramaturgii recurgeau la istoria Angliei sau a altor țări, iar când alegeau modelul antic, acesta în primul rând era Seneca. Anticii trezeau un interes sporit, dar nici regula separării tragicului de comic, nici regulile unităților de loc, de timp sau de acțiune nu erau respectate, pentru că nici publicul nu le-ar fi acceptat.

Pasiunea poporului pentru piesele cu subiecte impresionante, cu acțiuni grandioase, cu personaje titanice a fost satisfăcută de către Christopher Marlowe (1564-1593) – autor a șapte tragedii, printre care *Tamerlan*, *Viața și moartea doctorului Faust*, cunoscută mai târziu și de Goethe, și *Evreul din Malta*, care l-a inspirat pe Shakespeare. Marlowe dramatizează răzvrătirea, ura, cruzimea, dorința de putere cu deosebită forță, dar și cu multă emfază. Temele găsite în operele literare ale lui Marlowe au fost remarcate ca fiind umaniste cu emoții realiste, în contrast cu satisfacția gustului publicului pentru manifestări de violență fizică extremă, cruzime și vărsare de sânge.

Pentru contemporanii săi din lumea literară, Marlowe a fost mai presus de toate un artist admirat și influent. Meritul său e de a fi fost în Anglia primul creator remarcabil de caractere, dar cel mai mare merit a fost cel de pregăti apariția titanului dramaturgiei din toate timpurile – William Shakespeare.

William Shakespeare și drama sa istorică

William Shakespeare (1564-1616) a cuprins în opera sa vasta problematică a epocii, a aprofundat sensurile de umanitate a unei game infinite de pasiuni omenești, a creat o galerie imensă de personaje și a abordat specii dramatice atât de diverse ca: drama istorică, tragedia sau comedia, în toate aceste domenii realizând o suită de capodopere de neegalat. Reprezentantul clasicismului englez în perioada Restaurației John Dryden scria: „Shakespeare a fost un Homer sau părinte al poezilor noștri dramatici; Jonson a fost un Virgiliu; un model de scris migălos; pe el îl admir, dar pe Shakespeare îl iubesc”.¹ Marele scriitor este „simbolul geniului universal, personalitate covârșitoare a literaturii engleze, manifestându-se în egală măsură ca dramaturg și poet”.² Într-o perioadă de 21 de ani Shakespeare a dăruit scenei 37 de piese: 10 drame cu subiecte inspirate din istoria Angliei, 7 inspirate din istoria greco-romană, 5 așa-numite „mari tragedii” și 15 comedii.

Om de teatru, actor, îndrumător artistic, co-director al celui mai reputat teatru londonez „The Globe”, Shakespeare își începe cariera de dramaturg la numai doi ani de la înfrângerea „Invincibilei Armade”. Victoria Angliei asupra imperiului spaniol,

¹ Vezi: *Referințe critice* în Shakespeare William, *Romeo și Julieta. Hamlet*. – Chișinău: Litera, 1997, p. 317.

² *Scriitori, capodopere, personaje: îndrumător de literatură universală pentru elevi*. // Ioan Vicoleanu, Eugen Budău. Iași: Porțile Orientului, 2008, p. 200.

precum și victoria definitivă a monarhiei centralizate asupra feudalismului anarhic, au trezit în întreaga țară un puternic val de patriotism, iar în teatru, gustul publicului pentru piesa istorică.

Deși istoria face parte din multe piese shakespeariene, numai 10 și-au câștigat dreptul de a fi numite drame istorice: *Henric al VI-lea* (3 părți); *Richard al III-lea*, *Richard al II-lea*, *Henric al IV-lea* (două părți), *Henric al V-lea*, *Regele Ioan*, *Henric al VIII-lea*. În cele zece drame, inspirate din cronicile bine documentate, ca *Unirea celor două nobile și vestite case – Lancaster și York (1548)* de Edward Hall și *Cronicile Angliei, Scoției și Irlandei (1577)* de Raphael Hollinshed, Shakespeare realizează un amplu tablou al secolului al XV-lea, cu războaie extreme și lupte interne, cu victorii și dezastre, cu fapte eroice și cu trădări infame; cu o panoramă a convulsiilor procesului de formare a națiunii engleze și de instaurare a monarhiei absolute. Pe primul plan stau figurile regilor, prinților, nobililor, dar, în judecarea faptelor istorice Shakespeare are în vedere totalitatea împrejurărilor, a forțelor de bază și tendințelor epocii. De aceea poporul constituie la Shakespeare fundalul activ pentru conflictele dintre monarhie și nobilime, după cum afirmă Mokulski, - căci poporul se arată interesat în mod conștient în această luptă antifeudală.

Prin drama *Richard al III-lea*, care este cea mai des jucată dramă istorică în zilele noastre Shakespeare a reușit să creeze cel mai trist personaj negativ. D'Amico îl considera „primul mare caracter al tragediei moderne”. Protagonistul operei „întruchipa reversul negativ al titanismului visat de marii creatori ai Renașterii. Infirmitate și ambițiosul Richard, înzestrat cu o inteligență diabolică, amoral până la monstruoșitate, înlătură sistematic, prin mijloacele cele mai bestiale, orice piedică din drumul ambiției sale de a ajunge rege”.¹ Richard rămâne singur înaintea de ultima bătălie și, într-o dramatică halucinație, își dă seama de inevitabilul dezastru:

„De ce mă tem? De mine? Alt – nu-i nimeni.

Richard la Richard ține! Eu nu-s eu?

E-un ucigaș aici? Nu-i! Ba da: eu!

Să fug atunci? De mine? Am temei:

Să nu mă pedepsesc. Cum, eu pe mine?

Eu însă țin la mine, de ce-aș face-o?

Pentru că mie bine mi-am făcut?

Dar nu, căci ura mea spre mine cată

Și demn de ură-i tot ce am făcut.” (15)

Drama *Henric al IV-lea* este un amestec de tragic și comic, de solemn și grotesc, care aduce în scenă figura unui monarh mai apropiat de idealul umanistului Shakespeare și, totodată, figura nemuritoare a lui Falstaff – cel mai iubit personaj

¹ Drimba Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, vol. I. – București: SAECULUM, 1998, p. 287.

comic, despre care Pușkin scria: „Poate că nicăieri geniul multilateral al lui Shakespeare nu s-a oglindit atât de complet ca în Falstaff”. Falstaff – un parazit, leneș, rămășiță ridicolă a unei nobilimi anacronice, și, în același timp, un ins vesel, plin de viață, este un reprezentant al epocii de tranziție, pe care marele scriitor l-a intuit cu mare precizie.

Prin drama *Henric al V-lea* Shakespeare a reușit să creeze cel mai nobil erou, monarhul ideal, care oarecum silit, pornește războiul de invazie contra Franței, luând în considerație dorințele maselor, ale soldaților săi, în vederea satisfacerii intereselor obștești ale țării.

Shakespeare în dramele sale era interesat de efectul dramatic al acestor evenimente, pornind de la credința că istoria este ciclică, se repetă, deci din ea se pot extrage învățături, de aceea a și ales câteva momente cheie din istoria Angliei. Fiecare din aceste tragedii istorice începe cu lupta pentru tron sau pentru consolidarea acestuia.

Într-o anumită măsură, iluzia potrivit căreia statul absolutist ar soluționa interesele largi, populare, se menține și în a doua categorie de drame istorice, care, ar putea fi considerate și tragedii: *Iuliu Cezar*, *Coriolan*, *Antoniou și Cleopatra*, - în care Shakespeare descrie demnitatea umană, noblețea sufletească.

După părerea Oanei Vetrici: „Meritul cel mare al lui Shakespeare în drama istorică este că a reușit să transforme istoria în realitate, astfel încât oamenii să se poată identifica cu faptele istorice chiar și la sute de ani de la producerea lor și să le re trăiască cel puțin la aceeași intensitate, dar cu o miză morală mai mare”.¹

Tragediile shakespeareiene

Odată cu așa-numitele „drame-romane” începe o etapă nouă în concepția marelui dramaturg. Bucuria vieții, întâlnită în piesele scrise înainte de „dramele romane”, este înlocuită acum prin accente de melancolie, tonuri întunecate, presimțiri apăsătoare.

Tragediile shakespeareiene sunt piese cu teme sumbre și finaluri întunecate. Convențiile tragice folosite de Shakespeare prezintă moartea și distrugerea oamenilor bine intenționați, înfrunțați fie de propriile lor defecte fatale, fie de mașinile politice ale altora. Sunt prezentați eroi defecti, căderea unei persoane nobile și triumful presiunilor externe, cum ar fi soarta, spiritele sau alte personaje asupra eroului. Totuși, încrederea în virtuțile morale ale omului nu-l lasă să naufragieze în pesimism. De aceea, chiar și în marile sale tragedii, dreptatea învinge, omul triumfă asupra răului ascuns în sine sau aflat în jurul său.

Probabil cea mai cunoscută poveste de dragoste din istoria lumii este cea prezentată în opera *Romeo și Julieta*, care este o tragedie din cinci acte, având la

¹ Vetrici Oana, *Din regatul meu pentru un cal*. <https://www.shakespeare-school.ro/celebrating-shakespeares-legacy-piesele-istorice-ale-lui-shakespeare/>

bază o poveste reală, petrecută în secolul al XIV-lea. Drama tinerilor îndrăgostiți din Verona, sacrificați de vrajba iscată între familiile lor, se înalță ca un imn închinat dragostei, un imn compus în principal din materialul liric al unei poezii de iubire.

Capodopera *Hamlet* traduce într-o formă grandioasă și profundă contradicțiile sociale ale epocii, prin zguduitoria criză morală a nobilului său erou pe care Goethe îl descrie ca „o ființă frumoasă, pură, nobilă, nespuns de morală și lipsită de tăria senzuală, care e condiția eroului, ce se prăbușește sub o povară pe care nici nu o poate purta, nici lepăda de la sine”. Prințul Danemarcei, întors acasă din Wittenberg unde studiasse filosofia, constată o discrepanță brutală între ideile sale despre viață și realitatea. Uciderea tatălui pentru a i se lua tronul, infidelitatea mamei sale, căsătorită imediat cu asasinul soțului ei și falsitatea curții regale, care acceptă toate aceste fapte monstruoase. Suferința lui Hamlet este alimentată și de deziluziile pe care le-au încercat și alți umaniști ai timpului; asemenea lor, Hamlet observă că „*lumea este o grădină năpădită de bălării*”, că „*vremurile și-au ieșit din făgașul lor firesc*” și că el nu poate face tot ce s-ar cuveni; pentru că a restabili adevărul, cinstea, binele și dreptatea, nu stă în puterile unui singur om. Durerea lui Hamlet nu e generată atât de asasinarea tatălui său, cât de gândul că atâtea nelegiuiri ar fi putut rămâne nepedepsite. El simulează nebunia, ca să se poată ascunde și răzbuna în timp. Numele de Hamlet este compus dintr-un nume de botez scandinav *Anle* și porecla *Odi*, adică „viteazul” și apoi „nebunul”, el înseamnă pentru Hamlet-tatăl „Anle-viteazul”, iar pentru Hamlet-fiul „Anle-nebunul”.¹

Istoria Prințului Danemarcei e tratată de generații drept istoria unui spirit nobil și frumos, dar inactiv prin natura sa, care va întruchipa contradicția timpului. Cei ce tindeau spre un ideal al omului liber și activ au văzut imposibilitatea realizării visului lor fără transformări radicale. Contradicția dintre forța gândului și neputința voinței erau definatorii pentru generații întregi din Germania secolului al XIX-lea. Momentul crucial – Hamlet ținând sabia deasupra lui Claudius, a devenit simbolic. Mulți s-au recunoscut în el. Istoria lui Hamlet s-a transformat în istoria gânditorului incapabil de un act măreț. Hamletismul devine întruchiparea reflexiei, substituirea acțiunii prin meditație. Heine menționa: „Îl cunoaștem pe Hamlet cum ne cunoaștem fața proprie, văzută adeseori în oglindă.”

Măreția personajului constă în capacitatea de a aduna în sine durerile și revolta unei lumi întregi, în profunzime meditației filozofice, în lupta dusă cu sine însuși pentru a găsi calea acțiunii. Frământările Prințului Danemarcei exprimă însăși frământările autorului. De aceea drama și măreția lui Hamlet reprezintă, în același timp, și măreția lui Shakespeare. La sfârșitul sec. al XIX-lea un actor observă: „Toți suntem Hamleți potențiali”, iar pentru Frank Walters „toți suntem Hamleți la vremea

¹ Streinu Vladimir, *Studii de literatură universală*. – București: Univers, 1973, p. 366.

noastră”. (...) Și este probabil că Shakespeare să fi ținut la această actualitate neîntreruptă, când Hamlet vorbește Primului Actor (Act III) despre teatru ca „oglină” a epocilor”.¹

Eterna luptă dintre bine și rău se complică mult în tragedia *Macbeth*, care vine să precizeze că răul pornește din rânduielele nedrepte ale lumii, dar și din om. Astfel, nobilul scoțian Macbeth, dornic de a domni, își ucide regele. Și, prima crimă înfăptuită îl împinge la altele și mai oribile. Natura și puterea răului – arată Shakespeare – e nelimitată. Odată ce s-a dăruit răului, acesta pune stăpânire pe Macbeth. Victor Hugo nota: „A spune: Macbeth înseamnă ambiție, e ca și cum n-ai spune nimic. Macbeth înseamnă foame. Ce fel de foame? Foamea monstrului care poate să-l cuprindă oricând pe om. Unele suflete au dinți. Nu le stârniți foamea!”² Cu toate acestea, spectatorul nu-l poate urî pe Macbeth, ci îl compătimește, văzându-l pradă a remușcărilor și a neputinței de a se întoarce pe calea binelui. Macbeth nu are un suflet împietrit ca al lui Richard al III-lea, al lui Iago sau al Gonerilei, ci e conștient pe deplin că, ucigând, se distruge pe sine. De aceea, în final, el întâmpină moartea ca pe o eliberare de sub povara grea pe care singur și-a așezat-o pe propriul suflet.

Othello este piesa cea mai clară și mai omogenă, în care toate resorturile dramatice sunt pur umane. Figura lui Othello se impune ca cea mai nobilă creație shakespeariană, este eroul înzestrat de dramaturg cu înalte calități morale: curajos, generos și demn, glorios, dar și modest, cu un suflet neprihănit. Othello este tragedia unei gelozii sau a încrederii înșelate. Suferința și moartea celor doi soți ce e iubesc sunt impulsionate de lucrarea unei invidii și a unei uri ale unui om josnic. Tragedia ilustrează în mod excepțional marea temă shakespeariană – raportul esență-aparență, mai ales prin figura lui Iago. Generalul Othello cade victimă prea marii sale încrederi în oameni, mai cu seamă încrederii lui Iago. Tot tragicul piesei este concentrat în suferința eroului principal. Tragedia lui devine tragedia încrederii în oameni, în corectitudinea și cinstea lor, căci simbolul credinței era dragostea sa pentru Desdemona. Iar când se convinge de nevinovăția lui Desdemona Othello se pedepsește sinucigându-se. Dar moare senin și împăcat, pentru că și-a recăpătat încrederea în oameni.

Și în sfârșit *Regele Lear* – piesă a cărei monumentalitate de viziune și fior tragic nu-și găsește echivalent decât la Eschil – ilustrează destinul monarhului medieval, stăpânit de iluzia puterii sale nelimitate. Regele Lear, dorind să se retragă de la domnie le cere fiicelor sale să-și exprime dragostea pe care i-o poartă. Fiicele mai mari, meschine și lingușitoare îi spun bătrânului ceea ce dorea el să audă. Fiica mai

¹ Idem, 394.

² Hugo, Victor, *Shakespeare și opera lui. Culegere de texte critice*. – București: Ed. Pentru Literatură Universală, 1964.

mică i-a răspuns cu sinceritate că-l iubește așa, cum e datoria de fiică. Regele Lear, se înfurie, dezmoștenind fiica mai mică, împărțind regatul fiicelor mai mari. Lipsit de regat, regele este alungat de acele două fiice. Bătrânul, cu mintea tulbure de durere, răătăcește pe câmpii. Cordelia, devenită între timp Regina Franței, vine în ajutorul tatălui său. Prin dragostea cu care aceasta îl înconjoară, Regele Lear își va găsi liniștea. Asemenea lui William Shakespeare, fostul Rege Lear se convinge că rânduielile vremii sunt crude și nedrepte, dar credința în valorile morale ale omului trebuie păstrată.

Comediile lui Shakespeare

William Shakespeare și-a scris acele 15 comedii de-a lungul întregii sale activități de dramaturg. Capacitatea egală a genialului scriitor pentru dramă sau tragedie, la fel ca pentru comedie, este un caz unic în istoria teatrului. Uimitoare pentru contemporani și pentru critici este și capacitatea lui Shakespeare de a fi original de la o piesă la alta, cu disponibilități egale pentru tragic sau comic, pentru genul sentimental sau pentru cel al frescei istorice, pentru fantezia aeriană sau studiul realist al moravurilor și caracterelor.

Comediile lui Shakespeare, cu excepția ultimelor, sunt o exclamație de optimism, o izbucnire a dragostei de viață, un imn închinat tinereții, iubirii și frumosului. Acțiunea lor este plasată de obicei în lumea sudului, în Grecia ori, mai ales, în Italia, unde oamenii sunt sinceri, cu temperamente mai dinamice decât în Anglia aristocratică și burgheză, ipocrită și puritană. Totuși, realitățile la care se face aluzie aparțin prin semnificații Angliei timpului său. Note satirice, firește că se găsesc peste tot, dar comedia shakespeariană nu se limitează la condiția unei comedii satirice pur și simplu.

Tema dominantă a comediiilor shakespeariene o constituie iubirea care învinge toate obstacolele. Motivul dragostei este tratat aici, în cel mai pur spirit umanist: ca o apreciere a bucuriilor și plăcerilor lumii pământești, ca un sentiment ce declanșează toate resorturile voinței, energiei, pasiunii și inteligenței umane. Shakespeare pledează pentru libertatea tinerilor de a-și hotărî singuri căsătoria, pentru egalitatea între sexe. Astfel, în prima sa comedie cu structură de farsă, *Comedia eroilor*, femeia luptă pentru o situație egală cu bărbatul în căsnicie; în *Îmblânzirea scorpiei*, eroina urmărește recunoașterea demnității sale de om etc.

Visul unei nopți de vară schițează tabloul iubirii capricioase și frivole, dincolo de care apare adevărata iubire, matură, profundă, aptă pentru momentul căsătoriei. Comedia, amalgam unic de reverie și umor, de miraculos și bufonerie, de fermecătoare poezie folclorică, întrețesută, în scenele comedianților amatori, cu elemente de inspirație realistă, este alcătuită din 5 acte. Piesa se caracterizează prin: prezența unor coincidențe și încurcături miraculoase; jocul de cuvinte; folosirea versurilor rimate, dar și a versului alb, decasilabic etc. Substratul folcloric al operei

întărește caracterul popular, de feerie. În comedie sunt prezente personaje din mitologia antică. Întâlnim pe Theseu (Theseus, erou legendar, originar din Attica, vestit pentru faptele sale de vitejie) și Hipolita (Hippolyte – regina amazoanelor, fiica lui Ares și a Otrerei).

Acțiunea comediei se desfășoară în cetatea Atena. Tema principală este dragostea. Hermia, fiica lui Egeu, respinge dragostea lui Demetrius, iubindu-l pe Lysander. Tatăl Hermiei insistă ca ea să se căsătorească cu cel care i-a fost făgăduit, iar nesupunerea voinței părinților este grav pedepsită de legile cetății:

*„Tu Hermia, cu tine însăți luptă
Și te supune vrerii părintești;
Altminteri, legea aspră din Atena
Pe care n-avem dreptul s-o-mblânzim
Sau morții te va da, sau schivniciei”. (Visul unei nopți de vară)*

Cei doi îndrăgostiți vor părăsi în taină Atena, vrând să se căsătorească departe de legile cetății. Demetrius respinge dragostea Elenei și pleacă în căutarea Hermiei. În timpul nopții de vară apar și ființele de basm, zânele, regele zânelor – Oberon și regina – Titania. Cu ajutorul unei licori spiridușul Puch transformă dragostea în ură și ura, în iubire.

Comedia are un final fericit. Locuitorii cetății vor petrece la trei nunți: Theseu și Hipolita, Demetrius și Helena, Lysander și Hermia.

Caracterul comun tuturor comediilor a dramaturgului este multiplicitatea și varietatea motivelor dramatice în chiar una și aceeași operă. De pildă, în *Neguțătorul din Veneția*, Shakespeare atacă burghezia negustorească, avidă de câștiguri; respinge litera legii în numele spiritului de umanitate, afirmă ideea egalității oamenilor indiferent de naționalitate sau de religie. În *Mult zgomot pentru nimic* capătă relief și aspectul răutății și al calomniei, iar în *A douăsprezecea noapte* se ascute satira la adresa puritanismului, personificat prin Malvolio.

Cu comedia *Cum vă place* încep să apară note melancolice. Jacques, care nu crede în prietenie, dragoste și fericire, își rostește astfel scepticismul:

*„Lumea întreagă
E-o scenă și toți oamenii-s actori.
Răsar și pier, cu rîndul, fiecare;
Mai multe roluri joacă omu-n viață,
Iar actele sunt cele șapte vârste...” (20)*

Cymbelyne, *Poveste de iarnă* și *Furtuna* au fost scrise după perioada marilor tragedii. Criza umanismului, dezamăgit de spectacolul viciilor societății timpului, a făcut ca în aceste comedii realismul viziunii să scadă, făcând loc elementelor simbolice, idilice sau fantastice.

În *Furtuna*, ultima capodoperă shakespeariană, marele dramaturg, dezamăgit și parcă obosit, se exprimă în aceste cuvinte de resemnare și de tristețe pe care le rostește Prospero:

*„Serbarea noastră s-a sfârșit. Actorii,
Ți-am spus, au fost, toți, duhuri, și-n văzduh
S-au destrămat cu toții. Și întocmai
Ca funigeii viziunii, turnuri
Cu turlle în nori, palate mândre,
Biserici maiestoase, chiar pământul,
Cu tot ce-a moștenit, ce vor topi
Și, duși, ca-nchipuită scena-aceasta,
Nici spumă n-au să las-n urma lor.
Plămadă suntem precum cea din care
Făcute-s visele; și scurta viață
Împrejmuită ni-e de somn”.* (21)

Această operă este un imn al rațiunii și științei, fiind considerată „testamentul” lui William Shakespeare, iar protagonistul piesei, Prospero, fiind un alter-ego al autorului, transmite omenirii un mesaj de încredere în viitor.

