

Vito Pandolfi

# istoria teatrului universal



Editura Meridiane



Vito Pandolfi

# istoria teatrului universal

Vol. I

Prefața de OVIDIU DRIMBA

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

EDITURA MERIDIANE  
București, 1971

**Pe copertă**  
***Actor roman în costum de rege***  
**Frescă din școala neoclasică română**  
**Muzeul Național din Neapole**

Notă asupra ediției .....	7
Prefață .....	9
ORIGINILE SPECTACOLULUI .....	15
Origini psihologice p. 16; origini istorice p. 17	
DE LA MIT LA DRAMĂ .....	25
Formele teatrului grec : tragedia, p. 26; cultul lui Dionysos, p. 37; comedia, p. 40; scenografia greacă, p.42; măști și costume, p. 47; muzică, dans, metrică, p. 54; reprezentațiile p. 56	
Autori tragici și comici : precursorii, p. 61; Eschil, p. 63; Sofocle, p. 81; Euripide, p. 103; comedia atică veche, p. 117; comedia medie, p. 134; comedia nouă, p. 136; alte genuri comice, p. 142	
EPIGONII LATINI .....	145
Originile teatrului latin, p. 146; reprezentațiile, p. 153; primii dramaturgi, p. 155; Plaut, p. 160; Terențiu, p. 174; Seneca, p. 183:	
ROMANUL DRAMATIC INDIAN .....	191
REINVENTAREA COMEDIEI .....	201
Latina goliarzilor și a umaniștilor, p. 202; renașterea italiană, p. 211; piese populare, p. 216; Ariosto, p. 227; Machiavelli, p. 231; Ruzante, p. 233; Calmo, p. 244; Aretino, p. 249; Roma, Florența, Neapole, p. 252; spectacolele, p. 260; idila și parodia personajului popular, p. 263	



**T**raducerea și publicarea unei lucrări de genul și de proporțiile celei de față a ridicat, evident, unele probleme care am socotit că necesită câteva explicații.

Prin natura însăși a temei, textul cuprinde un bogat material informativ — date, nume proprii și titluri în diferite limbi. Constatând că în ediția originală s-au strecurat destul de des greșeli inevitabile, am căutat să le verificăm de câte ori ne-a stat în putință, și în asemenea cazuri am corectat erorile fără a menționa acest fapt în notele din subsol. Acolo unde a fost vorba de alt fel de echivocuri sau imprecizuni, care nu vizau simple greșeli de transcriere, am indicat în notă modificarea făcută sau versiunile diferite pe care le ofereau materialele de referință consultate. Când nu s-a indicat sursa traducerii, înseamnă că ea aparține traducătorilor de față. În privința traducerii titlurilor de piese, am căutat, în măsura posibilului, să le oferim pe cele acreditate la noi, ceea ce, din păcate, n-a fost întotdeauna cu putință, fie pentru că multe din lucrările citate nu s-au tradus în românește, fie pentru că ne-au scăpat. Ca atare, cititorii sînt rugați să considere aceste traduceri doar sub titlu informativ, mai cu seamă în ce privește literatura dramatică modernă și cea orientală. În cazul acesteia din urmă, titlurile reprezintă o traducere după altă traducere, lucru îndeobște periculos (dar aici inevitabil), care riscă să ducă la denaturări. Din pricina aceluiași risc am renunțat adesea să traducem titlurile care puteau fi interpretate în mai multe sensuri. Alte dificultăți au fost ridicate de însuși stilul și limbajul autorului, pe care am căutat să le respectăm pe cît a fost posibil. După cum va observa și cititorul, limbajul abundă în termeni neologistici, pe care i-am preluat uneori ca atare, chiar dacă nu sînt consemnați în dicționarele noastre, deoarece desemnau

noțiuni sau nuanțe speciale, ca de pildă « comicitate » și « dramaticitate », având un sens diferit de « comic » și « dramatic », după cum se poate constata din context. Am respectat, deasemenea, în mare măsură, stilul specific autorului, care oscilează între fraza prolixă uneori pînă la exces, și cea eliptică pînă aproape la ermetism. Lucrul n-a fost întotdeauna simplu, impunînd pe alocuri adăugiri sau suprimări de cuvinte pentru a nu îngreuna lectura. Au rămas, evident, unii termeni intraductibili, sau aproape, ca « luogo deputato », « giullare », « favola pastorale », etc. Avînd în vedere toate cele de mai sus, am ținut să dăm aceste lămuriri pentru a explica în parte unele imprecizuni care se vor fi strecurat, desigur, în text. Ne facem, de asemenea, o datorie în a menționa aici o dată cu mulțumirile noastre, ajutorul adus de Irina Praveș prin confruntarea minuțioasă a traducerii cu textul original, și de Petru Creția prin informațiile pe care ni le-a furnizat cu privire la datele legate de teatrul antic.

Ca ultimă precizare asupra prezentării volumului menționăm că, deși lucrarea originală vădește un oarecare dezechilibru datorită preponderenței materialului referitor la teatrul italian, am preferat să nu renunțăm la capitolele respective, acestea fiind bogate în informații interesante și mai puțin răspîndite; s-a recurs, ca atare, la procedeul culegerii lor cu caractere mai mici. Amintim de asemenea, că o parte din ilustrațiile din original n-au fost reproduse, unele fiind înlocuite cu fotografii din reprezentațiile pieselor respective date de trupe străine în turneele din România, sau din spectacole românești. Lucrarea a fost completată pe baza ediției belgiene, apărută în 1969 în colecția "Marabout Université".

L.B. și O.B.



În publicistica teatrală italiană — în care primul loc îl ocupă monumentală *Enciclopedie a spectacolului* (în 13 volume masive), urmată de seria *Teatrul în toată lumea* (în 50 volume), apoi de prestigioasele istorii teatrale ale lui Silvio D'Amico, Mario Apollonio, Achille Fiocco etc. — autorul prezentei *Istorie a teatrului universal* este cunoscut ca cel mai fecund istoric și critic teatral italian contemporan.

Personalitatea poliedrică a lui Vito Pandolfi (n. 1915) — actualmente profesor de istoria teatrului și spectacolului la Facultatea de Litere a Universității din Genova și, din anul 1965, director artistic al reputatului *Teatro Stabile della Città di Roma* — s-a afirmat, în prima sa ipostază, cea de regizor, o dată cu punerea în scenă (încă elev fiind al *Academiei naționale de artă dramatică* din Roma) a unei *commedia dell'arte* (*Pulcinella delle Tre Spose*, 1941) și a celebrei piese a lui John Gay (*Opera cerșetorilor*, 1943), spectacol cu care și-a luat diploma de regizor. Succesele regizorale i-au fost asigurate de pregătirea sa profesională impecabilă și în primul rând de o foarte solidă pregătire teoretică, în domeniul teatrului și în genere al culturii. Printre aceste succese, menționăm: *Viața e vis* de Calderon (1943), *Egor Bulciiov* de Gorki (1944), *Casa Bernardei Alba* de Lorca (1946), *Hințemann* de Toller (1949), *Neînțelegerea* de Camus (1950), *Aminta* de Tasso (1952), *Torquato Tasso* de Goethe (1954), șase spectacole după nuvelele lui Boccaccio și Bandello (1951—1956), *Amphitryon* de Molière (1955), *Beatrice Cenci* de A. Moravia (1957), *Nembo* de Bontempelli (1958), *Slugă la doi stăpâni* de Goldoni etc.

Paralel cu activitatea regizorală — precum și cu cea didactică universitară, începută în 1963 — Vito Pandolfi și-a publicat rezultatele cercetărilor sale în domeniul dramaturgiei și istoriei

spectacolului, în studii importante precum și în alcătuirea și prefațarea unor laborioase și de superioară competență antologii. Astfel: *Spectacolul secolului* (1952), *Antologia marelui actor* (1953), *Teatrul expresionist german* (1954), *Teatrul italian de după război* (1954), *Cinematograful în istorie* (1957), *Commedia dell'arte*, 6 volume (1957—1962), *Copini da Quattro Soldi* (1958), *Teatrul italian contemporan* (1959), *Teatrul dramatic de la origini pînă azi*, 2 volume (1959), *Isabelle Andreini* (1961), *Regia și regizori în teatrul modern* (1962), *Teatru sicilian* (1962), *Istoria teatrului dramatic universal*, 2 volume (1964), *Teatrul goliardic al umanismului* (1965), *Teatrul burghez al secolului al XIX-lea* (1966), *Teatrul Renașterii* (1966) etc.

Alte forme de activitate în domeniul teatrului și publicisticii revelează aspecte complimentare ale personalității lui Vito Pandolfi: colaborator la *Enciclopedia dello spettacolo*; director al publicațiilor *Teatro d'oggi* și *Annali di storia del teatro e dello spettacolo*; critic cinematografic (la « Cinema Nuovo », la « Rivista del Cinema » și « Nuovo Corriere »); colaborator al unor importante cotidiene și reviste de specialitate (« Il Dramma », « Sipario », « Il Ponte », « Letteratura », « Idea », « Il punto », « Vita », « Unità », « Avanti », « Paese Sera »); și chiar autor dramatic (a scris două piese pentru radio) și regizor de film (un lung metraj documentar și un film artistic: *Ultimii*, care în 1962 a obținut premiul pentru regie la Festivalul tineretului de la Cannes).

Natura și multiplicitatea planurilor pe care s-a desfășurat activitatea lui Vito Pandolfi explică amploarea orizontului cultural al istoricului de teatru, totodată conferind originalitate și prestigiu acestei concepții istoriografice, care pornește de la un acut simț al exigențelor concrete, practice, intim cunoscute, ale scenei, susținându-se apoi în mod permanent pe o întinsă și variată pregătire culturală, pe un sistem personal de gândire bine articulat, precum și pe o metodă fermă, clară, științifică, de investigație, de organizare și de expunere.

Pentru Vito Pandolfi, teatrul este un element al vieții sociale, un important capitol al istoriei civilizației, un domeniu artistic în care se pot delecta ecurile — voalate uneori, adeseori însă puternice, pînă la forma pamfletului — ale unor stări sau evenimente istorice. Fără a merge pînă la a afirma un « paralelism strîns între procesele istoriei și producția dramatică », el subliniază însă că « o corelație totuși există ». Ca urmare a acestui punct de vedere fundamental, demonstrația lui Vito

Pandolfi va tinde în mod consecvent să pună în evidență această corelație de-a lungul întregii istorii a teatrului, începînd cu teatrul Greciei antice — a cărui evoluție este explicată în ultimă analiză prin însăși evoluția politică a Atenei — și pînă la anumite sectoare importante, semnificative, ale teatrului contemporan.

În aceeași ordine de idei se înscrie și atenția deosebită pe care Vito Pandolfi o acordă formelor teatrale «spontane», dramaturgiei populare, în dialect, celei napolitane, siciliene etc. Sau tonul deosebit de afectuos în care este prezentat Eduardo de Filippo. Ori sublinierea insistentă a menirii civice care îi revine unui adevărat actor. În primul rînd, prin această poziție de principiu se afirmă «nonconformismul autorului, care nu se mulțumește să rămînă pe poziții comode, precum și sarcina, pe care singur și-a impus-o, de a aborda probleme complicate și greu de soluționate»<sup>1</sup>.

Definitiv pentru concepția și metoda istoricului de teatru este felul său de a considera relația text-spectacol. Pentru Vito Pandolfi, esența teatrului rezidă în spectacol. Iar spectacolul teatral este, în concepția pandolfiană, rezultatul unui proces de unificare a spectatorului cu actorul, un «act de participare», prin care «se instituie un sens comunitar». Totul se realizează prin intermediul textului dramatic, instrument al acestei posibile și necesare comuniuni. «O operă teatrală nu își revelează adevărata natură decît pe scenă» — afirmă Pandolfi. În consecință, el va acorda aceeași atenție, în *Istoria* sa, dramaturgilor cît și marilor actori, scenografi sau regizori — «autori ai spectacolului».

Spre deosebire deci de ilustrul său confrate, Silvio D'Amico, Vito Pandolfi, situîndu-se pe o poziție antiidealismă, anticrociană, nu se limitează la analiza estetică a textului dramatic, ci îi caută și valențele spectacologice, urmărește să descifreze fenomenul teatral în integritatea sa, deci în contextul artei spectacolului. Ca urmare, în timp ce la D'Amico capitolele rezervate spectacologiei erau distinct separate de cele dedicate dramaturgiei, Pandolfi privește dramaturgia ca *text interpretat*, precum și ca text circumstanțiat istoric, în funcție de mijloacele complexe ale reprezentării scenice.

Sub raportul construcției lucrării lui Vito Pandolfi, cititorul neprevenit poate fi, eventual, derutat de modul de organizare

---

<sup>1</sup> Quintino Cataudella, în «La Sicilia» (Catania), 11 februarie

a acestei *Istoriei universale a teatrului*, care adeseori nu respectă succesiunea cronologică a faptelor. În fond, nu e vorba aici de o problemă formală, de « construcție », de « organizare », ci de concepție.

Dacă la Silvio D'Amico — ca să ne raportăm la același termen de comparație, de stabilit prestigiu — găsim o severă succesiune cronologică și chiar o rigidă subdiviziune a materiei (pe secole, pe țări, pe curente teatrale), Vito Pandolfi neglijează intenționat criteriul cronologic strict, căutînd, în schimb, să descopere anumite filoane de o mai lungă durată istorică, să stabilească « un numitor comun unui grup de autori din epoci diverse »<sup>1</sup>. Ca atare cronologiei istorice i se substituie aici o cronologie ideală: *Secolul de aur spaniol*, de pildă, este tratat înaintea teatrului italian din prima perioadă a Renașterii și înaintea *Commediei dell'arte*; după Alfieri și Goldoni se revine la Shakespeare (deci — cu două secole în urmă), apoi urmează capitolul dedicat romantismului (deci — un salt peste două secole); iar paginilor consacrate actorilor italieni de azi le urmează cele dedicate lui Scribe și Labiche. — Această discontinuitate, această trecere, uneori prea bruscă, de la o epocă la alta — traducînd intenția permanentă a autorului de a apropia unele de altele anumite fenomene depărtate în timp, dar asemănătoare prin spiritul lor — face ca *Istoria* lui Vito Pandolfi să fie (cu toată bogăția informației, preciziunea riguroasă a datelor și logica perfectă a argumentației) mai puțin un « manual », sau un « tratat », cît « o serie de strălucite eseuri asupra diferitelor momente ale istoriei teatrului, legate între ele prin grija continuă a autorului de a plasa teatrul în istoria civilizațiilor și a societăților »<sup>2</sup>.

Remarcabilă, de asemenea, în cadrul metodologiei lui Vito Pandolfi, este amploarea bazei sale de referințe la alte manifestări estetice și la alte forme culturale. Autorul « caută mereu să explice și să justifice prin referințe și nuanțări, nu ideologice, ci ideale, nu propriu-zis filozofice ci probabile sub raport filozofic »<sup>3</sup> Astfel, el apropie zona neliniștii interioare goetheene din *Torquato Tasso* de tragicul interior kierkegaardian, sau scenele de oroare ale lui Seneca de « teatrul cruzimii » al lui Artaud și de punerea în scenă a *Regelui Lear* de către Peter Brook;

<sup>1</sup> « Il Tempo », 6 martie 1955

<sup>2</sup> Antonio Stauble — în *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1966, Tome 23

<sup>3</sup> Fr. Bernardelli, în « Arcoscenico », mai 1965

descrie universul poetic al lui Kleist, făcînd o referință fugară la Marchizul de Sade, pe Wedekind îl plasează între Nietzsche și Freud, vorbind de Brecht se oprește asupra ambianței în care va apare formula « teatrului epic »; prezintă un anumit tip de dramaturgie în relație cu filmul sau cu artele figurative ale epocii respective etc. Spiritul asociativ, mobil, de vie disponibilitate stilistică, pe care îl trădează o asemenea metodă — rar întîlnită în critica italiană — îl apropie pe autor întrucîtva de eseistica germană și anglo-saxonă<sup>1</sup>, fără a cădea însă în gratuități speculative.

În fine îndelungata practică publicistică a autorului acestei *Istorie a teatrului universal*, activitatea sa de critic militant, de cronicar dramatic combativ este în măsură să explice și atitudinea sa de a refuza anumite cadre convenționale, norme tradiționale, adevăruri « stabilite », precum și spiritul scolastic sau forma didactică, pentru a căuta, în schimb, perspectiva inedită a problemei și afirmarea punctului de vedere personal. Acesta poate fi uneori discutabil — cînd este vorba de anumite aprecieri critice, de exemplu opera lui Bernard Shaw, de anumite omisiuni (foarte puține), de includerea unor zone noi din istoria teatrului, de spațiul acordat unor dramaturgi în raport cu cel acordat altora etc., — dar nu este mai puțin interesant și fecund în sugestii.

În această ordine de idei se înscrie, de exemplu, felul în care Vito Pandolfi lărgeste perspectiva nietzscheană referitoare la trecerea de la ritual la spectacol, prin intermediul mitului ilustrativ, incluzînd, alături de Grecia antică, și cazul teatrului din țările mediu-orientale și extrem-orientale. Sau, faptul că Pandolfi — autor al unei lucrări de bază în domeniul teatrului umanist italian<sup>2</sup> — se oprește îndelung asupra dramaturgiei goliarzilor, în care vede o reinvenție a comediei și primii fermenți ai realismului în teatrul modern (capitol, de obicei, omis în alte istorii ale teatrului universal). Pandolfi nu amintește, spre exemplu, teatrul umanist din Germania (sau din Franța) — asupra căruia insistă însă un Heinz Kindermann (care, în schimb, îi omite total pe analogii respectivi italieni). Sau extensiunea deosebită pe care Vito Pandolfi o acordă unor fenomene italiene de teatru, cum sint cele ale artei actoricești din Italia, sau dramaturgiei siciliene.

---

<sup>1</sup> Corrado Augias, în « Avanti », 10 februarie 1965.

<sup>2</sup> *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, a cura di Vito Pandolfi e Erminia Artese, introd. de V. Pandolfi, Lerici, Milano, 1956

O asemenea atenție particulară dată unor anumite capitole de teatru italian (atenție explicabilă, justificată, chiar bine venită, deși — în planul unei istorii *universale* a teatrului — poate cam exagerată) nu-l împiedică totuși pe autor de a fi obiectiv în aprecierile critice față de conaționalii săi, considerate uneori chiar foarte drastice<sup>1</sup>. Astfel, de pildă, în cazul lui Ugo Betti și, în special, al lui Gabriele d'Annunzio, tratarea este calificată de critica italiană « puțin cam prea în grabă expedită ».<sup>2</sup> S-a remarcat același lucru și în cazul lui Alfieri și, în genere, în cazul celor patru secole de *Tragedie italiană în tipare clasice*, condensate în două pagini. Dorința autorului, manifestată polemic, de a demistifica false valori, merge, paralel cu pledoaria sa pentru altele, certe, care însă nu s-au impus încă corespunzător justei lor valori în istoria teatrului. Un exemplu în acest sens este și cazul lui Raffaele Viviani, căruia Vito Pandolfi îi acordă același spațiu de tratare cât și lui Pirandello. Fără a fi o lucrare foarte riguros construită — sub raportul succesiunii cronologice, a cuprinderii exhaustive a problemelor, a proporționării « didactice » a părților componente, *Istoria teatrului universal* a lui Vito Pandolfi este o operă de întinsă erudiție și totodată de atitudine personală, de stringentă logică dar și de entuziasm. O impunătoare lucrare a unui istoric, cercetător și teoretician al teatrului, dar și a unui practician al scenei. O creație a unui savant cercetător de bibliotecă, și totodată a unui remarcabil regizor. Simbioza — fericita simbioză — se resimte permanent în structura acestei strălucite opere a istoriografiei teatrale contemporane, a cărei apariție în traducere românească reprezintă, fără îndoială, un veritabil eveniment cultural.

## OVIDIU DRIMBA

<sup>1</sup> Arnaldo Fratteli, în « L'Ora » (Palermo), 25 iunie 1965

<sup>2</sup> Salvino Chierighin, în « Rassegna di cultura e vita scolastica », (Roma), noiembrie-decembrie 1965

# ORIGINILE SPECTACOLULUI

## ORIGINI PSIHOLOGICE

Spectacolul se naște din variata modulare a sunetelor în care se desfășoară recitarea și cântul, transfigurarea ei firească. Mimica și muzica reprezintă alte forme tipice și fundamentale ale aceluiași proces, la baza căruia se află dorința de transpunere prin intermediul repetării rituale sau al parodiei, în vreo altă personalitate deosebită.

Recitarea și cântul nu se deosebesc în exprimarea lor decît printr-o gradație diferită în raporturile și dialectica dintre concret și abstract, dintre actor și spectator, care slujește drept fundament spectacolului. Stimulentul psihologic ia naștere din tendința către exteriorizare, către exhibiție chiar, întrucît acestea izvorăsc din dorință și se descarcă în alteritate; nu întîmplător el este legat de divertisment, în sensul inițial al acestui termen, adică acela de detașare de propria natură și de propria conștiință, pentru a se diversifica. Această formă de manifestare unește actorul cu spectatorul, îndemnînd deci la o participare în care se creează un sentiment de comunitate. Cu alte cuvinte, el devine expresia tipică a unei conviețuiri. Într-adevăr spectacolul urmează ritului și reprezintă în raport cu acesta o exigență dialectică față de ideologia religioasă a cărei firească expresie istorică este ritul: în sensul că, deși se situează la început în sfera acesteia, sfîrșește prin a crea o alternativă (astfel încît suscită reacții potrivnice, exprimate prin anateme și cenzurări). La început spectacolul este îmbinat cu ritul, iar recitarea cu cântul, și există un singur fel de spectacol. De-a lungul mileniilor se vor elabora cele mai variate



forme, pînă la acelea care utilizează instrumente mecanice pentru a reproduce și a interpreta realitatea, cum sînt astăzi filmul și televiziunea. Rămîne însă veșnic vie aspirația către unitate, și din fiecare întoarcere a lui spre origini, spectacolul dobîndește viață și elan.

Sub aspect istoric este neîndoielnic faptul că spectacolul a fost cea dintîi manifestare care n-a urmărit, direct sau indirect, un scop practic, așa cum au avut încă de la origine riturile și cultele, ci a fost în măsură să exprime exigențe lăuntrice, făcîndu-i pe actori și spectatori să se distreze ori să mediteze, sau să ia o atitudine în privința anumitor aspecte ale vieții, exprimate fie printr-un mit, fie printr-o parodie. De fapt, în cîntul epic — narațiune cîntată a unor mituri și fapte eroice — ca și în imitația comică a tipurilor reale, se naște pentru prima oară adunarea (festivă) în care interpretul se desprinde de public. Încă de la început se formează raportul spectator-actor, care deosebește și va continua mereu să deosebească spectacolul, de raporturile (de pildă, dintre cititor — autor) pe care se bazează celelalte arte.

Cele de mai sus privesc originile psihologice ale spectacolului, adică ale teatrului, cu alte cuvinte, ale acțiunii reproduse, scenice.

## ORIGINI ISTORICE

În privința originilor istorice, și deci a originilor fenomenului social, care se reproduce cu o frecvență mereu crescîndă în comunitățile umane, nu se pot invoca, firește, elemente sigure. Se poate socoti ca un fapt dovedit, măcar cu o relativă certitudine, că inițial spectacolul se naște din rit, despărțindu-se treptat de el și păstrînd multă vreme caracterul sacru al acestuia. Numai cînd slăbește hegemonia ideologică exercitată de instituția religioasă, se naște spectacolul profan, despărțit adică întru totul de sfera religioasă și de formele ei (lucru care se întîmplă în Elada abia în perioada de trecere de la Aristofan și comedia

atică veche, la Menandru și comedia atică nouă). Ideea că ar fi existat în toate timpurile cerința reală a unui spectacol profan, pare logică. Dar nu este dovedit că ea s-ar fi putut traduce în viață, că i s-ar fi acordat libertate, înainte de a se fi produs o slăbire a ideologiei dominante. Fapt care se confirmă istoric pentru prima oară în acea Atenă în care s-a născut dramaturgia lui Euripide și Aristofan, nu întâmplător contemporană cu marea și libera cercetare socratică. Se cultivă de multă vreme tendința de a se face o legătură între manifestările civilizațiilor primitive — deci și cele spectaculare — care supraviețuiesc încă în acest secol, și manifestările necunoscute ale civilizațiilor arhaice, ale căror urme s-au pierdut aproape cu totul. Se folosește primitivul pentru a se aduce o lumină și o explicație arhaicului. În privința spectacolului, s-a presupus că riturile totemice, despre care există și astăzi numeroase și directe mărturii, ar fi stat la originea lui în societățile tribale, a căror existență poate fi presupusă aproape cu certitudine drept anterioară apariției celor mai vechi civilizații. Concluzia este însă lipsită de temeii. Faptul însuși că în civilizațiile primitive nu se constată o evoluție decît dacă este provocată din afară, ne face să ni le închipuim de o natură cu totul deosebită de a celor arhaice. Admițînd că primitivul și arhaicul ar avea o origine psihologică comună, ce ne poate îndreptăți să presupunem că formele lor de dezvoltare au mers pe căi identice? Elemente pozitive în favoarea acestei ipoteze, lipsesc. Studiul riturilor totemice poate, așadar, să ducă la un rezultat, dar numai în cadrul lumii contemporane, alături de diferitele cicluri de culturi, reprezentînd fără îndoială sub un anumit aspect o descendență din acestea. Tentativa de a apropia tragedia greacă de totemism — așa cum s-a făcut de curînd la unele spectacole — nu reprezintă altceva decît una din multele interpretări arbitrare la care aceasta a fost supusă, de cînd au dispărut creatorii ei și spectatorii timpului.