Opera dramaturgului englez este pătrunsă de înalte idei umaniste. William Shakespeare rămâne unul dintre marii creatori de chipuri omenești, în care se oglindesc nu numai ideile epocii umaniste, dar și sentimentele întregii omeniri în fața vieții pe pământ.

Aplicații, teme, aprofundări

1. De pregătit informație despre specificul dramaturgiei în epoca Renașterii.
2. Încadrați o scriere dramatică în contextul epocii.
3. Analizați etapele de dezvoltare a creației lui William Shakespeare.
4. Numiți trăsăturile specifice ale comediilor și tragediilor shakespeariene.
5. Indicați izvoarele ce stau la baza tragediei *Hamlet*.
6. Prin ce se deosebesc personajele tragediei de protagonistul operei?
7. Care sunt cauzele neliniștii și șovăirii lui Hamlet?
8. Elaborați o paralelă între *Hamlet* și o piesă din dramaturgia românească, punând în evidență cel puțin tehnicile utilizate în de dramaturgi (paralelismul, simetria, teatru în teatru, coincidențele, lovitura de teatru etc).
9. De analizat conexiunile dintre tragedia *Hamlet* și alte texte din opera scriitorului englez (de ex., *Sonetul 66* de William Shakespeare conține, într-o formă embrionară, meditația lui Hamlet din actul III Scena I).

Sonetul 66

Să mor aș vrea, sătul de toate ,

*Să nu mai văd zdrobite crezuri iară,
Nici vrednici în mizerie mereu
Și nici sărmani în haine de ocară.
Onoarea să nu văd cum zace jos,
Nici hâdul frumsețea cum o sapă,
Virtutea pângărită rușinos,
Semeți striviți de-o stăpânire șchioapă,
Deșteptul doftorit de nătărăi
Și artă în căluș de tiranie,
Cei buni supuși cu biciul celor răi
Și adevăratul tălmaci – prostia!
Sătul de toate, plec din lumea lor!
Dar cui las eu dorul, dacă mor?*

10. În piesa lui William Shakespeare, *Cum vă place*, unul dintre personaje (Jacques) afirmă că „lumea întreagă e o scenă”.

Comentați acest citat, identificând și în alte opere motivul literar al lumii ca teatru.

VI. DRAMATURGIA ÎN SEC. AL XVII-LEA. REPREZENTANȚI

Tragedia clasică franceză. Corneille și Racine

Clasicismul francez este renumit pentru rigorile aproape absurde impuse de Academia Franceză. Teatrul reprezenta principalul mod de divertisment al regelui. Publicul căruia teatrul se adresează în secolul al XVII-lea este unul ales -un public cu foarte multe pretenții privitoare la statutul lor social și moral. Astfel regulile trebuiau respectate astfel încât nimeni să nu se simtă lezat. În clasicismul francez o piesă de teatru trebuia să respecte regula celor trei unități: timp, spațiu și acțiune. Tot în clasicism este foarte importantă puritatea genurilor.

Primul mare dramaturg, creator al tragediei clasice, pe care l-a avut Franța este considerat **Pierre Corneille** (1606-1684). Însă creația lui Corneille este marcată de tranziția de la baroc la clasicism, elemente baroce și cele clasice coexistă în multe dintre opere și, din tensionata rezultată, ele își extrag seva și perenitatea. Poate pentru nici unul din scriitorii vremii remarcă nu este atât de valabilă ca pentru Corneille: creația sa este cea mai viabilă simbioză între baroc și clasicism. Pornind de la ideea că teatrul trebuie să fie o școală de caracter, Corneille exaltă cele mai înalte calitățile morale ale omului, în concepția sa aceste virtuți fiind: puterea rațiunii și a voinței, liberul arbitru și sentimentul datoriei. După părerea dramaturgului: „Tragedia trebuie să inspire spectatorului un sentiment puternic de admirație pentru caracterele și acțiunile cele mai nobile. Pentru aceasta, pe scenă e necesar să fie aduși

eroi exemplari, cu o energie morală excepțională, călăuzită de o rațiune și voință. Acești eroi trebuie puși să acționeze în situații extraordinare, potrivite caracterului lor extraordinar”.

Pierre Corneille a devenit celebru cu „tragicomedia” *Cidul*, în care autorul proslăvește măreția și noblețea umană. Această piesă: „A deschis alte orizonturi. A făcut să vibreze în sensibilitatea omenească și în cugete o coardă care încă nu mai sunase”.¹ Izvorul lui Corneille pentru *Cidul* l-a constituit piesa unui dramaturg spaniol, Guilhem de Castro (*Tinerețea Cidului*), în care erau descrise luptele spaniolilor cu maurii. Autorul în primul rând a „îndepărtat toate episoadele și toate personajele de prisos, a condensat acțiunea în timp și în spațiu, s-a rezumat la un singur subiect și a substituit numeroaselor conflicte cu totul exterioare și fataliste, pasive, din tragedia autorului spaniol, conflictul interior mult mai patetic al luptei dintre pasiune și datorie, dintre pasiune și onoare, dintre pasiune și voință”.² Astfel, Rodrigo, dator să răzbune jignirea adusă tatălui său, îl ucide pe tatăl iubitei sale, care la rândul ei este datoare să ceară pedepsirea lui Rodrigo.

„Don Rodrigo

*O, ce grozavă luptă se dă acum în mine!
În contra cinstei mele iubirea mea-i pornită:
A răzbuna un tată, și-a pierde o iubită!
El inima-mi ațâță, ea brațul mi-l reține.*

.....

Ximena

*Eu nu te-acuz pe tine, pe mine mă deplâng;
Știu ce se cheamă cinste și cum înflăcărează
Asemenea insultă o inimă vitează.
Tu n-ai făcut, firește, decât ce se cădea,
Dar mi-arătași de-asemeni și datoria mea;*

.....

Onoarea să mi-o mântui, pe tata să-l răzbun”.

Tema piesei: dilema opțiunii protagoniștilor în favoarea iubirii sau a sentimentului datoriei.

Tot conflictul dintre sentimentul personal și simțul datoriei – de astă dată față de stat – se află la baza altei capodopere, *Horațiu*, adevărata apoteoză a eroismului civic. Eroul tragediei, cetățeanul roman Horațiu, ucide pe logodnicul surorii sale pentru a-și salva patria. Și când, îndurerată, sora îl blestemă, acesta o pedepsește cu moartea. Corneille știe să arate o caldă înțelegere umană față de suferințele sufletești,

¹ Petrescu Cezar, *Cuvânt înainte*. // Vezi: Corneille Pierre, *Cidul*. – București: GRAMAR, 2008, p. 9.

² Idem, p. 10.

dar principalul său scop este acela de a insufla spectatorilor un simț puternic al responsabilității civile.

Subiectele tragediilor lui Corneille aparțineau unor epoci îndepărtate, acțiunea lor se petrecea în țări străine, dar problemele dezbătute se refereau la Franța timpului.

„Născut cu adevărat pentru gloria țării sale”, cum îl definește Racine, Corneille a produs piese timp de aproape 40 de ani și rămâne unul din cei mai productivi autori dramatici francezi.

Jean Racine (1639-1699), contemporanul mai tânăr al lui Corneille, se revendică dramaturg al altei epoci, în care regimul absolutist, deja consolidat, impune și în literatură anumite canoane dictate de gustul Curții. Totuși, nici Racine și nici Corneille nu au adulat servil regalitatea și nici nu au acceptat stilul dominant galant și convențional.

Concepția dramatică a lui Racine este fundamental diferită de cea a lui Corneille. Făcând o paralelă între Corneille și Racine din prisma înfățișării caracterului uman, La Bruyère observa că, în timp ce Corneille îi înfățișează pe oameni cum ar trebui să fie, la Racine ei apar cum sunt în realitate. Dacă Corneille preferă ca eroii săi să fie personaje puternice, conștiente de rolul său în viața statului, atunci Racine aduce în prim plan mame, soții, fiice, iubite – femei a căror nume dau și titlurile principalelor sale tragedii: *Andromaca*, *Fedra*, *Beatrice*, *Esthera*, *Athalie*, - personaje pasionale, înzestrate de ezitări și slăbiciuni.

Teatrul lui Racine descrie pasiunea ca pe o forță fatală care îl distruge pe cel posedat. Supusă dorinței de măreție, ura devine, din pasiune oarbă, rațiune de a fi. Dincolo de uriașa revărsare de pasiuni, există în teatrul lui Racine un raționalism care îi conferă o dimensiune aparte și care poate fi observat în primul rând în echilibrul compozițional și, parțial, chiar în felul în care această lume răspunde provocărilor.

Jean Baptiste Poquelin (1622-1673), cunoscut mai bine ca Molière, pe bună dreptate poate fi considerat unul din cei mai mari dramaturgi ai lumii.

Opera lui Molière, care cuprinde peste 30 de piese, „exprimă trecutul, prezentul și viitorul, în măsura în care omul de mâine va fi moștenitorul omului de ieri și de azi. Însă, aruncând o privire asupra ei, vom observa reflectându-se în această vastă oglindă tabloul social al Franței secolului al XVII-lea”.¹ Cei 13 ani petrecuți colindând țara ca actor, autor dramatic și conducător al unei trupe de actori ambulanti, l-au ajutat să cunoască profund oamenii și realitățile vremii. Invitat la Paris de Ludovic al XIV-lea, pentru ca prin artă să sporească strălucirea curții, Molière scrie și reprezintă 14 comedii-balet pe muzica compusă de celebrul Lully.

¹ Vezi: *Molière – fiziologia râsului*. // În Costin Tuchilă, Pușa Roth. – București: Editura Academiei Române, 2010. <https://costintuchila.wordpress.com/tag/moliere/>

Tot aici își compune și seria de capodopere, care-l vor pune în conflict cu lumea aristocrației și Bisericii, astfel încât i se interzice ani de zile reprezentarea unor piese.

Geniul lui Molière se alimentează din tradițiile autentice populare franceze. Strămoșii săi sunt vechii autori de farse. Arta sa teatrală s-a format la școala „commediei dell’arte”, dar mai ales la școala vieții. Pentru Molière scopul comediei rezidă în înfățișarea veridică a contemporaneității. „Molière cunoscuse din anii copilăriei lumea pestriță a unui Paris care cocheta cu forme de viață burgheză, fără a fi uitat coloratul spectacol medieval, în care teatrul popular deschidea porțile spectacolului străzii. Autorul lui *Tartuffe* este însă puțin legat de un spațiu delimitabil sau de psihologia identificabilă a unei categorii sociale. Nefiind expresia unei clase, Molière nu este nici expresia unei epoci anume. La fel ca Shakespeare, Goethe sau Caragiale, opera lui este o expresie a esenței umane.”¹ (Costin Tuchilă, Pușa Roth, *Molière – fiziologia râsului*).

Tipologia personajelor reflectă, în primul rând, nobilimea, în diferitele ei variante: provincială, caricaturizată în figura lui George Dandin; nobilimea din curte, ridiculizată în *Mizantropul*, ori seria de marchizi îngâmfați, proști, coruptibili de genul protagonistului din *Don Juan*. Apoi lumea burghezilor Orgon din *Tartuffe* sau îmbogățiți dezumanizați de avuția lor, precum Harpagon din *Avarul* sau Jourdain din *Burghezul gentilom*; după care urmează burghezia intelectuală (funcționari, avocați, notari, profesori, medici) și în sfârșit pătura țăranilor înstăriți lacomi de avere sau dimpotrivă șireți; valeți și servitoare. Molière n-a înfățișat niciodată viața mizeră a țăranilor, ca La Fontaine sau La Bruyère, dar simpatia lui pentru aceștia este evidentă. Moravurile epocii nu au nicăieri atâta diversitate ca în comediile lui Molière. Comediograful ia în derâdere în scrierile sale ipocrizia, fățarnicia, prostia umană. „El aduce în scenă un număr mai mare de personaje, îmbinând principiile clasicismului antic, mai rigid, cu libertățile farsei italiene și franceze. Pentru Molière, condiția folosirii unor teorii dramatice este aceea ca ele să producă râsul. Comicul de caractere se susține prin forța de sugestie a personajului pe care dramaturgul îl aduce în scenă pentru a întruchipa un defect criticabil”.² Autorul în toate comediile sale meditează asupra conduitei oamenilor, urmând principiul dramaturgului antic, Terențiu: „*Sunt om; nimic din ce-i omenesc nu-mi este străin.*”

„Molière face parte din veacul în care a trăit prin pictura unor metehne și prin folosirea costumelor, dar e mai curând al tuturor timpurilor, e omul naturii umane. Nimic mai bun, ca să ai de la început măsura geniului său, decât să vezi cu ce ușurință se alătură veacului său și cum tot așa se desprinde de el; cât de exact i se adaptează și cât de grandios îl depășește.”³ Genial actor, regizor, autor dramatic, Molière s-a

¹ Idem.

² Coțofan Mona, Balan Liliana, *Compendiu de literatură universală pentru bacalaureat*. – Iași: Polirom, 2000, p. 60.

³ Sainte-Beuve, *Portraits litteraires II*. - Paris, Garnier Frères, 1862.

inspirat, în începuturile sale, din marea sursă a *commediei dell'arte*. Pledând pentru firescul jocului, observația realistă și adevărul vieții, teatrul lui Molière este zestrea tradiției comice din Franța. După anumiți autori, Molière este pentru poporul francez cel mai dăruit meseriei de om de teatru. El a conferit o demnitate literară rezervată până atunci doar tragediei, comediile lui Molière devenind introspecții fine în adâncul sufletului.

Arta spectacolului în Franța secolului al XVII-lea

Perioada clasicismului presupune o privire lucidă, rațională a evenimentelor, o separare a genurilor de teatru - tragedie și comedie. Teatrul se înclină mai mult rațiunii decât sentimentelor. Genurile de tragedie, comedie Corneille (cu al său *Cidul* – tragedie), Racine (cu celebra *Fedra* – tragedie) și Molière (*Avarul* – comedie) sunt exponenții principali ai perioadei istorice care îi are ca ierarhi pe regii Ludovic al XIII-lea și Ludovic al XIV-lea (numit și regele Soare).

Arta spectacolului în epoca clasicismului francez (secolul al XVII-lea) a reprezentat un moment important în istoria teatrului universal. Ca o noutate a promovării spectacolelor de teatru, crainicii însoțiți de instrumentiști (toboșar, flautist) și unul dintre comedianți (mascat și în costum de teatru) anunțau reprezentațiile pe străzile orașelor.

Spectacolul din această perioadă se subordona dramaturgiei, știut fiind faptul că dramaturgii impuseseră, din dorința de adevăr, regula celor trei unități. Acțiunea trebuia să fie una singură, nu ca în încurcatele piese ale italienilor sau spaniolilor, care aduceau chiar până la cinci, șase acțiuni paralele; durata acțiunii nu trebuia să depășească 24 de ore; iar locul acțiunii trebuia să rămână unul singur, relativ același de-a lungul întregii piese. Prin prisma acestei reguli, decorul însemna un spațiu concret, ceea ce nu însemna însă că anumite elemente ale sale nu se schimbau de la un act la altul, operație care era executată sub ochii spectatorilor. Cortina a apărut abia spre sfârșitul secolului XVIII. În tragedii și comedii amenajarea scenei era simplificată, spre deosebire de scena „teatrului liric” de operă, de balet, unde decorul era încărcat și somptuos.

O notă a unui decorator contemporan conține astfel de indicații laconice pentru montarea tragediilor lui Corneille: *Cidul* – o cameră cu 4 uși, 1 fotoliu pentru rege; *Horatius* – un palat oarecare; în actul V – 1 fotoliu; *Cinna* – un palat, 1 fotoliu și 2 taburete etc. Se cerea teatrului dramatic să captiveze prin calitatea literară a textului, interesul piesei se concentra în întregime asupra conflictului moral, nu asupra decorului și nici a mișcării scenice. Gustul pentru fast nu se manifesta în decor, ci în costume. Costumele interpreților (mai ales ale personajelor burgheze) erau scumpe, de asemenea fastuoase, în special se acorda o mare atenție costumelor interpretelor feminine. Costumul de la curte influența aparițiile actrițelor, așa încât până în sec. al XVIII-lea, costumul de scenă feminin concura cu orice costum al doamnelor de curte.

Comedia clasică prezenta costume simple, interpretate pentru valeți și bufoni. În tragedii, deși personajele antice erau îmbrăcate în numitul costum „roman”, de fapt nu aveau nimic în comun cu adevăratele drapaje romane.

Până spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, tragediografii francezi se îmbrăcau de regulă chiar pentru un personaj ca Octavian August în „tunică de brocart, cu mâneci lungi și bufante, cu panglici pe umeri, cu o fustă scurtă, cu cizme înalte și tocuri roși, iar pe cap cu perucă și cască împodobită cu pene”. Moda tocurilor înalte, purtate de către bărbați, a fost impusă de către Ludovic XIV-lea, Regele Soare, care era scund, având doar 1.60, dar care dorea să-și păstreze prestanța. El s-a inspirat de la călăreții persani, care, pentru a fixa mai bine încălțăminte în etriere în timpul mersului, au creat un toc de aproape patru centimetri. Ținuta regelui a devenit astfel impunătoare, și a dat tonul unei direcții care, cu timpul, a fost speculată de moda feminină. Moda de la curtea regală a fost model pentru restul curților regale ale Europei, care priveau admirativ către Regele Soare, către cei de la curte, către coafurile și vestimentația franceză. „În secolul al XVII-lea, Franța a devenit liderul stilului European. Perucile erau privite ca simbol al cunoașterii și al puterii. Cu timpul, au devenit un simbol al demnității. Toate aceste simboluri vestimentare ale societății au influențat implicit și teatrul (chiar și în zilele noastre există filme și spectacole care reproduc spectaculoasa epoca). Actorii reușeau astfel, folosind obiecte vestimentare, peruci, ori coafuri ale vremii să transmită mesajul dramaturgului, fie că vorbim de ironie la adresa societății burgheze, ori simple povețe pentru societate. O nouă tehnică de aranjare a părului, de exemplu, în care se foloseau bigudiuri de hârtie a dus la coafuri cu zulfii și răsuciri spectaculoase așa cum observăm în toate tablourile epocii. La curtea pariziană, apare și primul coafez de femei, Monseniorul Champagne. Buclele până la urechi și cele de pe frunte erau purtate cu mândrie și de către partea masculină a societății franceze.

Moda nu a fost transmisă doar pe calea vestimentației purtate de către diverși călători, ci a fost transmisă cu ajutorul păpușilor îmbrăcate după ultima modă. Acestea erau expediate din capitala Franței în diversele zone europene. Costumul a devenit simbol al rangului în societate, fiind influențat și de către coafurile vremii. Perucile au evoluat de-a lungul timpului, primul pas fiind creșterea lor în lățime. Categoria femeilor sărace, de exemplu, nu avea voie să poarte părul buclat, aranjat cu panglici. Spre 1690, construcției fustei supradimensionate care evidenția talia subțire a doamnelor i-a venit în completare o coafură din ce în ce mai înaltă. Aceasta cu timpul a fost preluată cu succes și de către bărbați. Peruca cu părul aranjat cât mai înalt, ireal de înalt le-a împiedecat pe femei să încapă în lectică. „Peruchierul curții era plătit mai mult decât fizicianul de la curte și el îl însoțea pe rege în campaniile militare ale acestuia într-o caleașcă confortabilă.” Mai mult ca sigur că actorii țineau foarte mult la această prestanță pe scenă și pentru faptul că îi ajuta în jocul lor

actoricesc, static, cu fața spre public. Plastica, gestică și declamația erau ireproșabile, numai că acest „frumos” era fixat în canoane – atitudinea, mișcărilor, gesturile unui personaj tragic nu trebuiau niciodată să se asemeneze cu acelea din viață.

Același stil „nobil” se păstra și în declamație. Montfleury (1600-1667) – primul interpret de mare prestigiu al lui Corneille, rostea replicile cu mult patos și emfază. El rostea tirade de 20 de versuri respirând o singură dată și le rostea atât de patetic, încât, adeseori, spectatorilor li se tăia răsuflarea.

Racine îi prefera însă pe actorul Floridor (1608-1672) sau pe actrițele Du Parc (1633-1668) și Champmeslé (1642-1698), fiindcă aveau mai multă sinceritate și naturalețe. Totuși, nici Racine, care s-a ocupat mult de formația actorilor, nu avea în vedere rostirea firească a textului, fapt urmărit cu insistență de Molière.

Tragediile lui Corneille, Racine și comediile lui Molière au însemnat un moment de mare strălucire și influență în dramaturgia universală. Nici arta spectacolului afirmată în epoca clasicismului francez nu a însemnat un moment mai prejos în istoria teatrului, în raport cu literatura dramatică.

Aplicații, teme, aprofundări

1. Definiți trăsăturile definiției ale dramaturgiei universale din sec. al XVII-lea.
2. Ce înțelegeți prin noțiunile de clasicism, baroc, realism umanist?
3. Încadrați opera dramatică aleasă în contextul epocii și al orientărilor literare. Precizați 2-4 caracteristici ale teatrului din sec. al XVII-lea, prin care să puteți motiva încadrarea operei într-un curent literar / o specie literară.
4. Precizați viziunea despre lume existentă în textul analizat.
5. Prezentați cel puțin patru elemente de structură a textului dramatic (de exemplu: *acțiune, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, construcția personajului, modalități de caracterizare, limbaj, titlu* etc.).
6. Prezentați semnificația titlului în textul dramatic studiat.
7. Analizați particularitățile de compoziție ale tragediei (comediei); specificul conflictului; construcția subiectului în textul dramatic ales.
8. Prezentați construcția personajelor în piesa de teatru studiată. Precizați modalitățile / procedeele de caracterizare a personajului dramatic studiat.
9. Exprimă-ți opinia argumentată, despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în textul dramatic ales.
10. Gabriela Dantiș scria: „*Piesele lui Molière caracterizează prin particularități unice vicii umane eterne (...), pledând pentru o atitudine morală specifică, aceea a umanismului echilibrat*”.

Comentați citatul, evidențiind valoarea operei lui Molière.