Faptul că în vechea civilizație egipteană și asiobabiloniană ritualul îmbrăca forme de spectacol, este demonstrat de o serie de documente istorice. În Babilon, la sărbătoarea Anului nou, numită *Akitu*, se 18

reprezenta poemul epic al Creației, cu caracter mitic și cosmogonic. Alte ceremonii, în care ritualul se manifesta prin reprezentatii, erau practicate de hitiți (populație care a avut o civilizație proprie în Asia Mică, în al treilea și al doilea mileniu î.e.n.).

Civilizația egipteană oferă un bogat material în privința evocărilor spectaculare ce se desfășurau în cadrul unui ritual, întrucât s-au descifrat formule magice în morminte, pe stele<sup>1</sup> funerare sau papirusuri, care reproduc o bună parte din textul acestor ceremonii, fie pentru partea vorbită sau cântată, fie pentru partea mimată. În afară de aceasta, avem și prima mărturie incontestabilă a unei arte teatrale deosebite de ritual și de practica sacerdotală (chiar dacă în manifestările ei utiliza subiecte sacre și se desfășura în incinta unui templu). Pe stela descoperită la Edfu în 1921, ridicată în cinstea zeului Horus, se află următoarea înscripție: « *Eu eram cel care-l însoțeam pe stăpînul meu în călătoriile sale, fără a da greș în declamații. . . Eu îi dădeam replica stăpînului meu în toate declamațiile lui. . . dacă el era zeu, eu eram rege; iar cînd el ucidea, eu reînviam. . .* » Această mențiune din urmă se referea, probabil, la vreun mit. În povestirile despre Ra (soarele), Isis (sora-soție), Osiris (soț și frate), Horus (fiul), Seth (vrăjmașul diabolic), intervenea adesea moartea și învierea cu caracter simbolic.

Inscripția de mai sus, ca și formulele magice în care se folosesc texte teatrale ce desfășoară prin intermediul personajelor o acțiune dramatică, se situează cu două trei mii de ani înaintea erei noastre. În ce privește formulele magice, se pare că ele s-ar datora unor divulgatori, nu întotdeauna autorizați, ai riturilor și scopurilor acestora. Intrînd în posesia textelor sacre, ei le foloseau pentru cei care voiau să-și pregătească o plăcută viață de apoi, prin mijlocirea unui mormînt înzestrat cu tot confortul magic. Fragmentele dramatice recuperate în felul acesta, descriu întotdeauna întâmplări mitice ale zeităților mai sus menționate, scenarizînd narațiunea.

---

<sup>1</sup> *Stelă* — monument comemorativ, alcătuit dintr-un bloc vertical de piatră și decorat cu reliefuri și inscripții lămuritoare

S-au descoperit o serie de documente semnificative în această privință:

O însemnare găsită în mormîntul unui maestru de ceremonii care a trăit în jurul anului 2000 î.e.n., numită de descoperitorul ei — arheologul german Sethe<sup>1</sup> — *papyrus dramatic din Rameseum*, întocmită pe trei coloane și cuprinzînd doar începutul replicilor, fără îndoială, pentru a le împrăști în memorie, acțiunile fiind indicate printr-un desen. În acest document predomină încă scopurile liturgice.

*Ritualul deschiderii gurii*, aproximativ din aceeași epocă, aflat de asemenea într-un mormînt, care avea scopul ca, printr-un sacrificiu ritual oficiat de un preot, și cu ajutorul formulelor magice conținute în « ritual », să-i hărăzească mortului și pe lumea cealaltă capacitatea de a mânca. « Ritualul » făcea parte dintr-un bogat complex de ceremonii funebre, a căror desfășurare ni s-a păstrat în multiplele versiuni din *Cartea morților*. Dintre acestea, numai « deschiderea gurii » are caracterul unui dialog. Ritualul vorbit se desfășura în interiorul și în afara mormîntului. S-au păstrat texte dialogate, pentru folosința preotului care celebra ritualul, și texte sintetizate în formule, destinate mortului, pentru a-și asigura « deschiderea gurii ».

O altă formulă magică, numită de cercetătorul Drioton *Nașterea și apoteoza lui Horus*, conține sinteza unei acțiuni dramatice folosite pentru un spectacol cu caracter ritual. Documentul arată « Cum să te transformi în șoim » (adică zeul Horus, simbolizat printr-un șoim). Acțiunea se desfășoară prin intermediul replicilor. Cel care le rostea, se identifica cu personajul, adică cu Horus.

În *Cartea morților* se găsește o altă formulă cu conținut dramatic, « pentru a-l alunga pe Rerek pe lumea cealaltă », referindu-se la monstrul Apofi care urmărește să-l facă pe mort « să iasă afară » și împotriva căruia trebuia folosită o formulă magică. Pe stela numită « a lui Metternich » se află o scenă dramatică, tot cu scop magic, în care Horus este înțepat de un scorpion și e salvat apoi de zeul Thot. Desfășurarea acestei întâmplări și declamarea unui lung exorcism

<sup>1</sup> Kurt Sethe (1869—1934)

de către zeul Thot, trebuiau să servească pentru a conjura efectul mortal al mușcăturii de scorpion. În templul lui Horus de la Edfu există, între unsprezece basoreliefuri, coloane cu hieroglife care relatează victoria lui Horus asupra hipopotamului, ilustrată apoi plastic. După părerea lui Drioton, basoreliefurile reprezintă scenă cu scenă etapele unui lung ritual, al cărui text scris (adică inscripțiile hieroglifice) constituie părțile vorbite sau cîntate. În locul hipopotamului, se străpungea o turtă în formă de hipopotam, care era apoi ruptă în bucăți și împrăștiată pe altare. În orice caz, fie că era vorba de un ritual, fie de un spectacol, textele — care au fost despărțite, de altfel, în două drame considerate a avea proveniențe diferite — au o evidentă construcție dramatică, cu o desfășurare și un deznodămînt al conflictului. Pe lîngă aceasta, nu lipsesc nici unele intervenții ale corului.

În *Textele sarcofagelor* (inscripții funerare dintre anii 2250 și 1780 î.e.n.) s-a identificat o poetică « cîntare a celor patru vînturi » care, fiind dialogată și indicînd mișcări scenice, se presupune că dădea loc unei reprezentări coregrafice pe ritmul cîntării (ipoteza este întărită de o pictură funerară din anul 1900 î.e.n. care o ilustrează). Titlul original este *Cum să pui stăpînire pe cele patru vînturi ale cerului* iar versurile dezvoltă tema prin cîntecele a patru fecioare, stăpîne fiecare pe cîte unul din vînturi, și prin ivirea unui al cincilea personaj, care vrea să le răpească stăpînirea. Ca de obicei, este vorba de o formulă magică menită să-i îngăduie răposatului stăpînirea vînturilor.

Indiferent de ipoteza adoptată, este indiscutabilă strînsa conexiune sau, mai bine zis, dependența formelor spectaculare de cele religioase, a căror ilustrare sau aplicație erau. Se poate spune că același lucru se întîmplă și în Elada arhaică. Atît religia strîns legată de miturile olimpice (cele întîlnite la Homer și Hesiod) cît și religia adusă din Asia Mică prin secolul al IX-lea, cu miturile lui Dionysos și Ceres, recurg în manifestarea lor la forme spectaculare ce se desfășoară cu prilejul respectivelor serbări anuale, în cadrul pelerinajelor și procesiunilor ce precedă cultul divinității. Religia dionisiacă trăia în « mistere », prin rituri și reuniuni interzise celor din afara ei. În cadrul acestora

se făcea narațiunea mitului, sau a miturilor care stăteau la originea lor, și li se dezvăluia semnificația. Narațiunea avea să se transforme apoi într-o reprezentare rituală, exact așa cum am constatat și la egipteni. În ce fel au ajuns grecii de la această reprezentare rituală la tragedia lui Eschil, așa cum o cunoaștem, este un lucru aproape imposibil de stabilit. Din «mistere» ne-a rămas ca un document edificator *Imnul către Demetra*, care trebuie să fi fost compus în a doua jumătate a secolului al VII-lea î.e.n., pe lângă un scurt fragment dintr-un imn dionisiac, cântat de femeile din Eleea. Ditirambul, cor în cinstea lui Dionysos, a dobândit o formă definitivă la Arion din Corint<sup>1</sup>, a cărui naștere se socotește între 540 și 545 î.e.n. Ditirambul s-a transformat din liric în coral (de satiri), din cor s-a desprins conducătorul corului, care a înlocuit cu acesta un dialog dramatizat: de aici a pornit celebra afirmație a lui Aristotel<sup>2</sup> «tragedia își trage originea de la conducătorii de ditirambi» (într-adevăr, sensul etimologic al tragediei este acela de «cîntec al țărilor», adică dionisiac). Pisistrate, tiran al Atenei, a redat un loc de cinste serbărilor și procesiunilor numite *Marile dionisiace* și, cu prilejul lor a instituit concursurile dramatice, la care primul câștigător a fost legendarul creator al genului, Tespis<sup>3</sup>, cel ce, în reprezentațiile date prin sate a desprins din rîndul corului un actor, «protagonistul», căruia Eschil i-a adăugat apoi «deuteronistul», adică al doilea actor. Schimbarea a început să prindă viață în a doua jumătate a secolului al VI-lea. Acestea sînt datele verificate. Textele lirice și poetice la care ne-am referit mai sus, aduc oare elemente edificatoare în sînul acestui proces din care lipsesc prea multe verigi de legătură pentru a-l face plauzibil? Într-un sens, da, pentru că în narațiunea mitului

---

<sup>1</sup> Poet liric, se pare că a transformat ditirambul în compoziție corală, dîndu-i un conținut nou, eroic, și a introdus un subiect definit

<sup>2</sup> *Poetica*, cap. 4, 1449 a, 10—11, Editura Științifică, 1957 traducere de C. Balmuș

<sup>3</sup> Poet celebru din Atica, sec. VI î.e.n., a introdus în spectacolele dionisiace prologul și un actor, al cărui rol l-a jucat, pare-se, el însuși la început.

Demetrei — de o comunicativitate atât de directă — apare limpede începutul unei reprezentări dramatice, despre care știm cu certitudine că se desfășura în timpul misterelor, fie și în forme aluzive. În secolele VII și VI î.e.n. au existat, desigur, reprezentații rituale sau legate de cult, în care se înfățișa un mit, o legendă creată și transmisă în timp. Fărîmițarea Eladei în numeroase centre politice s-a reflectat și în culte și mituri care oglindesc adesea tendințe locale. Fapt este că aceste forme primitive, diversificate probabil prin formă și conținut, n-au ajuns pînă la noi și ne este îngăduit să presupunem o convergență de experiențe (și din partea civilizației cretane) al căror prim rezultat este Eschil. În orice caz, este greu de crezut că experiențele dinaintea lui ar fi fost ceva mai mult decît niște simple experiențe, căci altminteri ne-ar fi parvenit textul, așa cum s-a întîmplat cu cînturile homerice și cu poemele lui Hesiod, ori s-ar fi păstrat măcar o amintire a lor, oarecum lămuritoare.

Trecerea de la cult la ritual și de la ritual la spectacol — aproape întotdeauna prin ilustrarea unui mit — s-a petrecut și în India prin religia vedică și apoi cea budistă; în China, în Tibet, în Japonia, tot prin budism; în Iran, prin islamism. În mod normal, între formarea manifestărilor mișcării religioase și spectacolul care derivă din ele, nu se constată o soluție de continuitate. Orientarea este dată, așadar, de acel instrument pe care îl constituie mitul, de o exigență încadrată în dezvoltarea unei ideologii. Cu toate acestea, se formează curînd, prin antiteză, spectacolul, care urmărește doar divertismentul ca scop în sine, de ordin mai mult sau mai puțin intelectual. După Eschil, Sofocle și Aristofan, urmează Euripide și Menandru, ce vor avea ca demni continuatori pe Plaut și Seneca și cărora li se datorește teatrul civilizației moderne, după paranteza creștinismului, cu reprezentațiile medievale și cu cele spaniole din *Siglo de oro*<sup>1</sup>. Rămîne plin de viață, pînă în zilele noastre, ecoul ideilor, amintirea ritului și a mitului.

<sup>1</sup> Secolul de aur (în spaniolă), perioada cea mai fertilă a literaturii spaniole, cuprinsă între secolele XVI—XVII

Pe baza acestor alternative, într-o dialectică ce le contopește și le deosebește de-a lungul procesului de dezvoltare, se formează istoria spectacolului, pînă la versiunile lui cinematografice și de televiziune actuale. Brecht și Eisenstein sînt legați de Eschil, Chaplin de Aristofan și de Plaut. În orice caz, fie prin opoziție, fie prin absorbție, rămîne veșnic viu un raport între spectacol și ideologie, rod al gîndirii unei clase. Chiar și aparenta indiferență dă un semnal de luptă.

Plaut îi ignoră pe zei, pentru că ei n-au nici o importanță în viața personajelor sale. A-i ignora, înseamnă a-i combate. Dar preluînd spectacolul și convențiile lui, el preia semnificativa repetare ce constituie ritul. Așadar, spectacolul — după cum ne-o arată originile lui istorice — nu poate să nu fie pus într-un raport direct, nemijlocit cu stările sufletești ale unui public oarecare. Fie că i se oferă drept divertisment, fie drept cult, (acestea fiind în realitate două fețe ale aceluiași aspect), el răspunde stării lui sufletești și îi stimulează dinamismul.



DE LA MIT LA DRAMĂ

## TRAGEDIA

**N**atura și evoluția tragediei grecești oferă un exemplu tipic al felului cum distanța în timp a manifestării spectaculare care i-a dat formă, face ca identificarea sigură a caracteristicilor și expresivității artistice să fie problematică și, într-un anumit sens, de nesesizat.

Textele rămase de la Eschil, Sofocle, Euripide sînt suficiente pentru a ne face să înțelegem măreția și importanța fenomenului, dar ele nu ne ajută decît parțial la reconstituirea elementelor sale. Ceea ce ne scapă astăzi din tragedie, într-un mod care s-ar putea numi ineluctabil, nu este doar aspectul ei scenic, care, prin însăși originalitatea și complexitatea lui avea, desigur, un rol hotărîtor în spectacol, adică în exprimarea concretă a tragediei, ci și raportul care se stabilise între spectacol și publicul respectiv.

Acesta se manifesta, evident, într-o formă foarte deosebită de aceea a spectacolului modern, în care divertismentul pe cont propriu a dobîndit un loc predominant și în care raporturile cu ideologiile sînt adesea de o natură ambiguă, contradictorie, mergînd de la opoziția declarată, pînă la o simplă adeziune de suprafață. În ceea ce privește tragedia greacă, raportul spectacol-public este determinat de viziunea pe care acesta din urmă o are despre mit, de locul pe care îl ocupă mitul în existența lui, de evoluția acestor raporturi, pe care tragedia pare să le poată determina pe o cale ce merge de la fideism pînă la fantastic. Credința potrivit căreia lumea exterioară dobîndea o fizionomie, se transformă în imaginație cre-

atoare. La tragedia greacă, după cum vom vedea, derivarea din rit, ba chiar, am putea spune, transformarea lui, este dovedită nu numai de legendele care-i însoțesc apariția, ci de însăși structura tragediei, în care se reproduc raporturile ce se stabilesc în cadrul ritualului, între oficiant, ca personificare a unor ființe supranaturale și mitice și ansamblul credincioșilor. Prin urmare, religiozitatea, care primează în dezvoltarea tragediei, rămîne pentru această manifestare istorică elementul fundamental, astfel încît vom putea urmări evoluția tragediei după linia de evoluție a religiozității, care își pierde puțin cîte puțin menirea ei originală de reprezentare a lumii, pentru a deveni instrumentul pragmatic al conviețuirii sociale. (Pe măsură ce vom înainta în istoria noastră, vom vedea cum aceste raporturi dintre spectacol și religiozitate devin în civilizația occidentală din ce în ce mai slabe.)

Cu alte cuvinte, trebuie lămurită și explicată puterea pe care reprezentarea tragică o avea asupra spiritului spectatorului grec din acele timpuri, influențîndu-i pornirile conștiinței, întrucît în ea se oglindea natura și esența mitului, drept motiv dominant al finalității implicite în credința religioasă și în procesul evolutiv al acesteia în contact cu transformările societății. Tragedia și comedia antică sînt strîns legate de cultul lui Dionysos și al Demetrei, așa cum o dovedește faptul însuși că s-au născut și s-au dezvoltat din procesiunile închinare acestor divinități. Ele se înrudesc, așadar, cu misterele orfice și eleusine. Cu toate acestea, mai ales la Eschil, sînt vădit prezente și cultele pomenite pe larg în poemele homerice. În privința raporturilor dintre primul fel de culte și cel de al doilea, nu se pot stabili date sigure. Există motive întemeiate pentru a presupune că primele aveau un caracter mai popular, dacă nu chiar mai umil (sclavii constituiau o mare majoritate numerică, iar cu timpul, o foarte mare majoritate). Spectacolele erau oferite maselor largi de către păturile superioare (s-ar părea însă că sclavii erau excluși). De aici rezultă și menirea lor istorică: să reprezinte o evoluție pe fundal religios, exprimată prin mijloace dramatice, avînd ca obiect povestirea mitică. Trebuia, adică, să înfățișeze mitul într-o formă poetică, prin care să fie definit conform

evoluției interne a civilizației (astfel o să-l vedem evoluind de la Eschil la Euripide). Nu lipsesc însă nici gloriile cu caracter istoric, care sînt tocmai pe cale să se transforme în mit — fie că se referă la războiul troian, subiect al poemelor recitate, ori la războaiele de apărare împotriva perșilor, mai recente și putîndu-se identifica cu mai multă siguranță. Pînă la ce punct oare tragedia, concepută inițial ca un comentariu la ritual și ca evoluție autonomă a acestuia, a dobîndit treptat aspectul unei reelaborări etice, al unei transfigurări estetice? Procesul de destrămare a spiritului religios ilustrat de tragedie corespunde căutărilor filozofice contemporane și profundelor transformări politice în curs, se încadrează în evoluția unei civilizații, cu acel procent conservator la care o obligă responsabilitatea ei de spectacol, dependența ei de voința păturii conducătoare și menirea de a fi, în definitiv, exprimarea luminată care urmează cursul timpului, mai mult ca o consecință împlinită decît ca un element de destrămare, mai mult ca un cadru estetic, decît ca un element dialectic, în funcția ei de interpretare a mitului.

Cele mai valabile elemente istorice referitoare la originea și evoluțiile succesive ale tragediei și comediei în Grecia, ne sînt oferite de *Poetica*<sup>1</sup> lui Aristotel. Aceasta cuprinde expunerea unui sistem estetic care a constituit vreme de multe secole temelia gîndirii critice a civilizației noastre, baza de plecare în studiul fenomenului artistic. În *Poetica*, Aristotel experimentează utilitatea principiilor teoretice, aplicînd conținutul lor la observarea unui fapt real. Se folosește de ele pentru a lămuri cauzele ce determină dezvoltarea creației artistice.

O parte considerabilă din acest tratat este dedicată problemei originii fenomenului teatral, mai ales în privința evoluției istorice a tragediei. S-ar putea afirma că părerile, sau chiar și simplele informații privitoare la experiența dramaturgiei în civilizația greacă, s-au formulat pornind de la datele furnizate de această operă. În *Poetica*, Aristotel afirmă că «tragedia își trage originea de la autorii de ditirambi, comedia de la autorii

<sup>1</sup> *Poetiké*, scrisă între 334—330 î.e.n.

cîntecelor falice... »<sup>1</sup> ; în continuare el precizează că « Eschil a ridicat numărul actorilor de la unul la doi, a micșorat importanța corului și a dat rolul de căpetenie dialogului. Sofocle a sporit numărul actorilor la trei și a introdus decorul scenic »<sup>2</sup>. În felul acesta se explică cum îndepărtarea treptată de teme și elementele satirice — în momentul culminant al ditirambului — dobîndește valoarea de transformare a genului tragic-satiric cu caracter încă sacru și celebrativ, în drama propriu-zisă, adică în acțiune.

Fundamentală în opera amintită este și tema centrală privitoare la valoarea și semnificația poeziei ca imitație, și a tragediei și comediei ca *mimesis*, adică imitație a unei acțiuni<sup>3</sup>.

« Imitația acțiunii constituie subiectul, deoarece înțeleg prin subiect îmbinarea faptelor săvârșite »<sup>4</sup>. Iată deci ce afirmă Aristotel cu privire la imitația în tragedie, înfățișînd-o ca element primordial al acesteia, care creează prin momentele ei succesive subiectul, caracterele, limba, cugetarea, spectacolul și cîntul. Și adaugă: « Din aceste șase elemente, două privesc mijloacele de a imita<sup>5</sup>, un altul modul de a imita<sup>6</sup>, iar celelalte trei, obiectul imitației<sup>7</sup>; în afară de acestea, altele nu mai sînt<sup>8</sup> ». Sensul acestei afirmații nu poate fi răstălmăcit, întrucît se sprijină pe argumentări de ordin nu numai psihologic ci și realist. După cum reiese de aici, caracterul personajelor rămîne întotdeauna secundar, supus născocirii subiectului<sup>9</sup>.

În capitolul al cincilea din *Poetica*, stabilind unele deosebiri substanțiale dintre tragedie și poemul epic, Aristotel afirmă că, « ele diferă ca întindere, deoarece tragedia se străduiește să fie cuprinsă, pe cît e cu putință, în limitele unei singure rotiri a soarelui, sau să n-o

<sup>1</sup> *Poetica*, 4, 1449 a, 11

<sup>2</sup> *Idem*, 4, 1449 a, 14 și urm.

<sup>3</sup> *Idem*, Anexa I p. 114 și urm.

<sup>4</sup> *Idem*, 6, 1450, a, 4—5

<sup>5</sup> Limba și cîntul

<sup>6</sup> Spectacolul (prezentarea scenică)

<sup>7</sup> Subiectul, caracterele, cugetarea

<sup>8</sup> *Idem*, 6, 1450 a, 10

<sup>9</sup> În același capitol Aristotel spune: « Așadar, subiectul este începutul și, oarecum, sufletul tragediei, numai în al doilea rînd vin caracterele ». *Idem*, 6, 1450 a, 38

depășească decît cu puțin, pe cînd epopeea nu e limitată în timp.»<sup>1</sup> Capitolul al optulea este dedicat unității de acțiune: «și în subiect, deoarece este imitarea unei acțiuni, aceasta trebuie să fie una și să constituie un întreg desăvîrșit...»<sup>2</sup> Iar în capitolul al douăzeci și patrulea, unde revine asupra asemănării și deosebirii dintre tragedie și epopee, spune: «în tragedie nu e cu puțință să se reprezinte deodată mai multe părți ale acțiunii, petrecute în același timp, ci trebuie să se limiteze doar la acea parte care se desfășoară pe scenă și e jucată de actori...»<sup>3</sup>

În jurul acestor trei concepte exprimate de Aristotel în opera lui a început în Renaștere o amplă polemică privitoare la legile ce reglementează compoziția dramatică. Mult răspîndita teorie a lui Castelvetro<sup>4</sup> a dat naștere așa-ziselor unități aristotelice, de timp, acțiune și loc, care nu corespund concepției autentice a lui Aristotel. Dimpotrivă, căutînd să-l codifice, îl falsifică.

Vorbînd despre limitele de timp, *Poetica* înțelege să se refere la «lungimea materială a operei poetice» — cum spune Manara Valgimigli<sup>5</sup> — care, fiind destinată reprezentației, trebuia să fie cuprinsă cam în o mie cinci sute de versuri, în timp ce epopeea, avînd o altă destinație, nu cunoștea asemenea limite. Trebuie adăugat că această normă derivă exclusiv din constatarea stării de fapt din teatrul grec și nu are — și nici nu urmărește să aibă — caracterul unui precept. În ceea ce privește unitatea de acțiune, aceasta trebuie raportată nu la desfășurarea materială a unui singur eveniment — așa cum greșit înțelegeau umaniștii din secolul al XVI-lea — ci la necesitatea (lege precisă a oricărei opere de artă) ca «tragedia să desfășoare o singură acțiune, avînd un început, un mijloc și un sfîrșit»<sup>6</sup>. Interpretarea ultimului pasaj citat din Aristotel

<sup>1</sup> *Idem*, 5, 1449, b, 10

<sup>2</sup> *Idem*, 8, 1451 a, 30

<sup>3</sup> *Idem*, 24, 1459 b, 23

<sup>4</sup> Lodovico Castelvetro (1505—1571), literat italian, a tradus și a comentat *Poetica* lui Aristotel

<sup>5</sup> Filolog clasic (n. 1876), pe lîngă alte opere ale sale, a tradus și a comentat *Poetica* lui Aristotel (1916)

<sup>6</sup> *Poetica*, 23, 1459 a, 19

trebuie restrînsă la semnificația efectivă a celui «*nu e cu puțință să se reprezinte deodată*», care ne arată prin prisma logicii imposibilitatea de a deplasa acțiunea dincolo de limitele scenei.

Alt element legat de specificul tragediei este definirea diverselor ei părți. În expunerea aristotelică găsim o diviziune precisă, dictată de exigențele scenice: prolog, episod, exod, cîntul Corului. . .

Raporturile dintre subiect și personaje se dovedesc la Aristotel strîns legate de sensul pe care acțiunea tragică îl dobîndește ca element primordial față de peripețiile personajului însuși. Subiectul reprezintă un *quantum* imuabil, în cadrul căruia personajul trăiește o întîmplare aflată într-o dependență rigidă de scheletul subiectului. Acțiune simplă, personaje umane, prăbușirea din fericire în nefericire din pricina greșelii. Acțiunile trebuie să fie trăite de caractere cît mai apropiate de cele normale și cotidiene, astfel încît să poată trezi o răscolire sufletească, posibilă numai atunci cînd întîmplările vizează indivizi foarte asemănători cu spectatorii. Exigența nobleței este privită de Aristotel în semnificația ei spirituală, fără limitări provenind din naștere sau avere.

Potrivit *Poeticii*, un moment important al dramei este reprezentat de recunoaștere<sup>1</sup>. Tragedia oferă exemple de recunoaștere străine de acțiune, altele care izvorăsc din acțiunea însăși și care au de aceea un dramatism mai puternic.

Analizîndu-i desfășurarea, rezultă din logica lucrurilor scopul însuși al imitației. Aristotel vorbește în mai multe rînduri de o *edoné*,<sup>2</sup> ca despre o senzație pe care trebuie să o suscite opera în spectator, pentru ca scopul ei să fie atins în întregime. Iar aceasta nu e identică pentru toate genurile poetice, ci apare diferențiată potrivit diverselor caracteristici ale creației artistice. Această *edoné* constituie așadar scopul imitației, ca o emoție plăcută pe care opera i-o produce

---

<sup>1</sup> Aristotel consideră recunoașterea (agnițiunea) drept « o trecere de la neștiință la știință », cea mai interesantă fiind aceea care are drept obiect persoane care, datorită unor întîmplări sau coincidențe, se identifică după o lungă perioadă de despărțire

spectatorului, iar tragedia, tocmai pentru că este superioară epopeii, produce o *edoné* mai puternică. Ea trebuie să se identifice cu senzația pe care o produce catastrofa peripeției respective, este mila ce apare, după cum spune Valgimigli, «*ca termen mijlocitor sau de trecere de la perturbarea precedentă, la echilibrul restabilit*»: este *catharsis*, purificarea, descărcarea, eliberarea de un sentiment de groază care încleștează gâtul și care, în fața catastrofei ireparabile, se transformă în milă.

Esența cea mai intimă a tragediei, a imitației înțeleasă ca imitație a realului sau, mai bine zis, a «*posibilului*», se subliniază în împlinirea, în realizarea firească a unei rezolvări necesare spectatorului, cum spunea Wolfgang Goethe, în echilibrul care ia locul nesigurății. Iar Aristotel încheie: ...«*este limpede că tragedia, realizându-și mai bine și mai direct scopul decât epopeea, va trebui socotită o formă mai nobilă de poezie*»<sup>1</sup>.

Vreme de două milenii și mai bine, originile tragediei au fost studiate doar în raport cu diversele interpretări care se puteau da afirmațiilor și demonstrațiilor aristotelice. Abia în urma noilor orientări ale științei istorice, ivite în secolul al XIX-lea pe baza reînnoirii filozofice idealiste și materialiste, s-a reluat această problemă în termeni concreți și pozitivi.

Friedrich Nietzsche a închinat problemei tragediei prima lui operă de amploare: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Nașterea tragediei din spiritul muzicii, 1878). În această lucrare, el reia ipoteza aristotelică a originii tragediei din Corul tragic, preluând, măcar parțial, viziunea lui Wilhelm Schlegel (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1808) care considera Corul drept compendiu și eșantion al masei spectatorilor, fiind el însuși spectator ideal. Mai înainte, Schiller (prefață la *Die Braut von Messina* — Logodnica din Messina, 1803) calificase Corul drept un «*zid viu cu care tragedia are nevoie să se înconjure pentru a se izola de lumea reală și pentru a-și păstra terenul ei ideal și libertatea poetică*». Corul primitiv — continuă Friedrich Nietzsche — re-

<sup>1</sup> *Op. cit.* 26, 1462 b, 13



prezintă autooglindirea omului dionisiac, adică a individului care participă la religia misterelor, conștient așadar — potrivit conceptului stabilit prin acea religie — de pasiuni, de viață, de misterul existenței ultraterestre și de mîntuirea de care dispunea. Tragedia originară este limitată la prezența lirică a Corului, rămînînd încă străină de elementul dramatic. Dar, adaugă Nietzsche, spiritul dionisiac nu poate deveni adevăratul inspirator al tragediei grecești. Importanța lui este esențială doar în privința formei exterioare a tragediei, fără a-i determina concret orientarea creatoare și poetică. Absența elementului dionisiac din tragedie este un fapt evident. Nu poate exista tragedie în afara conștiinței. În plus, ea ignoră total făgăduința unei alte vieți, caracteristică religiilor misteriozofice. « *Indiferența escatologică a tragediei e absolută, totală* ».

În studiul *Aeschylus* (Eschil și Atena, 1932) și anume în partea care tratează despre origini, George Thomson lărgeste cercetarea pînă la religiile predionisiace, la ritualurile misterului lui Dionysos, și semnificația pe care au avut-o acestea în dezvoltarea societăților elenice. El se oprește asupra caracteristicilor diverselor religii antice, dînd inițierii semnificația vitală de resurrecție, cu referiri specifice la riturile agricole și ale fertilității, la cele matrimoniale și ale primăverii. Thomson pune accentul pe raporturile care leagă factorii etno-sociologici ce acționează în comunități, cu aceia ai creației dramatice, cu riturile și miturile profesate de popoarele primitive în perioada nașterii formelor tragice.

Mitul lui Dionysos reprezintă, după părerea lui Thomson, un clasic exemplar arhaic în care se exprimă ritul agrar sezonier al reînvierii. Alți cercetători, ca Jane Harrison și Gilbert Murray<sup>1</sup>, pun accentul pe această origine agrară a mitului lui Dionysos (și a altora asemănătoare). Ciclul recoltelor și al anotimpurilor se reflectă în moartea și reînvierea unui erou

<sup>1</sup> G. Murray (1866—1957), filolog englez: *History of ancient Greek literature* și *Five stages of Greek religion*. Jane Ellen Harrison, (1850—1928), elenistă engleză: *Prolegomena to the study of Greek religion*, și *Epilegomena to the study of Greek religion*

(soarele care se ascunde iarna, pentru a reveni liber primăvara). În afară de aceasta, mitul se leagă de cultul strămoșilor, constituie dezvoltarea lui.

Potrivit lui George Thomson, tragedia și-a avut începutul în cultul lui Dionysos, a fost mai întâi ritualul specific al unei societăți secrete, a devenit apoi privilegiul uneia sau al mai multor asociații de actori care colindau satele, continuând să rămână o ceremonie sacră, deși la Atena se produsese o tentativă de laicizare, reprimată însă imediat. Tragedia, continuă Thomson, apare ca un produs tipic atenian, legat de progres, de dezvoltare, de spiritul poporului din acel oraș.

Substratul mitic al vechilor religii, ritualurile legate de credințe, înăbușite apoi de gândirea filozofică greacă, au exercitat o influență al cărei efect poate fi considerat determinant: «Arta tragediei se leagă pe căi ascunse, dar directe, de ritul mimic al clanului totemic primitiv, și fiecare stadiu al evoluției sale este condiționat de evoluția societății însăși».

Ipoteza originii tragediei din ditiramb, formulată de unii și combătută de alții, suscită îndoieli, dacă ne gândim la influențele exercitate asupra nașterii tragediei de către diferitele religii inserate în trupul societății grecești. Mai mult chiar, pentru unii, semnificația termenului *ditiramb* nici măcar nu este limpede. Konrad Ziegler (*Tragoedia*, 1899) afirmă chiar că acesta ar putea corespunde unui termen străvechi folosit în cultul lui Dionysos. Ernst Howald, în *Die griechische Tragödie* (Tragedia greacă, 1930), susține că originea tragediei din ditiramb poate fi acceptată chiar și fără mărturia aristotelică, «*deoarece forma tragediei istorice se explică numai ca o derivație a liricii corale și este evident că în ritul dionisiac cîntul se numește ditiramb, deoarece înlocuiește ditirambul cultului*».

Chiar dacă considerăm — cum și este de fapt — că ditirambul și tragedia sînt înrudite, deoarece izvorăsc din aceeași spiritualitate, din aceeași religie care migrează din răsărit și din insule către Peloponez, o afirmație ca aceea a lui Ernst Howald nu pare să aibă temeinicia necesară și sîntem înclinați să fim de părerea lui Ulrich Wilamowitz din *Einleitung in die griechische Tragödie* (Introducere la tragedia greacă, 1921), care afirmă că

« a spune că tragedia derivă din ditiramb ni se pare în primul rînd de prea puțin folos, deoarece un lucru nu tocmai clar este explicat printr-unul complet necunoscut ». În definitiv, după cum arată Herbert Yennings Rose în *A Handbook of Greek Literature* (Manual de literatură greacă, 1934), Aristotel nu explică cum s-a petrecut trecerea de la ditiramb la tragedie. Atitudinea lui este întru totul împărtășită de Mario Untersteiner (*Originile tragediei și ale tragicului*, 1942), potrivit căruia tragedia greacă se naște în atmosfera ferventă și primitivă a religiozității mediteraneene, din contactele cu civilizațiile preeleneice ivite în bazinul mării Egee.

Cu Untersteiner, discuția revine din nou asupra componentelor istorico-mitico-religioase care au putut prilejui un fapt apreciabil, din punct de vedere cultural și estetic, în valoarea tragediei. El susține că un fapt atît de complex — cum apare chiar cînd examinăm operele separat — nu poate fi atribuit în mod simplist evoluției unei ceremonii religioase.

*Poetica* nu oferă suficiente indicații în materie, dar atitudinea lui Aristotel în această problemă este — după părerea lui Untersteiner — justificată de faptul că dependența față de religia preelenică trebuie să fi fost pe atunci cunoscută cu prisosință. Mai mult chiar, după Wilamowitz, « *Aristotel n-a vrut să definească tragedia atică, în mod istoric, ci în mod abstract* ».

În ce privește pretinsa naștere a tragediei din ditiramb, Untersteiner afirmă că « *se dovedesc a fi eronate toate străduințele celor care vor să explice originea tragediei dintr-un cînt dionisiac — oricare ar fi fost forma acestuia — legat de o anumită epocă istorică. În ea se împletiseră elemente contradictorii și disparate, ca urmare a unei îndelungate evoluții, la care contribuiseră cu aportul lor cultural două popoare de rase diferite: mediteraneenii și elenii* ». Pornind de la argumentări și considerente diferite, ajung la aceleași ipoteze și alți cercetători din secolul nostru, ca William Ridgeway și Joseph Wells. Aceste cercetări ne fac să considerăm că nașterea tragediei grecești se datorește unei confluente de elemente festive și religioase, elaborate de diverse cetăți elene.

35 Raffaele Cantarella (*Eschil*, 1941) exprimă, în fond,

același fel de considerente. Contribuția lui constă în faptul că leagă problema originilor tragediei de aceea a supraviețuirii și influenței religiilor paleogrecești sau mediteraneene, asupra acestui fenomen. El exclude, firește, ideea că o cercetare a originii tragediei ca manifestare artistică ar putea avea o utilitate concretă. În privința elementelor strict istorice, Cantarella afirmă că tragedia nu depinde de ditiramb mai mult decât de alte forme ale liricii corale. *Exarchonul*<sup>1</sup> (element dramatic) nu este, după părerea lui Cantarella, specific doar ditirambului. Elementul dionisiac rămîne un aspect exterior și ritual; nu poate fi socotit ca izvor exclusiv al spiritului tragic.

Tragedia e legată de *Marile dionisiace* numai pentru că în cadrul acestei sărbători Pisistrate a înlocuit cu ea ditirambul și a hotărît ca reprezentațiile să aibă loc în orchestra circulară a lui Dionysos din Eleuthèreus. Evoluția ditirambului s-a efectuat în strînsă legătură cu nașterea tragediei.

Înainte de Tespis nu existau raporturi între ditiramb și tragedie. Ele s-au dezvoltat la cei trei mari tragici greci, iar contactele cele mai directe le găsim în unele tragedii ale lui Euripide.

Numele de *trágos* și derivatele lui nu sînt mărturia sigură a unei descendențe, ci ne îndrumă doar spre teritoriul atic. Interpretînd *tragoedia* drept «cînt de *trágoi* sau țapi», adică al satirilor ce poartă o piele de țap, nu se explică totuși trecerea de la drama satirică (a cărei adevărată esență a rămas necunoscută din lipsă de documente) la spiritul tragic.

Se poate spune, în concluzie, că din îmbinarea reprezentațiilor — în sînul elementului coral — introduse de Tespis la Atena, cu forme ale cultului lui Dionysos și respectivele invocații lirice (Arion din Corint), a izvorît ca tehnică forma tragică pe care o vom găsi realizată artistic la Eschil.

Firește, arta marilor tragici este înainte de toate rodul profunde evoluții sociale și democratice care se petrecea la Atena. Religiozitatea mitului era înlocuită treptat cu o umanizare a acestuia. Povestitorul epopeei este înlocuit de interpretul de pe scenă, unde se

<sup>1</sup> Cel care deschidea dansul sau intrarea Corului

produce o participare mai directă a cetățenilor. Mitul se identifică tot mai mult cu o conștiință vigilentă a menirii sociale și istorice, capabilă să cerceteze și să înfrunte realitatea.

## CULTUL LUI DIONYSOS

În ritul agrar și invocator al lui Dionysos se celebra și se invoca moartea și învierea, conform ritmului anotimpurilor care mergeau de la iarnă la primăvară, de la moartea vegetației la renașterea ei, la fecunditate, datorită soarelui.

Sărbătorile închinat lui se desfășurau potrivit unor rînduiri mai mult sau mai puțin fastuoase, atît în marile centre cît și în micile așezări campestre. În cadrul lor, unele manifestări prezentau caracterul unui adevărat spectacol. Ceremoniile care aveau loc în centrele principale constau din cortegii ale sacrificiilor rituale și li se spunea *Marile dionisiace* (sau *Dionisiace urbane*, care se țineau în martie-aprilie). Tradiția acestor serbări ni s-a transmis sub forme iconografice prin numeroase vase pictate. În cea mai ilustrativă dintre ele, păstrată la Muzeul civic din Bologna, este reprodus un cortegiu în fruntea căruia merg două femei, după care vine un taur, urmat la rîndul lui de alte două persoane și de un car în formă de barcă, tras de doi sileni<sup>1</sup>. În car se află Dionysos înfășurat într-o mantie largă, iar lîngă el un coș cu obiectele necesare sacrificiului, și doi satiri care cîntă din flaut. În urma carului, un copil care susține coșul și două figuri feminine închid cortegiul. Cînd ajungeau la altarul sacrificiului, taurul era înjunghiat iar satirii intonau *ditirambul*, cîntul în onoarea zeului. La început, această cîntare nu avea reguli prestabilite, ci era improvizată; mai apoi i s-a dat o structură stabilă iar satirii, în locul obișnuitei improvizării, aveau un text în versuri. Caracterul rămînea însă eminent liric, corul satirilor (cincizeci) intona cîntul la unison, fără să apară

dialoguri dramatice. Curînd, elementul coral s-a împărțit în două semicoruri, dintre care unul punea întrebări iar celălalt răspundea.

Athenaios<sup>1</sup>, eruditul din epoca imperială, susține că Corul «reprezenta acțiunea» ca unic element scenic, dialogînd direct cu componenții săi, în formă dramatică. Semicorurile aveau fiecare un corifeu, iar cei doi corifei dialogau unul cu altul, dînd naștere «tragediei corale ditirambice». Autori de ditirambi au fost Arhiloh<sup>2</sup> și Simonide<sup>3</sup>, Pindar<sup>4</sup> și Bachilide<sup>5</sup>. De la acesta din urmă (care a trăit în a doua jumătate a secolului al V-lea î.e.n.) s-au păstrat în întregime mai mulți ditirambi. Un stadiu ulterior de evoluție al acestei rudimentare forme dramatice ne înfățișează alături de cor un personaj, Dionysos, *Υποκρίτης*, adică cel care dă răspunsurile. Faptul că acest prim personaj era tocmai zeul, nu mai suscită îndoieli de cînd studiile arheologice au confirmat că veșmîntul purtat de actorii tragici era acela al lui Dionysos.

Tespis a compus primul dialog dintre cor și un actor care-l conducea. Aceasta s-a întîmplat, poate, în satul atic Icaria. Inventarea actorului l-a dus pe Tespis la un conflict acut cu Solon, care nu vedea necesitatea introducerii acestuia și care, din motive moraliste, se temea de ficțiunea scenică. Poate din această pricină, Tespis a părăsit ceremoniile organizate în incintele rituale și în primele construcții teatrale rudimentare, pentru a colinda prin țară cu un teatru ambulant, numit de creatorul său «Carul lui Tespis».

Perioada cea mai strălucită a teatrului tragic grec n-a durat prea mult. Ea a cuprins intervalul de un secol și jumătate: din a doua jumătate a secolului al VI-lea î.e.n. pînă la sfîrșitul celui următor. Între 499 și 406

---

<sup>1</sup> Savant grec, sec. III e.n., născut în Egipt, a trăit la Alexandria, apoi la Roma și a lăsat opera *Banchetul sofștilor*, bogată sursă de informații asupra vieții și culturii grecești, cuprinzînd, printre altele, peste 1500 fragmente din operele pierdute ale multor scriitori

<sup>2</sup> Archilochos, primul și cel mai reprezentativ poet iambic. A trăit în sec. VII î.e.n., iar din opera lui s-a păstrat foarte puțin

<sup>3</sup> Simonides din Ceos (556—468)

<sup>4</sup> Pindar (521—441)

<sup>5</sup> Bacchylides (505—450)

î.e.n. au înflorit marile personalități ale lui Eschil, Sofocle și Euripide. Condiții spirituale cu totul deosebite, o viață socială intensă și agitată, conștiința unei funcții istorice și culturale primordiale, pusă în slujba unor spirite dotate cu înalte capacități de exprimare, favorizează manifestări pe deplin corespunzătoare necesităților sociale, al căror model grăitor este tragedia greacă.

Cînd, prin introducerea actorului, tragedia a dobîndit dimensiuni teatrale, au început să se organizeze adevărate întreceri. Recunoscînd că teatrul are o funcție specifică, statul și-a asumat obligația organizatorică, încredințînd-o unei persoane numite *archôn epónymos*, magistrat care devenea personajul dominant al activității teatrale grecești. El avea dreptul și îndatorirea de a lansa concursurile dramatice. Preocuparea de căpetenie a acestui *epónymos* era să procure fondurile necesare. De regulă, trecea cheltuielile în contul vreunui cetățean înstărit, care era numit *choreg* de către corul pe care urma să-l organizeze. În consecință, el devenea responsabilul principal al manifestației. Alegea dintre poeții care voiau să concureze trei tragici (care prezentau fiecare o *tetralogie*, adică un ciclu compus din trei tragedii și o dramă satirică) atunci cînd concursul era dedicat tragediei, sau cinci poeți comici (fiecare concura doar cu cîte o singură lucrare pentru comedie).

Tot *choregul* recruta corurile și interpreții, care erau distribuiți fiecărui autor prin tragere la sorți. Din acel moment, poeții, care la început erau și regizori, ba adesea și interpreții propriilor opere, deveneau făuritorii principali ai succesului lor. Victoria finală era decretată de către un juriu de zece persoane trase la sorți dintre spectatori. Tribul învingător<sup>1</sup> primea o cunună de lauri, iar poetul, un tripod de bronz. La sfîrșitul secolului al VI-lea î.e.n., obiceiul întrecerilor dramatice era foarte răspîndit la Atena. Datorită gratuității lor, spectacolele se bucurau de un mare număr de spectatori. De aceea s-a ajuns la construirea unor grandioase edificii teatrale chiar și în centre cu o populație

---

<sup>1</sup> Aceste concursuri aveau un caracter civic și la ele participau cele zece triburi care alcătuiau populația Aticeii

relativ mică. Teatrului i se recunoștea o funcție înalt educativă, iar actorii, grupați în corporații și provenind din școli de declamație, erau foarte onorați, fiind asimilați cu o castă parasacerdotală.

## COMEDIA

Comedia a descris o curbă mai amplă, mergînd din secolul al V-lea î.e.n. (în 486 poetul comic Chionide a raportat prima victorie la *Marile dionisiace*; în aceiași ani participa și Magnes la concursurile comice) pînă în 291 î.e.n., anul morții lui Menandru. Termenul provine de la *Komos*, cortegiul unei ceremonii organizate în cadrul unor serbări ateniene. Originile comediei în Grecia trebuie căutate în conținutul sacru al unor manifestări celebrative (procesioni dionisiace, faloforii rustice, numite *Lenee*) și în tradiția ambulantă a unor farse populare, *fliaci*.

Serbările falice cu caracter familiar și procesiunile *faloforice* — vesele mascarade în cinstea fecundității — s-au generalizat cu timpul în Grecia antică. Esența, unei ceremonii falice este redată de o scenă tipică din *Acarnienii* lui Aristofan (compusă în 425 î.e.n.). Ne-a mai rămas o descriere în imagini pe două vase pictate, aproape identice. În primul plan este înfățișată o sculptură în lemn, un fel de fetiș reprezentînd în forme stilizate simbolul fecundității, purtat pe umeri de cîțiva bărbați. În prima din aceste picturi, suit pe « *machina* » se află un demon pîntecos; în cealaltă, un silen, încălecat de un personaj care flutură cu o mîină cornul abundenței. Cortegiile se organizau pe străzi sau în teatre, iar în timpul desfășurării lor, faloforii, după ce-și făceau intrarea în pas ritmic, îndemnînd spectatorii să se dea la o parte din calea zeității, cîntau un imn în cinstea ei și făceau glume pe socoteala spectatorilor. Aceste motive se întîlnesc toate în *parabază*<sup>1</sup>, corul tipic al comediei.

<sup>1</sup> Această parte a comediei era situată de obicei la început, fiind alcătuită dintr-un grup de cîntece sau bucăți recitate



Pe aceste elemente de ordin sacru s-au altoit curînd altele, ieșite din înclinația, foarte pronunțată în Grecia, către spectacolul popular, ambulant, jucat de actori nomazi, spectacole care luau și ele aspectul unor adevărate mascarade. Probabil că, uneori, aceste două forme de spectacol s-au întilnit în același loc și că, datorită unor elemente analoge care le apropiiau unul de altul, s-a produs contaminarea. Experiența a determinat mai apoi evoluția genului. Prima perioadă este numită a *comediei atice vechi*. Tendința ei caracteristică e satira *ad personam*, prezentare a unor personaje cu trăsăturile caraghios deformatate. Nu există tipuri; poetul rîde de contemporanii celebri, biciuiește obiceiurile timpului, face și satiră politică, îndreptîndu-și săgețile asupra unei ținte vădite. Corul are un rol bine determinat. Cînd slăvit, cînd defăimat de opinia publică a vremii, și încă mai mult de aceea a urmașilor, Aristofan constituie expresia cea mai tipică a *comediei atice vechi*.

În cursul secolului al IV-lea î.e.n., au loc modificări substanțiale în domeniul comediei. Satira își pierde semnificația personală, probabil din cauza dispariției libertății politice din Atena, fapt care împiedică reprezentarea pe scenă a personajelor vremii. Corul este abolit, fie pentru că parabaza lovea în persoane concrete, fie pentru că existența lui reprezenta un adaos considerabil la cheltuielile de realizare. Aceasta e perioada numită a *comediei atice mijlocii*.<sup>1</sup>

Ultimul stadiu de evoluție al comediei grecești este cunoscut sub numele de *comedia atică nouă*. Ea cuprinde perioada de la sfîrșitul secolului al IV-lea și începutul celui de al III-lea î.e.n., încheind cu figura lui Menandru lungă parabolă a experienței comice în Atica. Principalele caracteristici ale *comediei noi* sînt: reprezentarea comică a vieții și obiceiurilor cetățenilor particulari, cazurile ridicole și paradoxale, slăbiciunile, viciile și mediocritățile umane. Scena este fixă și reprezintă piața unui oraș grecesc cu două case față-n față. Modelul se va transmite aproape neschimbat comediei latine și celei italiene din Renaștere. Alte noutăți: împărțirea în cinci acte, prezența pro-

tabil redusă a corului, cu simpla funcție de intermezzo între un act și altul, încălțăminte cu talpa joasă, veșminte simbolice, măști ridicole, cu o tipizare pronunțată.

*Comedia nouă* rămîne ultima evoluție a genului dramatic grec. În faza de deplină dezvoltare socială a comunității ateniene, interpretarea mitului ca bază a credințelor religioase este o instituție fundamentală de care se îngrijește statul. Pe măsură ce Atena își pierde poziția hegemonică și libertățile sale, spectacolul teatral devine din expresia unei exigențe comunitare, un simplu divertisment pe plan artizanal. Se introduce plata la intrare, se reduc cheltuielile, exigența intelectuală, estetică și satirică cedează locul unei reprezentări umoristice a vieții de toate zilele, care să satisfacă publicul, alcătuit în mare parte din pătura mijlocie.