VII. DRAMATURGIA ÎN SEC. AL XVIII-LEA. REPREZENTANȚI

Dramaturgia franceză

În Franța secolului al XVIII-lea nemulțumirile maselor populare și ale burgheziei față de regimul absolutist și privilegiilor feudale au dus la revoluția burgheză din 1789. În lupta contra nobilimii și a clerului, filozofii și scriitorii mari ai timpului dezbat probleme politice, economice, sociale, filozofice, morale. Firește că imaginea realităților vremii va fi adusă și pe scenă, astfel încât teatrul va deveni o adevărată tribună de luptă ideologică, cu o mare capacitate de influență asupra spiritului public.

Principalul exponent al Iluminismului francez pe bună dreptate poate fi considerat Voltaire (1694-1778) – pseudonimul lui François-Marie Arouet, care a dominat scena franceză din acest secol. Cele 13 tragedii ale sale, din totalul a 54 de opere dramatice câte a scris, astăzi se joacă foarte rar, dar, la data apariției lor, ele au fost frenetic aplaudate nu numai în Franța, ci în toată Europa. Aceasta se datora faptului că tragediile sale înglobau în sine ideile revoluționare care frământau spiritele „stării a treia”. Fiecare tragedie a sa dădea lovitura despotismului, clericalismului, intoleranței, misticismului, urii de rasă, privilegiilor și abuzurilor nobilimii.

Prin formația sa Voltaire aparținea școlii clasicismului francez, însă, spre deosebire de tragediile lui Corneille și Racine, Voltaire scrie o tragedie zguduitoare, plină de patetism, cu efecte tari, cu o acțiune concentrată, dinamică, încordată. „Trebuie să-i zguduim pe oameni, spunea Voltaire, să-i trezim și să le rupem inimile”. Și, într-adevăr, tragediile *Mahomed*, *Zaira*, *Alzira* etc., au introdus în teatru epoca sensibilității tragice și au pus premisele teatrului romantic. Totodată, Voltaire trece de la patosul convențional al lui Corneille, la nivelul intimităților umane. „Oamenii zugrăviți în tragedie, afirma el, trebuie să vorbească așa cum vorbesc oamenii adevărați”.

Cu toate aspectele revoluționare, genul în sine al tragediei mai amintea încă de preferințele unui public aristocrat. Spiritul burghez dorea un alt gen de teatru, mai conform vieții de fiecare zi. Apare „drama burgheză”, fundamentată de Denis Diderot (1713-1784) – filozof, prozator și redactor principal al monumentalei *Enciclopedii*.

Născut într-o familie înstărită de burghezi, Diderot aduce pe scenă oameni din lumea contemporană, cu precădere din clasa burgheziei, cu viața, preocupările, cu morala cu idealurile lor. Așadar, teatrul urmează să cuprindă cât mai veridic viața adevărată cotidiană, prin urmare să nu țină seama de regulile clasice ale celor trei unități, nici de convențiile dictate de gustul curții sau al saloanelor. Nimic pompos în subiecte, în decor, în jocul actorilor sau în stilul operei, piesa trebuie să fie scrisă

în proză. Diderot s-a interesat îndeaproape și de arta actorului, indicațiile sale fiind cuprinse în celebrul eseu *Paradox despre actor*: „*Una e să fii sensibil și alta e să simți. Una e o chestiune sufletească, cealaltă o chestiune de judecată. Fiindcă se poate să simți cu putere și să nu poți reda; fiindcă poți reda singur, în societate, la gura sobei, citind, jucând, pentru câțiva auditori, și nu poți reda nimic de preț pe scenă. Fiindcă la teatru, cu ceea ce se cheamă sensibilitate, suflet, inimă, redai bine una sau două triade și greșești restul. Fiindcă, pentru a cuprinde toată întinderea unui rol, pentru a avea grijă de limpezișuri și de întunecimi, de dulcegării și slăbiciuni, arătându-te egal în clipele liniștite ca și în cele agitate, fiind variat în amănunte, armonios și unu în întreg, pentru a-ți face un sistem susținut de declamație care să meargă până la a salva toanele poetului, e nevoie de o minte rece, de o îndelungată experiență și de o dârzenie a memoriei puțin obișnuită. /.../ Fiindcă acela care iese din culise fără să-și aibă jocul în fața ochilor și rolul notat va suferi toată viața emoțiile unui debutant”.* (27) Contribuția lui Diderot la progresul artei teatrului în direcția realismului s-a bucurat în general de bune aprecieri, deoarece creatorul „dramei burgheze” a dat și exemple pe măsura teoriei, scriind trei piese, dintre care *Tatăl de familie* este mai cunoscută. Mânat de setea de cunoaștere și de convingerile sale filosofice, Diderot, prin opera sa, pe bună dreptate poate fi considerat unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai iluminismului. Dacă Diderot solicita atenția spectatorilor asupra vieții burgheze de familie, dramaturgul care tratează pe senă lumea „rococo” a saloanelor este autorul de comedii Marivaux (1688-1763). Până la Marivaux, comedia franceză a secolului al XVII-lea mergea fie pe o linie sentimentalistă, fie imitând pe Molière. Marivaux lansează o formulă de comedie nouă, foarte personală. Ceea ce îl interesează este analiza fină, pătrunzătoare a sentimentelor sau să se amuze de concepțiile sau viciile mai mult sau mai puțin inofensive ale societății bune.

Aproape unica temă a comediiilor sale o constituie dragostea, fapt nou în comedia franceză, unde până acum sentimentul iubirii nu jucase decât un simplu rol episodic. În comediiile lui Marivaux *Jocul dragostei și al întâmplării*, *Încercarea*, *Dubla nestatornicie* iubirea devine centrul de interes principal. Iubirea lui Marivaux nu se exteriorizează printr-o pasiune puternică, nici o ispită frivolă, ci se manifestă ca un sentiment firesc, prins în faza sa incipientă, timid, nesigur, da gingaș și sincer. Din gelozie, din incertitudine, îndrăgostiții lui Marivaux se suspectează reciproc și în felul acesta apar tot felul de încurcături, care, până la urmă, se termină cu bine.

Comediile lui Beaumarchais

Comedia și întreg teatrul francez din secolul al XVIII-lea atinge punctul culminant în creația lui Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de (1732-1799). Diderot pledase de apropierea teatrului de viața reală, Voltaire făcuse din tragedia sa un adevărat pamflet social-politic virulent, Marivaux adusesse în comedia sa arta

naturaletii și a supleții dialogului, Beaumarchais sintetizează aceste tendințe, adăugându-le farmecul unei scilpitoare arte scenice, cele două comedii cunoscute ale sale rămânând moștenirea cea mai vie pe care ne-a lăsat-o teatrul francez din veacul amintit. Dramaturgul francez scrie „comedii de intrigă și de moravuri în tradiția lui Molière, dar exprimând ideologia iluminismului, devenite librete ale unor opere De Rossini și Mozart”.¹

Beaumarchais a avut o viață uluitoare, bogată în aventuri, unele demne de toată admirația, altele mai puțin onorabile. Fiind pe parcursul vieții ceasornicar, profesor de muzică al fiicelor regelui, își cumpără un titlu de noblețe, se căsătorește de trei ori cu femei foarte bogate, se îmbogățește și cu speculații bancare, exploatează păduri, i se intentează procese de calomnie, suportă o condamnare pentru tentativă de corupere a unui judecător și este închis, ajunge agent al curții regale, îndeplinind misiuni secrete în Anglia, Olanda, Germania. Este din nou întemnițat la Viena. Apoi i se pun la dispoziție sume colosale ca să fondeze o societate anonimă, organizează o flotă, devine furnizor de arme pentru insurgenții din America. În același timp, fondează Societatea autorilor dramatici, editează operele complete ale lui Voltaire și își reprezintă prima comedie *Bărbierul din Sevilla*. Următoarea comedie *Nunta lui Figaro* e interzisă de cenzură și de rege timp de patru ani, ca după premieră autorul să fie iarăși întemnițat. Revoluția din 1789 îl ruinează, iarăși e închis, e amenințat cu ghilotina. Se refugiază la Hamburg, unde trăiește în mizerie. Se întoarce la Paris și moare la vârsta de 67 de ani.

Această existență vertiginoasă, Beaumarchais și-a transpus-o parcă în comediiile sale și chiar în temperamentul lui Figaro. „Ce om, acest Beaumarchais! – exclama Voltaire. În el se concentrează totul, și gluma, și seriozitatea, și forța, și duioșia, și elocința! El îi doboară pe toți inamicii săi și dă lecții de conduită judecătorilor!”.

Bărbierul din Sevilla reia un subiect mai vechi, tratat de câteva ori, printre alții și de Molière. Bătrânul Bartholo, tutorele Rosinei, vrea s-o păstreze pe Rosina pentru a-i deveni soție. Dar contele Almaviva, ajutat de valetul său Figaro, i-o răpește. Triumful iubirii e asigurat datorită istețimii unui valet.

Față de autorii de comedie de până acum, Beaumarchais a înțeles să lege caracterele personajelor, cum ceruse Diderot, de condiția lor socială, așa încât în Bartholo publicul să vadă pe reacționarul care urăște toate ideile progresiste ale veacului său, în contele Almaviva, lumea să vadă aristocrația dură, abuzivă și coruptă, iar în Figaro – reprezentantul maselor populare din „starea a treia”. Totodată autorul se străduiește să nu încarce comedia cu idei moralizatoare mic-burgheze, ci să-i dea o mișcare scenică vivace, un dialog scânteietor. În sfârșit, autorul se servea

¹ *Dicționar enciclopedic.* / Doina Cobeț, Eugenia Dima, Florin Faifer ș.a. – Ed. a V-a. - Chișinău: Cartier, 2004, p. 1090.

în comediile sale de tipuri și situații, pentru ca prin ele să critice anumite vicii individuale și abuzurile revoltătoare. Astfel, pe scena teatrului regal, un autor îndrăznește să aducă, pe prim plan, un om din popor care afirmă că nobilii își închipuiau că sunt buni când nu-ți făceau direct un rău, că servitorii au calități morale ce lipsesc stăpânilor, că poți face orice ticăloșenie, fără să fii pedepsit, dacă ai un titlu sau o situație oficială.

În *Nunta lui Figaro* continuă acțiunea din comedia anterioară. Figaro l-a ajutat pe conte să se însoare cu Rosina, însă contele s-a cam plictisit de ea și vrea să-l împiedice pe valetul său să se însoare cu Suzana, camerista Rosinei, care-i cam place frivolului conte.

„Suzanne: *Ce să se întâmple, dragul meu? Sătul de a mai da târcoale frumoaselor de prin vecini, domnul conte Almoviva s-a hotărât să se adune de pe drumuri, dar nu ca să se întoarcă la nevasta lui. Pe a ta, auzi tu, pe a ta și-a pus ochii și de aceea ne-a și dat această cameră. E ceea ce preacinstul Bazile, onorabilul mijlocitor al plăcerilor lui și nobilul meu profesor de muzică îmi spune la fiecare lecție.*

Figaro: *Hmm, Bazile, pușorule, te dau eu pe brazdă! Am să te cocoșez în bătai până ai să te îndrepti!*

Suzanne: *Îți închipuiai, băiete, că de dragul tău am primit zestrea asta...*

Figaro: *Am slujit cu destulă credință ca s-o merit.*

Suzanne: *Proști mai sunt uneori deșteptii!”¹*

Contele îi propune cameristei să se întâlnească, dar la întâlnirea care-i dă contele Suzanei vine soția sa, îmbrăcată în hainele Suzanei. Contele, rușinat, e silit să-și ceară iertare de la soție și să-i permită lui Figaro să se căsătorească. În așa fel, pentru prima dată în comedie un valet formulează revendicări sociale. Prin cuvintele lui Figaro, Beaumarchais și-a vărsat ura față de ceea ce susținea vechea orânduire: justiția coruptă, nobilimea parazită, cenzura abuzivă, întemnițările arbitrare. Prin Figaro nu mai vorbea un valet, ci însăși autorul.

Nunta lui Figaro s-a reprezentat în premieră cu numai 5 ani înainte de izbucnirea revoluției burgheze din 1789. În această comedie era concentrată întreaga revoltă a „stării a treia”. Însă Napoleon definea *Nunta lui Figaro*, ca fiind „revoluția în acțiune”.

Teatrul secolului al XVIII-lea în Anglia și Danemarca

În Anglia, prestigiul dramaturgiei, după Shakespeare și până la Shaw, l-a susținut Richard Brinsley Sheridan (1751-1816). Dramaturg, poet, politician de origine irlandeză și proprietar al *London Theatre Royal*, cunoscut pentru piesele sale precum *Rivalii* și *Școala bârfelor*. A scris puțin, doar 5 piese, dar fiind înzestrat cu

¹ Beaumarchais, *Nunta lui Figaro. Bărbierul din Sevilla*. București: Adevărul Holding, 2012, p. 8.

un adevărat simț al teatrului, Sheridan s-a remarcat prin tehnica compoziției complexe, viu ritmate, prin excelență scenică a pieselor sale. Fiind un cunoscător perfect al mentalității și moravurilor aristocrației și marii burghezii, satira lui era îndreptată împotriva vederilor înguste și intereselor meschine ale acestei societăți frivole și ipocrite, preocupată de intrigi, bârfe și de păstrarea unei false onorabilități. Pe un asemenea fundal de morală se desfășoară acțiunea comediei *Școala bârfelor*, unde o soție ușuratică a unui om cumsecade, are ambiția să imite manierele lumii înalte, în timp ce doi frați – caractere total opuse, își arată până la urmă adevărata lor față: respectabilul Joseph este în realitate un fățarnic, iar Charles, care părea o persoană superficială, s-a dovedit a fi cinstit și bun. Sheridan, fiind adept al ideilor filozofice-sociale iluministe, afirmă superioritatea morală a „omului natural”, bun de la natură, dar pervertit de societatea mondenă, coruptă și ipocrită. Pornind de la această concepție, Sheridan proclamă simplitatea, sinceritatea și încrederea optimistă în datele naturale ale omului. Tot ceea ce contravine acestor imperative, cad sub focul ironiei și satirei lui.

O formă de pervertire a caracterului uman, moda sentimentalismului, e caricaturizată în cealaltă capodoperă a sa – *Rivalii*. Intriga, țesută cu virtuozitate, caracterele numeroase, mai puțin lucrate după schemele clasice, sunt parcă mai consistente aici. Finețea satirei, comicul situațiilor, liniile precise ale caracterelor, virtuozitatea verbală și întreaga atmosferă de veselie din comediiile lui Sheridan îl impun în galeria dramaturgilor reprezentativi ai secolului al XVIII-lea.

Ludwig Holberg (1684-1754) – eminentă personalitate, pe plan european, din perioada iluminismului, figură literară scandinavă, revendicat atât de Norvegia, cât și de Danemarca ca unul dintre fondatorii literaturii lor.

Erudit, poliglot, cunoscând limba latină la perfecție și limbile țărilor europene de veche cultură, Holberg a călătorit mult, spre a se instrui și a se pune la curent cu marile idei ale veacului. Călătorind, Holberg s-a lăsat inspirat de vechile comedii latine și de cele mai noi comedii franceze pe care le văzuse la Paris și Roma. Toate acestea l-au făcut să vadă starea înapoiată a Danemarcei. Astfel că prima sa operă literară – o satiră socială – a devenit cea mai populară carte daneză a epocii. Pentru că autorul ei, fără a fi revoluționar, se declara dușman al regimului feudal, al intoleranței religioase, al ignoranței și obscurantismului. Aceste idei vor sta la baza operei sale dramatice, în care Holberg arată viața grea a țăranului iobag și existența parazitară a claselor de sus.

Însumând 36 de piese, creația sa a constituit, de la început, baza repertoriului teatrului danez, care în primele sale patru stagioni a reprezentat nu mai puțin de 22 de piese ale lui Holberg. Cunoscător perfect al dramaturgiei europene și al celei clasice, admirator al lui Molière, Holberg rămâne însă foarte strâns legat de realitatea daneză, de particularitățile vieții cotidiene. Lectura pieselor sale revelează pe unul

din cei mai străluciți satirici ai veacului. A stigmatizat mediocritatea, îngâmfarea, frivolitatea, mai ales în *Don Ranudo de Colibrados*. A ridiculizat închinăciunea față de moda străină în Jan de France, pledând pentru dezvoltarea culturii naționale. În general, Holberg s-a distins prin claritatea gândirii, simțul fin al ridicolului, zugrăvirea caracterelor, rezolvarea în spirit filozofic a problemelor, descoperirea și impunerea adevărului vieții contemporane.

Holberg a fost cu adevărat un cosmopolit al epocii sale, un exponent al perioadei iluminismului, scopul său declarat fiind acela de a contribui la dezvoltarea perspectivei la nivelul societății. Meritele dramaturgiei lui Holberg sunt cu atât mai demne de subliniat, cu cât la data când piesele lui erau reprezentate cu atâta succes, Voltaire avea doar 4 ani, Diderot – 9, Goldoni – 15, iar cât despre ceilalți mari dramaturgi ai secolului – Beaumarchais, Sheridan, Lessing, Goethe, Schiller încă nici nu se născuse.

Teatrul italian în „Secolul Luminilor”

Cu toate că în Italia secolului XVIII-lea *commedia dell'Arte* continua să fie în atenția publicului autohton, lumea aristocrației și a burgheziei italiene se afirmă ca o mare amatoare de spectacole de operă. „Teatrul liric” apăruse în secolul anterior în Italia, dar acum, în secolul al XVIII-lea, ocupa primul loc în viața teatrală.

Creatorul tragediei lirice, cel care a făcut ca textul literar al libretului să capete întâietate față de muzică a fost **Metastasio Pietro** (1698-1782). Metastasio (pseudonim a lui Pietro Trapassi), poetul oficial al curții imperiale din Viena, al cărui nume devenise celebru în toată Europa, a pus bazele genului de operă sentimentală. Valoarea operelor lui Metastasio poate fi exprimată prin faptul că doar pentru o tragedie din cele compuse - *Didona părăsită*, de pildă, au compus muzică aproape 40 de compozitori. Este cunoscut melodramele *Clementa lui Titus*, *Didona părăsită*, *Abile în Skyros*, *Attilius Regulus*).

O altă glorie europeană a teatrului italian, dar o glorie de cu totul altă natură – a fost contele **Vittorio Alfieri** (1749-1803); nobil care însă disprețuia aroganța aristocratică și frivolitatea, admirator al enciclopediștilor francezi, care l-au ajutat să-și formeze idei clare cu privire la libertatea politică și la independența Italiei.

Alfieri a adus în teatrul italian tragedia eroică, politică, cu promovarea ideii de luptă contra tiraniei. Și aceasta într-o țară unde burgheziei îi lipsea patosul eroic al luptei pentru libertate, unde nu existau nici actori de tragedie și nici un public format pentru reprezentațiile de tragedie. Piesele lui Alfieri, în număr de 21, au structura clasică a tragediilor lui Voltaire, dar sunt de o sobrietate și de o conciziune dusă la maximum. Extrem de laconice și lipsite de efecte exterioare, tragediile lui oferă posibilități nelimitate de interpretare actoricească. Dramaturgul este considerat: „Creator al tragediei clasice italiene, cu caractere pasionate și energice (*Saul*,

Antigona, Agamemnon, Oreste)”.¹ Majoritatea tragediilor lui Vittorio Alfieri aduc în prim-plan mesajul libertății. Supunând reflecției publicului o asemenea problematică majoră, Alfieri devine reprezentantul conștiinței civice și politice a Italiei timpului.

Carlo Goldoni (1707-1793) apare în teatrului italian, când scena era dominată, pe de o parte, de tragedia lirică a lui Metastasio, dramaturgul publicului „rafinat”, pe de altă parte, de „Commedia dell'arte”. Dar acest gen de artă teatrală era lipsit de substanța observației realiste și critice ale vieții. Marele merit al lui Goldoni este acela de a fi pus comedia italiană pe temelii noi, descoperindu-i naturalețea și adevărul vieții. El scrie „comedii de caracter și de moravuri, inspirate din viața reală (*Văduva isteasă, Hangița, Slugă la doi stăpâni, Mincinosul, Bădăranii*)”.²

S-a născut la Veneția, într-o familie burgheză înstărită. Dotat cu un „puternic *spirito ambulatorio*”, cum singur își definește plăcerea de a călători, a colindat întreaga Italie, stabilindu-se cu traiul la Veneția, devenind scriitor comedialograf.

Inspirația lui Carlo Goldoni, după cum o atestau *Memoriile sale*, izvorăște din contactul direct cu viața teatrală a epocii. Numărul lucrărilor sale este impresionant: 260 de piese în diverse genuri, dintre care peste 150 de comedii. Dar importanța lui Goldoni nu constă în volumul producției sale, ci în opera de reformator al comediei și în valoarea implicită și explicită a literaturii sale dramatice care, de trei secole încoace, formează baza repertoriului teatrului italian.

Înțelegând că reforma comediei nu trebuie să pornească brusc și radical, dramaturgul trece treptat spre obiectivul său. În prima sa piesă *Momolo cortesan* a fost parțial un scenariu, restul fiind lăsat pe seama improvizației. Apoi compune în întregime *Slugă la doi stăpâni* în spiritul „Comediei dell'Arte”. Nu elimină cu totul măștile, nici personajele tradiționale, însă e dă un fond psihologic autentic și un sens contemporan. De asemenea, de la „Commedia dell'Arte” rămâne vioiciunea dialogului și ritmul rapid al acțiunii scenice, precum și latura comică savuroasă.

Dar Goldoni este un om al „Veacului luminilor”, cu principii burgheze, cu principii de egalitate și fraternitate. El visează nu doar la un teatru de înaltă valoare literară și artistică, ci și la o comedie rațională, cu un conținut realist și educativ. Ceea ce nu înseamnă însă că ar fi un gânditor profund și un satiric vehement. Comediile goldoniene sunt admirabile „cadre de viață”, viu colorate, spirituale, pline de mișcare. Ele înregistrează cu accente critice, dacă nu conflictele sociale, atunci deosebirile în mentalitatea și atitudinea în de clasă. Burghezia din Italia, care și-a propagat idealurile printre popoare în acei ani, a găsit în lucrările lui Goldoni atât învățături afectuoase, cât și încurajarea laudei. Goldoni promova în mod activ ideea că burghezia este mai înaltă decât nobilimea, căzută moral și spiritual. Prin opera

¹ *Dicționar enciclopedic*. / Doina Cobeț, Eugenia Dima, Florin Faifer ș.a. – Ed. a V-a. - Chișinău: Cartier, 2004, p. 1052.