*Comedia mijlocie* și *comedia nouă* sînt oglinda și produsul noilor condiții istorice, al unui public din ce în ce mai îngăduitor, mai descompus și îmburghezit, care trăiește de azi pe mâine, în funcție de cîștig și de hedonismul mărunț, așa cum îi este îngăduit. Aceste faze ale comediei se nasc și se dezvoltă în perioada critică a istoriei ateniene, în care succesivele ocupații străine ale lui Filip Macedoneanul, Alexandru cel Mare și a Romei, au răpit acestei cetăți caracterul de centru de greutate al vieții grecești, reducîndu-l la acela de centru exclusiv intelectual.

## SCENOGRAFIA GREACĂ

Înainte de a examina tragediile și comediile grecești care ni s-au transmis, vom proceda la expunerea structurii tehnice și organizatorice a spectacolului, ea fiind în măsură să ne lămurească formele și funcția lui specifică. Din aceste forme a derivat, printr-un travaliu complex, spectacolul așa cum s-a dezvoltat în civilizația occidentală.

În Grecia, spectacolul avea aspectul unei îmbinări între ceremonia religioasă și manifestația populară,

păstrînd, cu alte cuvinte, caracterul sacru al serbărilor dionisiace, alături de un interes reîmprospătat pentru elementul profan și poetic creator, reprezentat de suprapunerile culturale și populare.

Reconstituirea arheologică a acestor spectacole a fost posibilă datorită studiilor științifice și, de asemenea, descoperirii unor piese documentare figurative, care au permis aprofundarea cercetărilor. Edificatoare au fost, de pildă, elementele care se pot deduce din scenele piesei *Telephus*<sup>1</sup> de Eschil, înfățișate pe cupa de la Muzeul din Boston.

Edificiul teatral grec a trecut prin diferite faze, de la construcția provizorie din lemn, pînă la aceea definitivă din zidărie. Este de presupus — iar în această privință, arheologii care s-au ocupat de subiect sînt destul de siguri — că primele construcții aveau un plan trapezoidal — comportînd deci o întrebuițare diferită a părților edificiului care erau destinate reprezentăției. Mai apoi, s-a renunțat la această alcătuire, ea fiind înlocuită cu aceea universal cunoscută, cu plan circular.

Părțile fundamentale ale teatrului (de la *téâtron*, a vedea, a asista) sînt: *skéné*, unde se inserau elementele scenografice; *proskénion* sau *logheion*, destinat actorilor care recitau; *orchestra*, adică acea zonă delimitată de primele rînduri din *căvea* și destinată în primul rînd evoluțiilor (poate coregrafice) Corului; *théâtron* (*căvea* la romani), care găzduia publicul. În centrul *orchestrei* se afla *thyméle*, altarul zeului, în jurul căruia se așeza Corul după ce intra pe scenă, conform unei tradiții moștenite de la canoanele de reprezentare ale dramei arhaice. Această zonă era delimitată pe extremitățile laterale de două deschizături, numite *párodoi*, pe unde își făceau intrarea coriștii. Scena se întindea pe o estradă de dimensiuni destul de mari (la Siracuză măsura 22 m. în lungime, 3 m. în lățime și era ridicată cu 0,50 m. față de *orchestra*, fiind legată de aceasta prin cîteva trepte). Scena era mărginită lateral de doi pereți din zid, cu tot atîtea deschizături care comunicau cu interiorul, numite de asemenea *párodoi* (la Roma

<sup>1</sup> Piesă pierdută, despre care au rămas însă informații din diverse surse

au devenit stabile, în Grecia erau provizorii, avînd un caracter strict instrumental). S-a discutat îndelung dacă aceste intrări laterale corespundeau cu o indicație de loc, fără a se ajunge însă la concluzii sigure. Potrivit lui Vitruviu<sup>1</sup>, intrarea din dreapta actorului indica faptul că venea din oraș, iar cea din stînga, invers. Pe laturile scenei se aflau trei uși dispuse simetric, care permiteau mișcarea între scenă și spatele scenei, dincolo de fosa în care se țineau decorurile. Sub *orchestra*, un sistem de galerii săpate în piatră facilita deplasarea actorilor. Cu ajutorul unor dispozitive speciale de lemn se putea ridica un fundal, mărindu-l sau micșorîndu-l după nevoie.

Scenografia trebuie să fi fost foarte simplă, cel puțin pînă în epoca lui Eschil, constînd din cîteva elemente scenice cu caracter aluziv, care aveau doar menirea de a solicita imaginația spectatorilor. Poate că drept prim decor scenic s-a folosit o baracă din lemn și pînză, care era totodată și cabină pentru actori. Ulterior — obiceiul era încă în vigoare pe vremea lui Eschil — s-a răspîndit folosirea unui practicabil instalat pe scenă, pe care se așeza elementul esențial al decorului putînd să indice un loc.

După spusele lui Aristotel, decorurile pictate au fost introduse de Sofocle, dar nu se poate face o afirmație categorică în această privință. Vitruviu, de pildă, spune că Agatharcos din Samos ar fi pictat un decor pentru Eschil încă cu multă vreme înainte. Desigur că același Agatharcos a pictat și decorul pentru *Orestia*. Fundalul unic și plat, era împărțit în trei secțiuni făcute din piele pictată, și era montat pe un sistem complicat de mici țevi care intrau una într-alta, ca la lunetă, permițînd să se modifice cu ușurință înălțimea acestui fundal. El era schimbat la fiecare piesă. În unele cazuri se folosea o scenă multiplă. Gustul era vădit orientat către un decor lipsit de elemente naturaliste și de perspectivă. Legile perspectivei au fost studiate de Anaxagora și Democrit, dar și în cazul acesta trebuie să ne întoarcem la Agatharcos care, aproximativ din anul 465 î.e.n., intuiuse posibilitatea de a folosi pe scenă perspectiva.

<sup>1</sup> În *De architectura*

Interesantă și directă este mărturia asupra scenografiei grecești în timpul lui Sofocle, pe care o găsim în versurile inițiale din *Electra*, unde Pedagogul face o descriere amănunțită a scenei:

« *Bătrînul (oprindu-se, către Oreste)*

*O, tu, odraslă a lui Agamemnon, cel  
Ce-n fața Troii-a comandat oștirile  
Cîndva, tu astăzi poți să-ți vezi acest meleag,  
Că dor ți-a fost de el! Privește Argosul  
Străvechi, că mult tînjit-ai după-acest pămînt  
Ce-a fost fecioarei lui Inahos închinat,  
Fecioara urmărită de tăun... Orest,  
Aici e piața lui Apolo, zeul cel  
Ucigător de lupi. La stînga noastră vezi  
Al Herei templu prea vestit. Și iată-ne  
În țara-n care-i aur din belșug! Aici  
Micene e! Și vezi palatu-nsîngerat  
Al Pelopizilor... Cînd tatăl tău a fost  
Ucis, te-am smuls de-aici, iar sora ta te-a dat  
În grija mea și te-am crescut pîn-ai ajuns  
Bărbat ce-o răzbuna pe tatăl său... Orest,  
Pilade, oaspeți dragi, hai, hotărîți-vă,  
Că zorii s-au ivit... Se-aud cum ciripesc  
Și păsărelele... A nopții negură  
S-a dus și stelele-au pălit. Nu șovăiți!  
Ci sfătuiți-vă, că poate din palat  
Ieși-va careva. E clipa faptii-acum! »<sup>1</sup>*

Scenografia era completată de decorul lateral, care consta din utilizarea unor prisme triunghiulare rotative, numite *periaktoi*, avînd pe fiecare din fețe alt decor. Astfel de mașinării scenice serveau la transformarea rapidă a cadrului, cu toate că schimbările de scenă erau destul de rare. Se știe chiar, cu oarecare certitudine, că numai *Eumenidele* și *Ajax* prevedeau o asemenea eventualitate.

Mai dificil de lămurit și de expus sînt cele privitoare la comedie, unde, mai ales în *comedia veche*, schimbările erau numeroase. Nu se cunosc nici mijloacele

<sup>1</sup> Scena se petrece în fața palatului lui Agamemnon. Traducere de George Fotino, Editura pentru literatură, 1965,

care făceau posibile aceste operații. Ar părea logic să credem că se recurgea la folosirea scenei multiple. Scenografia se schimba radical în funcție de genul piesei reprezentate, adică după cum era vorba de tragedie, comedie sau dramă satirică. În acest sens este edificatoare descrierea lăsată de Vitruviu: « *Genurile scenelor sînt trei: primul, numit Tragic, al doilea Comic, al treilea Satiric. Iar decorurile sînt deosebite și neasemănătoare, întrucît în genul Tragic se reprezintă coloane, frontoane, statui și alte lucruri regești; în cel Comic, în schimb, găsim închipuiri de clădiri particulare și ziduri, iar prin ferestre se văd fațade care imită casele obișnuite. În sfîrșit, în cel Satiric, sînt reprezentate decoruri cu copaci, peșteri, munți și alte lucruri cîmpenești în chip de priveriști* ».

În Grecia nu exista cortină. Schimbările de scenă și respectivele operații care se desfășurau în timpul pauzelor, se făceau deci, *coram populo*<sup>1</sup>. Spectatorii, fie că aveau obiceiul de a se duce pe altundeva între o tragedie și alta (să nu uităm că orice spectacol tragic era alcătuit din reprezentarea a trei tragedii și a unei drame satirice), fie că se obișnuiseră într-atîta cu ceea ce se petrecea sub ochii lor, încît nici nu-i mai interesa. Mai tîrziu, la Roma, se va introduce folosirea unor cortine pictate cu personaje în mărime naturală, care se ridicau încet de jos în sus, astfel încît dădeau impresia — după cum spunea Virgiliu într-o exprimare colorată — că le ridicau chiar figurile acelea.

Pentru tehnica scenografică s-au născocit tot felul de mașini, introduse treptat, pe măsură ce o cereau exigențele piesei. De o importanță esențială a fost *ekkyklema*<sup>2</sup>. Tablourile piesei se desfășurau cînd în afara, cînd în interiorul palatului. Pentru a putea arăta ceea ce se petrecea în interior, s-a recurs la folosirea unei platforme de lemn, montată pe roți mici (astăzi s-ar numi cărucior), care era împinsă înainte cînd o cereau necesitățile acțiunii: în *Agamemnon*, de pildă, pentru a arăta trupul regelui atrid înjunghiat, în *Coeforele*, pentru uciderea Clitemnestrei, în *Eumenedele*, pentru a înfățișa spectatorului ceea ce se petre-

<sup>1</sup> în public (lat.)

<sup>2</sup> Platforma descrisă mai jos

cea în interiorul templului lui Apolo. Pentru apariția zeilor și a eroilor, se foloseau de *mechané*, un fel de scripete agățat de sus. S-a utilizat mai ales în tragediile lui Euripide, care recurgea adesea la intervenția supranaturalului pentru a rezolva situațiile deosebit de încurcate. Această intervenție (care la Euripide aducea catastrofa, adică deznodământul acțiunii) este cunoscută sub denumirea de *deus ex machina*, tocmai din cauza mijlocului mecanic care o făcea posibilă. Alte mașini scenice erau: *theologheion*, platformă rotativă care, ieșind din interior, servea pentru a-i înfățișa pe zei în lăcașul lor; *distegía*, practicabil cu formă neprecizată, închipuind poate o scară sau un acoperiș; *bronteion*, dispozitiv ce reproducea tunetul; *kéraunoscopéion*, care imita fulgerul; *charónioi klimatekes*, scări ce duceau din subsol la o deschizătură a scenei, pentru a permite apariția morților; *anapiésmata*, trape care se deschideau pe scenă și în *orchestra*, pentru apariția divinităților infernului; *hemikýklion*, care, cu ajutorul unei platforme făcea vizibilă o porțiune îndepărtată de oraș sau de mare, de obicei plină de naufragiați; *stropheion*, înfățișa apoteoza eroilor care se înălțau în cer, sau moartea lor în timpul luptei.

## MĂȘTI ȘI COSTUME

Esențială în spectacolul grec, sub dublul ei aspect de element decorativ și totodată de semnificație simbolică, era folosirea măștii și a costumului. S-a emis cândva ipoteza că necesitatea de a da personajului dimensiuni ieșite din comun și de a-i amplifica vocea, ca să ajungă limpede pînă la spectatori, ar fi dus la întrebuintarea măștii. Astăzi, în lumina unor descoperiri recente, putem afirma că aceste deducții erau fundamentale eronate.

În *Marile dionisiace*, unele grupuri de personaje purtau mască, așa încît se poate spune că folosirea ei, generată de serbările rustice închinat lui Dionysos, era unul dintre elementele moștenite de la cultul acestui zeu. În timpuri foarte vechi, unele

personaje din cortegiile sacrificale își acopereau chipul cu drojdie de vin și frunze de viță, schimbându-și înfățișarea. De la acest prim exemplu de transformare a fizionomiei s-a trecut la folosirea adevăratelor măști, confecționate anume și care, departe de a imita trăsăturile umane, prezentau un aspect care mergea de la înfricoșător la grotesc. Tespis a fost cel care a reformat această uzanță, aducând masca la asemănarea cu fizionomia umană, în timp ce Choirilos și Phrynichos<sup>1</sup> s-au preocupat de evoluarea ei, iar cel de-al doilea a introdus masca feminină.

Pînă la Eschil, masca reprezenta cu monotonie o expresie încremenită, care se datora lipsei de culoare. Eschil i-a aplicat policromia, făcînd mai variat jocul contrastelor.

Masca era confecționată din pînză sau lemn ușor, acoperea capul pînă la ceafă, avea o perucă mare și, uneori, barbă, o deschizătură mare pentru gură cu o lamelă specială pentru amplificarea vocii, și două găuri mici pentru ochi. Policromia se folosea pentru accentuarea expresivității figurii. Fruntea era mult mărită, în forma literei grecești *lamda* ( $\lambda$ ), fiind acoperită în bună parte de perucă. Acest artificiu special, care avea drept scop înălțarea staturii, era denumit *ónkos*.

Folosirea măștii prezenta avantaje și inconveniente. Un inconvenient destul de mare era imposibilitatea de a folosi o mimică facială. Această îngrădire era remediată fie prin schimbarea măștilor, fie prin folosirea unei măști cu o dublă expresie, expediente la care se recurgea mai ales în comedie.

Erau însă destule și avantajele. Aulus Gellius<sup>2</sup> afirmă că masca favoriza amplificarea vocii și n-avem de ce să nu-l credem, mai ales că știm în ce fel se obținea această intensificare a tonului. Un alt avantaj era posibilitatea de a juca roluri feminine. Trebuie să ne amintim că teatrul grec nu avea ac-

---

<sup>1</sup> Poeți tragici din Atena, contemporani cu Tespis și Eschil

<sup>2</sup> Scriitor latin din sec. II e.n., care în lucrarea sa *Noptile atice* a lăsat, pe lângă multe informații din istoria și gîndirea antichității greco-latine, reproducerea unor pasaje din opere pierdute



trite; prin urmare, cum rolurile eroinelor erau interpretate de bărbați, masca făcea figura mai verosimilă. Apoi, ea putea să indice vizibil, aproape ca o emblemă, caracterul personajului, menire pe care o avea și costumul, mai cu seamă în perioada *comediei noi*.

Se cunosc 28 de tipuri de măști tragice: 6 *gérontes* (bătrâni), 8 *neoníkoí* (tineri), 3 *therápontes* (sclavi), 11 *gynaíkes* (femei). În schimb, doar patru măști satirice: *Sátyros poliós* (cărunt), *Sátyros géneion* (bărbos), *Sátyros agéneios* (imberb), *Seleinós páppos* (moșneag). Măștile comediei vechi aveau un caracter general de parodie, fără referiri speciale la o anumită realitate concretă sau la un simbol. Ele exprimau o născocire imaginară. (Aristofan voia să creeze însă una care să-l caricaturizeze pe detestatul demagog Cleon). În *comedia mijlocie*, structura măștii a evoluat în sensul grotescului, în timp ce mai târziu, în plină înflorire a *comediei noi*, s-a produs o exagerare a trăsăturilor caricaturale în sens aproape simbolic; în această perioadă, măștile erau în număr de 43 și au devenit apoi patrimoniul comediei latine numită *palliata*<sup>1</sup>. S-au identificat 9 măști de bătrâni, 11 de tineri, 7 de sclavi, 14 de femei.

Alt element de un deosebit interes datorită caracteristicilor sale estetice și semnificației vădit aluzive, care în anumite momente — *comedia nouă* — a dobândit o evidență pronunțată, este costumul. Și în acest caz trebuie să se țină cont de necesitățile care determinau folosirea unui anumit tip de costum. *Kóthornos* — coturni, încălțăminte caracteristică a actorilor tragici — și uriașa *ónkos* care încununa masca, precum și amplificarea vocii, dădeau actorului o dimensiune fizică excepțională, care cerea, ca atare, un costum voluminos. La rîndul lui, acesta făcea ca personajul să pară și mai uriaș. Întrebuințarea unui costum tipic pentru reprezentarea pieselor, trebuie să fi fost foarte veche. Poate că data, ca și în cazul măștii, încă din perioada primelor cortegii sacrificale. Introducerea

---

<sup>1</sup> În literatura latină se numea *fabula palliata* piesa care reprezenta personaje grecești, spre deosebire de cea cu personaje romane, numită *togata* (de la veșmintele *pallium* și *toga*)

costumului de tipul care ni s-a transmis prin tradiția figurativă, i se datorează tot lui Eschil.

Impunătorul costum al teatrului grec era compus din două elemente esențiale, care, așa cum am avut prilejul să spunem, contribuiau la aparența gigantică a actorilor: o tunică multicoloră (*poikilos*) și o mantie (*epiblema*).

Pentru a evita disproporția pe care ar fi putut-o sugera uriașa statură realizată cu ajutorul perucii (*ónkos*) și al coturnilor (*kóthornos*), actorii foloseau sub costum tot felul de « umpluturi », ca să armonizeze în ansamblu dimensiunile corpului: *prosternídion* se punea pe piept, *progastrídion* era o burtă falsă, *somátion* era un tricou care se punea peste *prosternídion* și *progastrídion* pentru a le menține, acoperind și restul trupului. Tunica (*poikilos*) cobora pînă la călcîie și avea mîneci lungi (*cheirídes*), care acopereau brațele în întregime; în dreptul pieptului era prinsă într-o cingătoare (*maschalístér*). Faptul că cingătoarea era pusă atît de sus, accentua înălțimea staturii. Tunica putea să aibă în țesătură cele mai variate culori și desene. Costumele reproduse pe un mozaic din muzeele Vaticanului, care cuprinde o serie de ilustrații teatrale, înfățișează un *poikilos* făcut din benzi transversale încrucișate cu dungi verticale, în diverse nuanțe ale aceleiași culori, fiind rareori de culori diferite. Personajele reprezentate pe un vas din Ruvo<sup>1</sup> și pe fresca din Cirene sînt îmbrăcate însă în costume mult mai bogate, multicolore, cu desene de flori, plante, animale și araberscuri de tot felul.

Cît despre *epiblemata*, trebuie să fi existat un mare număr de forme. *Himátion* era o mantie largă, care înfășura tot corpul. *Chlamýs*, era scurtă și prinsă pe umeri. *Batrachís* și *phoinikís*, mantii de culoare verde ca broasca și purpurie. Unele hlamide (*chlamýs diáchrysos*, *chlamýs chrysópastos*) erau împodobite cu franjuri de aur.

Anumite personaje purtau costume speciale: se stabilea astfel caracterul aluziv al costumației. Dionysos purta o tunică lungă de culoarea șofranului, numită

---

<sup>1</sup> Ruvo di Puglia, localitate din sudul Italiei unde se află un muzeu cu valoroase colecții de ceramică antică

*krótos*. Însemnul regal era *xystís*, mantie de culoarea purpurei. Reginele purtau o tunică roșie (*systós*) cu trenă, și o mantie albă tivită cu purpură (*paratechý*). Pentru personajele care reprezentau divinități se folosea un costum simplu din jerseu de lână, care le acoperea tot trupul (așa trebuie să fi fost « veșmîntul profetic » al Casandrei în *Agamemnon* de Eschil, susține Navarre<sup>1</sup>. Războinicii și vînătorii țineau pe brațul stîng o *chlamýs* de culoarea purpurei (*ephaptís*).

Lucrul cel mai frapant la costumul tragic grec este bogăția, somptuozitatea, luxul podoabelor. Stofe scumpe, tivuri de aur, culori strălucitoare, care nu semănau de fel cu îmbrăcămintea din viața de toate zilele. Se întîlneau, probabil la veșmintele purtate în zilele de sărbătoare. Cu toate acestea, nu se poate spune că asemenea costume erau lipsite de orice legătură cu realitatea. Era, în primul rînd, o stilizare liberă și plină de fantezie a costumului național grec. Un singur tip de costum — cel sacerdotal — era idealizat. Nu este exclus să fi existat influențe reciproce între costumul teatral și podoabele sacerdotale eleusine. Costumul personajelor tragice care apăreau în piesele satirice nu se deosebea prea mult de acela al personajelor de tragedie. Elementele esențiale rămîneau aceleași, cu unele mici diferențe. El avea însă un aspect cu totul deosebit cînd era vorba de satiri și de sileni. Pantalonii de blană strînși în talie, coada de cal și simbolul falic caracterizau costumul satirului. Silenul, în schimb, purta un tricou păros care-i îmbrăca tot corpul, uneori o tunică dintr-o singură bucată, care-i cădea pînă la genunchi (*hortátos*) și un pantalon lung. Ambele personaje purtau de obicei pe umărul stîng piei de animale. Silenul putea să îmbrace trei feluri de mantii: brodată (*théraion*), vărgată (*chlamýs anthiké*), roșie (*phoinikoyin himatíon*).

În privința costumului actorilor din comedia antică, lipsa totală de documentație istorică este suplinită de indicațiile date de Aristofan în comediile sale pentru acest tip de îmbrăcămintă. Costumul era inspirat direct din hainele purtate în viața reală, cărora

---

<sup>1</sup> Octave Navarre: *Le théâtre grec, l'édifice, l'organisation matérielle, les représentations*

li se aplica o transformare vădit comică. Această caracteristică va deveni marcantă în sec. IV î.e.n., după cum o dovedește vasul atic găsit în Crimeea, precum și o serie de ceramici.

În comediile lui Aristofan, bărbații purtau o tunică cu două mâneci (*amphimáshalos*), specifică oamenilor liberi, sau un veșmînt care avea doar mâneca stîngă (*exomís*), pentru sclavi. Ca mantii se foloseau *himátion*, *chlamýs* și *tribónion*. Aceasta din urmă, scurtă și dintr-o stofă aspră, era purtată de personajele care aparțineau claselor inferioare. Personajele feminine purtau o tunică de culoarea șofranului (*kro-kotós*), strînsă cu o cingătoare (*stróphion*) și o mantie tivită cu purpură (*énkyklon*).

După cum am mai spus, acest aspect realist a fost tot mai mult deformat în secolul următor, printr-o accentuare caricaturală, care s-a păstrat fără modificări substanțiale și în perioada *comediei mijlocii*. Costumația *comediei noi* reproducea cu riguroasă fidelitate îmbrăcămintea de toate zilele. Am văzut că în tragedie, regii, reginele și divinitățile purtau fără excepție un costum obligatoriu. În *comedia veche*, personajul Dionysos, de pildă, era înfățișat cu anumite caracteristici tipice și permanente. Mai apoi, orientarea în acest sens este mult mai vădită, personajele dobîndesc un aspect fizic bine determinat, care le face ușor identificabile. Acest obicei, ca și alte caracteristici ale așa-numitei *comedii noi* se vor transmite întocmai *comediei palliata*, imitatoarea ei fidelă.

Faptul că în această perioadă se manifestă tendința de a reproduce costumele foarte obișnuite din viața de toate zilele, este ușor de înțeles dacă se ține seama de caracteristicile *comediei noi*. Pe o scenă unde se reproduceau cu un pronunțat realism evenimente, tipuri, caractere din existența cotidiană, nu puteau să apară decît figuri a căror autenticitate să fie subliniată și de îmbrăcămintea. Tunicile și mantiile obișnuite sînt doar puțin scurtate pentru a se accentua anumite indecențe inerente felului în care se concepă pe vremea aceea sensul comediei. În schimb culorile, cu totul convenționale, îndeplineau acea funcție simbolică despre care am mai vorbit. Roșul era culoarea tinerilor, albul a sclavilor, negrul și cenușiul a para-

ziților, verzele și albastrul a bătrînilor, albul era și al preoteselor, albul și galbenul al fetelor tinere; albul tivit cu franjuri era al fetelor bogate, iar codoșii purtau o tunică și o mantie vărgată.

*Kóthornos*, încălțăminte cu talpa foarte înaltă, făcută din mai multe straturi de lemn suprapuse și vopsite în diferite culori, era purtată de personajele care reprezentau oameni liberi. Sclavii, în schimb, purtau o încălțăminte mai puțin înaltă. Corul avea, de asemenea, încălțăminte cu talpa înaltă (dar mai joasă decît coturnul), numită *krepis*. Inventatorul acesteia fusese Sofocle. Motivul pentru care Corul purta încălțăminte mai ușoară se datorește probabil faptului că avea de executat în *orchestra* o serie de evoluții care n-ar fi fost posibile dacă ar fi purtat coturni. Prin înălțimea și greutatea lui, coturnul sporea dimensiunile personajelor — simbolic și în sens moral — dar le reducea totodată posibilitățile de deplasare, făcînd ca mersul să fie stîngaci, și sugerînd ca atare un mod de interpretare a rolului bazat pe o atitudine aproape complet statică a actorilor.