² *Idem*, p. 1255.

Văduva isteată și Hangița Goldoni arată aroganța nobilimii. Dar aceasta nu înseamnă că Goldoni nu critică pe burghezii avari. Doar că prin critica sa față de burghezi, Goldoni vrea să-i învețe, să-i față mai buni.

Goldoni – cel dintâi în teatrul secolului al XVIII-lea – aduce pe scenă numeroase și variate figuri de oameni din popor (Slujnica devotată, Gâlcevile din Chioggia etc.). Scriitorul însă nu-i idealizează, ci îi descrie cu toate defectele lor, dar simpatia față de ei este evidentă. Goldoni se afirmă ca un excelent pictor al ambianței, știe să recreeze cu umor spontan moravurile vremii (*Fata cinstită, Cafeneaua, Evantaiul*). Teatrul lui Molière l-a influențat, îndrumându-i atenția și spre comedia de caracter (*Familia anticarului, Hangița, Bădăranii*).

Totuși Goldoni nu se adâncește în cercetarea profundă a unui caracter, geniul său se distinge prin spontaneitate, prin spiritul acut al observației, prin bunul simț și dispoziția senină. Faima europeană și-o datorează descrierii reale a vieții de zi cu zi. Deci, nu este întâmplător că Voltaire a numit dramaturgul ca fiind „pictor al naturii”.

Lessing – teoretician și dramaturg

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) – dramaturg german, teoretician al artei, principal exponent al gândirii iluministe, raționaliste, antifeudale și burgheze. E primul autor german care prezintă în tragediile sale personaje cotidiene, din clasa burgheziei, folosind un limbaj clar, cotidian, în situații în care publicul se putea identifica. În culegerea sa de cronică teatrale „Dramaturgia din Hamburg” Lessing combătea, în principal, imitația oarbă a dramaturgilor francezi, militând pentru o literatură dramatică națională originală și propunând cultul stimulator al teatrului shakespearian.

Lessing n-a lăsat posterității o operă vastă, 3 sau 4 piese au rămas până azi piese de repertoriu: *Miss Sara Sampson*, dramă a vieții burgheze de familie, cu introducerea pe prim plan a omului simplu și implicațiile sale critice la adresa aristocraților; *Minna von Barnhelm*, care prezintă pentru întâia oară în teatrul german un conținut popular și național pronunțat, proclamând prin dragostea maiorului prusac Tellheim față de saxona Minna, ideea necesității unității naționale; drama filozofică *Nathan Înteleptul*, cu negarea dogmatismului tuturor religiilor, o pledoarie pentru umanitate, toleranță și generozitate. Tragedia *Emilia Galotti* este considerată de critici cea mai bună lucrare a dramaturgului.

Acțiunea, plasată în Italia, reproduce de fapt situații din Germania timpului. Tragedia este superioară celorlalte piese prin veridicitatea caracterelor, viziunea consecvent realistă, prin ideile sale antifeudale și antiabsolutiste, prin dramatismul său sobru și concentrat, cât și prin virtuțile scenice marcante.

Tânăra și onesta Emilia – răpită de frivolul prinț Gonzaga, după asasinarea contelui Appiani, logodnicul ei – preferă să moară, decât să fie dezonorată, cerându-i tatălui ei să-i pună capăt zilelor. Odoardo, își iubește fiica, dar o omoară, apărând

onoarea nu numai a familiei ale, ci a întregii „clase de mijloc”. Creând personajele Emiliei și Odoardo, Lessing s-a străduit să-i eroizeze pe burghezi, pentru a sublinia ideea că nu numai în Roma Antică pot exista oameni cu acțiune eroică. Iar Gonzaga devine criminal nu din cauza naturii ale, ci pentru că este nobil, ale cărui dorințe sunt considerate drept. Această interpretare a evenimentelor sugera publicului că motivele apariției răului nu trebuie căutate într-o singură persoană, ci în întreg sistem.

Prin ideile sale iluministe a denunțării imoralității și abuzurilor nobilimii, a superiorității morale - în raport cu aristocrația – a burgheziei, a egalității naturale a oamenilor, a dreptății și rațiunii, dramaturgia lui Lessing s-a impus ca un moment de valoare și semnificație deosebită, artistică și ideologică.

În următoarea etapă, cunoscută sub denumirea de „Furtună și avânt”, teatrul german al secolului al XVIII-lea va intra din nou în sfera atenției europene, datorită primelor creații legate de spiritul mișcării sus-numite - ale lui J.W. Goethe și Fr. Schiller.

Goethe – om de teatru și dramaturg

Teatrul german începe, de fapt, în secolul al XVIII-lea. Până la această dată, în materie de teatru sunt de reținut numai minorele „farse de carnaval”, scrise în secolul al XVI-lea de Hans Sachs (1494-1576).

Împărțită în 300 de unități teritoriale independente, în majoritate conduse după norme feudale tiranice, Germania era o țară înapoiată din punct de vedere economic, politic și cultural. Începutul literaturii în această perioadă începe cu Friedrich Gottlieb Klopstock, poet major al iluminismului, care a eliberat poezia lirică de regulile permanente, subliniind limbajul, imaginile și instrumentele inovatoare. Presupusa sa descoperire a unui gen germanic – bardietul – cântec de război care semnifică o dramă lirică cu conținut național. Klopstock este autor de „drame lirice”.¹ A doua etapă ține de numele lui Lessing. A treia etapă se leagă nemijlocit de mișcarea culturală „Sturm und Drang” („Furtună și avânt”) – mișcare care exprimă valul de revoltă contra stărilor de lucru din țară.

La mijlocul secolului al XVIII-lea, după decenii de stagnare și provincializare, a avut loc o renaștere culturală și literară semnificativă, care urma să constituie baza uneia dintre cele mai exaltate perioade literare ale Germaniei, clasicismul de la Weimar din anii 1790, numită și „Epoca lui Goethe”. Pe lângă faptul că este considerat cel mai mare poet german, este și prima personalitate în a cărei activitate se descifrează funcțiile complexe ale regizorului modern.

Goethe – conducător al teatrului din Weimar, este cel dintâi care ia în considerare toate elementele spectacolului, încadrându-le într-o viziune unitară,

¹ Idem, p. 1328.

organică și armonioasă, datorită calităților sale multiple și excepționale de dramaturg, om de vastă cultură umanistă și științifică, pictor și actor.

Convins de înalta misiune educativă a teatrului, Goethe a pretins ca actorii să dispună de o disciplină profesională perfectă, o conduită morală ireproșabilă și un respect desăvârșit față de textul interpretat. El susținea primatul textului în raport cu actorul, primatul actorului în raport cu decorul scenic, decor, care cere să fie armonizat sub aspectul stilului și coloritului costumelor actorilor. Foarte atent la plastica corporală a actorilor, la gestică moderată, el cerea în acest sens serioase exerciții pregătitoare. Iar în privința mimicii, nu îngăduia niciodată jocul actorului cu spatele la spectator și doar foarte rar jocul în profil. Goethe combătea tonul monoton și declamator a versurilor și nu permitea jocul doar a unui actor.

Printre meritele lui Goethe ca om de teatru se numără și popularizarea dramaturgilor străini, dar mai cu seamă, un rol important este și îmbogățirea repertoriului cu câteva opere valoroase: dramele *Götz von Berlichingen* și *Egmont*, scrise în spiritul mișcării „Sturm und Drang”; drama clasicizantă *Ifigenia în Taurida*, drama *Torquato Tasso* și marele poem dramatic în două părți, operă la care a lucrat aproape 60 de ani – *Faust*. Poemul dramatic „concentrează în sine experiențele cruciale și concluziile unei perioade din istoria lumii. Această semnificație a poemului său Goethe a obținut-o aducând în scenă oameni vii și întâmplări mișcătoare sau zguduitoare, apoi o întregă lume de alegorii și simboluri, capabile să încline fruntea cea mai gânditoare”.¹

Opera *Faust* a fost publicată în formula completă în 1832, la câteva luni după moartea lui Goethe și prezintă, în opinia multor critici, capodopera supremă a literaturii germane. Pornind de la cunoscuta legendă populară a alchimistului care, pentru a pătrunde în tainele științei, își vinde sufletul diavolului, Goethe a realizat o impresionantă dramă a omului în febrila căutare a sensului existenței.

Piesa începe cu un prolog pe scenă, cu câteva idei esențiale asupra teatrului. Urmează „Prologul în cer” cu scopul de a-l orienta pe cititor sau spectator asupra temei și a subiectului dramei. După care pornește acțiunea. Acțiunea îl înfățișează pe Heinrich Faust, un savant bătrân, ispitit să-și vândă sufletul demonului Mefistofel, care se angajează să-l poarte pe protagonist prin timp și spațiu, oferindu-i toate minunile Pământului, până când acesta va fi mulțumit de existența sa. Seria ispitelor începe cu redarea tinereții. Dar Faust nu-și găsește satisfacția și împlinirea năzuințelor. Înzestrat cu anumite trăsături sufletești proprii autorului său, Faust își simte sufletul scindat între două porniri: viața activă și cea contemplativă, activitatea teoretică și cea practică, bucuriile vieții și urmărirea idealurilor înalte:

Faust: „*Ah! Două suflete-s în mine! Cum se zbat*

¹ Vezi: Vianu Tudor în *Aprecieri critice*.// Goethe, *Faust*. – Chișinău: Litera, 1997, p. 434.

*În piept, să nu mai locuiescă împreună!
Unul de lume strâns mă ține, încleștat
Cu voluptate, celălalt puternic
Către cerești limanuri mă îndrumă”¹.*

În această dramă atât de bogată în sensuri simbolice, Mefisto reprezintă spiritul negației, dar și spiritul tentației. Prin prezența lui în *Faust* Goethe afirmă faptul că, în activitatea omului, conștiința răului îl poate îndemna și trebuie să-l stimuleze să facă binele. De aceea, ca personaj, Mefisto este spiritual, șiret, ironic, cu o inteligență realistă și practică: un fel de diabol-filozof. După experiențele spirituale prin care trece neliniștitul Faust, urmează lungul episod al dragostei pentru Margareta, pe care dragostea o va împinge să-și otrăvească mama, să-și omoare copilului, apoi o va arunca în întunericul morții și, în sfârșit, în brațele morții.

A doua parte a piesei *Faust* este formată dintr-o succesiune variată de tablouri, Faust călătorește prin diverse locuri, până când ajunge sfetnic la curtea împăratului. Aici situația este ca în curțile princiare și ducale din Germania vremii. Convins că sensul vieții stă în faptă, în activitatea destinată folosului celor mulți, săraci și oropsiți, Faust vrea să smulgă apelor mării un teren mlăștinos, pentru a-l asana, a-l cultiva și a-l dăruia oamenilor nevoiași. Gândul că va putea ajuta oamenii să-și realizeze idealul lor de libertate și prosperitate, îi insuflă lui Faust o stare de fericire, în care a găsit în sfârșit sensul vieții:

*„O mlaștină se-ntinde lângă mine, nesfârșit,
Și infectează tot ce-am cucerit.
Băltoaca să se scurgă, putredă, în mare.
Aceast-ar fi izbânda cea mai mare.
Un spațiu vor deschide multor milioane,
Să locuiesc-aici, nu singuri, dar în libertate. /.../
Aș vrea să văd asemenea devălmășie,
Să locuiesc cu liberul popor pe liberă câmpie.
Acele clipe aș putea să-i spun, întâia oară:
Rămâi, că ești atâta de frumoasă!”².*

Ajuns la acest punct, Mefisto, potrivit pactului, vrea să-i ia sufletul, însă Faust este mântuit, ridicându-se de la egoism la cel mai înalt altruism.

Piesa este o autobiografie spirituală a genialului Goethe și o apologie a necurmatelor eforturi creatoare ale umanității în drum spre progres, spre perfecțiune.

Teatrul lui Schiller

În Germania fărâmițată, feudală și despotică a secolului al XVIII-lea, teatrul lui Fr. Schiller (1759-1805) a izbucnit ca un strigăt elocvent și pasionat de revoltă, așa

¹ Goethe, *Faust*. – Chișinău: Litera, 1997.

² Goethe, *Faust*. – Chișinău: Litera, 1997, p. 414.

cum a fost întreaga sa viață, relativ scurtă, curmată la 46 de ani. El a dăruit culturii germane câteva eseuri frumoase de estetică, balade și poeme filozofice de valoare remarcabilă. Și, în primul rând, teatrul său, prin care Schiller se afirmă ca cel mai mare dramaturg german din toate timpurile și unul din marii dramaturgi ai lumii. Schiller de profesie este medic militar, dar, cu toate acestea, Schiller se dăruiește teatrului – singura tribună de la care poate porni educarea mulțimii în spiritul răzvrătirii pentru înlăturarea asupririi.

Prima piesă a tânărului Schiller – *Hoții*, este aplaudată îndelung, deoarece arăta problemele ce frământau conștiințele spectatorilor, cu deosebire prin cuvintele personajului principal Karl Moor, personificare a spiritului de revoltă, care e retrage în codru cu o ceată de nedreptățiți, pedepsind, când puteau pe asupritori.

Drama avea multe neajunsuri – tiradele erau interminabile, personajele abstracte, revolta tânărului dramaturg se manifesta în forme confuze, anarhice. Cu toate acestea piesa era prima piesă revoluționară nu numai din Germania, ci din întreaga literatură europeană. Pentru această piesă Adunarea națională revoluționară de la Paris îi acordă lui Schiller titlul de Cetățean de Onoare al Franței, aducând astfel omagiu ideilor revoluționare cuprinse în drama *Hoții*.

După ce ducele îi interzice să mai scrie, Schiller se refugiase la Mannheim, unde a primit un loc de muncă ca șef al departamentului literar la Teatrul Național. În aprilie 1784, pe scena acestui teatru a avut loc premiera tragediei filistine a lui Schiller *Trădare și dragoste*. Spre deosebire de primele drame, personajul central aici este o fată: Louise Miller, fiica unui muzician sărac. Este îndrăgostită de Ferdinand, fiul unui aristocrat, dar prejudecățile de clasă îi împiedică să se unească. Ciocnirea legilor crude ale unei societăți absolutiste și a sentimentelor umane, duc la un rezultat tragic: prins într-o rețea de intrigi, Ferdinand o ucide pe Louise din gelozie. Înainte de Schiller, nimeni nu îndrăznește să interpreteze tema iubirii reprezentanților diferitelor clase cu o astfel de tendințe socială, care era obișnuită pentru literatura sentimentală din acea vreme. Chiar și Lessing în tragedia burgheză, *Emilia Galotti*, cu care jocul lui Schiller răsună în mod evident, a ales să transfere acțiunea operei sale în Italia pentru a evita conflictul cu autoritățile.

Din cauza dificultăților financiare, Schiller a fost nevoit să părăsească Mannheim. Se mută la Dresda, unde, locuiește la prieteni. În ciuda condițiilor dificile, Schiller lucrează activ: se încearcă în genuri de proză (*Crima datorată onoarei pierdute*, 1786, *Jocul sorții*, 1789, un fragment al romanului *Văzătorul spiritual*, 1787), completează *Scrisori filozofice*, scrie „poemul dramatic” *Don Carlos, Infante spaniol* (1787).

În lucrările perioadei de la Dresda, este evidențiată plecarea lui Schiller de la fosta ideologie rebelă. Acum Schiller crede că, pentru a concilia idealul și viața, geniul poetic „trebuie să se străduiască să rupă cu țărâmul lumii”. O revoluție în

viziunea asupra lumii a poetului are loc atât ca urmare a deziluziei față de idealurile „Furtună și Asalt”, cât și ca rezultat al studiului filosofiei kantiene și al pasiunii pentru ideile masoneriei. Drama *Don Carlos*, scrisă pe baza istoriei Spaniei, reflectă bine acest punct de cotitură, chiar și formal: spre deosebire de piesele de început, ale căror personaje vorbeau limbaj simplu, „Don Carlos” nu este un reprezentant al „moșiei burgheze”, așa cum se obișnuia printre reprezentanții „Furtunii și avântului”, ci un curtenesc; unul dintre ideile centrale drama este ideea reformării societății de către un conducător luminat.

După *Don Carlos*, Schiller a plonjat din ce în ce mai mult în studiul antichității și al filosofiei kantiene. Dacă mai devreme valoarea antichității pentru un poet era în anumite idealuri civice, acum antichitatea devine importantă pentru el în primul rând ca fenomen estetic. Schiller vede în antichitate „simplitatea nobilă și măreția pașnică”, înfrânarea „haosului”.

În 1787 Schiller s-a mutat la Weimar, unde a comunicat cu filosoful J. G. Herder și scriitorul K. M. Wieland. El își finalizează cercetările istorice despre *Istoria căderii Țărilor de Jos*, pe care le-a început în timp ce lucra la *Don Carlos*. La Weimar începe marea prietenie dintre Schiller și Goethe. Curând, la cererea lui Goethe, Schiller a primit catedra de profesor de istorie la Universitatea din Jena. Aici citește un curs de prelegeri despre istoria războiului de treizeci de ani (publicat în 1793). În prima jumătate a anilor 1790, Schiller nu creează opere dramatice mari, dar apar o serie de opere filozofice ale sale: *Despre tragicul din artă*, *Scrisori despre educația estetică a omului*, *Despre sublim* etc. Plecând de la teoria lui Kant despre artă ca o legătură între regatul naturii și regatul libertății, Schiller își creează teoria trecerii de la „statul absolutist natural la regatul burghez al rațiunii” cu ajutorul culturii estetice și reeducării morale a omenirii.

În drama *Wilhelm Tell* (1804) Schiller a încercat să arate nu numai dezvoltarea unei persoane (la început Tell este prezentat ca un țăran plăcut, la sfârșit - ca un rebel conștient politic), ci evoluția unui întreg popor de la „naiv” la „ideal”; ciocnirea dramatică constă în faptul că elvețienii pot scăpa de dominația austriacă numai prin crimă, dar, potrivit lui Schiller, nu au dreptul să o facă, din moment ce „oamenii se pot angaja doar în „autoapărare” și nu în „auto-eliberare”.

Nu este o exagerare să spunem că Johann Goethe și Friedrich Schiller au fost și vor fi poeții preferați ai germanilor în orice moment. Contribuția lor în literatură este de neprețuit: clasicii au luat-o pe calea unui nou umanism, generalizând ideile iluminismului, romantismului și clasicismului.

Scena în „Secolul Luminilor”

Secolul Luminilor s-a dovedit a fi fertil nu doar în literatura de teatru, dar și în arta spectacolului, aducând inovații în decorul scenic, în costumația și exprimarea multilaterală a actorului, în teoria dramei și regia modernă. În arhitectura teatrului

nu s-au adus inovații capitale, formula italiană în formă de semielipsă a scenei s-a definitivat și extins enorm. Dezvoltarea teatrului liric, a operei în speță, a determinat echiparea scenei cu decoruri bogate și mașinării ingenioase.

Un progres remarcabil înregistrează scena secolului al XVIII-lea și în tehnica iluminatului. Lumânările lustrelor, candelabrelor au fost înlocuite cu lampioane cu ulei, ceea ce permitea o iluminare mai puternică. Dar toate acestea aveau și minusuri: flacăra era sensibilă la orice boare de aer, fumul feștilor înnegea decorurile și costumele actorilor, scena și sala erau iluminate în mod egal, ceea ce îngreuna mult crearea iluziei scenice. Abia către sfârșitul secolului al XVIII-lea se tinde spre înlocuirea luminii puternice din sală printr-o iluminare indirectă discretă, ca în contrast cu lumina puternică de pe scenă, această atmosferă de penumbră să ducă la o concentrare a publicului asupra impresiei pe care o creează scena.

În scenografie, ideea realizării cadrului pitoresc într-o culoare locală, proprie, atrage după sine reforma costumului de teatru. Schimbarea o face marea actriță Clairon. Așa în tragedia lui Voltaire *Orfanul din China* actrița a îmbrăcat o toaletă chinezească autentică, sau când a jucat rolul Roxanei fără malacof – în costum adevărat de sultană. Tot acum este respinsă și regula celor trei unități: de loc, de timp, de acțiune. Într-o piesă puteau fi stiluri și genuri opuse, amestec de comic și serios. Și toate acestea în numele firescului și verosimilului. Voltaire spunea: „Tot așa de pestriță este și viața omului”. Concomitent cu reforma costumului, are loc și reforma stilului interpretării actoricești. „Adevărul costumului este legat de adevărul declamației”, - spunea aceeași actriță Clairon. Jocul actoricesc devine viu, îndreptat spre un realism sporit, cu un stil cât mai firesc și mai emoționant. Însuși Voltaire în Franța și Goethe în Germania le dădeau actorilor lecții de declamație și gesticulare. În locul declamației cântate în stil convențional și a gesticulației clasiciste „frumoase și distinse”, acum se urmărește emoționarea spectatorilor prin adecvarea interpretării firești la textul dramatic.

Tot în secolul al XVIII-lea apare și regizorul, în percepția modernă a cuvântului. E adevărat că regia modernă atinge stadiul superior și definitiv abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, odată cu „Școala din Meiningen”, dar bazele ei clare, complexe și temeinice au fost puse încă în secolul al XVIII-lea prin Goethe - primul regizor de teatru, cel care stăpânește toate datele spectacolului.

Aplicații, teme, aprofundări

1. Definiți trăsăturile definiției ale dramaturgiei universale din „Veacul luminilor”.
2. Ce înțelegeți prin noțiunile de clasicism (neoclasicism), realism iluminist?

3. Încadrați opera dramatică aleasă în contextul epocii și al orientărilor literare. Precizați 2-4 caracteristici ale teatrului din sec. al XVIII-lea, prin care să puteți motiva încadrarea operei într-un curent literar / o specie literară.

4. Precizați viziunea despre lume existentă în textul analizat.

5. Prezentați cel puțin patru elemente de structură a textului dramatic (de exemplu: *acțiune, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, construcția personajului, modalități de caracterizare, limbaj, titlu* etc.).

6. Prezentați semnificația titlului în textul dramatic studiat.

7. Analizați particularitățile de compoziție ale tragediei (comediei); specificul conflictului; construcția subiectului în textul dramatic ales.