Satirii jucau probabil desculți; în orice caz, așa apar pe amintitul vas din Ruvo, unde Hercule și regele poartă însă coturni scunzi.

În comedie încălțăminte reproduce tipurile folosite în viața obișnuită, conformîndu-se caracterului realist al acestui gen. Bărbații purtau *embadés* sau *lakonikái*, iar femeile, *kóthornoi* sau *persikái*.

Pălărie purtau doar călătorii și solii. Personajele feminine, cînd trebuiau să iasă din casă, își acopereau capul cu mantia care avea o parte destinată acestui scop (*kredemnon*). Ca podoabe pentru cap se foloseau: *kekryphalos*, un fileu care ținea părul; *mítra*, o bandă lată în jurul frunții; *kalyptér*, un fel de văl care acoperea capul pînă la ochi și cădea pe spate.

Personajele — mai ales cele de comedie — purtau fiecare cîte un semn distinctiv. Zeii aveau un atribut individual propriu, războinicul o armură, eroii o spadă sau un arc, regele sceptrul, bătrîniii bastonul (în tragedie drept, în comedie curbat), rugătorii<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Persoane care imploră asistența umană sau divină conform unui ritual.

fluturau ramuri împletite cu benzi de pînă albă, solii purtători de vești bune și invitații care se duceau sau se întorceau de la o serbare aveau cununi pe cap, sclavii porniți la drum cu stăpînii lor își puneau pe umeri bagajele în locul bastonului, țărani o bîtă, un surtuc de piele și un sac, parazitul o sticlucă cu ulei și o perie. În tragedie mai ales, convenționalitatea și stilul primează, încontestabil, asupra realismului reprezentativ.

## MUZICĂ, DANS, METRICĂ

Muzica și dansul au jucat în teatrul grec un rol de primă importanță, în special muzica, prin veșmîntul melodic pe care l-a dat anumitor părți din tragedie. Astăzi nu este ușor să reconstituim cu exactitate părțile muzicale ale tragediei și comediei grecești, dar se poate afirma pe baza unor elemente constitutive ale acestor compoziții, că muzica era o componentă esențială a reprezentației. Ne referim adică la părțile corale, al căror element metric, extrem de ritmic, trădează nevoia de a se supune legilor structurale ale melodiei. Elementul melodic nu este o inovație adusă de spectacolul teatral, ci aparține vechii tradiții sacrificale a misterelor dionisiace, de unde a fost preluat în noua structurare dramatică. O dată cu diti-rambul de tipul al doilea, adică cel care prevedea și un text, muzica dobîndește un caracter predominant. Nu este vorba, firește, de complexa materie muzicală cu care ne-a obișnuit reforma din Renaștere, ci de o melodie extrem de simplă, monodică, încredințată în special unui soi de flaut, *aulós*, care slujea drept fundal părților recitate. Importanța ei era totuși atît de mare încît, în cursul piesei, cele două componente — cea dramatică și cea muzicală — se împleteau strîns pentru a da naștere unei reprezentații asemănătoare *grosso modo* melodramei din secolul al XVII-lea. Declamația era supusă legilor melodice, ca și recitativul. Uneori, din complexul pe care, cu o terminologie mult mai recentă l-am numi orchestral, se des-

prindea un solo de flaut. Flautul trebuie să fi fost cel mai potrivit instrument pentru acest fel de spectacol. După cum explică Aristotel, el era preferat lirei, deoarece timbrul lui se armoniza mai bine decât al celui alt instrument cu vocea omenească. Chiar dacă este de presupus că elementul poetic își păstra semnificația lui dominantă (Plutarh spune că muzica slujea drept condiment textului), nu trebuie socotit că fundalul melodic avea un rol subordonat. Însăși compunerea în versuri a tragediei, dispunerea acestora în așa fel încît să se potrivească fiecare cu o măsură muzicală, faptul că fiecărei silabe îi corespunde o notă, ne arată că cele două elemente erau puse pe același plan, de unde se poate presupune că spectacolul astfel conceput realiza o fuziune cu totul specială, astăzi greu de imaginat, și care în orice caz nu se poate defini cu exactitate. Ceea ce putem socoti ca sigur, este că părțile Corului erau cîntate. În sensul acesta s-au făcut într-o epocă destul de recentă, experiențe interesante de reconstituire a tragediei grecești, chiar dacă prea puțin satisfăcătoare pe planul emoției estetice. În privința acestui aspect al dramaturgiei se realizează, de asemenea, o evoluție de la forme abia schițate, în care muzica are un rol de prim plan, dar strict funcțional, pînă la altele mai complexe, care apropie spectacolul de formele melodramatice întrevăzute de unii savanți în dramaturgia greacă. În tragedia arhaică, elementul muzical era redus la esențial, melodia însoțea unele părți ale acțiunii, uneori intervenea cîntul monodic al vreunui personaj, dar cel mai adesea cîntau corurile. În această tendință subzista influența determinantă a manifestărilor dramatice originare. Tradiția aceasta era încă vie în vremea lui Eschil, chiar dacă suferise ușoare modificări. Euripide a fost cel care a întrevăzut deosebitele posibilități expresive ale muzicii și cîntului. Limitînd semnificația prezenței Corului în piesă, Euripide a lărgit în favoarea personajelor aria funcției muzicale rezervată Corului, dînd naștere aceluia tip de interpretare care, pentru a se deosebi de partea exclusiv recitată (*katalogé*) a fost numită *para-katalogé*.

55 În ceea ce privește dansul, mărturia lui Aristotel poate fi socotită grăitoare. Dansul se asocia celorlalte compo-

nente ale spectacolului într-o formulă hotărît subalternă. Rolul de acompaniament, de comentariu figurat al acțiunii scenice care-i era atribuit, comporta o anumită limitare a mișcărilor. Ele erau marcate mai mult prin atitudini mimice și ritmice tinzînd să redea caractere, pasiuni, fapte din piesă, decît prin pași de dans propriu-ziși.

Existau tipuri de dans pentru fiecare gen de spectacol și un tip comun pentru toate trei. Acesta din urmă era numit *hypórchema*, în timp ce dansul tipic al tragediei se numea *emméleia*, acela al dramelor satirice *sikinnis* și al comediei *kórdax*, dans obscen pe care nimeni n-ar fi îndrăznit să-l reproducă în afara teatrului.

Ca metru al tragediei a fost adoptat trimetrul iambic, în locul tetrametrului trohaic, fiind mult mai potrivit pentru dialog.

## REPREZENTAȚIILE

În Grecia, spectacolul era nu numai o manifestare literară de mare importanță, ci și o serbare populară mult așteptată. Reprezentațiile aveau un caracter special. Se repetau anual în aceleași perioade, sub formă de concurs dramatic, de *festival*, cum am zice astăzi. Ele constituiau totodată un eveniment educativ de mare însemnătate, prin pedagogia lor vizuală și auditivă, îmbibată de o *religio* concepută în sensul cel mai autentic al cuvîntului, astfel încît era recomandabilă și pentru cei mai tineri. În afară de aceasta, este probabil că reprezentațiile ofereau un prilej de descărcare a fermenturilor intelectuali și pasionali, sugerat poate de către autoritățile politice, chiar și într-un climat democratic ca acela existent la Atena. Publicul, cu o compoziție eterogenă, provenea atît din oraș cît și din împrejurimi și, alături de cetățeni cunoscuți pentru meritele dobîndite în diversele activități ale vieții publice și culturale, se puteau vedea și mici proprietari, meșteșugari, ba chiar și țărani. La spectacolele tragice erau admise și femeile, cărora le erau 56



în schimb interzise comediiile din pricina conținutului lor obscen și a îndrăznețelor prezentări realiste. Caracterul specific educativ este dovedit și de gratuitatea spectacolelor, și chiar dacă într-un moment ulterior s-a instituit o taxă de intrare, modesta sumă (orice loc costa doi oboli) nu putea să priveze aceste evenimente de aspectul lor de manifestări accesibile tuturor.

Pentru a înlesni accesul chiar și cetățenilor mai puțin înstăriți, Pericle a înființat un fond public special, *theoricón*. O parte din locuri — cele mai apropiate de *orchestra* — erau puse la dispoziția notabilităților republicii: preoți și preotese ai diverselor culte, înalți demnitari ai statului, arhonți, soli străini acreditați la Atena, cetățeni care aduseseră republicii servicii deosebite, tineri care-și pierduseră tatăl în război, locuitorii orașelor aliate. Restul locurilor din *théâtron* erau ocupate de spectatori care-și plăteau intrarea.

Publicul venea din vreme la teatru ca să ocupe locurile cele mai bune și să asiste la spectacolul sosirii notabilităților orașului, care defilau în cortegiu, purtând fastuoasele costume ale respectivelor funcții publice. Reprezentațiile începeau în zorii zilei. Nu trebuie să uităm că în trei zile urmau să se reprezinte între zece și douăsprezece trilogii, și tot atâtea drame satirice. Reprezentațiile luau sfârșit la apusul soarelui, într-o atmosferă foarte impresionantă, creată de lumina făcliilor ținute chiar de spectatori, și de figurile hieratice ale actorilor.

Fiecare ciclu tragic era alcătuit din trei tragedii plus o dramă satirică și constituia așa numita *tetralogía*. În timpul lui Eschil trilogiile (adică cele trei tragedii) alcătuiau un tot organic, care reprezenta o poveste ce se desfășura după un fir logic continuu, de la prima la ultima piesă. Din acest tip de trilogie, unicul exemplu care ne-a rămas este *Orestia* lui Eschil. Mai apoi s-a impus tendința de a elibera cele trei lucrări de o adevărată legătură între ele.

Reprezentațiile erau organizate sub formă de concurs dramatic. Autorul care câștiga titlul de învingător era încununat cu lauri în entuziasmul publicului, iar faima lui era recunoscută în toată Elada. Spec-

tatorii urmăreau cu mare interes reprezentațiile, exprimînd zgomotos acceptarea sau respingerea operei. Reprezentația se desfășura sub îndrumarea autorului, care își asuma și sarcina de a interpreta rolul principal, în orice caz pînă la Eschil inclusiv. Sofocle a fost poate primul care a despărțit persoana autorului de aceea a interpretului.

După sunetul de goarnă care anunța începerea spectacolului, un actor recita prologul, care conținea esența acțiunii și antecedentele ei (piesele mai vechi nu aveau prolog și funcția introductivă era îndeplinită de către Cor, care cînta un *párodos*); după aceea, în sunetele unei monodii executate de *aulós* și uneori de lire, Corul își făcea intrarea în *orchéstra*, cîntînd un *párodos*, adică primul cînt al Corului, executînd poate și cîteva mișcări de dans. Coreuții se așezau apoi în jurul altarului (*thyméle*), cu spatele la public, și în această poziție urmăreau desfășurarea piesei, intervenind din cînd în cînd ca să dialogueze cu personajele. Pe scenă, actorii drapați în veșmintele grele despre care am vorbit, cu fețele acoperite de măștile simbolice, se produceau în *ķatalogé* (declamație) și *paraķatalogé* (cîntare); cîntul propriu-zis al Corului se numea *mélos*.

La sfîrșitul *episodului*, Corul intona primul *stásimon*<sup>1</sup>, în care cele două fracțiuni, *semicorurile*, rosteau pe rînd frazele. Alternarea *episoadelor* cu *stasimele* continua apoi după același model. Piesa se încheia cu *exodul*, adică uneori, cîntecul de plecare al Corului, dar cel mai adesea scena finală, în care intensitatea dramatică atingea culmi emotive în dialogurile dintre diversele personaje sau dintre acestea și elementul coral. Momentele de dans ritual în cursul reprezentației tindeau să sublinieze plastic unele vicisitudini ale personajelor în diverse situații.

Tragedia arhaică prevedea un singur interpret, *protagonistés*, care dialoga cu Corul. Mai apoi, prin accentuarea elementului dramatic, în detrimentul celui liric, a devenit necesară amplificarea părților dialogate, încredințîndu-le și unui al doilea actor, *deu-*

---

<sup>1</sup> Cîntec al Corului, conținînd reflexii privitoare la emoțiile trezite de episodul anterior

*teragonistés*. Acest proces a fost realizat de Eschil și se numără printre elementele tipice ale evoluției la care a dus el tragedia. Cu timpul, din cauza exigențelor dramatice mai complexe, s-a procedat la introducerea unui al treilea actor, *tritagonistés*, realizată de Sofocle. Ajuns la această fază, ciclul evolutiv al tragediei grecești se încheie din punct de vedere structural.

Formula reprezentațiilor de comedie nu se deosebește decît parțial de aceea a tragediei. Într-un anumit sens chiar, pare să-i calce fidel pe urme, deosebindu-se de ea printr-o simplitate oarecum mai accentuată în anumite privințe, iar în altele, printr-o complexitate mai mare. Ceea ce caracteriza net comedia, era felul de a folosi Corul. Aici trebuie să ne întoarcem la originile lor diferite. Corul comic deriva din cortegele faloforice. El avea o menire cu precădere polemică. În comedie, Corul, care era interpretul introducerii — *paródos* — (cu mult mai amplă decît în tragedie) și al părților numite *stásime* (cu mult mai reduse), avea o parte cu totul specială, *parábasis*, în care autorul, pe lîngă faptul că înzestra opera cu elemente spectaculare pline de vioiciune, interpela direct spectatorii prin intermediul Corului. Parabaza era constituită din șapte elemente împărțite în două grupuri. Primul grup era format din: *komnátion*, scurt cîntec de rămas bun de la actorii din scena precedentă și anunțarea parabazei; *parabaza* propriuzisă (poetul le vorbea spectatorilor despre treburile lui personale, lăudînd meritele și inspirația patriotică a operelor compuse de el și ponegrindu-le pe acelea ale rivalilor; *má crom*, compus dintr-un singur sistem de anapești, mai lung sau mai scurt, executat de către corifeu. Al doilea grup era format din: *odé*, strofă lirică prin care se invoca divinitatea, cerîndu-i protecție și victorie; *epírrhema* în care poetul ataca oamenii politici ai vremii sau satiriza moravurile publice; *antodé*, care trata aceeași temă ca și *odé*; *antepírrhema*, care repeta motivele din *epírrhema*. În evoluția parabazei se disting trei perioade. Parabaza din prima perioadă, care merge pînă în anii expediției din Sicilia (415 î.e.n.): la parabaza principală, care urma după primul episod, se adăuga o para-

bază secundară, care conținea elementele din primul sau al doilea grup. În perioada a doua — pînă la căderea Atenei (404 î.e.n.) — parabaza este destul de incompletă, cuprinzînd doar trei sau patru din elementele originare. În a treia perioadă, parabaza dispare fără urmă. Corpul central al *comediei vechi*, precedînd parabaza, era *agón-ul*, altercație uneori chiar violentă între personaje — cel mai adesea două — care reprezentau teza și antiteza în tema comediei. Pentru a obține efectele comice dorite, actorul recurgea la cele mai diverse tonuri de voce, realizate prin artificii pentru a reda diferitele personaje sau diferitele stări sufletești ale unui singur personaj: « mugitoare », « ultrarăsunătoare », « răcnită », « cavernoasă », « miorlăită », « efeminată », cum erau definite.

Gesturile contribuiau și ele, în mod hotărîtor chiar, la glumele adesea obscene și triviale. La acestea se adăuga burta proeminentă și falusul mare, făcut din piele, care constituiau caracteristica frapantă a actorului.

Cîntările corale și solistice, cu acompaniament instrumental, erau mult folosite, ca și în tragedie.

## PRECURSORII

Despre primii doi mari tragici, Tespis și Phrynicos, există puține știri. Operele lor s-au pierdut și nu s-au păstrat nici măcar fragmente.

Tespis, născut în Icaria din Atica, a trăit între secolele VI și V î.e.n. În 534 î.e.n., cu prilejul *Marilor dionisiace* organizate de Pisistrate la Atena, el a prezentat primul exemplu de dialog între cor și un actor. Este sigur că a compus o piesă *Alcesta*. Celelalte tragedii care i se atribuie: *Lupta lui Pelias*, *Sacerdoșii*, *Tinerii greci*, *Penteu*, sînt mai probabil opera filozofului Heraclid din Pont, care a trăit în secolul IV î.e.n.

S-au bucurat de oarecare faimă, ajunsă pînă la noi doar prin cîteva fragmente sau însemnări istorice: Choirilos din Atena, autorul unei *Alope*, Pratinas din Fliunt, socotit inventatorul dramei satirice și al semicorurilor dialogate, și Phrynicos, născut poate la Atena în secolul VI î.e.n. Phrynicos a fost elevul lui Tespis. Învingător al Olimpiadei în anii 511—508 î.e.n., legenda spune despre el că a fost ales strateg datorită felului războinic în care dansa. Interesul trezit de acest autor se datorește faptului — menționat de Suidas, lexicograf bizantin din veacul al XI-lea e.n. — că a introdus rolurile feminine și a fost inventatorul tetrametrului trohaic. Lista operelor sale — deși incompletă și nesigură — dată de Suidas, cuprinde piesele *Acteon*, *Pleuronariile*, *Egiptenii*, *Alcesta*, *Anteu*, *Învățătorii*, *Danaidele*, *Căderea Miletului* — reprezentată în 492 î.e.n. în timpul arhontatului lui Temistocle — *Tantalus*, *Fenicia* — reprezentată proba-

bil în 476 și care i-a adus lui Phrynicos victoria, choreg fiind Temistocle. În prologul acesteia din urmă un eunuc anunță victoria de la Salamina, iar doi tetrametri trohaici se referă la bătălia de la Mycale. *Căderea Miletului* a stîrnit multă vîlvă și a provocat revolta spectatorilor, deoarece evoca evenimente dureroase, încă prea proaspete în memorie. Autorul a fost pus să plătească o amendă de o mie de drahme. În fragmentele lui Phrynicos, funcția corului cu un caracter de *pathos* pasionat și aprins, are încă precădere față de cea a dialogului. Aristofan prețuia frumusețea cînturilor lirice ale lui Phrynicos. A murit poate în Sicilia, în secolul al V-lea î.e.n. Între timp, Atena ajunsese la deplina dezvoltare a civilizației sale. După constituția republicană dată de Solon în prima jumătate a secolului al V-lea î.e.n., a fost condusă de Pisistrate și de fiii lui, Hippias și Hiparch, vreme de o jumătate de secol: 561—510 î.e.n. Constituția lui Solon prevedea o lărgire democratică a accesului la funcțiile de conducere. Din cele patru clase în care erau împărțiți locuitorii după cens, puteau fi aleși cei care făceau parte din primele două. Mai apoi, certurile interne s-au declanșat întotdeauna în funcție de restrîngerea sau lărgirea acestui cerc «eligibil». Pisistrate a profitat de ele pentru a dobîndi o poziție hegemonică. Prin măsurile lui de conducere, a contribuit în mod hotărîtor la nașterea și înflorirea artelor: printre altele, instituind — după cum am mai spus — concursul de tragedii cu prilejul *Marilor dionisiace*.

În 510 î.e.n. constituția republicană a fost repusă în vigoare. Din 510 pînă în 431 î.e.n. a urmat o perioadă de pace internă și o serie de bătălii victorioase împotriva perșilor care voiau să invadeze Atica (490, Maraton; 481, Termopile; 480, Salamina), încheiate cu pacea din 449, care urma după înfrîngerea flotei în Egipt (unde atenienii voiseră să intervină pentru a lovi tot în perși). În anul 447 î.e.n. Atena e înfrîntă de Sparta la Cheroneea. Faptul n-a avut însă consecințe grave. Pericle a încheiat pacea și a condus cetatea. În 431 î.e.n. a reînceput războiul cu Sparta, căruia Pericle i-a făcut față pînă în 429, anul morții

sale. A venit la putere Cleon și partidul războiului. Victoriile au alternat cu înfrîngerile. În 421 s-a încheiat pacea lui Nicias. Reluarea războiului în 413 și expediția nefastă din Sicilia pentru a da ajutor aliatei Segeste împotriva Siracuzei, au dus la dezastru și au stat la baza unei lovituri politice: în 411 î.e.n. patru sute de partizani ai oligarhiei au pus mîna pe putere și au instaurat un regim de teroare. În 410 aceștia au fost alungați, revenindu-se la un regim democratic. Au urmat alte ciocniri sîngeroase cu Sparta, pe mare și pe uscat, cu rezultate alternative, în care a fost amestecat Alcibiade, mai întîi exilat, apoi rechemat, apoi din nou exilat. În 404 î.e.n. Atena a fost cucerită prin înfometare. Conducerea celor «treizeci de tirani» instaurată de Sparta a durat numai cîțiva ani. Partizanii democrației au revenit curînd la putere, conduși de Trasibul. Dar acum puterea Atenei slăbise. Civilizația ei era în declin. Ea înflorise în perioada cuprinsă între anul nașterii lui Eschil — 525 î.e.n. și cel al morții lui Aristofan — 386 î.e.n. Peripețiile istorice ale cetății au o influență directă, după cum vom vedea, asupra inspirației creatoare a marilor autori tragici și comici.

## ESCHIL

Eschil trăiește cu puțin după Phrynicos. Născut la Eleusis în 525 î.e.n., participă încă de tînar la concursurile dramatice. Luptă în armata ateniană care ține piept invaziilor perșilor, conduse de Darius (490 î.e.n.) și de Xerxes (480 și 479 î.e.n.). Obține prima victorie literară la concursul din 484; apoi în 472, cu trilogia din care face parte piesa *Perșii*; în 467 cu aceea în care se integrează *Cei șapte contra Tebei*; în 458 cu *Orestia*. Își petrece ultimii ani ai vieții la Gela, în Sicilia, unde moare în anul 456 î.e.n. Pentru mormîntul lui a dictat următoarele cuvinte:

«*Sub această inscripție zace Eschil fiul lui Euforion, atenian, mort pe cîmpia mănoasă a Gelei; martori*

curajului său, că-l văzură aieva, pot sta dumbrava din Maraton și medul pletos».

Tragedia lui Eschil reprezintă tentativa extremă a unei manifestări umane, care, aproape chiar de la apariția ei, ajunge nu numai la desăvârșirea posibilităților pe care le are, dar reușește să realizeze un raport deplin între efect — care la rîndul lui devine cauză — și civilizația a cărei manifestare este. În opera lui Eschil cunoscută nouă, apare o evidentă evoluție. Elementele spectacolului tragic, încă schematic și de structură rituală în *Coeforele* și *Cei șapte contra Tebei*, dobîndesc un mai limpede și bogat relief dramatic în *Perșii*; în *Prometeu înlănțuit* ele ajung la o vastitate de ordin cosmic, la un nucleu interior universal, pentru a deveni, în unica trilogie care ne-a rămas, *Orestia*, oglinda evoluției umane în procesul de formare a unei lumi civilizate. Dacă examinăm personalitatea lui Eschil și rolul lui în lumea clasică, nu trebuie să uităm că i se atribuie vreo optzeci de tragedii, din care cunoaștem doar șapte; că în afară de *Orestia*, celelalte reprezintă cîte o verigă dintr-o trilogie, așa încît judecarea lor din punct de vedere estetic și istoric nu poate fi decît arbitrară, ele fiind părți ale unui întreg, care nu-și pot dobîndi însemnătatea cuvenită dacă nu sînt puse în legătură directă cu ceea ce precede și cu ceea ce urmează.

*Orestia* oferă un cadru complet și reprezintă, poate, într-adevăr tentativa cea mai înaltă și mai apropiată de ținta de a contura pe scenă liniile unei mari evoluții istorice și interioare, interpretînd-o, adică redîndu-i sensul în mod concret, într-o reprezentare realistă.

La Sofocle, lumea religioasă este elementul determinant al structurii sociale. La Euripide ea este un element de conservare, așadar convențional, fiind, ca și lumea mitologică, un pretext pentru exprimarea alternativelor și sentimentelor, pentru o analiză psihologică prin intermediul personajelor. La Eschil, în schimb, ea își păstrează încă toată prospețimea inițială și se contopește strîns cu povestirile mitologice, oferind spectatorului o viziune completă despre lume, care să satisfacă orice exigență interpretativă. Zeii și semizeii sînt personaje ale fanteziei umane, uneori



evocați direct, ca Prometeu și Atena în *Eumenidele*; dar în același timp, datorită specificului lor, ele devin simbol și alegorie a categoriilor pe care omul le descoperă în creația din jur, fie ea spirit sau natură. Mitul dezvăluie și redă menirea și existența imaginației creatoare. Îi elaborează chipurile sacre. Tragedia lui Eschil reia mitul, îl redă cu fidelitate, oferindu-i o perspectivă istorică realistă în cadrul Justiției și al Destinului. Astfel, *Orestia* povestește cum s-a ajuns de la justiția de clan la aceea încadrată într-o societate și exercitată de către cetățeni aleși în acest scop. Nu poate fi însă vorba de a se reduce doar la atât procesul lăi complex de interpretare a mitului. Elementele pe care ni le oferă Eschil în trilogia sa și pe care le cultivase încă din tragediile anterioare, sînt numeroase, aproape întotdeauna contopite între ele prin acea miraculoasă putere de unitate pe care o posedă scena (încă din *Eumenidele* predomină tendința conținutului în detrimentul vitalității teatrale și a transfigurării poetice).