8. Prezentați construcția personajelor în piesa de teatru studiată. Precizați modalitățile / procedeele de caracterizare a personajului dramatic studiat.

9. Exprimă-ți opinia argumentată, despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în textul dramatic ales.

VIII. TRĂSĂTURILE TEATRULUI ÎN SEC. AL XIX-LEA.

DRAMATURGIA ROMANTICĂ

Romantismul, ca mișcare, apare la sfârșitul secolului al XVIII-lea în Germania. S-a manifestat în diferite arte, dar s-a marcat în special în literatură și muzică. Starea de lucruri și evenimentele de la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea au determinat în artă și literatură o dezbatere pasională a problemei existenței. Visurile acum sunt enunțate în formule entuziaste, realitățile interpretate prin prisma idealurilor, iar dezamăgirile, durerile, prăbușirile, exprimate în mod patetic. Ca principii de bază ale creației artistice stau sentimentul, individualismul, sensibilitatea și imaginația. În dramaturgie, noua formulă romantică este pregătită de mai mulți factori: de atenția acordată acum sorții popoarelor subjugate, de interesul arătat studiilor istorice, de marea popularitate a romanelor lui Walter Scott, de răspândirea romanelor sentimentaliste sau de succesul extraordinar al melodramei. Apare drama romantică, „cu victima persecutată, tiranul nemilos, individul dominat de fatalitate, brigandul cinstit sau personajul comic. Apoi o serie de procedee și mijloace de efecte „tari”: decoruri medievale, deghizări, asasinat, uși secrete, trape, măști, sicrie, pumnale, otravă etc.”¹ Toate acestea pentru redarea ideii de umanitate, idealurilor superioare, nobleței sufletești.

Dramaturgul romantic manifestă un interes pentru libertatea națională a popoarelor, dreptatea socială și sentimentul de solidaritate. De aici, elogiul spiritului

¹ Drimba Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, vol. II. – București: Editura SAECULUM I.O., 1998, p. 196.

de abnegație, a puterii de sacrificiu în serviciul unei cauze comune, la care e adăugă cunoașterea realității. De obicei drama romantică se identifică cu una istorică. Dar pe lângă o evocare apropiată a trecutului, adresarea la fapte și situații contemporane rămâne permanent în intenția autorului. Dramaturgul romantic urmărește să se elibereze de regula celor trei unități, realizează o imagine cât mai complexă și completă a realității, pentru care el amestecă genuri, îmbină elementul dramatic cu cel comic, așa cum se întâmplă și în viață.

În general, teatrul romantic a evaluat subiectivitatea geniului, a ridicat emoții puternice peste restricțiile raționale și, de multe ori, a căutat să întruchipeze conflictele universale în cadrul unor figuri individuale. În privința modalităților de exprimare artistică, teatrul romantic preferă amplele monologuri și tiradele eroice sau sentimentale de efect. Stilul denotă o reală bogăție de tropi, este încărcat cu simboluri, comparații, antiteze, personificări, repetiții – un stil prevalent liric.

Dramaturgia romantică în Franța

Toate caracteristicile proprii teatrului romantic se întâlnesc în dramele unor romantici francezi – Musset și Vigny.

Alfred de Musset (1810-1857) în *Lorenzaccio* – dramă istorică în 39 de tablouri, cu peste o sută de personaje a cărei reprezentare necesită cel puțin opt ore – încearcă să prezinte un tablou al Florenței Renașterii, protagonistul căreia este gata să-și urmărească până la moarte visul de restaurare a libertății republicane împotriva abuzurilor tiraniei.

Alfred de Vigny (1797-1863) cu drama *Chatterton*, al cărei protagonist, poet englez al secolului al XVIII-lea s-a sinucis la vârsta de 18 ani din cauza mizeriei, orgoliului rănit, decepției în dragoste, insucces în viața literară, egoismul meschin al mediului său, pe care Vigny le pune cu subtilitate în relație cu eroul său.

Alte nume ale literaturii romantice: Prosper Mérimée, Al. Duma-tatăl și Victor Hugo (1802-1885) își aduc fiecare aportul în dezvoltarea teatrului francez.

Hugo – cel mai reprezentativ dramaturg romantic, în cunoscutele sale drame: *Hernani*, *Marion Delorme*, *Regele petrece*, *Lucreția Borgia*, *Ruy Blas*, *Angelo, tiranul Padovei* și altele tratează subiecte căutate în istorie, cu intrigi complicate, peripeții surprinzătoare, caractere exagerate. Teatrul lui Hugo se manifestă prin imaginație bogată și lirismul admirabil, dar și prin idei înalte morale.

La vârsta de 25 de ani Hugo publică celebra prefață la drama *Cromwell*, care va deveni imediat manifestul teatrului romantic. Ideile formulate aici nu erau tocmai noi, multe din ele fuseseră expuse înainte de Staël, Stendhal, Manzoni etc., dar acum aceste idei erau prezentate într-o sinteză organică, cu o pasiune și ton polemic, care avea darul să trezească discuții aprinse pro și contra.

Hugo respingea unitățile clasice de timp și loc, iar în schimbul acțiunii propunea unitatea de impresie. Susținea formula unui teatru mai „adevărat”, mai

conform vieții, prin fuziunea de tragic/comic, a stilurilor – nobil și familiar și a elementelor dramatice, lirice, epice, morale și istorice, ca astfel teatru să devină o artă „completă”.

Teatrul romantic englez, german și rus

În Anglia, teatrul romantic este reprezentat prin operele dramatice ale marilor poeți Byron (1788-1824) și Shelly (1792-1822). Deosebirile dintre ei, sub raportul structurii intelectuale și morale, se reflectă și în creațiile dramatice. Pe când Byron uzează de formula individualismului excesiv, Shelley elogiază generozitatea, marea iubire de oameni, imprimând adesea textului și accente revoluționare.

Manfred – piesa principală a lui Byron, descrie drama unui nobil singuratic, orgolios, nefericit în dragoste, care trăiește de unul singur în castelul său sumbru, ocupându-se de magie, care însă nu-i poate aduce liniștea sufletească, deoarece se simte vinovat de moartea ființei dragi. Vrea să se sinucidă, dar este salvat, ca să rămână până la sfârșitul vieții în neagră singurătate. Deși inițial nu este o piesă destinată scenei, *Manfred* a rămas un exemplu de dramă romantică, printr-o serie de elemente tipic romantice: exaltarea pasiunii, exacerbarea individualismului, fatalitatea eroului, decor admirabil, castel bântuit de apariții sinistre și stilul patetic.

Cu totul deosebită ca temă, ca sensuri de umanitate și ca factură generală, este celebra dramă lirică *Prometeu descătușat* a lui Shelley, care, prin acțiunile sale din timpul vieții se dovedește a fi tipul romanticului revoluționar înzestrat cu sentimente democratice, inspirându-se din tragedia lui Eschil, *Prometeu înlănțuit*, dar tratând motivul în alt spirit. Astfel, Shelley îl arată de Prometeu suferind cumplit persecuțiile tiraniei; în același timp, eroul îi învață pe oameni iubirea și speranța într-un viitor liber. În cele din urmă, Prometeu este eliberat de Hercule, tiranul Jupiter este doborât, în locul său domnind acum (Demogorgon) puterea poporului revoltat. Ca în orice piesă romantică și aici prevalează puterea imaginației cu tablouri grandioase și personaje simbolice. Prin suflul său de mare dragoste față de oameni, Shelley a dăruit dramaturgiei universale o adevărată capodoperă.

În Germania secolului al XVIII-lea - țară înapoiată din punct de vedere politic și social romantismul capătă tonuri profund pesimiste, fantastice, idealiste și mistice. Aceste note definesc și opera celui mai de seamă dramaturg romantic german, Heinrich von Kleist (1777-1811). Cu firea lui dezechilibrată, nobilul Kleist a scris drame ca *Prințul de Homburg* sau *Kätchen von Heilbron*. Prima dramă urmărește exaltarea orgoliului național german și elogiarea militarismului prusac; a doua, inspirată dintr-o baladă, evocă procesul desfășurat în fața unui tribunal medieval, împotriva unui cavaler învinuit de a fi sedus pe tânăra Kätchen. În ambele piese subiectele poartă pecetea senzaționalului, acțiunile vizează spectaculosul, iar personajele se comportă adesea neverosimil. Domină o atmosferă mistică, tenebroasă, populată de vrăjitori, obsesii, vise, acte de hipnoză. Deși pieselor lui

Kleist nu le lipsesc remarcabile frumuseți lirice, totuși Goethe nu exagera spunând despre autor că îi inspiră „un fior de groază”, ca în prezența unui „om căzut pradă unui rău incurabil”.

Redescoperit și apreciat în secolul nostru, Georg Büchner (1813-1837) a fost o apariție fulger în literatură, revoluționar, adeseori urmărit de poliție, s-a refugiat în Elveția. A scris puțin: o nuvelă, o comedie, o dramă abia schițată și, în sfârșit, *Moartea lui Danton*, singura sa dramă terminată. Ceea ce caracterizează și viața și opera lui Büchner este setea de dreptate, energică, doborâtă până la urmă de pesimism. *Moartea lui Danton* descrie Revoluția franceză din timpul Convenției, cu personaje celebre ale Revoluției. Danton, cândva revoluționar înflăcărat, devine pasiv, obosit, sceptic, obsedat de idei fataliste. După Büchner, Revoluția burgheză, cu toate speranțele, ideile progresiste, nu a făcut decât să îndobitocască oamenii, fără să poată înlătura foamea și mizeria. *Moartea lui Danton*, prin structura sa shakespeariană, cu succesiunea rapidă de scene, scurte, nervoase, reduse la faze dramatice face din Büchner un îndepărtat precursor al expresionismului în teatru, deopotrivă cu drama politic-socială și drama fatalității.

Principalii reprezentanți ai teatrului romantic rus sunt M. Iu. Lermontov (1814-1841) și A. S. Pușkin (1799-1837). Creațiile lor se înscriu în perioada agitată care a culminat cu mișcarea decembriștilor – mișcare revoluționară condusă de ofițeri ruși, înăbușită sângeros în 1825, fapt ce explică și pătrunderea unor puternice note sociale.

Opera lui Lermontov se evidențiază prin evocări istorice, meditații acide asupra realității sociale, peisaje caucaziene, dar și investigarea condiției poetului și a lumii interioare (*Borodino, Nu te încrede în tine însuși, Caucazul, Crucea de pe stâncă, Poetul, Meditație* etc.). Tema romantică a eului puternic individualizat, rebel și însetat de libertate se desfășoară în *Mțâri*. Poemul epico-liric *Demonul* cuprinde alegoria spiritului superior, suprauman, care dorește să se integreze, prin iubire, condiției umane, spre a învinge singurătatea absolută. Drame pline de confruntări de idei și de observații psihologice sunt piesele *Spaniolii, Un om ciudat*. În drama sa *Mascarada*, dramă scrisă după toate canoanele esteticii romantismului, Lermontov pictează cu mult adevăr și cu o satiră aspră tabloul „înaltei” societăți ruse, pe fundalul social al căreia evoluează drama personajului principal devorat de gelozie. Eroul – indus în eroare de cercul său ipocrit și depravat, își omoară soția, după care convingându-se de nevinovăția ei, înnebunește.

Romantismul *Mascaradei* se afirmă prin violența pasiunii oarbe, prin tipul de factură byroniană, a individului strivit de fatalitate și prin tonalitatea generală patetică a piesei. Piesa *Mascarada* este o piesă deosebită, prin introducerea în literatura rusă a individului superior înzestrat, dar inutil societății. Se poate considera că în versurile, poeziile și drama *Mascarada* de Lermontov, romantismul rus a atins cel mai înalt punct al dezvoltării sale. Această înălțime este determinată de

dezvoltarea extremă a conflictului romantic, aprofundarea dialecticii sale, în special, pătrunderea principiilor opuse (binele și răul), formularea acută a problemei substanțiale ale ființei.

Momentul teatrului romantic rus rămâne *Boris Godunov* de A.S. Pușkin, dramă de prim ordin circumscrisă romantismului european. Pușkin a fost mereu interesat de subiecte istorice. În opera *Boris Godunov* autorul dramatizează un episod caracteristic epocii de dezagregare politică a feudalismului și de formare a absolutismului țarist. Influențat de Shakespeare (*Macbeth*, *Richard al III-lea*) scriitorul își prezintă eroul-uzurpator ucigaș Boris, care lipsit de sprijinul poporului, cade în fața noului uzurpator. În operă se resimte puterea poporului și profunda înțelegere a sensurilor politice și morale ale epocii istorice evocate.

Opera *Boris Godunov* impresionează prin construcția psihologică complexă a personajului principal, prin tragismul unei conștiințe pătate de crimă, zdruncinată de conștiința înstrăinării de popor și prin urmare inevitabil destinat unei prăbușiri totale.

Lui Pușkin i se datorează de asemenea o serie de piese scurte, cu un seducător caracter romantic, numite de autor *Mici tragedii*. În *Mozart și Salieri* se prelucrează legenda geloziei compozitorului mediocru față de artistul genial; în *Oaspetele de piatră* se reia subiectul celebrei opere a lui Tirso de Molina, cu reabilitarea figurii lui Don Juan, căruia îi conferă calități morale superioare; apoi *Cavalerul avar* și, în afara seriei, opera neterminată *Rusalka*, inspirată din folclorul rus.

Teatrul romantic românesc

Teatrul romantic românesc s-a afirmat după 1848 și a însemnat în primul rând promovarea dramei istorice, inspirate din trecutul național. În această perioadă de frământări politice și sociale, apelul la istorie, ca sursă de inspirație și de mobilizare a conștiințelor, devine o necesitate, lucru înțeles de pionierii literaturii noastre moderne – Kogălniceanu, Asachi, Ion Heliade Rădulescu, Bolintineanu și de următoarea generație. Modalitatea artistică în care drama istorică s-a realizat s-a manifestat influența lui Shakespeare și Hugo.

Printre dramele istorice se afirmă cu o superioritate drama istorică în versuri *Răzvan și Vidra*, scrisă de Hasdeu B.P. (1836-1907) – istoric, filolog, savant de renume mondial. Hasdeu era totodată un îndrumător al vieții teatrale, promotor al funcției educative a teatrului. Epoca evocată în *Răzvan și Vidra* reprezintă secolul al XVI-lea cu „una din cele mai oligarhice perioade din istoria României”. Subiectul – ascensiunea unui rob devenit căpitan de haiduci, apoi comandant militar în oastea polonă, hatman și, în cele din urmă, domn al Moldovei pentru scurt timp. Moto-ul piesei este „*Mărirea deșartă și iubirea de arginți sunt niște neputinți iuți ale sufletului*”. Pentru prima dată eroul dramei de origine umilă este înzestrat cu ambiție, vitejie, iubire de libertate și de țară. Ceea ce este propriu lui Hasdeu și dă valoare operei sale, deasupra acestor coincidențe de structură cu opera lui Hugo, este

respectul adevărului istoric, caracterul veridic al unor relații sociale, patosul sincer, comunicativ al ideilor și sentimentelor, cunoașterea profundă a limbii.

Al doilea moment important al dramei romantice românești este *Despot Vodă*. V. Alecsandri (1821-1890) descrie aici figura aventurierului Iacob Heraclit Despot, care pretinzând că e rudă cu doamna Lăpușneanu și ajutat de nobilul polon Laski și de o parte din boierime, ajunge pe tronul Moldovei, pentru ca, în cele din urmă să fie ucis de Ștefan Tomșa. Inspirându-se din cronicile Moldovei, Alecsandri a adăugat personaje și episoade noi, elemente de fantezie întrebunțate potrivit formulei dramei romantice. În opera care o zugrăvește cu măiestrie găsim nuanțe ce amintesc de Hugo, dar gândirea sa dovedește în același timp o imaginație originală și putere creatoare. Poetul naturalizează elementele pe care le împrumută, dându-le o tonalitate specific românească. Figura aventurierului ambițios, dornic de putere și averi se înscrie pe un fundal al reacțiilor poporului.

După aproape un sfert de secol, Vlaicu Vodă al lui Al. Davila (1862-1929) vine să adauge un moment neegalat ca realizare artistică teatrului romantic românesc. Este o operă în stilul dramelor hugoliene, prin forță, profunzime, frumusețe și sentiment patriotic.

Delavrancea B. Șt. (1858-1918) prin trilogia sa: *Apus de soare*, *Viforul* și *Luceafărul* din nou revine la secolul al XVI-lea. Eroul primei drame fiind Ștefan cel Mare, aflat în ultimii ani de domnie, în *Viforul* - Ștefăniță Vodă și în *Luceafărul* - Petru Rareș. G. Călinescu, referindu-se la opera *Apus de soare*, spunea că „revelează o dezlănțuire oratorică extraordinară. Unt părți de înaltă, sublimă succulență, la nivelul poeziei lui Victor Hugo și a lui Eminescu”.

După capodoperele lui Hasdeu, Alecsandri, Davila și Delavrancea, drama romantică, de evocare istorică au pe motive folclorice, a continuat să fie cultivată și în următorul secol de N. Iorga, M. Sorbul, V. Eftimiu etc.

Spectacolul de teatru în epoca romantică

Spectacolul romantic a întruchipat în sine tot ce avea mai valoros dramaturgia romantică – frământarea interioară, noblețea sufletească, lirismul. Teatrul romantic a respins cele trei unități ale narațiunii: timp, loc și acțiune. Autorii au scris fără restricții și au folosit diferite scenarii.

Mulți dramaturgi romantici se ocupau singuri de punerea spectacolelor în scenă, chiar dacă nu erau oameni de teatru profesioniști, cum fusese Shakespeare, Molière sau Goldoni. De exemplu, V. Hugo, schițează singur decorurile pentru dramele sale, desenează costume și îndrumă jocul actorilor. Autorii precizează amănunte de spectacole chiar pe manuscrisele operelor. Apar acum și „caietele de regie” speciale, cu indicații speciale pentru actori, decoratori și costumieri.

O altă caracteristică a spectacolului din acest timp – efectul scenic puternic, spectaculosul, care se obținea prin decor, iluminare sau mașinărie scenică. Epoca

romantică este epoca de triumf a decorului și a mizanscenei. Decorul romantic de teatru se caracterizează printr-o desfășurare panoramică: scena pierde din adâncime, însă câștigă în lățime, oferindu-i spectatorului senzația unui tablou. O preferință cu totul deosebită decoratorii manifestă pentru scenele de natură, pictate cu senzualitate. Platourile din lemn sunt mai variate, cu ajutorul cărora se plantează pe scenă scări, terase, balcoane etc. Pentru decorurile de interior apare plafonul orizontal, ca imaginea unei săli să fie mai aproape de realitate. În ansamblu scena era încărcată cu o mulțime de obiecte, accesorii, strict necesare.

Atât pentru decoruri, cât și pentru costume, se apelează la o documentație riguroasă. Pentru fiecare piesă în parte pictorul scenograf concepe un decor propriu. Se obțin inovații și în iluminatul scenei. Odată cu aplicația iluminății cu gaz aerian, în jurul anului 1820, devine posibilă manevrarea variațiilor de lumină. Apare o nouă profesie, cea de tehnician, maestru de lumini, care dirijează cu robinetele a câteva zeci de țevi de gaz de iluminat, de secțiuni diferite, asemenea tuburilor unei orgi. Efectele noului ecleraj prin jocul subtil de umbre și lumini au dus la o atmosferă de mare efect vizual. Costumul romantic de teatru urmează aceeași grijă de exactitate, când e vorba de acțiunile ce se petrec în trecut sau în alte țări, în celelalte piese costumul este conform epocii. Machiajul actorului devine mai expresiv, conform caracterului interpretat.

Mișcarea scenică se caracterizează prin patetism, gesticulări, dominând caracterul spontan. Totul devine mai degajat și liber, pentru a putea exprima stările sufletești ale eroilor romantici. Teatrul romantic a apreciat subiectivitatea geniului, a ridicat emoțiile puternice deasupra rațiunii și a căutat adesea să întruchipeze conflictele universale în cadrul figurilor individuale.

O sursă de inspirație pentru teatrul romantic este natura. Explorând propriile adâncimi, artiștii iau legătura cu procesele fundamentale ale naturii. Astfel, artiștii romantici au dorit ca creațiile lor să imite procesul natural, neplanificat și inconștient al naturii.

Aplicații, teme, aprofundări

1. Definiți trăsăturile definatorii ale dramaturgiei în perioada romantismului.
2. Ce înțelegeți prin noțiunea de romantism?
3. Încadrați opera dramatică aleasă în contextul epocii și a romantismului. Precizați 2-4 caracteristici ale teatrului romantic, prin care să puteți motiva încadrarea operei în curentul literar / o specie literară.
4. Precizați viziunea despre lume existentă în textul analizat.
5. Prezentați cel puțin patru elemente de structură a textului dramatic (de exemplu: *acțiune, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, construcția personajului, modalități de caracterizare, limbaj, titlu etc.*).

6. Prezentați semnificația titlului în textul dramatic studiat.
7. Analizați particularitățile de compoziție ale dramei; specificul conflictului; construcția subiectului în textul dramatic ales.
8. Prezentați construcția personajelor în piesa de teatru studiată. Precizați modalitățile / procedeele de caracterizare a personajului dramatic studiat.
9. Exprimați-ți opinia argumentată, despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în textul dramatic ales.

IX. REALISMUL SEC. AL XIX-LEA. TRĂSĂTURILE DRAMATURGIEI

Teatrul realist francez

Teatrul realist aparține celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea – când, după furtunoasa domnie a lui Bonaparte, se desfășoară și alte evenimente: restaurația Bourbonilor, revoluția din 1830, domnia „regelui burghez” Ludovic Filip, revoluția din 1848, lovitura de stat a lui Napoleon al III-lea. Toate acestea au impus scriitorilor o descriere mai realistă și critică a faptelor și situațiilor. Exaltarea romanticilor – generoasă, dar prea individualistă, părea acum naivă. Faptele infirmau mereu credințele lor idealiste și utopice. Publicul nu mai aprecia extravaganțele teatrului romantic, retorismul emfatic, excesul de lirism, preferința pentru istorie, exotic și straniu, grandios și monumental. Scriitorul reflectă acum fidel realitatea, nu imaginile visate sau dorite. Personajele vor apărea așa cum sunt în viață, fără ca scriitorul să-și reverse propria afectivitate. Ele sunt bine studiate psihologic, iar acest studiu se reflectă și asupra relațiilor sociale, acestea determinându-le existența, caracterul și destinul.

Subiectele sunt luate din viață, din mediul cotidian, urmărindu-se descoperirea cauzelor profunde, ce determină caracterul oamenilor sau al fenomenelor vieții și adoptarea unei atitudini critice, de dezvăluire, dezaprobare a evenimentelor din sânul societății. Subiectele, personajele, natura acțiunii – totul este tipic pentru epoca și împrejurările contemporane. Însușii mersul acțiunii este condus nu de capriciul fanteziei, sentimentelor sau al ideilor preconceptuate în mod subiectiv, ca la romantici, ci obiectiv, de chiar forța faptelor și a caracterului personajelor. În sfârșit, limbajul artistic se conformează realității, fără utilizarea simbolului sau a altor mijloace lirice, de expresie.

În teatrul francez noul curent realist a fost anunțat de Eugène Scribe (1791-1861), dramaturg popular, care voia să reîntroneze în teatru simplitatea și verosimilul. Din păcate, lipsa de expresivitate în operele sale a dus la aceea că din cele aproape 400 de piese scrise, doar una singură, Paharul cu apă, mai poate amuza

azi un public nepretențios. La fel putem spune și despre piesele continuatorilor lui Scribe, Eugène Labiche (1815-1888) sau Victorien Sardou (1831-1908)

Prima operă remarcabilă a teatrului realist francez poate fi considerată comedia *Mercadet afaceristul* de Honoré de Balzac (1799-1859). Comedia descrie un om de afaceri ruinat, care caută să se salveze căsătorindu-și fiica cu un tânăr presupus a fi înstărit, dar care se dovedește a fi un aventurier, vânzător de zestre, înglodat în datorii. Astfel lui Mercadet nu-i rămâne decât să caute tot felul de mijloace ingenioase ca să scape de presiunile creditorilor.

Piesa lui Balzac dovedește acea uimitoare capacitate a marelui scriitor – cunoscută din romanele lui – de a descifra și de a înfățișa fenomenul tipic al societății sale: goana după bani, cu tot mecanismul speculațiilor financiare, care dezumanizează omul și relațiile sale familiale. S-ar putea spune că după Molière încoace, pe scena franceză nu apăruse – în afară de Figaro – un personaj atât de puternic reliefat ca Mercadet.

Al doilea reprezentant al teatrului realist francez – Al. Dumas-fiul (1824-1895). Fiul natural a lui Alexandre Dumas, autorul romanului *Cei trei mușchetari*, Dumas-fils este cunoscut romancier și dramaturg. În calitate de dramaturg scrie „drame și comedii moralizatoare cu implicații sociale prin critica prejudecăților epocii (*Problema banilor, Fiul natural*)”.¹

Dar mai ales numele acestuia este cunoscut prin romanul său *Dama cu camelii*. Această operă, considerată de unii critici autobiografică, i-a adus scriitorului recunoașterea atât prin forma romanului, cât și sub forma dramei, jucată cu un succes răsunător în 1852. Marguerite Gautier, eroina celebrei drame, o femeie de moravuri ușoare, se transformă, se purifică, sub puterea sentimentului curat al iubirii, nutrit pentru un tânăr dintr-o familie bună, cu care însă familia lui nu-i permite să se căsătorească. La prima vedere s-ar părea că drama reînvia tema reabilitării morale a femeii decăzute, temă tratată de mulți romancieri, idealizând sentimental lucrurile, însă Dumas nu idealizează nimic și personajul principal, și situațiile sociale erau reale. Romanul este cunoscut și publicului de azi, trecând proba timpului. Respingând formula „artei pentru artă”, Dumas-fiul ținea să facă un „teatru util” societății, menționând că „teatrul este o forță, mai mare ca războiul, ca politica, mai mare ca presa și ca elocința”. Rezultatul a fost că, dezvoltând atent doar intriga, tratând superficial psihologia personajelor și accentuând tonul de predică moralizatoare”², teatrul dramaturgului nu mai este actual.

Teatrul realist rus

¹ *Dicționar enciclopedic.* / Doina Cobeț, Eugenia Dima, Florin Faifer ș.a. – Ed. a V-a. - Chișinău: Cartier, 2004, p. 1197.

² Drimba Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, vol. II. – București: Editura SAECULUM I.O., 1998, p. 353.

Primele manifestări ale teatrului realist rus sunt legate de importantul moment social al mișcării revoluționare decembriste, mișcare reprimată cu cruzime de autorități în al treilea deceniu al secolului al XIX-lea.

Dramaturgul reprezentativ al acestei epoci a fost A. S. Griboedov (1793-1829). Comedia sa în versuri *Prea multă minte strică* dezvăluie aspru tabloul mentalității și moravurile aristocrației retrograde. Personajul principal, Ceațki – un fel de alter ego al autorului – tânăr aristocrat, cult, care a călătorit prin țări apusene și are idei înaintate, este întrucâtva o figură de decembrist. Întors la Moscova deziluzia lui e dublă: aristocrația a rămas înapoiată, egoistă, arogantă, dominată de prejudecățile ei de castă, iar iubita lui se dovedește că nu poate fi diferită de clasa ei. Acestei societăți „culte” în care „*prea multă minte strică*”, Ceațki îi aruncă în față adevăruri și critici necruțătoare.

Imensa popularitate a comediei în Rusia, care mulți ani a circulat doar în manuscris, cenzura țaristă interzicând și publicarea și reprezentarea ei – se datora adevărului cu care lumea aristocrată apărea pe scenă. Revoluționarii decembriști o considerau o piesă „a lor”, iar istoria dramaturgiei reține această primă comedie realistă din Rusia ca pe un moment semnificativ.

În deceniul următor, al treilea, teatrul rus va prezenta un alt moment și mai important: acela al lui N.V. Gogol (1809-1852), afirmat deopotrivă și ca un mare prozator. În comediile precum sunt *Jucătorii de cărți* sau *Căsătoria*, el se referă la niște vicii proprii atât aristocrației, cât și burgheziei, extinzând deci aria observației critice. În capodopera sa, *Regizorul*, Gogol a căutat, după propria sa mărturisire, să dea o imagine concentrată a tot ce e rău în Rusia. Într-adevăr, comedia denunță întreg ansamblul social. În desfășurarea intrigii, dramaturgul pornește de la schema qui pro quo-ului. Într-un orașel de provincie, unde s-a anunțat vizita unui inspector general administrativ, apare un tânăr din capitală, Hlestakov, funcționar neînsemnat, cartofor, fanfaron și de o inteligență mediocră. Autoritățile locale îl iau drept revizorul așteptat, situație falsă, în care impostorul Hlestakov se complace perfect. Este foarte bine primit, i se fac toate onorurile, cere în căsătorie pe fiica primarului. Toate merg ca „pe strună”, până când impostura se descoperă și, anunțându-se sosirea adevăratului revizor, autoritățile orașului intră din nou în panică, datorită abuzurilor și corupției de care sunt vinovate. „Cât de tristă este Rusia noastră!” – exclamase Pușkin terminând lectura acestei puternice comedii satirice; iar Eminescu nota după reprezentarea *Revizorului* la Iași, în 1874: „Răutatea și înjosirea omenească se arată așa cum sunt. Rădem și ne întristăm. Acesta este efectul piesei lui Gogol”.

Al treilea remarcabil dramaturg realist rus – A. N. Ostrovski (1823-1866), se afirmă pe la mijlocul secolului, atunci când în Rusia se accentuează relațiile capitaliste și, deopotrivă, se afirmă un puternic curent de gândire democratic-revoluționar. Vasta activitate a dramaturgului cuprinde aproape 50 de piese.

Ostrovski însă nu a fost doar mare dramaturg, ci și un om de teatru activ și de mare prestigiu. Concepția sa pornește de la aceea că genul dramatic este un gen eminent popular, cu o imensă influență asupra maselor, deci, având prin însăși natura sa, obligația să reflecte viața poporului. Ca atare, atenția lui Ostrovski se concentrează în special asupra lumii negustorilor. Dintre acele două opere principale ale Ostrovski, drama *Furtuna* reconstituie viața de familie a unei soții de negustor, pe care nulitatea soțului său, dar mai ales tirania insuportabilă a soacrei o împing la sinucidere. Cealaltă piesă – *Pădurea*, aproape lipsită de acțiune, realizează tipul moșieresei bătrâne, sadice și desfrânate și al unui negustor lacom, brutal, escroc. Conflictul dintre aceste două tipuri semnifică însuși conflictul atât de propriu Rusiei din vremea aceea – dintre moșierime și burghezie. Fenomen social ce va reține insistent atenția altor doi reprezentanți străluciți ai teatrului realist rus – Tolstoi și Cehov.

Dramaturgia lui Tolstoi și Cehov

Asemenea lui Balzac, marele romancier rus L.N. Tolstoi (1828-1910), a rămas și în istoria teatrului printr-o dramă, care s-a bucurat de mare succes pe scenele din Franța, Germania și Italia, înainte de a fi reprezentată în Rusia: *Puterea întunericului*.

Subiectul este într-adevăr de o mare intensitate dramatică: Anisia, tânăra soție a unui țăran bătrân dar bogat, își otrăvește soțul cu ajutorul amantului ei, Nikita, cu care apoi se căsătorește. Devenind stăpânul averii, desfrânatul Nikita trăiește cu fiica vitregă a Anisiei, are cu ea un copil, pe care-l omoară, pentru ca apoi, muncit de remușcări și îndemnat de tatăl său, să se predea justiției. Piesa reliefa drama unor conștiințe vinovate de adulter, asasinat, incest și pruncucidere, ceea ce prilejuiește analize psihologice magistrale și crearea unor situații de mare forță dramatică, din păcate însă alterată uneori de procedee naturaliste.

Cel mai important reprezentant al teatrului realist rus și, totodată unul din marii dramaturgi ai secolului trecut a fost A.P. Cehov (1860-1904). În teatrul său, tendințele democratice, pe care le-am întâlnit la Tolstoi, se pierd. Dramaturgul este profund convins că viciile regimului țarist sunt prea adânc înrădăcinate pentru a fi remediate prin reformele sporadice preconizate de liberali. În această privință nu-l putea amăgi nici iluziile utopice, sentimentaliste sau mistice de care suferiseră Tolstoi și Dostoievski. Pe de altă parte, însă, el nu întrezărește nici reformele radicale sau schimbările structurale revoluționare. Personajele n-au spirit de combatanți, oamenii sunt striviți de realitățile vieții timpului, realități pe care ei le consideră inevitabile. Dar în lumea celor înfrânți, Cehov descoperă multă noblețe sufletească, o puternică aspirație spre bine, spre libertate, spre frumos. – ceea ce dă operei cehoviene o ușoară notă de optimism.

Pescărușul – prima din acele patru piese a lui Cehov, este drama nerealizării depline ca artiști a unor persoane care au realmente talent, dar suferă de un

dezechilibru creat fie de împrejurări ostile, fie de concepțiile lor despre artă, fie de caracterul lor. Astfel este Constantin, tânărul care se ambiționează să devină scriitor, pentru că în urma succesului din literatură, speră să obțină mâna Ninei; de asemenea aspirantă la glorie; speranță cu care aceasta îl însoțește la Moscova pe Trigorin. Dar acesta o abandonează, ea însă nu se întoarce la Constantin, care se sinucide.

Drama *Unchiul Vanea* prezintă un alt grup de oameni învinși, în mijlocul cărora Vania reprezintă omul care și-a sacrificat viața, muncind cu abnegație pentru un ideal fals, pentru cumnatul său, profesorul Serebriakov, arogant, meschin și nul. Și, după un moment de revoltă neputincioasă, Vanea reintră, împreună cu toți cei din jur, în viața lor cenușie dinainte. În climatul moral de resemnare, climat frecvent în opera cehoviană și realizat aici mai pregnant decât în celelalte drame în care naufragiază unchiul Vanea și nepoata sa Sonia, figurile lor exprimă o spiritualitate intensă pătrunsă de o semnificație umană superioară existenței lor, atât de modeste.

Cele *Trei surori*, din piesa cu același titlu, duc și ele o viață cenușie, în meschina societate din orașelul din provincie, visând să ajungă la Moscova. Sosirea unui regiment în orașelul lor, prezența ofițerilor, le îmbie la viață, dar, după ce regimentul pleacă, cele trei surori se prăbușesc definitiv în resemnare. Fiindcă, afirmă una din surori, „*fericirea nu poți s-o ai, noi nu facem decât s-o dorim*”.

În sfârșit, *Livada cu vișine* este construită pe o idee care exprimă un proces istoric tipic al timpului: descompunerea materială și morală a aristocrației prin inactivitate, risipă, lipsa de simț a realității și de spirit practic. Piesa descrie fenomenul social: prăbușirea nobilimii și ridicarea burgheziei negustorești: o moșiereasă, rămasă văduvă de timpuriu, și-a părăsit fetița, și-a irosit averea cu un amant la Paris și acum s-a întors la casa ei situată în mijlocul unei frumoase livezi cu vișini. Creditorii o asaltează, moșiereasa continue să împrumute bani. În cele din urmă livada va fi vândută negustorului Lopahin, nepotul unui iobag, iar moșiereasa se întoarce la Paris să-și consume ultimii bani, continuându-și existența inutilă de până acum. Cehov se inspiră din drama unor oameni decepționați, lipsiți de energie, striviți de rânduiri ostile, de mersul zbuciumat al istoriei sau de propria lor inerție morală. Este o lume în care apar figuri luminoase ca Nina, Astrov, Irina, Ania, - ce tânjesc după o altfel de viață și pornesc încrezătoare în întâmpinarea ei. Mesajul umanist al lui Cehov îl poartă numai aceste ființe, ce nu suportă mediul lor plin de minciuni, rotind frazele pline de poezie caldă prin care își exprimă aspirația lor spre puritate.

Ca structură, teatrul lui Cehov se caracterizează printr-o simplitate extremă. Refuzând formula tradițională întronată de dramaturgia occidentală, A.P. Cehov creează un teatru antiteatral, formulă ce presupune o simplificare maximă a intrigii. La Cehov, în momentul ridicării cortinei, conflictul interior al personajelor, prăbușirea lor sufletească, înfrângerea pe care o trăiesc eroii, a avut loc, astfel că

sentimentul tragic rezidă în condamnarea de a continua o existență cenușie, sfârșind prin înfrângere și resemnare. Și trăirea acestor persoane nefericite este atât de intimă, încât parcă personajele nici nu dialoghează între ele, fiecare personaj, obsedat de problemele lui, le exprimă în monologuri. În felul acesta se constituie „atmosfera cehoviană”, care constă în dramatizarea destinului banal, condamnat al eroilor, în valorificarea lirismului interior al unor caractere frumoase și în sublinierea poeziei zborului lor spre orizonturile unor idealuri superioare.

Teatrul realist scandinav: Henrik Ibsen

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, publicul occidental a avut două mari revelații: romanul rusesc și teatrul lui Henrik Ibsen (1828-1906). Ca inițiator al curentului modernist în teatru, Ibsen este considerat „părintele realismului” și unul dintre cei mai influenți dramaturgi ai timpurilor sale. „prin activitatea sa literară, prin concepția și tehnica sa dramatică nouă, este fondatorul teatrului norvegian. Ibsen combate formula teatrului „cu teză”, care combină schematic, forțat, faptele și creează personaje și situații artificiale, optând pentru viața surprinsă în autenticitatea ei, cu întrebările și problemele asupra cărora te obligă să te oprești”.¹

La 20 de ani Ibsen debutează cu piesa *Catilina*, care-l anunță de pe acum viitorul neconformist contra corupției sociale. Urmează 8-10 piese scrise în stil romantic, inspirate din folclorul norvegian, din trecutul istoric sau legendar al țării sale. Remarcabilă cu adevărat este drama de factură shakespeariană *Pretendenții la coroană*. Drama istorică reprezintă pentru Ibsen un refugiu în trecut din fața societății sale egoiste și meschine. Totodată dramaturgul oferind și o înaltă lecție de solidaritate, de cinste, de voință și energie. Aceste idei stau și la baza poemului dramatic *Brand*. Piesa – o operă unică în literatura de teatru a secolului trecut – este drama unui fanatic al cinstei, al voinței și sacrificiului de sine. *Brand* – a cărei acțiune se desfășoară într-un cadru impresionant de natură severă și maiestooasă – se distinge prin intensitatea dramatică extremă a elanurilor și aspirațiilor eroului său către un ideal de regenerare morală a omului. Ideal pe care Brand îl propune fără a admite compromisuri. Următoarea capodoperă ibseniană, poemul dramatic *Peer Gynt* – e un amestec de comedie și dramă, de fantezie și realism, de poezie și ironie, de feerie și viziune caricaturală a viciilor omenești. Concluzia piesei este că omul nu trebuie să facă compromisuri cu propria-i conștiință.

Începând din anul 1877 apar cele 12 drame ibseniene, care i-au stabilit renumele. Este epoca unei creații dramatice realiste. Cu *Stâlpii societății* Ibsen luptă contra minciunilor sociale, a corupției societății burgheze.

În *O casă de păpuși* (*Nora*) Ibsen examinează poziția nedemnă a femeii în societate, unde Nora, protagonista piesei, își reclamă cu elocvență drepturile-i de om.

¹ *Literatura universală. Manual pentru clasele a XI-a și XII-a (școli normale, licee și clasele cu profil umanist)*// Ovidiu Drimba, Cristina Ionescu, Viorel Alecu, Gheorghe Lăzărescu. – București: EDP, 1995, p. 188.

Eroina este „un caracter complex, original, cu o structură psihologică bogată, interiorizată. Victima unei căsătorii de conveniență, ea trăiește o zbatere adâncă de-a lungul dramei, manifestându-se ca mamă devotată, soție tandră, prietenă iubitoare, pentru a se transforma, în final, într-o ființă liberă”.¹

Un alt aspect al vieții burgheze de familie apare în capodopera *Strigoii*, unde prin protagonistul său Ibsen izbucnește într-un adevărat strigăt de revoltă împotriva moralei convenționale.

Următoarea piesă – *Un dușman al poporului*, are ca personaj principal pe doctorul Stockman, om cinstit, cu vederi înaintate, care înfruntă autoritățile mărginite și aservite intereselor meschine ale micilor burghezi. Piesele ibseniene se evidențiază prin studiul psihologic al eroilor. Din viața cotidiană, Ibsen a extras aspecte sociale de primă însemnătate, ridicându-le la rangul de probleme generale, specifice întregii societăți ai timpului său. În același timp, Ibsen a readus, în condițiile unui moment istoric diferit, ideea teatrului ca instituție de reeducare morală. Personajele sale sunt conștiințe „frământate de întrebări, mai mult decât de pasiuni. Trăirea lor intensă nu se consumă în acțiuni, ci se concentrează în suflutele lor”. Spre deosebire de teatrul de până acum – teatrul de acțiune sau de situații, operele lui Ibsen se înscriu în „teatrul de idei”. Superioritatea teatrului de idei al lui Ibsen constă în valoarea etico-socială a acestor idei, în semnificația de umanitate pe care teatrul său o capătă prin felul în care ideile vibrează în conștiința personajelor. În această direcție, Ibsen a exercitat o influență decisivă asupra unor dramaturgi de talia lui Cehov, Gorki, Hauptmann, Pirandello au Bernard Shaw.

Teatrul realist românesc. I. L. Caragiale

După vodevilurile lui V. Alecsandri, cu note realiste, trăiri caricaturale și pitoresc local, dramaturgia noastră intră în circuitul valorilor de rang universal odată cu I. L. Caragiale (1852-1912). Dramaturgul a creat o operă în care se disting cu ușurință trei universuri diferite: comic, tragic și fantastic. Ea este variată ca genuri, specii, teme, idei, dar are o armonie interioară și o unitate remarcabile. Această unitate este reprezentată de limbaj și de intenționalitatea estetică a textelor. Pe de altă parte, talentul de dramaturg, vocația de a-și prezenta personajele mai mult în plan lingvistic, conferă și unicitate creațiilor sale, indiferent de genul literar abordat. Personajele trăiesc prin vorbe, susține Mircea Iorgulescu în *Eseu despre lumea lui Caragiale*: „Ocupația cea mai răspândită în lumea lui Caragiale e statul de vorbă. Au, n-au treabă, acești oameni abia așteaptă un prilej ori un pretext să-nceapă „o discuțiune”, de obicei „una foarte animată” și mai întotdeauna mult prelungită. De fapt, treaba lor nici nu este alta. Vorbital este chiar viața lor. (...) Fiindcă ei vorbesc pentru a trăi; mai exact, pentru a se iluziona că trăiesc. Vorbital este pentru ei nici

¹ Idem, p. 192.

mijloc, nici scop: este o formă de viață. Ei vorbesc așa cum peștii înoată sau păsările zboară. A vorbi înseamnă în această lume a exista, iar vorbitul ține loc de orice. Este o activitate absorbantă, cu funcții complexe și întrepătrunse”.¹

Privită în integralitatea ei, opera lui Caragiale aparține curentului literar realismul. Așa cum observă Tudor Vianu, „Caragiale este un scriitor obiectiv, supus realității lumii exterioare pe care o năzuiește s-o redea ca senzație nemijlocită”.² El se integrează acestei lumi căreia îi ia pulsul și încearcă să-i înțeleagă rosturile și evoluția. „Formula artistică adoptată este cea a realismului tipic, respectând însă estetica clasicismului, cu precădere în tehnica creației de personaje, de caractere dominate de o singură trăsătură”.³ I.L. Caragiale ne oferă două viziuni asupra realității: una comică și critică (vizibilă în comedii și în schițe) și una gravă, uneori tragică (în drama *Năpasta* și în unele nuvele). Astfel, o față a lui Ianus se întoarce spre cealaltă, masca tristă alunecă peste masca veselă, pentru că scriitorul vede „enorm” și simte „monstruos”. Studiate atent, cele două viziuni alcătuiesc o unitate: râsul din comedii ascunde o amărăciune născută din înțelegerea unei lumi care putea fi mai bună: comicul lui Caragiale se convertește în tragic.

El este unul din marii clasici ai literaturii noastre, dar și un realist ce surprinde secvențe din viața oamenilor obișnuiți, cu defecte, calități și slăbiciuni, pe care le satirizează, le critica într-un mod comic. Caragiale a „înfățișat prin scoaterea plină de spirit a tipurilor și situațiilor din chiar miezul unei părți a vieții noastre sociale, fără imitare sau împrumut din literaturi străine”. „Caragiale este un observator lucid și exact dar materialul observațiilor sale nu rămâne niciodată în stare de pulbere infinitezimală, ci se adună în viziunile unor caractere tipice”⁴.