În primul rînd, Eschil dă viață personajelor a căror individualitate și psihologie se conturează într-o ambianță realistă și cotidiană (de pildă, « doica » din *Coeforele*). Apoi, instaurează legile structurale ale spectacolului, care vor rămîne permanente. În sfîrșit, dă o interpretare materiei — a mitului în cazul de față — prin care pune limpede în lumină gîndul lămuritor, evoluția către care trebuie îndreptat publicul participant: cu alte cuvinte, interpretarea trecutului determină calea viitorului. Epica, atît la Homer cît și la Hesiod, avusese alte caracteristici și alte funcții. Eschil inventează — cel puțin așa socotim noi, care nu cunoaștem amănuntele reale ale antecedentelor istorice în această privință — natura spectacolului și posibilitățile sale. Acest proces este însoțit de realizarea deplină a tot ceea ce se putea intui ca implicit în el. Din tiparele lui se trag toate formele actuale de spectacol. Și este firesc faptul că de la intenția de oficiere s-a coborît apoi către aceea de divertisment; căci publicul a devenit treptat tot mai pasiv față de elaborarea artistică, în vreme ce la Eschil, asistența și scena se contopeau sub toate aspectele. Materia ideologică însăși — la el între mit și religie — își

dobîndea consistența în raport cu literatura creatoare de care dispuneau spectatorii față de ea, în virtutea aceluși amalgam de ipoteze și ipostaze pe care-l reprezenta politeismul.

O manifestare atît de deosebită în istoria umanității, cum este tragedia lui Eschil, nu putea să apară decît într-un moment crucial al acestei istorii, așa cum a fost nașterea concepției democratice care, deși limitată la minoritatea oamenilor liberi, întemeia totuși principii și obiceiuri, instituții și legi, menite să aibă o uriașă evoluție ulterioară. Contemporanii lui sînt filozofii presocratici, datorită cărora gîndirea izbuște să se separe de imaginație pentru a deveni științifică și rațională. Mitologia începe să apară ca o istorie a evurilor, religia este prezentată drept lăcaș spiritual al omului, care să-l apere de intemperii, oferindu-i un acoperămint de iluzii binefăcătoare. Spectacolul, pornind de la expresia lirică inerentă omului, va putea să devină cu Eschil, prin actul reprezentăției, meditația unui moment istoric stimulant pentru viitor.

În ultima vreme s-a pus accentul pe elementul barbar conținut în antecedentul mitologic, pe care l-ar evoca deci tragedia lui Eschil. Nu încapă nici o îndoială că tragedia înglobează *etnosul*<sup>1</sup>, de vreme ce interpretează istoria unui popor. Primejdia constă însă în identificarea istoriei arhaice a poporului grec și a lumii lui tribale, cu istoria, astăzi ușor de documentat și într-un anumit sens recentă, a indigenilor africani australieni, care se află încă și acum în același stadiu tribal; punînd adică pe același plan primitivul contemporan cu primordialul de acum trei mii de ani. Evoluțiile s-au petrecut în forme cu totul deosebite, fiecare pe linia ei. În privința civilizației clasice sînt suficiente rămășițele celei cretane pentru a o dovedi. Eschil trebuie privit, așadar, în perspectiva lui istorică proprie, cu riscul de a întîlni uneori iremediabile zone de umbră, nu lipsite de importanță. *Coeforele* (Rugătoarele), socotită ca datînd din 490 î.e.n., reprezintă ceea ce se poate numi relativ cea mai directă verigă de legătură dintre cultul religios și fenomenul

<sup>1</sup> Specificul unui popor

spectacolului, dintre evocare și ilustrare (poate interpretare) a mitului. Într-adevăr, forma ei este încă schematică, diferențierea dintre etic și estetic fiind încă slabă. *Rugătoarele* era prima tragedie a unei trilogii care cuprindea *Egiptenii*, *Danaidele* și *Amy-mone* (dramă satirică).

Mitul povestește despre preoteasa Io, de care se îndrăgostește Zeus, și care a fost osîndită de geloasa lui consoartă, Hera, să rătăcească prin Europa și Asia, transformată în juncă și chinuită de înțepăturile unui tăun. Ajunsă în Egipt, ea este salvată de Zeus, care-i redă înfățișarea umană. Io naște doi băieți, Danaos și Egiptos. Primul va avea cincizeci de fete, iar al doilea tot atîția băieți, care pretind să le posede. Fetele se refugiază la regele grec Pelasgos. Tragedia începe cu sosirea pe pămîntul lui primitiv a celor cincizeci de femei « rugătoare », cu o ramură de măslin înfășurată cu lînă, care cer adăpost împotriva urmăririi egiptilor.

Corifea invocă:

« ... O Zeus care ascuți rugătorii, mila-ți întoarce  
privirea

spre steagu-nălțat pe corabie

la netedul țărni dinspre-a Nilului guri.

Departa de-al nostru pămînt sfînt lui Zeus

ce-alături de Siria este, ne zbatem pribege.

Nu că-am fi fost osîndite de vreo cetate anume

vină de-omor să spășim în exiluri ;

ci din firească scîrbire față de orișice mascul,

silă ne e de nuntire cu-ai lui Aigyptos fi

și de-a lor păcătoasă rîvnire... »

Și pentru a încheia, dacă nu li s-ar oferi salvarea:

« ... Dacă așa nu s-o-ntîmpla,

pălite de a soarelui raze

Lăsa-ne-om cu ramuri de rugă în mîna

spre Zeus cel din străfunduri

care gazdă le e celor morți,

sugrumate de frînghie

fiindcă n-am fost ajutate

67 de ai Olimpului zei... »

Avem aici primul mare exemplu de *párodos* — prolog și totodată imn religios — cu conținut narativ, întrucât credințele religioase se bazau pe o întâmplare imaginară, cu semnificație simbolică sau pur figurată, care oglindea o imagine a lumii.

Danaos călăuzește și incită la revoltă pe Rugătoare:

«...Cînd pasărea pasăre-nghite, mai este ea curată?  
Iar unul ce cu sila își ia soață cînd fata  
și-al ei tată nu-l vor, rămîne fără pată?  
Nici măcar mort, în Hades, scăpare n-o afla  
de-a silniciei vină, căci sub pămînt se zice  
că un alt Zeus pedeapsă de veci dă celor răi...»

Pelasgos, regele Argosului, după ce s-a codit exprimînd tot felul de temeri, sfîrșește prin a le primi în numele lui Io, preoteasa din Argos. El se îndatorează astfel să le apere împotriva oricărui atac. Își urează: «Fie cu mine Persuaziunea, iar Soarta împlinească totul». Corul i se adresează din nou lui Zeus care: «îndreaptă totul, numai prielnică să-i fie suflarea», creînd o legătură directă între motivul etic care le dictează gestul și metafizica religioasă în care se încadrează, între alegerea deliberată și existență. Danaos le comunică asentimentul întregului oraș, de care trebuia să se țină seama. Egiptii debarcă, iar Rugătoarele sînt îngrozite. Pelasgos intervine cu oamenii lui înarmați. Tragedia se încheie în momentul cel mai emoționant al conflictului. Pelasgos oprește năvala egiptilor și le poștește pe fetele lui Danaos să se refugieze dincolo de bastioanele orașului, unde vor găsi adăpost sigur. Se aduc mulțumiri regelui argienilor și este invocat din nou Zeus, care administrează dreptatea pe pămînt, ajutat de Zeii-simboluri: Dorința, Persuaziunea, Armonia. Este vădit vorba de un episod a cărui reală importanță și desfășurare n-o putem întrezări, deoarece ne lipsește urmarea. Elementele lirice și tensiunea dramatică își găsesc însă un echilibru potrivit. Motivul dominant — respingerea fiilor lui Egiptos de către Danaide — poate fi pus în legătură cu lupte istorice care au avut un rol hotărîtor în dezvoltarea instituțiilor sociale: de la matriarhat la endogamie. Tragedia este străbătută de un suflu

de revoltă atavică a sexului feminin, care se supune cu greu dominației și posesiei celui masculin; iar aceasta dă o măreție respirației și mișcării, dincolo de exegeza religioasă. După cum se poate vedea și din titlu, corul are rol de protagonist față de personaje. Ne aflăm încă la primele dezvoltări ale exprimării tragice. Exprimarea corală, după cum rezultă din însăși structura ei și din mlădierea versurilor, se transformă întotdeauna în cînt. Ea constituie elementul central, nu numai din punct de vedere psihologic ci și emotiv. Prin ea se realizează raportul muzică-cuvînt. Cîntul corului servește drept contrapunct declamării personajelor (pînă cînd, la Euripide, cîntul monodic va dobîndi o mare importanță chiar și în rolurile personajelor).

Stilul lui Eschil se dovedește încă din acest preludiu, bogat în imagini, însuflețit de metafore puternice. El posedă un limbaj de o intensă expresivitate dramatică, rămas poate inegalat și inegalabil. Concepția lui despre lume este fermă și coerentă, constructivă în cadrul unei mari civilizații.

*Perșii*, scrisă la zece sau mai mulți ani după *Rugătoarele*, face desigur parte dintr-o trilogie, dar celelalte două tragedii nu par să fi avut o legătură strînsă cu tema acestei piese. Cel puțin cu ajutorul titlurilor — singurul element care ne-a rămas — această legătură nu se poate demonstra. Dintre tragediile grecești care ne-au parvenit, *Perșii* este singura care nu se bazează pe un substrat religios, deoarece tema ei nu derivă dintr-un mit, ci ilustrează un eveniment istoric destul de apropiat: înfrîngerea cotropitorilor perși de către atenieni. Eschil experimenta de fapt o posibilitate nouă și complexă a tragediei, axată pe o situație contingentă și realistă. Judecînd după ceea ce se poate deduce din titluri și fragmente, succesorii lui nu s-au încumetat să-i urmeze pilda și au continuat să dramatizeze și să interpreteze miturile, potrivit concepției lor și sensului pe care-l dădeau personajului. Pe același subiect mai compusese și Phrynicos *Fenicia*, cîștigînd concursul la care i-a fost choreg Temistocle. Lui Eschil i-a fost choreg Pericle.

Eschil se află într-o situație încă susceptibilă de dezvoltare și izbuteste să-și deschidă diverse căi în ca-

drul mijlocului de exprimare pe care-l adoptase. Pe lângă aceasta, el trăiește momentul cel mai sigur și mai frumos al istoriei ateniene, când se conturează viguros elementele de bază ale conviețuirii sociale. După cum în altă piesă el va înfățișa voința democratică a oamenilor liberi (deocamdată sclavii sînt complet absenți de pe scenă), tot astfel aici zugrăvește simțămîntul nașterii națiunii, ca un desăvîrșit moment comunitar. Spiritul tragic este sugerat de prezența dușmanilor, de jocul de lumină în care strălucesc faptele eroice ale grecilor. Protagonistii sînt Xerxe, regele perșilor și mama lui, Atossa. Deuteragoniști, Mesagerul și umbra lui Darius, tatăl lui Xerxe. Acțiunea culminează cu înfrîngerea suferită de flota persană la Salamina, povestită de Mesager. Alte motive centrale sînt ciocnirea dintre înțelepciunea lui Darius și orgoliul nemăsurat al lui Xerxe, prăpastia vădită dintre tirania statului monarhic și libertatea Atenei. În timp ce Bătrînii perși exprimă teama stîrnită în toată țara de acțiunea temerară a lui Xerxe, Atossa trăiește în palat clipe de neliniște, de frămîntare, în așteptarea veștilor. Atunci sosește Mesagerul, și în punctul culminant al povestirii sale, el redă strigătul elenilor;

« . . . ci haideți, fii

*Ai Greciei, la lupta cea supremă!*

*Veniți! Veniți! Eliberați pămîntul*

*Străbunilor! Eliberați copiii!*

*Eliberați soțiile! Veniți!*

*Dați templelor străbune libertate!*

*Eliberați și locurile unde*

*Zac îngropate oasele străbune!*

*Veniți! Veniți! Acum, ori niciodată. . .*

*"Întîrzierea e pieirea noastră!"*

*Au murmurat persanii ca-ntr-un freamăt,*

*Dar prea tîrziu, căci nave contra nave*

*Pornesc îndat' și pîntenii de bronz*

*Se și ciocnesc! O navă inamică*

*Dă prima semnul crunt de năvălire,*

*Cînd a tăiat parîma unei nave*

*Feniciene! Nave contra nave*

*Veneau! Veneau!*

Atossa rămîne năucită de vești;

« *Voi bătrîni,*

*Ați cunoscut ce-nseamnă grija neagră?*

*De umbra lor se tem îngrijorații;*

*Și cred că fericirea n-are margini,*

*Cînd îi atinge raza fericirii...*

*Și astfel eu, de umbră mea mă tem,*

*Și dușmănia zeilor o văd*

*În orice lucru! În auzul meu,*

*Neconținut răsună ca un strigăt*

*Tumuluos, și inima-mi încruntă*

*De-o și mai neagră spaimă! »<sup>1</sup>*

Este evocată umbra lui Darius, care, deplîngînd, firește, cele întîmplate, ține totuși oarecum partea ateniienilor și îl invocă pe Zeus (adoptă deci religia lor). Sosirea lui Xerxe învins, prilejuieste o lungă lamentare, care se transformă într-o izbucnire melodramatică, cu alternări de jeluiri între Xerxe și cor, cu evocarea și enumerarea celor căzuți, într-un crescendo de nenorociri. Fără îndoială tragedia trădează intenția demonstrativă care a inspirat-o, iar deznodămîntul se întvede cu prea multă ușurință. În plus, desfășurarea ei evocatoare riscă în multe locuri să slăbească tensiunea, deși episodul Mesagerului atinge o extraordinară putere de evocare.

Din păcate, pierderea celorlalte două părți din trilogia *Prometeu* ne împiedică să cunoaștem întregul sens al artei și gândirii lui Eschil în această operă (din care s-a păstrat *Prometeu înlănțuit* și s-a pierdut cel *eliberat* și cel *purător de foc*).

Desigur că reprezentarea lumii divine, așa cum apare ea în raport cu cea umană prin intervenția binefăcătoare a lui Prometeu, trebuie să fi fost grandioasă și, într-un anumit sens, definitivă, și ne-ar fi furnizat destul de multe chei pentru a înțelege natura religiozității grecești, originea legendelor ei mitologice. Eschil urmărește, evident, să schițeze o teogonie, o istorie a evurilor prin intermediul peripețiilor mitice ale cîtorva protagoniști: Titanii, Cronos și fiul său Zeus, veșnic dominați de Moire, fatalitatea. După

cum e regula la popoarele primitive, Eschil vede divinitatea ca stăpîna a naturii și descrie lupta pentru putere întru totul asemănătoare celor obișnuite în clanuri: realizează adică un proces de ipostază. Dar imaginația lui are un ton epic, cosmic, în care se îmbină destinele lumii și ale erelor. El găsește mereu un reper în lucrurile cu care se fălește Prometeu că i-a învățat pe oameni, în puterile pe care li le-a dăruit, în civilizația însăși careia Eschil, cel dintîi, îi descrie calea și transformările.

## PROMETEU

.....  
«Eu fui întîiul care boii-n jug i-a pus,  
Silindu-i ca prin vajnicele lor puteri  
Să uşureze opintirea omului  
Și care caii plini de foc i-am înhămat  
La car, podoabă strălucitei bogății ;  
Eu fui întîiul care năvi a construit  
S-alunece cu-aripi de in în larg de mări

.....  
Ca și mai tare să te miri, ascultă-acum,  
Ce meșteșuguri și căi noi am născocit.  
Întîi și-ntîi, cînd cineva cădea bolnav  
N-avea nimica să-l ajute, nici fierturi,  
Nici alifii, balsamuri, ci se mistuia  
Lipsit de leacuri, pînă cînd eu, în sfîrșit,  
Le-am arătat amestecul ierburilor  
Cari toate morburile lor le vindecă,  
I-am lămurit cum să-și prevadă sorțile,  
I-am învățat să-și tălmăcească visele  
Și le-am deschis șoptirile destinului:  
De ce presemne să te fii cînd ești la drum?  
Ce tainic înțeles cuprinde-naltul zbor  
Al paserilor, îndreptarea lor în zări  
La stînga sau la dreapta, felul cum înghit,  
Cum se-mprietenesc și cum se dușmănesc  
Sau cum se strîng în stol? Ce lustru și culori  
Cuvine-se să aibă măruntaiele,  
Ce forme fierea și ficatul paserei  
Spre-a fi pe placul zeilor? Prin ardere  
De coapse groase și de mari spinări pe-altar  
Am învățat pe oameni meșteșugul greu



*De-a înțelege tainele văpăilor.  
N-a fost de-ajuns atât: se află cineva  
Să spună că-naintea mea descoperi  
La oameni avuțiile pământului:  
Arama, fierul dur, argintul, aurul?  
Nu-i nimeni, căci ar fi un mincinos.  
Pe scurt: azi toate meșteșugurile lor  
Trudiții oameni de la Prometeu le au... »*

Acest paralelism între lume și om duce la o permanentă confruntare; acțiunea însăși reprezintă ciocnirea lor. Tragedia se naște din conflictul lor, care reprezintă contradicția dintre natură și spirit, dintre destinul misterios al universului și lupta omului pentru a-și crea în sînul acestuia o existență care să nu-i fie supusă, ci să poată chiar să-i stăpînească forțele, sau măcar să le controleze.

Cît se datorește mitului și cît imaginației lui Eschil? S-ar zice că, de rîndul acesta, autorul și-a îngăduit multă libertate într-o materie care rămăsese abia schițată în legenda de tradiție religioasă. Este, de asemenea limpede că Eschil are instinctiv despre sentimentul religios o concepție care-l identifică în sens vichian<sup>1</sup> cu istoria cosmosului și a omului. Tragedia alternează tonul de dezbateră realistă (dialogul dintre Hermes și Prometeu) cu lirismul extrem al corului, cu dramatismul disperat cu care Prometeu, Titanul rebel și neîmblînzit, ia act de situația lui în dialogul cu Okeanos, rămînînd la sfîrșit singur cu chinul lui:

*« Cuvîntul lui, iată, devine-acum fapt:  
Pământul se zguduie,  
Vuiește-n ecouri puternicul trăsnet,  
Vîrtejuri de flăcări străfulgeră-n cer  
Și pulberea-n volburi se-nalță gonind  
Din negrele-adîncuri, nebune-uragane  
Izbindu-se-n grele, turbate-n cleștări  
S-alungă tutindenii cu muget prelung,  
Văzduhul și marea se-amestecă-n clocot.  
Astfel se prăvale-nspăimîntătoare  
Asupră-mi cumplita mînie-a lui Zeus.*

*O, sfântă putere a Mamei iubite,  
Etèr, care dai tuturor lumină,  
Privește-mă cum pătimesc pe nedrept. »*

Oricît s-a îndârjit Zeus împotriva lui Prometeu, opera lui nu mai poate să piară, așa cum sugerează cu solidară afecțiune Corul:

« .....

*Că viața se cere lungită cu-nalte speranțe,  
Iar inima vrea să se umple de dulci bucurii.  
Dar iată, vedem îngrozite, că mii de torturi te frământă.  
Sfidînd pe puternicul Zeus,  
Cu gîndul trușăș preamărești muritorii, o Prometeu<sup>1</sup>. »*

Zeus îi domină pe Titani dar nu-i poate nimici. Prin aceasta, Eschil afirmă în mod incontestabil libertatea oamenilor. Evenimentele cosmice găsesc în poetica lui o redare pregnantă, în care vastitatea nu dăunează emoției, iar supranaturalul (descriș în imagini scăpărătoare și vulcanice) corespunde unui adevăr lăuntric, în care meditația se îmbină cu imaginația creatoare.

În *Teogonia* și *Lucrări și zile* ale lui Hesiod, anterioare cu două sau trei secole, culegerea miturilor cuprinzînd genealogia divină și munca omului se prezintă într-o fază de enunțare. Sarcina de a stabili o ordine pare să fie un scop în sine. Abia cu Eschil se aruncă asupra mitului o lumină poetică și totodată revelatoare, astfel încît să înlătore vălurile și să-i lămurească termenii. Chiar dacă ne lipsesc prea multe elemente pentru a reconstitui întregul drum, apare evident faptul că pașii se succed și se bizuie unul pe altul, că tradițiile mitice se perpetuează printr-o evoluție care le descoperă și le aprofundează semnificația, cu o poezie dramatică ce reprezintă o transformare a existenței.

*Cei șapte contra Tebei* (reprezentată în 468 î.e.n.) trăiește mai mult prin vigoarea spectacolului decît printr-o dezbatere interioară. Eschil își concentrează atenția asupra tensiunii dramatice generate de bătălie și de deznodămîntul ei incert. În imagini dense și

<sup>1</sup> Traducere de I. Costa în vol. *Tragicii greci*, ESPLA, 1958 74

vijelioase sînt reînviata fazele unei ciocniri din epoca lui, încredințată cîtorva războinici, curajului, hotărîrii și îndîrjirii în lupta individuală. Eschil realizează toată desfășurarea interioară a dramei prin povestirile succesive ale Mesagerului, prin precipitarea evenimentelor pe care acesta le istorisește și le evocă rînd pe rînd. Forma compoziției, compactă și unitară, se articulează pe o structură profund originală de narațiune epică adaptată menirii sale istorice. Singurul personaj ce se impune pe scenă este Eteocle, apărătorul Tebei contra celor șapte care o asediază, printre aceștia regele Adrastes și propriul lui frate, Polinice, care se socotește frustrat de domnie. Dar Eteocle nu are o voință proprie, ci este tîrît de curentul Moirelor (Parce) și-și va împlini soarta căzînd în lupta cu fratele lui, pe care-l străpunge, murînd însă de mîna acestuia. Asupra neamului lui Laios apasă ineluctabil blestemul Eriniilor, așa cum apărea din întreaga trilogie (iar Sofocle avea să-i contureze urmarea în *Antigona* și *Oedip la Colonos*). În această tragedie raportul dintre cauză (Erinii) și efect (războiul, moartea celor doi frați) este direct, fără vreo intervenție a liberului arbitru, a voinței umane. Destinul este ineluctabil. Tragedia descrie doar cum și de ce este astfel. Corul ia parte și la acțiune, apare ca protagonist în aceeași măsură ca și Eteocle și Mesagerul. Cetățenii din Teba își fac auzit glasul în întîmplările care afectează soarta cetății. Discuția lor cu Eteocle, temerile lor față de soarta învinșilor se desfășoară într-un mod realist, în concordanță nemijlocită cu situații concrete, de cronică. Mitul, adică imaginația, este luminat și reînsuflețit de contactul cu experiențele umane pe toate planurile. Divinitățile dobîndesc adesea o imagine conceptuală, identificîndu-se cu categoriile spiritului: Justiția, de pildă, este o zeiță, fiica lui Jupiter. Zeii sînt cei care decid în privința evenimentelor umane. Oamenilor nu le rămîne decît să și-i facă favorabili. Eschil nu propune alternative dialectice, dar exprimă, în fond, mersul acestei inevitabilități și al forțelor în luptă. Părțile lirice și cele narrative sînt încă preponderente, iar expunerea este mult mai reliefată decît dialogul dramatic propriu-zis.

Eschil rămîne aici strîns legat de aspectul ritual al dramei dar înlocuiește totodată interesul pentru conținutul religios, cu acela provocat de modalitatea scenică, către o *catharsis* finală, care se revarsă într-o mare lamentație funebră, inspirată din tradițiile ancestrale și față de care, restul tragediei pare doar o pregătire. Eschil intuiește ductilitatea și posibilitățile modalității scenice. Îi experimentează puterea de emoționare și de purificare lăuntrică, datorate însăși formei prin care își realizează menirea și care are drept stimul conflictul tragic.

*Orestia* (458 î.e.n.) ilustrează în ciclul ei ultima parte a unui mit. Povestea Atrizilor cuprinde un substrat complex de legende, care întruchipează un ansamblu nedefinit de realități istorice transfigurate. Se poate spune că se leagă de formele primare de conviețuire și asociere. În această lume domnește legea răzburării, legată în mod firesc de aceea a luptei pentru putere. Egist se răzbună pe Agamemnon pentru soarta atroce a tatălui său Tiest, poftit de Atreu la un ospăț unde mîncarea fusese pregătită din trupurile copi-lașilor săi. La rîndul lui, Oreste îl răzbună pe Agamemnon. Lui Egist îi este complice Clitemnestra, care se consideră profund lovită de soțul ei din pricină că acesta, la îndemnul oracolului, o sacrificase pe fiica lor, Ifigenia, pentru a obține vînt favorabil flotei condusă de el în expediția spre Troia. Oreste e ajutat de Electra în pregătirea și săvîrșirea uciderii lui Egist și a Clitemnestrei. El este mînat de Erinii, mai întîi Furii și apoi Eumenide, voci ale Justiției.