Pe primul plan al creațiilor sale stă omul social, și numai într-un plan mai adânc, susținându-l pe acela, apare caracterul omenesc general. De asemenea, T. Vianu menționează în continuare, interesul lui Caragiale pentru om și nu pentru mediul lui material, pentru peisajele sau lucrurile care-l înconjoară. „I.L. Caragiale nu este un descriptiv, un ochi plastic. Evocarea mediului nu este aici efectul notării unor lucruri văzute, ci a moravurilor și a vorbirii. Caragiale nu descrie niciodată interioare, rareori și cu zgârcenie aspecte vestimentare, foarte puțin din lucrurile cu care oamenii se înconjoară și pe care el le mănuiesc. Oamenii lui Caragiale se mișcă într-o lume fără obiecte, dar se mișcă după deprinderile comune timpului și societății lor.”⁵

¹ „I. L. Caragiale interpretat de ...”. – București: Editura Eminescu, 1974.

² Vianu, Tudor. *Arta prozatorilor români*. – Chișinău: Litera, 1997, p. 111.

³ Crăciun, Gheorghe. *Istoria literaturii române pentru elevi și profesori*. – Chișinău: Cartier: 2004, p. 304.

⁴ Cioculescu, Șerban, Streinu, Vladimir, Vianu, Tudor. *Istoria literaturii române moderne – I. L. Caragiale*, I. - București, apud, Ștefan Cazimir, op. cit., p. 52-53, vezi de asemenea Tudor Vianu, *I.L. Caragiale în I.L. Caragiale*, Ed. cit., pp. 172-186.)

⁵ Vianu, Tudor. *Op.cit.*, 1997, p. 121-122.

În comediile sale Caragiale satirizează burghezia care trăiește iluzia ideilor progresiste, urmărind în realitate interese egoiste. De exemplu, în piesa *O noapte furtunoasă*, prin ziaristul Rică Venturiano Caragiale introduce șarjat tipul intelectualului „liberal”. Satira politicianismului vremii, a moravurilor electorale și a reprezentanților liberali sau conservatori, se desfășoară amplu în O scrisoare pierdută – unde satira lui Caragiale trece prin practicile parlamentare, moravurile de familie, - scrisoarea de amor pierdută de soția prefectului, exploatată în scop de șantaj politic. Societatea „bună” este caracterizată printr-un comic contagios. Din seria aceasta se detașează „cetățeanul turmentat”, personaj sintetic și simbolic, reprezentând masa alegătorilor, punct voluminos de umanitate, în stare să supraviețuiască corupției din jur.

Om de teatru multilateral, Caragiale este un cronicar abil al vremii, care, deși nu are nici o pregătire universitară, oferă clar și sintetic datele scenariului social al momentului. Pentru dramaturg, teatrul a devenit un spațiu în care arta, decorurile plastice ofereau iluzia imensității în spații restrânse, adică eșantionul reprezentativ al societății românești. Repetarea experimentului lui Caragiale în lumea reală demonstrează și astăzi utopia teatrului care educă și cultivă. Actorul pieselor lui Caragiale a creat modele ale succesului, pe care publicul românesc le-a invocat adesea. Mișcarea scenică, mimica expresivă, cunoașterea calităților comediei de înaltă valoare și a bunului simț, veselia și ironia mușcătoare au avut darul de a informa publicul. Acesta s-a amuzat, dar și a imitat și a cunoscut în viața reală situațiile similare celor de pe scenă.

Teatrul naturalist. Gerhart Hauptmann

Tendința teatrului realist și critic de a transpune fidel pe scenă viața reală a fost continuată de teatrul naturalist, apărut în Franța în jurul anului 1880. Teoreticianul curentului, Emile Zola (1840-1902), protesta împotriva teatrului care „a părăsit marele studiu uman de dragul unor fleacuri”; după el „studiul omului trebuie să treacă în prim plan, chiar și înaintea acțiunii”.

Scriitorii naturaliști copiază fragmente din viață, neprelucrate artistic. Idealul lor artistic este de a transpune în operele lor „felii din viață”, ca și cum ar „tăia” felii dintr-o materie moartă, iar realitatea, fie chiar și cea morală, ar fi o materie inertă, care nu s-ar cere interpretată de scriitor sau artist, nici ordonată în aspectele și elementele ei, potrivit unei concepții superioare și sensibilități artistice personale.

Oricât ar părea de paradoxal, persistă în concepția artistică a scriitorilor naturaliști o anumită influență romantică, însă a unui romantism „negru”, maladiv, de calitate inferioară, preferința scriitorului naturalist fiind pentru aspectele cât mai neobișnuite, anormale, urâte, care produc un șoc puternic asupra cititorului sau spectatorului. Această preferință ne duce la gândul că scriitorul naturalist totuși „selectează” din realitatea amorfă aspecte negative tari. Din păcate însă obiectul

selecției sale e neesențial, selecția fiind dirijată de o viziune pesimistă asupra vieții și de o concepție sceptică în ceea ce privește omul și elementele sale de superioară umanitate: rațiune, voință, sentimente, conștiință morală individuală și socială etc. În felul acesta, prezentând un aspect întâmplător drept fapt esențial, el creează o imagine parțială, adesea falsă a realității.

În teatru, ca și în roman, spuneau ei, nu există caractere, doar temperamente. Iar temperamentul este rezultatul fatal a doi factori care acționează asupra omului cu o putere absolută: ereditatea și mediul social. Nu există stări sufletești, există numai stări fiziologice, dezordini organice și impulsuri biologice.

Ilustrarea principiilor și tehnicii naturaliste în teatru o regăsim la Emile Zola în romanul *Thérèse Raquin* – „o dramă a conștiinței”. Dar răsunetul european al teatrului naturalist l-au asigurat germanul Gerhart Hauptmann (1862-1946) și suedezul August Strind (1849-1912).

Gerhard Hauptmann a dominat scena germană timp de jumătate de secol. Dramaturgul reușește, încă de la prima sa dramă, în zori, să captiveze publicul: personajele sale se supuneau fatalității temperamentului lor și a ambianței în care trăiesc. Intriga este secundară, analiza psihologică se concentra asupra unor situații puternice și a unor oameni manipulați de instincte și ereditate morbidă; astfel încât aproape toți protagoniștii dramelor lui Hauptmann sfârșesc prin sinucidere.

În lunga sa activitate, Hauptmann oscilează între stiluri și direcții opuse, chiar contradictorii. Opera lui Gerhard Hauptmann acoperă domeniile poeziei, prozei, dramaturgiei, eseisticii și autobiografiei. Ilustrează toate curentele, de la naturalism și neoclasicism, abordează teme istorice, sociale, mitice, legendare, antice.

În dramele sale psihologice, aflându-se sub influența lui Ibsen, Hauptmann introduce adeseori note sociale. Principala sa operă *Țesătorii* este inspirată de o răscoală ce avusese loc cu o jumătate de secol în urmă în Silezia. Drama a însemnat o dată importantă în istoria literaturii, echivalentă apariției romanului *Germinal* al lui Zola în Franța. Era pentru prima dată când un dramaturg german îndrăznește să abordeze aspectul luptei proletarietului împotriva capitalismului și a mizeriei. Lipsită de un erou principal, conflict individual și personaje bine individualizate, piesa *Țesătorii* conturează puternice imagini ale foamei și revoltei. Piesa *Țesătorii* are ca protagonist colectivitatea muncitorilor, cu nemulțumirile și doleanțele lor clar exprimate. În schimb, autorul acordă o mare atenție atmosferei, dorește să-l convingă pe spectator că ambianța socială, alături de ereditate, condiționează acțiunile personajelor. Opera *Țesătorii* este una dintre cele mai importante opere dramatice naturaliste. Prin această lucrare el devine și precursorul teatrului epic.

Fundamentarea regiei moderne. André Antoine

Scoală regizorală și fundamentarea regiei moderne apare în Franța și se leagă de numele lui André Antoine. Actorul, regizorul, directorul de teatru, pionierul

dramaturgiei naturaliste André Antoine (1859-1943) este marele reformator a cărui personalitate a dominat teatrul francez și european în ultimele două decenii ale veacului trecut. La acea dată, în jurul 1885, realismul nu izbutise să se impună în arta spectacolului: scenografia se limita în mare măsură la decoruri pictate pe pânză; cadrul scenic nu avea atributele autenticului, costumul de teatru voia să fie „adevărat”, dar nu era decât grotesc, jocul actorilor continua să fie convențional, declamator, fals, iar figurația aproape că nu exista. Antoine lucra ca funcționar la Paris Gas Company și acționa cu jumătate de normă, când în 1887 a fondat Théâtre-Libre, ce oferea, de obicei, spectacole pentru un public restrâns, care nu plătea intrarea. Reprezentația includea două piese și era unicat. Timp de 7 ani în „Teatrul liber” s-au jucat 62 de spectacole. În perioada sa de glorie (1887–93), Théâtre-Libre a prezentat publicului francez opera lui Ibsen, Hauptmann, Strindberg și alții. Spectacolul Puterea întunericului de Tolstoi a fost primul triumf al trupei lui Antoine.

Fără îndoială Teatrul din Meiningen l-a influențat pe maestrul francez, însă acesta nu a acceptat ideile regizorale practicate acolo (abundența practicabilelor, compozițiile plastice exagerat-frumoase etc.) considerându-le prea estetizante. Antoine urmărea să înlocuiască elementele convenționale prin imaginea veridică a realității. După el, dramaturgul nu trebuie să evite aspectele brutale ale vieții, nici limbajul inexpresiv. Structura dramatică a piesei trebuie să redea viața spontană, singura care trebuie să determine întreaga desfășurare psihologică a piesei. Cu alte cuvinte, Antoine destrăma formula teatrală de până la el, ilustrată de Scribe, potrivit căreia o piesă trebuie să fie „bine făcută” după anumite canoane meșteșugărești abile și mecanic aplicate, „reglând” în mod artificial viața și destinul personajelor, în detrimentul adevărului vieții și al psihologiei umane. Din acest motiv și în căutarea unor asemenea lucrări, Antoine se adresa adesea debutanților și dramaturgilor străini. Procedând astfel, montând asemenea texte nefăcute și popularizându-le, el a stimulat dezvoltarea nu numai a spectacolului, ci și a dramaturgiei realiste.

Altă noutate a fost aceea a stilului interpretativ. „Idealul unui actor – spunea el – trebuie să fie acela de a deveni un instrument perfect acordat, pus la dispoziția autorului”. Asta însemna că, în clipa în care actorul intră în scenă, trebuie să se identifice cu personajul creat de dramaturg. Apoi, actorul are nevoie de o educație tehnică minuțioasă, pentru a-și stăpâni perfect corpul, costumul, vocea și expresivitatea figurii. Actorul nu trebuie să mizeze pe calitățile sale fizice, nici să-și bazeze interpretarea pe calitățile sale naturale, căci asemenea tentații îl duc inevitabil la crearea unui tip fix, deci la monotonie, la sărăcirea posibilităților proprii și falsificarea textului. Artă actorului trebuie să fie alimentată prin observație și prin studiul direct al naturii. Actorul să nu declame, să nu vorbească „ca pe scenă”, ci ca în viața de toate zilele. Pentru un joc cât mai natural, actorul va putea să vorbească, dacă e cazul, și cu spatele la public. Mai mult ca atât, nici nu e absolut necesar ca

toate cuvintele actorului să fie clar percepute de public, în asemenea momente, e suficient ca publicul să înțeleagă doar semnificațiile conversației; altfel spus, să capete cât mai deplin senzația realității. În trupa lui André Antoine, ca și în cea a ducelui de Saxa, nu existau vedete, toți actorii care luau parte la procesul creator fiind considerați importanți și, deci, capabili să joace roluri principale.

Al treilea sens, în care a operat reforma „Teatrului liber”, aparține scenografia. Antoine creează o scenografie care precizează, cât se poate de fidel, condițiile reale ale ambianței. Pânza pictată va fi folosită la minimum, fiind înlocuită cu elemente de decor confecționate din lemn. Se anulează scenografia ca viziune artistică în beneficiul transpunerii nude a realității pe scenă. Un exemplu, când scena prezenta interiorul unei bucătării, spectatorul nu doar vedea o mașină de gătit adevărată în care ardea un foc adevărat, dar și simțea mirosul mâncării.

Încă o inovație în scenografie – „convenția celui de-al patrulea perete”. Postulându-se existența acestui perete convențional, actorul este îndreptățit nu doar să joace cu spatele la public, dar chiar să arate cu degetul un obiect inexistent atârnat pe acest perete imaginar.

„Teatrul liber” a influențat foarte mult teatrul modern și a dat naștere unei serii de imitatori din întreaga lume, printre care Freie Bühne din Berlin și Teatrul Independent din Londra. Ideile lui Antoine au găsit o mare aplicare în practica spectacolului, unul dintre discipoli fiind ilustrul regizor reformator Stanislavski.

Simbolismul. Teatrul lui Paul Fort și Regia lui Lugné-Poe

Simbolismul apare ca o mișcare artistică și literară care, reacționând împotriva realismului, și-a propus să creeze arta ca viziune spirituală despre lume, folosind mijloace de expresie metaforică. Simbolismul a apărut în calitate de curent literar în Franța (și în Belgia francofonă) la sfârșitul secolului al XIX-lea și prelungindu-și ecourile până în preajma primului război mondial. Curentul s-a manifestat prin excelență în poezie; modelul liricii simboliste a impregnat însă, într-o anumită măsură, și teatrul sau proza epocii. În afara literaturii, se recunoaște existența unui curent simbolist în pictură și în muzică. O particularitate a curentului a constituit-o dimensiunea sa europeană: răspândirea rapidă, influența aproape simultană asupra artelor din mai multe culturi și țări, mai ales în Europa. Această mișcare trebuia să dea o nouă și originală afirmare de unitate spirituală conștiinței culte europene. Ea a fost o mișcare de reacție, de protestare, adesea violentă, contra spiritului pozitiv, pur logic și rigid științific, oarecum materialist și antiliric, în care se ancorase atât în filosofie, cât și în literatură și artă pe la 1860 – 1880.

În 1890, când formula naturalistă a teatrului lui Antoine devenise celebră în toată Europa, în Franța pornește o mișcare teatrală care va avea consecințe hotărâtoare pentru teatrul de mai târziu, până în zilele noastre. Promotorul acestei mișcări era un elev de 17 ani, cunoscutul poet simbolist de mai târziu Paul Fort

(1872-1960). Susținut de scriitori de autoritate ca Verlaine, Mallarmé, Régnier, Paul Fort fondează „Théâtre de l'Art”, care monta doar 6-7 spectacole pe an, nu avea domiciliu stabil, interpreții se recrutau la întâmplare.

Noua mișcare urmărea să restituie operei dramatice caracterul pur emotiv. Teatrul trebuie să înceteze a mai fi o artă de imitație, funcția sa este de a sugera idei și situații morale subtile, adevărul psihologic intim, adeseori vag, nelămurit nici chiar personajelor; de a descoperi sensurile lucrurilor tainice; de a fi un pretext pentru visare și de a repune imaginația în drepturile sale legitime.

Textul dramatic își poate asuma și funcțiile decorului. Evident că nu se poate renunța total la decor, dar mizanscena nu trebuie să deranjeze iluzia prin amănunte exacte, ci să fie cât se poate de simplă. Decorul pictat trebuie să fie evitat, pentru că împiedică jocul liber al imaginației. „Decorul, preciza un colaborator apropiat al lui Paul Fort, trebuie să fie o pură ficțiune ornamentală, menită să completeze iluzia, stabilind analogii între culoare și linii, pe de-o parte și textul dramatic pe de altă parte. Atunci teatrul va fi ceea ce trebuie să fie: un pretext pentru visare”. Chiar și costumele trebuie să fie „concepute”, nu copiate din realitate, în concordanță perfectă cu liniile și culorile decorului și, bineînțeles, cu spiritul piesei. La acea dată apariția pe scenă a unor costume executate după pictorul scenograf a făcut senzație.

E adevărat că teatrul simbolist a neglijat mișcarea scenică, însă a introdus și multe inovații: s-a stabilit definitiv adevărul de ordin pictural, potrivit căruia culorile și liniile costumelor trebuie să se acorde cu liniile și cromatica decorului; decorul simplificat capătă funcție sugestivă, utilizând o armonie coloristică al cărei dozaj bine gândit creează atmosfera.

Așadar, principiile fundamentale ale decorului modern de teatru pornesc de la „Théâtre de l'Art” fondat de Paul Fort. Ele au fost preluate și dezvoltate de asociatul său, actorul și regizorul Lugné-Poe (1869-1940), care, în 1893 înființează renumitul „Théâtre de l'Oeuvre”. Teatru în care s-a jucat un repertoriu variat, de la clasici până la dramaturgii nou apăruiți – Maxim Gorki, Oscar Wilde, Synge, D'Annunzio, Salacrou, Maugham, Bernard Shaw. Unul din marile titluri de glorie ale „Teatrului de l'Oeuvre” stă în popularizarea în întreaga lume a dramaturgiei lui Ibsen.

Lugné-Poe introduce câteva inovații în teatru: suprimă rampa mobilă și accesoriile scenice inutile, în timpul spectacolului poate lăsa întreaga sală în întuneric, introduce „decorul dublu” – separă scena printr-o perdea. La acestea se adaugă și scena cu plan înclinat sau apariția actorilor în dosul unei cortine țesută din pânză transparentă.

În 1915, invitându-l pe Lugné-Poe la Moscova, Stanislavski declara că a învățat tot ce putea, sub raportul scenografiei, de la „Théâtre de l'Art” și de la „Théâtre de l'Oeuvre” și că acestora le datora mult în privința decorului.

Lugné-Poe, ca regizor, n-a avut un sistem ferm și consecvent, însă a fost un mare animator al teatrului de avangardă. A intuit valori dramatice noi, care timp de 40 de ani a imprimat vieții teatrale europene un impuls considerabil.

Dramaturgia lui Maurice Maeterlinck

În plină epocă de mare popularitate a literaturii naturaliste, belgianul Maurice Maeterlinck debutează cu o dramă a unei iubiri tragice, țesute pe un subiect de basm: *Prințesa Maleine*. Peste trei ani urmează drama *Pelléas și Mélisande*, al cărei text a inspirat muzica lui Debussy, apoi Schönberg și Gabriel Fauré. Astfel se pun bazele dramaturgiei simboliste, în care acțiunea se desfășoară în afara oricărei preocupări de analiză psihologică, în care personajele par a trăi ca sub puterea unei vrăji, convinse că acționează doar sub imperiul unei voințe venite din afara lor. Sunt total lipsite de voință, acțiunile n-au nici o justificare, iar limbajul este incoerent, cu dialoguri încărcate de sugestii și de semnificații ce depășesc sensul literal al cuvintelor. Dramaturgul a realizat în teatru formula simbolistă.

Maurice Maeterlinck caută să pătrundă înțelesurile intime ale vieții și faptele considerate de el inacceptabile cunoașterii raționale, folosind simboluri de-o incontestabilă finețe lirică, evocând o lume plasată în timpuri ireale, într-un univers supranatural și un climat de mister, în care personajele sale sunt permanent obsedate de amintiri, presimțiri și neliniști.

Maeterlinck a adus în dramaturgia timpului o proză armonioasă, ritmată, cu multe ezitări, repetiții, pauze, penumbre, un simț ascuțit al pateticului și tragicului cotidian. Însă dialogul inconsistent, acțiunea nemotivată, trăirile pasive ale personajelor lipsesc aceste piese de o valoare dramatică autentică.

Înaintând în vârstă, concepțiile lui Maeterlinck suferă schimbări. Scriitorul vedește convingerea că viața nu este dirijată de un destin orb, ci de înțelepciunea omului. Teatrul său capătă calm, seninătate și credință în om.

Scrie *Mona Vanna* – o dramă despre viața liberă și iubirea pasionată. Una dintre piesele cele mai cunoscute este *Păsărea albastră* – poem filozofic, ce tratează tema fericirii. Doi copii ai unui tăietor de lemne pornesc în căutarea „păsării albastre”. „Păsările simbolizează stările spirituale, iar îngerii, stările superioare ale ființei. Numeroasele păsări albastre (Maeterlinck) ale literaturii chineze din timpul dinastiei han sunt zâne, nemuritoare, mesagere cerești”.¹ În piesă pasărea albastră este simbolul fericirii. Tyltyl și Mytyl trec prin aventuri extraordinare în care intervin multe elemente de supranatural. În preajma lor animalele și arborii prind glas, elementele feerice iau locul celor realiste.

Piesa are numeroase sensuri de filozofie morală, sugerează planuri de conduită de etică, exprimând admirația pentru om și eforturile lui spirituale, propunând

¹ *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere.* / Vol. coord. de Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. – Iași: Polirom, 2009, p. 674.

idealul unei vieți care să cultive bucuria purității morale, a frumosului și a sentimentelor de generoasă umanitate. Mesajul lucrării este că fericirea omul nu trebuie să o urmărească undeva departe, fiindcă de cele mai dese ori ea e aproape de el însuși, dar când vrea s-o prindă, ea îi scapă.

Yeats și dramaturgia irlandeză

Yeats, William Butler (1865-1939), poet, dramaturg, director de teatru. Viața satelor Irlandei și poezia iubirii pasionale, așa cum apare în celtice, constituie materia principală a operei dramatice a lui Yeats. Este autorul piesei *Contesa Cathleen*, o dramă a sacrificiului voluntar a eroinei, care își dăruiește sufletul diavolului în schimbul salvării supușilor săi înfomețați. Piesa avea o rezonanță patriotică. Următoarea piesă *Deirdre* este povestea unei iubiri, care prin atmosferă amintește legenda celtică *Tristan și Isolda*.

Toate piesele lui Yeats au într-un fel o factură de dramă romantică, originală, formă pe care Yeats o obține combinând forța pasională a vechii drame romantice, cu tehnica simbolistică a sugestiei și cu fascinanta evocare a lumii folclorului irlandez. Mai târziu, în dorința de a spori lirismul piesei, poezia simbolurilor și sugestivitatea reprezentării scenice a acestei poezii, Yeats a utilizat, printre cei dintâi dramaturgi europeni și cu rezultate pozitive – procedeele teatrale ale originalului gen dramatic care este „nô”-ul japonez. Piesele lui Yeats, nefiind întotdeauna solid construite și nici clare în mesajul lor, se susțin mai întâi prin forța unei pasiuni a protagoniștilor. Pe scenă, Yeats reprezintă mai mult stări sufletești decât oameni complecși, tratează larg nu atât „umanitatea” în moduri concrete, cât simboluri ale umanității. De obicei, Yeats extrage dintr-o legendă știută chintesența ideilor, alteori transformă o povestire într-un simbol. Având în vedere exigențele scenei, creând caractere pasionale autentice, angajate într-un conflict riguros construit, Yeats pune totuși accentul și pe valorile lirice ale textului. Pentru scena modernă, nimeni în secolul nostru n-a scris, cu excepția lui Garcia Lorca, o narațiune în versuri sau un dialog în versuri mai dramatic ca W.B. Yeats.

Oamenii și viața Irlandei și-au găsit, în teatru, interpretul lor în J.M. Synge, care este mai aproape de realism și ironie și nu este lipsit de simțul umorului. Personajele sale au idei idealiste și o bogată imaginație, apăsate de un destin sumbru, au un puternic instinct al vieții și o nostalgie a libertății.

Aplicații, teme, aprofundări

1. Definiți trăsăturile definitorii ale dramaturgiei în perioada realismului (sec. al XIX-lea).
2. Ce înțelegeți prin noțiunea de realism (realism critic)?

3. Încadrați opera dramatică aleasă în contextul epocii și a realismului. Precizați 2-4 caracteristici ale teatrului realist din sec. al XIX-lea, prin care să puteți motiva încadrarea operei în curentul literar / o specie literară.

4. Precizați viziunea despre lume existentă în textul analizat.

5. Prezentați cel puțin patru elemente de structură a textului dramatic (de exemplu: *acțiune, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, construcția personajului, modalități de caracterizare, limbaj, titlu etc.*).

6. Prezentați semnificația titlului în textul dramatic studiat.

7. Analizați particularitățile de compoziție ale dramei; specificul conflictului; construcția subiectului în textul dramatic ales.

8. Prezentați construcția personajelor în piesa de teatru studiată. Precizați modalitățile / procedeele de caracterizare a personajului dramatic studiat.

9. Exprimați-ți opinia argumentată, despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în textul dramatic ales.

10. Comentați o operă dramatică simbolistă (la alegere).

DRAMATURGIA LA ÎNCEPUTUL SEC. XX

Dramaturgia la începutul sec. XX a cunoscut o importantă dezvoltare. Putem constata noi formule de construcție dramatică, apelându-se la psihanaliză, la sondarea absurdului, a teatrului „epic”, a teatrului suprealist etc.

Andreev, Claudel, D'Annunzio

Cultura teatrală a secolului XX se manifestă prin dezvoltarea multor forme noi de teatru, care au apărut ca o reacție împotriva teatrului naturalist.

Printre cei mai notorii înnoitori îi găsim pe: rusul Leonid Andreev (1871-1919), francezul Paul Claudel (1868-1955) și italianul Gabriele d'Annunzio (1863-1938).

Creația lui Andreev, influențată de Gorki și Cehov, dezvoltă motivul fundamental al vieții monotone; notează idealuri umane nobile, până la forma disperării și a celui mai întunecat pesimism.

Andreev a întrebuițat formule originale, simboluri, a introdus în proză metafora poetică, căutând noi forme scenice pentru înfățișarea în teatru a contemporanilor săi. Lucrările sale (*Spre stele, Viața omului, Anatema, Țarul Foamete, Măștile negre etc.*) sunt lucrări care, în pofida contradicțiilor și a filozofiei întunecate, au fost și rămân o încercare de înnoire a formulelor dramatice prin folosirea analogiilor, simbolurilor, metaforelor etc.

Linia mistic-religioasă a dramaturgiei europene din această epocă este reprezentată de teatrul scriitorului francez Paul Claudel. Piesele lui, scrise într-o formă dezordonată, într-un vers liber în care găsim și forma versetului biblic, și într-

un stil care nu se destinează unui public larg, sunt concepute ca o operă de edificare și de propagandă catolică.

Astfel de idei mistice și, sub raportul gândirii social-politice, cu clare implicații reacționare, sunt îmbrăcate într-o formă dramatică emfatică, abundând în simboluri și viziuni fantastice, în metafore și lirism solemne, în contraste sentimentale și obscurități verbale, în personaje schematice, dar învăluite în mister, imagini pompoase sau violente care vin să înlocuiască lipsa unor psihologii consistente și a unor conflicte dramatice realizate logic și artistic.

Poetul, prozatorul, dramaturgul Gabriele d'Annunzio s-a evidențiat prin faptul că și-a proiectat aspecte ale propriei sale personalități în numeroase personaje din literatura sa. În contrast cu naturalismul din teatrul italian, d'Annunzio vine cu un senzualism violent, un estetism rafinat deprins la școala decadențelor francezi; o lipsă totală de simpatie față de umanitate, precum și un refuz al vieții burgheze convenționale și triviale, căreia, însă, nu-i opunea altceva decât un dispreț intelectual aristocratic și o exaltare a unui individualism absolut.

Mai târziu, morala lui că arta este de a delecta, duce la un patriotism grandilocvent și a visului imperialist, drept care regimul mussolinian l-a copleșit cu onoruri oficiale. Acest fond de idei, agravat și de concepția nitzscheniană a „supraomului”, este exprimat într-o formă dramatică în care lipsește un conflict bine construit sau personaje variate bine diferențiate și cu o coeziune spirituală reală. În schimb, el practică un stil de o nereștinută verbozitate și o profunzime de detalii descriptive, de imagini, de culori și de sonorități verbale, ce creează impresia emfazei retorice.

George Bernard Shaw

Cel mai discutat dramaturg din secolul XX a fost, fără îndoială, Bernard Shaw (1856-1950), care de la William Shakespeare încoace, a fost cel mai mult jucat pe toate scenele lumii. Dar n-a fost așa la începutul carierei sale, marele dramaturg fiind atacat în presă, contestat de critici, interzis de cenzură, refuzat de directorii teatrelor. Pentru că irlandezul Shaw a fost pentru clasele conducătoare ale Angliei, scriitorul cel mai „incomod”. Fiecare piesă a sa dărează o prejudecată filistină. Cu umor și satiră, Shaw redă cu multă finețe conflictele din viața reală, smulgând măști, și descoperind contradicții flagrante ale vieții.

Provenind dintr-o familie modestă, Shaw nu a urmat cursurile unei universități. Cu toate acestea Shaw pleacă la Londra în 1876, urmărind o carieră în literatură și publicistică. Fiind influențat de *Capitalul* lui Marx, se implică în viața politică, scriind articole ironice pe teme sociale și politice. În periodicele socialiste își publică și cele cinci romane care, din cauza ideilor socialiste și a violenței stilului, nu-și găsiseră editor. A debutat în dramaturgie cu *Banul n-are miros*, comedie satirică îndreptată împotriva capitalismului. Fiind atras de scrierile lui Henrik Ibsen, acesta

scrie un eseu despre *Chintesența Ibsenismului* în 1891. În abordarea literară a avut ca model scrierile autorului norvegian, însă, în timp ce creațiile acestuia din urmă aveau un caracter tragic, Bernard Shaw a optat pentru umor și satiră, uimind prin paradoxul situațiilor și al personajelor create. Conflictele create în operele sale nu se rezolvă prin acțiuni, ci prin dialog, o manieră diplomatică pentru care ar trebui să opteze societatea.

În cariera sa de dramaturg va scrie 57 de piese, toate comedii, unele însă îmbibate cu elemente dramatice, cu un marcant caracter satiric, de pamflet.

În concepția lui Shaw, inamicul numărul unu este minciuna, în formele ei cele mai diverse, de la aparent inofensiva „onorabilitate” convențională, până la încercarea de justificare a politicii colonialiste sau a războaielor de agresiune. Și, cum pentru Shaw teatrul înseamnă polemică, demascare, „fabrică de idei”, temele pieselor sale se desprind foarte limpede din acțiune. După părerea lui Silviu Iosifescu: „Ideile exprimate nu sunt niciodată indiferente în raport cu personajele și ciocnirea lor luminează caracterele”.¹

Primul ciclu *Piese neplăcute* de opere dramatice (*Casele văduvilor* – 1892, *Vânătorul de fuste* – 1893, *Profesiunea Doamnei Warren* – 1894) prezintă spectatorului, pe lângă comicul de situație, repulsiile față de clasa politică.

În scopul de a crea o imagine reală a societății din acel timp, a publicat ciclul *Piese plăcute* (*Armele și omul* – 1894, *Candida* – 1894, *Omul destinului* – 1895, *Nu poți spune niciodată* – 1897).

Cariera sa artistică a fost îmbogățită cu scrieri filozofice, *Om și supraom* – 1903 sau *Cealaltă insulă a lui John Bull* – 1904. De altfel scrisorile personale reprezintă un punct de referință a genului epistolar, dezvăluind multe aspecte din viața scriitorului.

Un loc aparte în creația lui Shaw îl ocupă piesele de evocare istorică, în special *Discipolul diavolului* – evocarea unui episod din războiul american de independență, *Cezar și Cleopatra* și *Sfânta Ioana*. Prima reprezintă un elogiu al nobleței morale a lui Richard, în opoziție cu ipocrizia care domină în familia sa, totodată criticând realitățile timpului din Anglia. A doua, concepută ca o replică la interpretarea shakespeariană a personajului Cleopatrei, prea romantică, după Shaw, vine cu aluzii la contemporaneitate, că sentimentalismul în guvernare este nociv. În guvernare se cere inteligență lucidă, voință, toleranță rezonabilă și previziuni politice. Atitudinile negative sunt personificate de Cleopatra, cele pozitive – de Cezar. A treia piesă reprezintă o nouă interpretare a Ioanei d' Arc, prezentată ca o fată simplă din popor, înzestrată cu o vitalitate țărănească, o voință robustă și o mare dragoste față de poporul său. Dar la Shaw acestea nu sunt piese propriu-zis istorice, cu reconstituiri

¹ Iosifescu Silviu, *Prefață la Cezar și Cleopatra, Ucenicul diavolului, Pygmalion*. – București: Editura pentru literatură. – București, 1963, p. XXVII.

exacte, ceea ce urmărește el în primul rând este să caracterizeze prezentul servindu-se de anumite momente ale trecutului. În al doilea rând, el urmărește să dezbrace personajele istorice de falsa lor haină ideală, acceptată convențional, pentru a le arăta adevărate și umanizate prin simplitatea lor. Personalitățile mari din trecut trăiesc viața din plin, cu simț realist și identificându-se cu aspirațiile mulțimilor.

Umorul lui Shaw, uneori puternic caricatural, alteori ironic, adeseori cu o umbră de amărăciune, rezultă, de obicei, din efectul de contrast pe care-l provoacă revelațiile neașteptate ale unor caractere ori situații, sau efecte bruște ale paradoxului. De la Shaw încoace nimeni n-a spus aristocrației, burgheziei și politicianilor englezi cuvinte atât de usturătoare ca Shaw. Un exemplu ilustrativ sunt aceste fraze, pe care, în prologul *Cezar și Cleopatra*, zeul Ra le adresează spectatorilor englezi: „*Piramidele clădite de poporul meu se înalță până astăzi, în timp ce grămezile de pulbere pe care munciți din greu și pe care le numiți imperii, se împrăstie în vânt, pe măsură ce îngrămădiți pe ele trupurile fiilor voștri morți, ca să adunați doar mai multă pulbere. /.../ Deci băgați de seamă ca nu cumva popoare mici, pe care voiți să le robiți, să se ridice și să devină în mâna lui Dumnezeu pedeapsa voastră pentru lăudăroșia voastră, pentru nedreptățile voastre, pentru poftetele și negliobiile voastre...*”.

Teatrul lui Bernard Shaw are duritatea de diamant polemică, de o forță și de o ironizare neîntrecute; totodată, are strălucirea metalică a unei inteligențe excepționale, manifestată atât în luciditatea cu care interpretează faptele și oamenii dezbrăcați de convenții, interese și prejudecăți, cât și în scânteietoarele sale paradoxuri. Desigur că, pornite dintr-o intenție polemică, multe din pielea sale suferă de retorism, logică a acțiunii sau de inconsistență dramatică a personajelor. Oricum, faptul că cel puțin 10 din piesele sale figurează în repertoriul teatrului universal, vorbește de la sine despre valoarea moștenirii lăsate de marele irlandez.

Eigene Gladstone O'Neill

E.G. O'Neill la vârsta de 20 de ani a început să scrie primele sale piese. Premiera piesei *Dincolo de zare*, drama zădărnicii aspirațiilor omului către fericire, are loc în anul 1920. Prin formula artistică nouă, stilul modern, piesa a avut un mare succes. Autorul dramatic O'Neill mai scrie piesele: *Maimuța păroasă*, *Patima de sub ulmi*, *Lungul drum al zilei către noapte*, *Ana Cristie*, *Straniul interludiu* etc. Un loc aparte în opera lui O'Neill sunt piesele în care se actualizează miturile antice. Una din cele mai reușite opere a scriitorului european este trilogia *Din jale se întrupează Electra*, compusă din piesele : *Întoarcerea acasă*, *Prigoniții*, *Stafile*. Chipul Electrei, tragedia ei, care e sortită șă-și blesteme nenorocul și să-și jelească morții, a preocupat în antichitate pe marii dramaturgi greci: Eschil, Sofocle, Euripide. Din opera lui Eschil până în zilele noastre s-a păstrat trilogia *Orestia* (*Agamemnon*, *Hoeforele* și *Eumenidele*). În tragica istorie a asasinării lui Agamemnon de către

soția sa Clitemnestra și a pedepsirii crimei de către fiul lor Oreste, ajutat de către sora sa Electra, poetul antic redă „ideea responsabilității umane”.¹

În trilogia *Din jale se intrupează Electra* autorul O' Neill înfățișează destinul implacabil care planează asupra familiei Mannonilor (la Eschil asupra neamului Atrizilor). Ambele trilogii prezintă continuarea nenorocirilor aduse de spiritul de ură și răzbunare care a dezlănțuit războiul troian la Eschil, cel de secesiune (războiul purtat în America între statele democratice, progresiste din Nord și cele conservatoare din sudul țării) la O' Neill. Acțiunea se desfășoară într-un orașel din Noua Anglie în fața reședinței familiei Mannon (numai un singur act are loc pe puntea unui vas din portul din apropiere). Neamul Mannonilor este urât, disprețuit din cauza orgoliului membrilor familiei. Sentimentele omenești nu sunt prețuite în familie. Autorul descrie crimele care au loc în această familie: omorul generalului Ezra Mannon, care revine acasă la sfârșitul războiului; moartea căpitanului de marină Adam Brant (fiul nelegitim a lui Ezra Mannon; moartea lui Christine; sinuciderea lui Orin.

Un singur membru a familiei rămâne în viață, fiica Lavinia, care se închide în grandioasa reședință ca într-un mormânt, pentru a nu ieși niciodată la lumina zilei. Sfârșitul trilogiei este pesimist.

Aplicații, teme, aprofundări

1. Definiți trăsăturile definitorii ale dramaturgiei la începutul sec. XX.
3. Încadrați opera dramatică aleasă în contextul epocii. Precizați 2-4 caracteristici ale teatrului, prin care să puteți motiva încadrarea operei în curentul literar, o specie literară.
4. Precizați viziunea despre lume existentă în textul analizat.
5. Prezentați cel puțin patru elemente de structură a textului dramatic (de exemplu: *acțiune, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, construcția personajului, modalități de caracterizare, limbaj, titlu* etc.).
6. Prezentați semnificația titlului în textul dramatic studiat.
7. Analizați particularitățile de compoziție ale dramei; specificul conflictului; construcția subiectului în textul dramatic ales.
8. Prezentați construcția personajelor în piesa de teatru studiată. Precizați modalitățile / procedeele de caracterizare a personajului dramatic studiat.
9. Exprimă-ți opinia argumentată, despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în textul dramatic ales.
10. Definiți „chintesența ibsenismului” (eseul lui Bernard Shaw).
11. Comentați o operă dramatică din creația lui Bernard Shaw (la alegere).

¹ Drimba Ovidiu. *Istoria literaturii universale*. (vol. I). - București: Ed. SAECULUM I.O., 1998, p. 73.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Aristotel, *Poetica*, XXII, trad. de D.M. Pippidi. – București: Editura Academiei, 1965.
2. Aristofan, *Broaștele*, traducere, prefață și note de Adelina Piatkowski. – București: Editura Albatros, 1974.
3. *Arte poetice. Romantismul*, coord. vol. Angela Ion, studiu introductiv Romul Munteanu. – București: Univers, 1982.
4. Baci, M., Lungu, R., Dănețiu ș.a., *Literatura universală*. – București: Corint, 2007.
5. Beaumarchais, *Nunta lui Figaro. Bărbierul din Sevilla*. – București: Adevărul Holding, 2012.
6. Bercescu Sorina, *istoria literaturii franceze*. – București: Editura Științifică, 1970.
7. Biberi Ion, *Sofocle în românește*, în revista „Ramuri”, anul III, nr. 18, ianuarie, 1966.
8. Camus Albert, *Conferință cu privire la viitorul tragediei*, în antologia *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. II. – București: Ed. Minerva, 1973.
9. Călinescu George. *Scriitori străini*. – București: EPLU, 1967.
10. Cisteacova N.A., Vulih N.V. *Istoria literaturii antice*. – Chișinău: Știința, 1991.
11. Ciobanu Olesea. *Antologie de literatură universală*. Partea I (Antichitatea-Evul Mediu). – Chișinău: Tipografia „Biotehdesign”, 2016.
12. Cizek Eugen, *Istoria literaturii latine*. – București: Societatea „Adevărul” S.A., 1994, vol. I și al II-lea.
13. Coșbuc George. *Kalidasa. Sacontala*. – București: Ed. Tineretului, 1956.
14. Coțofan Mona, Balan Liliana, *Compendiu de literatură universală pentru bacalaureat*. – Iași: Polirom, 2000.
15. *Crestomație de literatură universală* (pentru învățământul preuniversitar și universitar)/ Ionescu C., Lăzărescu Gh. ș.a. – București, 1993.
16. *Dicționar al literaturii engleze*. – București: Editura Științifică, 1970.
17. *Dicționar enciclopedic*. / Doina Cobeț, Eugenia Dima, Florin Faifer ș.a. – Ed. a V-a. - Chișinău: Cartier, 2004.
18. *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. / Vol. coord. de Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. – Iași: Polirom, 2009.
19. *Dicționar de teorie literară: concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*/ Grati A., Corcinschi N. Chișinău: Arc, 2017.
20. *Dicționar de termeni literari*, coord.: Al. Săndulescu – București: Editura Academiei RSR, 1976.

21. Drimba Ovidiu. *Istoria literaturii universale*. (vol. I). - București: Ed. SAECULUM I.O., 1998.
22. Drimba Ovidiu. *Istoria literaturii universale*. (vol. II). - București: Ed. SAECULUM I.O., 1998.
23. Drimba Ovidiu, *Istoria teatrului universal*. – București: Editura VESTALA, 2008.
24. Gheorghiu Octavian, *Istoria teatrului universal*, vol. I. – București: Editura Didactică și Pedagogică, 1963.
25. Goethe, *Faust*. – Chișinău: Litera, 1997.
26. Grati Aliona. *Dicționar de teorie literară: 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. - Chișinău: Editura ARC, 2018.
27. Iosifescu Silviu, *Prefață la Cezar și Cleopatra, Ucenicul diavolului, Pygmalion*. – București: Editura pentru literatură. – București, 1963.
28. Leahu, N., Leahu, R., *Literatura universală*. Ghid de implementare a curriculumului modernizat în învățământul liceal. – Chișinău: Știința, 2007.
29. *Literatura universală. Manual pentru clasele a XI-a și XII-a (școli normale, licee și clasele cu profil umanist)*// Ovidiu Drimba, Cristina Ionescu, Viorel Alecu, Gheorghe Lăzărescu. – București: EDP, 1995.
30. *Literatura universală*. Curriculum pentru clasele a X-a – a XII-a. – Chișinău: Ed. Știința, 2010.
31. Martini Fritz. *Istoria literaturii germane de la începuturi până în prezent*. – București, 1972.
32. *Molière – fiziologia râsului*. // În Costin Tuchilă, Pușa Roth. – București: Editura Academiei Române, 2010.
<https://costintuchila.wordpress.com/tag/moliere/>
33. *Mic dicționar al scriitorilor francezi*./ Coord. Angela Ion. – București, 1978.
34. *100 de scriitori notorii al lumii: Viața. Activitatea. Opera*. / Alcătuit.: Ala Bujor. – Chișinău: Epigraf, 2006.
35. Pandolfi Vito, *Istoria teatrului universal*, Vol. I. – București: Meridiane, 1971.
36. Papu Edgar, *Excurs prin literatura lumii*. – București: Editura Eminescu, 1990.
37. Pavlicenco S., *Literatura universală*. – Chișinău: Litera Educațional, 2006.
38. Petrescu Cezar, *Cuvânt înainte*. // Vezi: Corneille Pierre, *Cidul*. – București: GRAMAR, 2008.
39. Piatkovski Adelina. *Curs de istoria literaturii grecești. Epoca preclasică (sec. IX-VI î.e.n.)*. – București: EDP, 1962.
40. *Scriitori, capodopere, personaje: îndrumător de literatură universală pentru elevi*. // Ioan Vicolanu, Eugen Budău. Iași: Porțile Orientului, 2008.

41. Shakespeare William, *Romeo și Julieta. Hamlet*. – Chișinău: Litera, 1997.
42. Steiner George, *Moartea tragediei*, traducere de Rodica Tiniș. – București: Ed. Humanitas, 2005.
43. Streinu Vladimir, *Studii de literatură universală*. – București: Univers, 1973.
44. Vetrici Oana, *Din regatul meu pentru un cal*. <https://www.shakespeare-school.ro/celebrating-shakespeares-legacy-piese-istorice-ale-lui-shakespeare/>
45. Vianu Tudor în *Aprecieri critice*.// Goethe, *Faust*. – Chișinău: Litera, 1997.
46. Vianu Tudor. *Studii de literatură universală și comparată*. – București, 1963.