Mitul oglindește luptele dintre clanurile rivale în societatea tribală. Eschil îl interpretează în lumina unei ideologii superioare, a unei viziuni despre lume tipic olimpică, legată de o serie de categorii conceptuale revelatoare și dătătoare de legi, personificate, fiecare, printr-o divinitate. Timpul însuși vede cum asupra neamului ajuns la asemenea momente tragice, apasă o fatalitate care-l duce treptat la auto-distrugere, la nimicire. Istoria se transformă într-un judecător neînduplecat. Delictul nu rămîne niciodată nepedepsit.

## CORUL

« ...Ghicatori

*Ai Vrerei de sus tâlcuiesc  
Că morții grozav clocotesc  
De ciudă pe ucigători*

.....

*Balanța dreptății  
pe unii-i lovește în plină lumină ;  
pe alții-i așteaptă la ceasul când ziua  
cu seara se-ngîină, și-i umple de spaimă ;  
pe alții-i învăluie-n veșnică noapte.*

.....

*Așa, dacă apele toate  
Pe-o albie numai s-ar scurge  
Nu pot niciodată să spele  
O mână pătată de sânge.»*

Justiția se definește treptat (și fără milă) ca stăpîină morală a oamenilor.

## CORIFEA

« Slăvite Moire, prin voința lui Zeus  
totul se-ntîmplă întocmai pe calea  
ce este a Dreptății  
„La vorbă de ură, vorbă de ură  
răspundă“ : astfel strigînd vine Dreptatea  
să ceară a datoriei plată.  
„Izbirii de moarte, izbire  
de moarte-i pedeapsa“ ;  
sentința străveche de trei ori spune așa.

.....

*Tot sângele pe jos stropit  
Cu-n altul cere-a fi spășit  
Omorul săvîrșit-nainte  
Tot strigă duh răzbunător,  
De ucigaș fiind aminte,  
Să nu-nceteze cazna lor.*

## CORUL

*Butucul Dreptății e tare  
acolo-și ascute Destinu-a lui spadă.  
Trufașa Erinie cu negrele-i gînduri,  
pe fiu îl împinge spre casa*

*acelui ce-a fost ucis,  
ca s-aducă pedeapsă trădării . . . . . »*

În orice caz, nu lipsește cuvenita înțelegere a imboldurilor care au mînat personajul și care-l justifică. Analiza sentimentelor începe să ocupe un loc destul de mare.

#### CORUL

*« Dar mai presus de toate-i nebunia  
Cutezului bărbaților și a femeii  
Nénfrînată patimă-nfocată,  
Pîrjol ce lasă vetre omenești pustii  
Și spulberă și pacea și armonia!  
Domnește pofta-n sufletul femeii  
Și-nvinge orice avînt  
De fiară și vîrtej de vînt. »*

De altfel, voința personajelor, vina lor este contracarată de factori determinanți mai puternici:

#### CLITEMNESTRA

*« Vai mie, iată-mă zdrobită! Nénfrînt  
Blăstem ce zguduie aceste temelii,  
Cum tot pîndești și tot ce-mi fu departe  
Și bine adăpostit, tu singur l-ai ochit,  
Și m-ai lăsat de-ai mei cu totul pustiită. »*

Poetul nu renunță însă în introducerea unor opinii și vederi proprii, edificatoare, ca în versul:

#### ORESTE

*« Priviți cu toții pe cei doi tirani »*

care are o orientare vădit democratică.

În opera aceasta, Eschil alternează toate posibilitățile de exprimare, de la transfigurarea lirică pînă la realismul dramatic, de la limbajul uscat și direct pînă la imaginea înaripată:

#### EGIST

*« Eu am venit fiind chemat de vestitori.  
Am auzit că din străini sosiră călători  
Care-au adus la noi o știre dureroasă ;*

*C-ar fi pierit Orest, o faptă care-apasă  
Ca o povară zdrobitor de grea pe-acest palat  
Însîngerat de-ajuns pînă acum și sfîșiat.  
Să fie adevărat și de crezut? Nu-s oare  
Palavre de femei spăimoase, fluturare  
De funigei ce zboară și se pierd în vînt?  
Puteți să-mi dați spre lămurire vreun cuvînt? <sup>1</sup> »*

sau plastică (« un bou greoi mi s-a culcat pe limbă » ;  
« proptit ca un cîine pe labe »).

În *Eumenidele*, corul, aci se pierde în cugetări, aci participă cu pasiune la marele *andante* pe care-l alcătuiesc evenimentele. De la ciocnirea de psihologii și personaje, care culminează cu *Coeforele*, se ajunge la drama didactică din *Eumenidele*, unde se rezolvă contradicțiile și conflictele dezvăluite prin intermediul mitului (patriarhat-matriarhat; justiție-talion; tribstat; aristocrație-democrație; Apollo-Zeus contra Eriniilor-Moire; epoca veche și cea nouă), așa cum s-au definit prin conturarea concepțiilor lui Eschil, religioase și totodată pozitive. Complexa dialectică a poetului duce la sinteza creatoare, la depășire. Cînd, pe aceste baze, Eschil se pregătește, în sfîrșit, să contureze structura națiunii ateniene (făcînd-o cu o vădită plăcere patriotică), drama se repetă din cauza urmării furibunde a Eriniilor:

#### CORUL

« ..... »

*Noi case năruim  
Noi neamuri risipim  
Și celor cu prihană  
Le dăm turbată goană,  
Le sugem tînăr sînge  
Și viața lor se frînge*

.....

*Măririi de muritori  
Strălucitori sub soare  
Se irolesc ca flori  
Ce-ngheață de ninsoare,  
Cînd noi, cernite, năpădim,  
Și hora jalnică pornim.*

*Și cum din vechi ni-i dat  
Cu-avînt învîforat  
Virtutea din picior  
Pe jos o dată o izbîm  
Surpăm pe fugător,  
Pieirii îl sortim.»*

Spectaculoasă și plină de maiestate este defilarea finală a Corului dialogînd cu zeița Atena, simbolul patriei, al Atenei, în imnul de bucurie în care se transformă treptat Corul Eriniilor. Aspectul pur didactic apare pe primul plan în monologul Atenei. Iată cum strălucește conceptul binelui:

#### ATENA

« .....  
*Izbînda-i a lui Zeus ce inspiră cuvîntul  
iar lupta-mi pentru bine triumfă pe vecie »*

după care ar trebui să se călăuzească purtarea oamenilor și a zeilor:

#### ATENA

« *Auzi-mi legiuirea, tu popor atenian  
Voi care judecați întîia dată  
O crim-a sîngelui vărsat. Înfințat  
De mine acest județ va dăinui mereu  
Aici, pentru poporul lui Egeu,  
Pe acest deal, pe unde Amazoanele  
Bătură corturi, cînd ciudoase ele  
Veniseră la bătălie cu Tezeu  
În fața zidurilor-nalte ateniene.  
Cetatea nouă și măreață-n turnuri ridicară  
Și jertfe aduseră lui Ares, pentru aceea dară  
Și stîncă ast'a fost Areopag numită.  
Aci domnește teama cu evlavia-nfrățită  
Supraveghind dreptatea zi și noapte,  
Ferind cetatea de-orice a legilor schimbare  
Aveți în asta zid puternic de apărare  
Cum n-au, ca voi, străinele popoare  
Din țara lui Pelop și pîn' la scitice hotare  
Statornicesc acest areopag să fie  
Curat de orice mită, vrednic de cinstire,  
Necruțător de rău și ca un turn de neclintire.*



*De-a pururi veghetor peste a tuturor somnie  
Acesta-i sfatul meu de dat pentru vecie  
La cetăţenii mei. Acuma vă sculaţi,  
Luaţi îndată sorţii, judecaţi după dreptate  
Cum aţi jurat. Eu ast-aveam de cuvîntat »<sup>1</sup>.*

Eschil oferă prima frescă mare a umanităţii şi a destinului ei, cu cer şi pămînt laolaltă, cu deplină conştiinţă, într-o elaborare ilustrată de figurile sale, oglindind lumea lui, Atena lui, cu respectivele împrejurări istorice.

Personajele au acum o statură umană, căci s-au îndepărtat de abstracţia simbolică pe care o ascunde mitul. Corul, cu vastele lui efluvii lirice, exprimă acum glasul comunităţii. Stilul şi limbajul şi-au pierdut orice rigiditate de enunţare: prin ele expunerea dă naştere dramei trăite din plin, dincolo de convenţiile cuprinse în celebrările rituale. Credinţele religioase înseşi se umanizează, transformîndu-se în precepte ale unei religii sociale, iar raţiunile ei sînt însuşite de teatrul lui Eschil cu căldura şi sinceritatea unei cauze pe care o împărtăşeşte şi o îmbrăţişează.

## SOFOCLE

Sofocle (născut la Colonos în 495 î.e.n., mort la Atena în 406 î.e.n.) trăieşte în epoca cea mai înfloritoare a Atenei, sub cîrmuirea lui Pericle. După spusele lui Tucidide, care-i atribuie aceste gînduri în a doua carte a *Istoriilor*, Pericle vede armonia polis-ului, a cetăţii, în echilibrul dintre puterea de stat şi drepturile cetăţeanului liber. În luptele sale cu Sparta, Atena trece prin vicisitudini dramatice şi zguduitoare. Dar iese încă nevătămată din zbucium. Informaţiile pe care le avem despre Sofocle, despre victoriile lui la concursurile teatrale, despre participarea lui la viaţa publică, pînă şi ca strateg, ne înfăţişează un om consecvent cu opera sa (cu acea parte care ne-a rămas). După cum în cazul lui Eschil

asistăm la trecerea lentă, dar sigură, de la o comunitate cu baze religioase către un stat care-și elabora altele noi, cu caracter democratic și etic, tot astfel la Sofocle se oglindește un acord realizat, un echilibru acum sigur în sînul conviețuirii sociale, între credințele religioase și ordinea politică, în sensul unei evoluții treptate și logice către descoperirea capacităților umane și a puterii lor.

Într-un foarte scurt interval de timp vor surveni transformări profunde. Este de ajuns să ne gîndim că opera lui Euripide se situează aproape în aceeași perioadă cu cea a lui Sofocle. Dar o mare parte din civilizația elenică își conturase liniile și își edificase operele. Sofocle trăiește chiar în miezul unei evoluții și o redă cu o noblețe liniștită și solemnă. Ceea ce la Eschil constituia moștenirea unei vaste și complexe tradiții, la Sofocle se transformă într-un proces național, îndreptat către interpretarea istoriei umane, a raporturilor dintre natură și spirit prin intermediul personajelor și întîmplărilor mitice. Figurile lui devin simbol al credinței umane, încadrîndu-se astfel în principiul conceptual și în aspectul psihologic. Corul, de la rolul de personaj amestecat în acțiune, trece la acela de comentator, în care se vedește conștiința de reprezentare a poetului. La Sofocle predomină conștiința, controlînd și dirijînd impulsurile. Originea spectacolului din cult și din rit slăbește treptat și definitiv. Dar, cu toate că Sofocle adoptă structuri care încep să tindă spre construcția teatrală, nu se poate afirma că ar înclina către divertisment și nici că s-ar sprijini pe rit. El prezintă spectatorilor subiecte de meditație, se adresează unui sentiment luminat de rațiune și expune o dezbatere ai cărei termeni sînt evidenți și care este determinată de comunitate, cu legile ei ce nu pot fi încălcate. Atitudinea profetică a lui Eschil este înlocuită de o voință care urmărește să lămurească, să examineze, să expună tarele lumii, ca pentru a o lecui de ele prin cunoaștere. Nu trebuie să se creadă însă că aceasta s-ar traduce prin detașare sau răceală, căci contopirea lui cu tragicul nu cunoaște rezerve, iar judecata etică este întotdeauna generată de o *pietas*. Întocmai ca înaltele concepții ale presocraticilor, opera lui Sofocle

luminează adîncurile spiritului și instituie o intensă dezbateră morală asupra comportamentului.

Este destul de greu să reconstituim, în deplinătatea ei, personalitatea lui Sofocle, din pricina numărului mic de opere care ne-au parvenit, față de întreaga lui creație. Deși scrise la un mare interval de timp, cele trei tragedii cu subiect teban — mitul lui Oedip și al copiilor săi — reprezintă după părerea noastră realizarea cea mai completă, atît în privința exprimării dramatice în sine, cît și în aceea a concluziilor care se limpezesc treptat de la o operă la alta.

*Oedip rege* (dată nesigură, după unii între 415 și 412 î.e.n., dar în orice caz înainte de 425), *Oedip la Colonos* (postumă, prima victorie datează din 368 î.e.n., dar se presupune că n-a fost prima ei prezentare), *Antigona* (aproape sigur din 442 î.e.n.), realizează o continuitate de idei bogată în fermenti și introspecții, care mai constituie și astăzi izvorul unor descoperiri interesante și modelul unei tensiuni tragice semnificative în cel mai înalt grad în privința psihicului și a vieții spirituale. Dezbateră sofocleană pătrunde pînă în esența morală a acțiunii, realizînd investigații profunde. Conceptul binelui și al răului este expus în manifestările lui, în lumina fatalității și a legilor sacre și sociale, care guvernează omul. Totodată găsim la Sofocle afirmarea împedecă a naturii umane și a manifestării ei față de forțele fizice, simbolizate de divinități, care o dominaseră la început. Omul înfruntă propriile lui răspunderi și-și construiește lumea fără a se mai lăsa total subjugat de fatalitatea în al cărei cerc era închis de împrejurările existenței sale. El atinge trudnic limanul unei libertăți interioare: de la prăbușirea lui Oedip se trece la hotărîrea irevocabilă a Antigonei, la decizia ei eroică.

Ideea fundamentală care însuflește povestea lui Oedip este că el e vinovat fără vină, adică fără a fi conștient de ea. Povestea lui este interpretată de Sofocle în lumina acestei constatări, iar problema etică dobîndește astfel perspective care depășesc limitele obișnuite ale considerațiilor morale, întrucît binele și răul se identifică cu efectele și nu cu voințele care le înfăptuiesc. Oedip înfăptuiește răul, un rău înfri-

coșător, care profanează în chipul cel mai grav legăturile de familie, fără ca voința și conștiința lui să fie cîtuși de puțin amestecate. Mișcarea lăuntrică a tragediei, care o face atît de stringentă și încordată în momentul descoperirii, se naște din dezvăluirea treptată a adevăratului sens al acțiunilor înfăptuite de Oedip. Și-a ucis tatăl, s-a căsătorit cu mama și a avut copii cu ea. Acum cîrmuiește Teba, iar Teba e bîntuită de o molimă crîncenă, cauzată de actele sale nelegiuite. Apare limpede faptul că Sofocle a vrut să ilustreze și sensul legilor făurite de oameni pentru a constitui nucleul fundamental al vieții sociale, adică familia. Este o cercetare a formării înseși a societății cu structurile ei, iar tragedia se naște din faptul că acțiunea lui Oedip nu este contra naturii — și într-adevăr, nu tulbură prin ea însăși desfășurarea existenței sale — ci contra bazelor pe care se construiește comunitatea (prezente în același grad și în vechea lume ebraică). Elucidarea treptată a acestei structuri fundamentale a lumii civilizate — păstrată de atunci pînă astăzi — merge în pas cu evoluția scenică, cu pregătirea și concentrarea furtunii tragice, pînă în clipa cînd Oedip devine conștient, fapt care-l duce la groaznicul gest de a se orbi, pentru a nu mai vedea lumina. În acest sens, tragedia lui Sofocle este poate cel mai desăvîrșit model de expresie dramatică, atingînd o perfecțiune de reprezentare rămasă fără egal, datorită posibilităților ei complete de contact cu publicul și trăsăturilor psihologice ale personajelor, conturate cu un puternic relief. În această piesă, Corul înfățișează substratul religios al credințelor grecești, întru totul acceptate, dar pe care evenimentele le împing totuși la o criză. Într-adevăr, răzbate neînterupt strigătul de revoltă al lui Oedip împotriva « demonului » care l-a mînat spre aceste nenorociri și spre înfăptuirea răului (iar aici se ivește o constatare încă valabilă: cu cît este mai aducător de suferințe răul involuntar, în comparație cu cel săvîrșit în cunoștință de cauză).

Contradicția, dovedită istoric, dintre religia olimpică și cea dionisiacă se manifestă cu evidență în replicile Corului și oglindește o fază de evoluție în care Sofocle nu ia o atitudine, ci se mulțumește să o con-

semneze, folosind-o drept cadru. O examinare atentă a Corurilor, dovedește în orice caz cum de la antropomorfism se trece către o concepție simbolică a divinității, care denotă, pe de altă parte, speculația filozofică. Destul de frecventă este stihomia (la o replică de un singur vers se răspunde printr-un singur vers), care conferă intensitate dezbaterilor și interogațiilor. Sentințele și judecățile intervin pentru a aduce un echilibru și lămuresc concepția despre viață de la care pornește Sofocle, sentimentul precarității (și totuși fecunditatea) trăirilor umane, precum și imposibilitatea de a le prevedea desfășurarea. Corul, după frecvențele invocații religioase își continuă spusese constatînd:

«*Voi, muritori, vă perindați mereu,  
Mereu, dar viața voastră ce-i?  
Nimicnicie-i — văd! Și cine-a fost  
Mai fericit decît atît  
Cît în închipuirea-i s-a văzut?  
Ca mai de sus să cadă el!  
Vreo pildă vreți? Ești însuși tu, sărman  
Oedip! Ah, cum mai pot să cred  
Că e vreun om ferice pe pămînt?»<sup>1</sup>*

Cînd situația se precipită (iar Sofocle recurge la culorile cele mai crude și întunecate pentru a o zugrăvi), Corul intervine cu o *trenodie*<sup>2</sup> la care se asociază Oedip însuși. Lamentația reia trăsătura caracteristică a vechilor rituri populare prin care oamenii se uneau cu defunctul, lăudîndu-i meritele și virtuțile și proclamîndu-l drept un bun al lor. Oedip redobîndește totodată sentimentul paternității, se încredințează ficelor sale, ultima lui resursă umană, cerîndu-le o solidaritate pe care o obține, deși se știe «*funest ca ciuma*». Personajul tragic își găsește astfel propria-i *catharsis*<sup>3</sup> în afectele care nu se sting, și după groază urmează o destindere purificată și resemnată (prin sentimentul de a fi victima ciocnirii

<sup>1</sup> Traducere de George Fotino, Sofocle, *Teatru*, vol II, *Oedip rege*, Editura pentru Literatură, 1965

<sup>2</sup> Cîntare funebră, de la grecescul θρῆνος

<sup>3</sup> Purificare (vezi anexa I la *Poetica* lui Aristotel, Edit. Științifică, 1957)

dintre legile naturale și legile sociale, petrecută în propriu-i suflet).

Corul încheie:

«*Vedeți-l, vedeți-l, voi, oameni din țara mea, Teba!*  
*oedip ce-a știut dezlega mult vestitele taine,*  
*Al țării stăpîn ajunsese. La soarta-i, rîvnînd-o,*  
*Priveau toți tebanii. Azi soarta-l aruncă-n urgie*  
*Cumplită... Oricui așteptați-i și ziua din urmă*  
*A vieții. Și numai cînd omul trecutu-i-a pragul,*  
*Dar fără amaruri, atunci fericit socotiți-l!»<sup>1</sup>*

O exclamație pe care veacuri de-a rîndul o vom regăsi și o vom auzi reapărînd ca un veșnic leitmotiv al unei condiții de care omul este legat.

*Oedip la Colonos*, deși construită pe alternative dramatice, vibrează mai mult prin accente elegiace, fiind străbătută de afecțiunea dintre Oedip și ficele lui, în cadrul din Colonos,<sup>2</sup> sub protecția lui Tezeu, rege al Atenei și deci și al suburbiei acesteia, Colonos. Natura are aici un aspect blînd și senin, după cum remarcă Antigona:

«*Oedip, sărmane tată, vād departe-n zări —*  
*Mă-nșel eu oare? — niște turnuri... un oraș.*  
*Sîntem aici pe un pămînt sfințit, că-i plin*  
*De lauri, de măslini și vii, iar prin frunziș*  
*Se-aud mereu privighetori. Stai jos pe-acest*  
*Pietroi — e zgrunțuros — și odihnește-te!*  
*Prea lung fu drumul străbătut și ești bătrîn.»*

Motivul este reluat apoi de Cor, care, deși recurge încă la motive religioase și rituale, tinde de rîndul acesta să se fragmenteze în individualități. Sînt clare, de asemenea, referirile la constituția democratică a Atenei, precum și faptul că hotărîrile nu mai sînt acum atribuția unei puteri absolute, ci a unui sfat. O importanță deosebită se acordă la început unui personaj umil: «țăranul»<sup>3</sup>, care personifică opinia

<sup>1</sup> *Oedip rege*, v. 1524—1530

<sup>2</sup> Demă din Atica, aproape de Atena, locul de naștere al lui Sofocle, care a descris-o în această piesă.

<sup>3</sup> În traducerea românească folosită aici s-a adoptat pentru acest personaj denumirea de «trecător»

și înțelepciunea populară. Oedip nu mai este tiranul zguduit de constatarea că e cel mai mărunț dintre supușii săi, ci un bătrîn pe care experiențele și durerile l-au învățat că « *în cunoaștere stă regula faptelor* ». Antigona dobîndește aici fizionomia ei de vajnică și curajoasă apărătoare a propriilor ei sentimente, împotriva rigorii inumane a lui Creon; cere ca străinii să aibă milă de ea în exil, declarînd astfel că iese din cadrul clanului.

Efectul la care aspiră în primul rînd tragedia este acela al unei comotii puternice, înlocuind groaza cu mila. Personaje ca Tezeu și Creon sînt subordonate acestui scop și devin prea unilaterale, primul luînd aspectul unui neprihănit cavaler al idealului și al magnanimității, în timp ce al doilea apare de o duritate maniheistă, care-l face odios și insuportabil. În această dezbateră, Oedip este înzestrat cu glasul înțelepciunii și se mai întrebă încă pentru ce s-a întinat fără vină cu atîtea delikte. Viața l-a învățat care este cursul și asfințitul ce trebuie așteptat:

« *O, drag copil al lui Egeu, doar zeii — ei —  
Nu-mbătrînesc și moarte n-au. Încolo-i tot  
De-atotputernicia vremii răvășit.  
Pămîntu-și pierde vlaga lui; se va slei  
Și trupul omenesc; credința s-o topi;  
Ticăloșiile sporesc; nu tot un duh  
Domni-va-ntre prieteni și cetăți.* »<sup>1</sup>

Corul devine apoi patriotic și slăvește divinitățile Atenei, sentimentul stirpei, esența ei umană, riturile sale. « Primul cînt în jurul altarului » pune bazele unei comunități conduse de principii raționale. Sofocle accentuează și dezvoltă teme elaborării lui Eschil, adică spectacolul privit ca prilej pentru comunitate de a se recunoaște și a-și edifica bazele ei interne. Nu putem stabili cu certitudine în ce măsură germeii întregii noastre civilizații, pe care-i găsim la acești doi mari tragici, sînt rodul sintezei unor elaborări deja existente pe plan ideologic, și în ce măsură este

<sup>1</sup> Traducere de George Fotino, Sofocle, *Teatru*, vol. II, 87 *Oedip la Colonos*, Editura pentru Literatură, 1965

vorba de o reală creație proprie. Prima ipoteză ni se pare mai legitimă. Dar chiar și în acest caz, opera lor este, într-un anumit sens, exemplară și desăvârșită, astfel încât nu se va mai repeta niciodată, în virtutea aceluia destin care, în artă, acordă adesea cea mai înaltă și curată tensiune tocmai primului ei moment de înflorire.

Unele scene din *Oedip la Colonos* sînt zguduitoare prin desfășurarea ciocnirilor care se produc: așa este sosirea lui Creon, care-i pune pe ostașii lui să o răpéască pe Antigona de lingă bietul ei părinte orb, rămas astfel în singurătatea tenebrelor, în timp ce pentru Antigona dispăre ultima rațiune de existență; sau scena în care Antigona, eliberată de Tezeu, se întoarce la pieptul tatălui ei, înseninîndu-i astfel ceasul morții (mai înainte exclamase cu disperare: «*nu știam! nu știam!*»), pentru a sublinia absurditatea condamnării la care-l supusese întîmplarea); ori scena Antigonei care-l imploră pe Polinice să nu pornească un război fratricid; sau cea în care Antigona află de la Ismena de moartea tatălui și în marea afecțiune care o lega de el, nu poate rezista disperării. De rîndul acesta elementul tragic nu este creat de groază, ci de durerea intensă și stăpînită a unei despărțiri, a unei revelații neașteptate, a unei morți; analiza psihologică începe să se lărgească într-o viziune etică, găsindu-și mijlocul de exprimare în dezbaterea scenică. Corurile celebrează de asemenea momentele religioase ale vieții și ale conviețuirii, simbolurile care poartă numele de divinități și, în fond, domnia Soartei. Tragedia se încheie cu aceste cuvinte ale lui Tezeu: «*Tot ce s-a-n-tîmplat a fost din voia Destinului*». *Oedip la Colonos* este opera care ne poate oferi măsura exactă a raporturilor dintre reprezentăția tragică și celebrarea religioasă, și în care apare cu evidență inserarea contemporană a cultului dionisiac în cel olimpic. Aceste raporturi se dovedesc directe și continue, chiar dacă se orientează către un liman rațional, într-un proces de elucidare interioară care-și alege o etică proprie. După cum este greu de definit cu claritate sensul religiei grecești, tot atît de greu este de înțeles locul tragediei în viața comunității, adică schimburile care se petrec între scenă și public. Se observă însă în mod neîndoios



importanța, valoarea ei determinantă față de conștiința colectivă.

Elevația și desăvârșirea expresivă a tragediei *Antigona* este poate fără egal în istoria spiritului tragic, așa cum s-a conturat el de-a lungul civilizației noastre. Vigoarea ei este atât de mare, încât referirile la o anumită lume religioasă, și evidenta polemică antidictatorială, legată de istoria ateniană, nu întunecă de fel spontaneitatea conflictului, caracterul lui hotărît și prezența catharsei, care aparțin istoriei umanității, delimitându-i cadrul și normele interioare.

S-a scris și s-a gândit mult asupra semnificației acestei tragedii și a personajelor sale. Disputa dintre Creon și Antigona cu privire la îngroparea lui Polinice — care, după Creon, și-a trădat patria și deci n-o merită, în vreme ce Antigona susține că o lege divină cere ca morții să fie îngropați cu cinste — trebuie înțeleasă, poate, ca o referire de fond la legile sociale, susținute de Creon, și la cele adînc umane (fie și în alegoria religioasă), pe care se sprijină cu tărie Antigona. Disputa se răsfrînge în acțiune, căci Antigona izbuteste totuși să-și îngroape fratele, iar Creon o pedepsește, condamnînd-o să fie închisă în mormînt. Pentru această nepăsare a lui față de normele divine (și lăuntrice) care-l face să declare mai presus de orice puterea ce-i emană de la societate, Creon este cumplit pedepsit. Hemon, fiul lui, îndrăgostit de Antigona, se omoară alături de ea. Soția lui, Euridice, își pierde mințile. Aceste primejdii îi fuseseră zadarnic prezise lui Creon de către Tiresias, pe care-l alungase din fața lui. Sofocle pune în relief marea importanță a opoziției bine-rău în viața socială și individuală. Cei doi termeni au, firește, o semnificație complexă, pe care ar fi greșit s-o identificăm cu cele specifice moralei creștine, fiind dotați, poate, mai de grabă cu o semnificație concretă decît cu o judecată apriorică în privința intențiilor.

Corul este format dintr-un grup de tebani bătrîni care o înconjură pe nevinovata adolescentă Antigona, căutînd în zadar s-o apere. El intervine direct în desfășurarea evenimentelor, creînd totodată un desăvârșit cadru religios și lirico-ideologic. Cităm aici cîteva din inspiratele lui divagații, care constituie o culme

a exprimării datorită densității și măreției imaginilor prin care destinul omului și facultățile lui se dezvăluie într-o lumină de solemnitate istorică.

Tema: înfăptuirile și virtuțile omului.

«... În lume-s multe mari minuni;

Mai mari ca omul însă nu-s!

Purtat de vînt, străbate mări.

Prin hulă și prin val spumos,

Prin val vuind vijelios.

El an de an, fără istov,

Cu plugul lui tras de catfri,<sup>1</sup>

Răstoarnă brazda în pămînt,

O, -n veci neistovit pămînt!

Născocitor, a prins în laț

Jivinele de prin păduri,

Și păsările din văzduh;

Și peștii din adînc de mări

I-a prins în ițe de năvod;

Mai cad tot în capcana lui

Și fiarele de prin cîmpii

Și de prin munți - viclean ce e!

Pe armăsarii încomați

I-a înhămat, i-a pus în jug,

Cum a-njugat el de prin munți

Pe taurii cei nemblînziți.

El singur, zborul gîndului

Și-al vorbii dar le-a dibăcit

Și știe-a cîrmui cetăți.

A izbutit a se feri

De geruri aspre și furtuni,

Că-i spornic tare-n născociri!

Și tot ce fi-va, va-nfrunța;

Pe Hades doar a-l ocoli

El nu va izbuti nicicînd,

Măcar că leacul multor boli

Ce n-aveau leac, el l-a găsit!

E iscusit cum nici gîndești;

Spre rău o ia, spre bine-apoi,

<sup>1</sup> Plugul tras de catfri se folosea pentru brazdele mai adînci  
(nota ed. rom)

Cinsti-va legile — omenеști  
Și jurămîntul către zei?  
Cetatea-l va-nălța în slăvi.  
Dar nu e vrednic de măriri  
De va călca el legile,  
De va fi rău, de-o fi trufaș.  
Atare om, nici în al meu  
Cămin și nici în sufletu-mi  
Să nu-și găsească loc nicicînd!»

Tema: sensul destinului.

«Ferice sînt cei care viața și-au dus-o  
Cruțați de amaruri! Cînd zei  
Căminul cuiva ar voi ca să-l surpe,  
Urgii nesfîrșite ei zvîrle  
Pe șirul urmașilor lui... Așa e  
Cînd urlă din Tracia vîntul  
Năprasnic și valuri și valuri ridică,  
De scormone tot din adîncuri  
De mare și-n sus vîrtejește nisipul  
Cel negru, iar țărml, năprasnic  
Izbit de talazuri, în vuiet vuiеște.

Pe toți Labdacizii, pe neamul acesta  
Il văd năpădit de năpaste,  
Din vremuri străbune. O vîrstă se stinge  
Și alta-i urmează, asupra-i  
Trecîndu-i blestemul. Un zeu împotrivă-i  
Pornește și nu-i vreo scăpare...  
Cînd azi licărea o nădejde asupra  
Acestei din urmă mlădițe din neamul  
Oedip, azi a morții țărînă  
De ea așternută și nesăbuita-i  
Vorbire au stins și această nădejde.

Ce om va putea, în trufia-i, înfrînge  
Puterea ta, Zeus? Doar pe tine  
Nici somnul ce-n mreaja-i pe toți ne cuprinde,  
Nici vremea-n rotirea-i zeiască,  
Ce-i fără istov, nu te-o-nfrînge vreodată.  
Tu făr'bătrînețe, domni-vei  
În veci pe Olimpul cu uluitoarea-i  
Lumină. Ca ieri, în vecie

*Aceeași e legea aceasta a firii!  
Cînd omul se crede că-i cel mai  
Ferice, atunci îl pîndește pierzarea,  
Mereu schimbăcioasa nădejde pe unii-i  
Ajută, pe alții-i înșală  
În tot ce ades ușuratec visează.  
Nădejdea furiș se strecoară  
În om, pînă vine clipita să calce-n  
Jăratec<sup>1</sup> . . . Ah, tare-nțeleaptă-i  
Zicala vestită: cînd omului drumul  
Pierzării vreun zeu i-l deschide,  
Lui, zeu-i arată tot răul sub chipul  
De bine. Răstimp doar fugarnic!  
Căci, iată, curînd năruirea-l pîndește!»*

Tema: natura iubirii.

*«O, Eros, neînfrîntule Eros, cad pradă  
În mrejele tale atîția  
Și-atîția! Tu noaptea îți legeni odihna  
Pe moi obrăjori feciorelnici.  
Pribeag, tu străbați peste mări, peste valuri.  
Pătrunzi și-n bîrloguri de fiare!  
Nici zeii cei veșnici nu scapă de tine,  
Nu scapă nici omul vremelnic.  
Pe cel ce l-ai prins tu în mrejele tale  
O mare sminteală-l lovește.*

*Tu chiar și pe cei ce-s cu duhul dreptății  
Îi duci înspre fapte nedrepte,  
Să-i duci la pierzare. Tu astăzi și vrajbă  
Stîrniși între oameni de-un sînge.  
Ajunge-o privire zvîrlită din ochii  
Focoși ai fecioarei frumoase,  
Și ea, stîrnitoare de poște, alături  
De marile legi ale Firii,  
Conduce-omenirea. În veci se juca-va  
Cu noi Afrodita, neînvingătoare!»*

Tema: cultul lui Dionysos.

*«Tu, cel sub multe nume proslăvit,  
Tu ce din Cadmos te cobori*

<sup>1</sup> La greci focul era simbol al unei nenorociri, al unui pericol  
(nota ed. rom.)

Din nimfa, fîca lui! <sup>1</sup> Vlăstar din Zeus  
Ce tunetu-l dezlănțuie  
Cu vuiet surd! Tu care priveghezi  
Italia, vestita! <sup>2</sup> Tu,  
Ce la serbări domnești pe văile  
Demetrei din Eleusis!  
O, Bachus, tu, ce-n Teba-ți ai lăcaș —  
Cetate a bachantelor —  
Pe țărmlu apei Ismenos, ce-a fost  
De-un crunt balaur semănat!

Aprinse-s pentru tine torțele  
Pe piscurile gemene,  
Pe unde se preumblă nimfele,  
Bachantele de prin Parnas,  
Și unde-i și-al Castăliei izvor!  
Din Nisa <sup>3</sup> cea cu crestele  
Învăluite-n iederă-ai pornit,  
Si din colinele-i verzui  
Cu podgorii! Și vesele strigări  
Zeiești în juru-ți izbucnesc,  
Cînd ulițele Tebei le străbați.

Ca Teba nu-i vreun alt oraș slăvit  
De tine și de maică-ta,  
Pe care trăsnet-a lovit-o. Azi  
Cînd tot orașul, tot, și-al lui  
Popor loviți sînt de prăpăd, să vii  
De zor și treci tu crestele  
Parnasului! Treci și strîmtoarea cea  
Cu val vîind, să-i mîntuiești!

Io! Tu care hora aștrilor  
De foc o duci și ești slăvit  
Prin ale nopților strigări,  
O, rege, tu, vlăstar din Zeus,  
Ah, vino cu însoțitoarele  
Din Nákos, cu bachantele  
Ce-n juru-ți nebunește dănțuiesc,

<sup>1</sup> Nimfa Semele, fîca lui Cadmos, era mama lui Bachus

<sup>2</sup> În Eubeea

93 <sup>3</sup> Italia de sud, bogată în vii

*Din noapte pînă-n zori, slăvind  
Pe Iachos, slăvind pe-al lor stăpîn!* »<sup>1</sup>

Această invocație urmează după cea adresată divinităților olimpice, ca și cum Olimpicii și Dionisiacii ar trebui să se completeze reciproc, unii în sensul legilor care guvernează universul, ceilalți în acela al facultăților inerente sufletului și eliberate de beție. De la o scenă la alta izbucnesc conflictele și se accentuează tensiunea crescîndă care va duce la cele două fapte funeste, apoi la catharsis și la epilogul alcătuit din lamentația lui Creon și din concluziile corului:

*« Ah, chibzuința-i har zeiesc... Și cel  
Cui soarta-i va fi dat-o-n dar va fi  
Găsit și taina fericirii... Dar  
Acei trufași ce-or înfrunta pe zei,  
Vor fi cumplit loviți... Și-abia atunci  
Vor învăța a fi-nțelepți... tîrziu,  
Tîrziu... cînd bătrînețea i-a ajuns. »*

Evenimentele pornesc de la discuția dintre Antigona, hotărîtă să-l înmormînteze pe Polinice, și sora ei, Ismena, care o imploră să n-o facă:

ISMENA

*« ...Să nu uităm: sîntem femei,  
Și pe bărbați a-i înfrunta noi nu putem.  
Mai tari sînt cei ce cîrmuiesc și trebuie  
Poruncilor — chiar și mai aprige de-ar fi —  
Să ne plecăm oricînd. Mă ierte-ai noștri morți  
De-acolo, din pămînt, de vrerii celor mari  
În silă eu mă plec! A vrea să făptuiești  
Ce nu-ți stă în puteri o nebunie-ar fi!*

ANTIGONA

*Nici nu ți-o cer! Și-acum, de-ai vrea chiar să m-ajuuți,  
Să mai mă bucur n-aș putea. Fă dar ce vrei!  
Eu tot am să-l îngrop! E-așa frumos să mori  
Cu sufletu-mpăcat! Voi hodini cu cel  
Ce mie mi-a fost drag, cui dragă eu i-am fost.*

<sup>1</sup> Traducere de George Fotino, Sofocle, *Teatru*, vol II, *Antigona*, Editura pentru Literatură, 1965

*Și Sfântă vina-mi va fi fost. Mai îndelung  
Vom fi-ndrăgiți de morți, decât de cei ce-s vii.  
În țărână voi dormi pe veci! Ci tu, de vrei,  
Poți să-ți și rîzi de tot ce-i rînduit de zei.»*

Antigona nu renunță la hotărîrea ei și o acuză pe Ismena de slăbiciune și lașitate:

ANTIGONA

*«De-mi mai vorbești așa, te voi urî mai mult;  
Te va urî și el, pe veci, de-acolo din  
Mormînt. Și-așa-i și drept. Pe mine lasă-mă  
Și la pierzanie să merg! Orice și-oricît  
Aș îndura, eu vrednic viața-mi voi sfîrși!»*

ISMENA

*Te du, de vrei! Ți-i fapta faptă de nebun;  
Dar credincioasă ești acelor ce ți-s dragi.»*

Conflictul de idei devine concret, realist, nemijlocit în tonul exprimării, atunci cînd paznicul îl înștiințează pe Creon că Polinice a fost îngropat în pofida poruncilor sale. Paznicul își arată șovăiala:

*«Stăpîne, n-am să-ți spun că sufletul mi-am tras  
Să viu cît mai de zor și-n fugă-aici... M-am mai  
Oprit... m-am tot gîndit... iar am făcut popas,  
Și-ades m-am și oprit din drum... Din cînd în cînd  
Și inima-mi șoptea: „Sărmane, ce zorești  
Atît? Că de-ai s-ajungi, tu pedepsit vei fi!“  
Sau: „Iar oprești? Vai ție! Creon de-o afla  
Din gura altora ce-a fost, ce-o să pățești!“  
Tot gînduri d-astea frămîntînd, zor nu prea dam.  
Și iată cum un fleac de drum e lung... e lung!  
La urma urmii, eu mi-am zis: „Ei, hai să vin!“  
Și-am și venit! Și-am să-ți vorbesc, dar ce-aș avea  
Să-ți spun? Că din nădejdea mea nu mă clintesc:  
Că doar ce ți-a fost scris, în viață pătimești...»*

Iar Creon condamnă, în numele umanității, puterea aurului:

«.....»

*Că dintre toate născocirile-omenești*

95 *Ca banul, rea și blestemată, alta nu-i!*

*El surpă și cetăți; și din al lor cămin  
Pe mulți îi poate alunga. Pe cei cinștiți  
Îi poate-ademeni, le poate mințile  
Întuneca, de săvârșesc și fărdelegi  
Și mîrșăvenii fel și chip. Dar toți acei  
Ce s-au vîndut și pentru-arginți le-au săvîrșit,  
Odată-odat'osînda-și vor primi! . . .»*

Antigona a fost surprinsă în timp ce înfăptuia gestul caritabil. Acuzatorii ei au descris cu un realism incisiv întreaga-i faptă nemilosului și tiranicului Creon, iar ea le răspunde cu deplină conștiință a acțiunilor sale:

*«Nu Zeus mi-a dat așa porunci! Nici Dike<sup>1</sup> — ea,  
Ce stă cu zeii din Infern — atare legi  
Nu a dat omului. Iar eu porunca ta  
N-o socotesc atît de tare-ncît pe om  
Să-l facă-a-nfrînge chiar și legile zeiești.  
Că-aceste legi nu sînt în slove scrise, nu!  
Dar pe vecie-s legi și nu-s de azi, de ieri.  
De cînd or dăinui, n-o știe nici un om.  
Și să le calc de frica vrunuia, oricît  
De tare-ar fi? Să mă-osîndească zeii? . . . Nu!  
Că Moartea tot nu pot — chiar făr'porunca ta —  
S-o ocolesc, știam . . . Și de mi-e dat să mor  
Nainte de soroc, mai bine-o fi! Să mori  
Cînd nu mai prididești de-atîtea mari dureri,  
Ce azi mă copleșesc, nu-i oare un folos?  
Vezi dar că soarta ce-mi gătești nu-i nicidecum  
Un rău, dar groaznic chinu-mi va fi fost să-l văd  
Pe-al maică-mi vlăstar cum după moartea lui  
Ar fi rămas fără mormînt. Fă dar ce vrei!  
Iar de socioți că fac un lucru nebunesc,  
Nebun e cel ce că-s nebună-ar socoti! . . .»*

și adaugă:

*«Și-atunci de ce mai zăbovești? Ah, scîrbă mi-e  
De tot ce spui! Și fie-ntotdeauna-așa!  
Că vorba-mi tu cu scîrbă mi-o ascuți — o știu!  
Dar ce mai mare slavă-mi pot rîvni decît  
Că mi-am putut eu fratele-ngropa? (privind spre bătrîni)*

<sup>1</sup> Zeiță care personifică dreptatea



și toți

*De-aici, din jur, toți mi-ar mărturisi că drag  
Li-e ce-am făcut, dar toți de frică-au amuțit.  
Și tac chitic, că tiraniei-i este dat  
Să facă tot, să spună tot — și doar ce vrea.»*

Mai departe, Creon va replica folosind o bine argumentată «*rațiune de stat*». Hemon îl îndeamnă la clemență, ca să fie flexibil ca pomul lovit de furtună. Dar Creon nu-l ascultă și o trimite pe Antigona la moarte. Curajul Antigonei «*născut nu din ură ci tovarăș al dragostei*», după ce a respins solidaritatea Ismenei, care de rîndul acesta ar voi să se sacrifice, trădează o notă de tulburare:

*«... Ce lege-a zeilor eu am călcat?  
Să-mi mai ridic ochii spre ei? Și sprijin cui  
Să cer? Vai, ce cucernică am fost! Iar azi  
Ca pe-o necredincioasă toți mă socotesc.  
Dar dacă zeii cred că-i drept să-ndur ce-ndur,  
Prin pătimiri eu vina mi-o voi ispăși;  
Greșeala-mi recunosc! Dar alții vinovați  
De-ar fi, dea zeii-atît să pătimească ei,  
Atîta doar, cît pe nedrept eu pătimesc!...»*

Evenimentele se precipită în ciuda avertismentelor și amenințărilor lui Tiresias, care îi atrage atenția lui Creon să respecte normele religioase, încălcate în numele celor ale societății. Chiar propriul lui fiu se răzvrătește cu vehemență: «*Sălbaticе priviri își ațintește fiul asupra-i — îl împroașcă în față cu ocări*», dar, în cele din urmă, îl ajunge pedeapsa destinului, care-l strivește și îl aduce la umilință:

CREON

*«Vai! Suferința mea tîrziu  
Ea ochii mi-a deschis. Un zeu  
Asupra-mi s-a pornit. Pe-un drum  
De lacrimi el m-a dus și tot  
Ce am avut eu bucurii  
El sub călcîiu-i le-a strivit.  
Dureri!... E soarta omului!»<sup>1</sup>*

Ceea ce-l preocupă în mod substanțial pe Sofocle când compune *Electra* (operă tîrzie, cu siguranță scrisă după *Electra* lui Euripide, din 413 î.e.n.) este realizarea unei intensități tragice depline în conflictele dintre personaje și în desfășurarea evenimentelor. Re prezentată în ultimii ani ai vieții sale, această tragedie alternează elanurile lirice ale Corului și ale Electrei, desigur sprijinite pe pedestalul cîntului, cu dialoguri intense și vehemente, în care personajele se înfruntă fără milă. Figurile sînt conturate net, statuar, sub un singur aspect, dominate cum sînt de sentimente și pasiuni care pun stăpînire pe ele. Rolul Corului este redus la acela de moment de destindere, de pauză care să îngăduie reflexia și să îndemne publicul la reculegere.

Față de *Coeforele* lui Eschil, din care *Electra* se inspiră neîndoios, Sofocle a intervenit în două direcții: detașînd acțiunea de substratul ei religios, arhaic și ritual, pentru a face din ea un vibrant nod dramatic, o ciocnire logică de situații care se îndreaptă de la sine către o catastrofă; și, interesînd în consecință spectatorul, nu în interpretarea unui mit, ci în actul reprezentăției în sine, firește, în cadrul unei concepții morale. De rîndul acesta, Sofocle reflectă structura internă a societății constituite pe bazele solide ale unor certitudini și înclinată deci către o apărare a propriilor ei valori.

*Electra* precizează: «*cine are o natură nobilă, nu poate conviețui cu răul*». Clitemnestra însăși, aflînd de moartea fiului ei, Oreste, moarte care o eliberează totuși de un coșmar, nu-și poate stăpîni durerea ei de mamă. Corul o laudă pe *Electra* și îi împărtășește durerea: «*cuminte și devotată fică trebuie să fi proclamată*», deoarece este victima unei nedreptăți, dar nu e dispusă să cedeze. Egist însuși își va accepta pedeapsa ca pe o consecință firească.

În timp ce în celelalte tragedii personajele erau înclinate către speranță și disperare, aici se simt închise în menirea lor și chiar *Electra*, atît de nedreptățită de soartă, simte cum îi sînt inhibate elanurile de nenorocirile care i-au mutilat sufletul. Potrivit cuvintelor de încheiere ale Corului, Oreste își atinge țelul și înaintea-i se deschide libertatea: dar cu un preț prea

mare pentru a mai putea face abstracție de el. Limbajul încordat și apostrofele lirice definesc pe deplin constantele unei esențe tragice, ale unui *amor fati*<sup>1</sup>. *Trahinienele*, pe care unii o socotesc operă stîngace, de tinerețe, iar alții operă de bătrînețe, obosită și vlăguită, poate fi considerată secundară, atît prin lumea sa de idei cît și ca realizare dramatică. Titlul se referă la componentele Corului, cetățence din orașul Trachis, unde locuiește Deianira cu fiul ei Hyllos, în timp ce Hercule este plecat de multă vreme la muncile lui. Întreaga tragedie se desfășoară pe urmele mitului, conform căruia Deianira îl ucide pe Hercule, fără să vrea, cu « cămașa lui Nessus », o cămașe îmbibată în sîngele centaurului rănit mortal de el și care, pentru a se răzbuna, i-a spus că era un filtru de iubire, cînd de fapt era o otravă care ardea și mistuia trupul. Hercule este așteptat să se întoarcă, dar în locul lui apare Iole, o prizonieră de care el este îndrăgostit. Deianira vrea să se ferească de primejdie prin darul pe care i-l trimite. Cînd îi află efectul, se sinucide. Hercule ajunge în patria lui cu puțin înainte de moarte. Îl imploră pe Hyllos să-l ardă pe rug pentru a-i pune capăt chinurilor. Evoluția teatrală este adesea stingherită de istorisiri prea lungi. Hercule și Deianira sînt figuri bine conturate, cu limitele lor: el, persecutat de zei datorită vigoarei lui, ea, o soție modestă și temătoare, pusă în umbră de către erou. Nu se poate spune că Sofocle ia vreo poziție față de mit. Se mulțumește să-l expună; uneori, prin reevocări artificiale, alteori, cu o abilită tensiune dramatică. Momentul cel mai deosebit și mai încordat al tragediei survine la sfîrșit, cînd Hyllos izbucnește împotriva zeilor care supun pe un fiu al lor la atîtea suferințe: « viitorul nu-l știe nimeni — prezentul ne e însă dureros nouă — rușinos pentru ei și îngrozitor — așa cum nicicînd vreun om n-a ndurat »; în timp ce Corul, adresîndu-se lui Iole, încheie: « Tu tînără fată, tu lasă-ți palatul — și pleacă! Morți groaznice ochii-ți văzură, — șirag de amaruri cumplite. Dar toate — purces-au de sus, de la Zeus! »<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Adeziune la destin (în lat.)

<sup>2</sup> Trad. de G. Fotino, Sofocle, *Teatru*, Vol I, *Trahinienele*,

Această concluzie cu reflexii atît de grave nu găsește însă o bază suficientă în tragedie, a cărei preocupare se îndreaptă către o desfășurare narativă logică, către o justificare a faptelor și gesturilor, în încadrarea religioasă și comentariul lămuritor, pe care-l oferă Corul. Cu toate acestea, se degajă și se transmite o emoție sinceră, mai ales în drama intimă a cărei victimă este Deianira cu naivitatea ei, cu atașamentul ei tenace pentru un afect care o depășește, cu remușcarea ce nu-și va găsi alinare decît într-un gest disperat. Ambianța arhaică, cu luptele și legile sale, este de asemenea înfățișată într-o reprezentare limpede și solemnă.

Totuși victimele n-au găsit scăpare. Rămîne învățătura acestei întîmplări tragice: vădită analiză a unei drame a conștiinței pe care Sofocle a văzut-o la cei doi antagoniști crescînd și dezvoltîndu-se sub presiunea soartei, pînă la un deznodămînt neiertător. Se poate spune, așadar, că Sofocle a fost cel care a scos în evidență, în mod răsunător am zice, povara cu care apasă asupra conștiinței hotărîrile pe care omul le ia în sinea lui și de care devine răspunzător.

Tendința de a concentra mișcarea tragică asupra lumii lăuntrice a fost mai apoi dezvoltată de Sofocle în *Aias* (veche fără-ndoială, socotită de unii anterioară *Antigonei*) și *Filoctet* (reprezentată în 409 î.e.n., cînd Sofocle avea 80 de ani), îndepărtîndu-se de tradiție. Aceste două tragedii, care au avut cele mai puține reluări din vechime și pînă astăzi — *Filoctet* și *Aias* — se înrudesesc prin caracteristici cu totul speciale, prin particularități expresive, care n-au mai fost dezvoltate după aceea. În primul rînd, mitul nu mai are în el nici o aluzie religioasă și s-ar putea intitula mai corect legendă scoasă din *saga*<sup>1</sup> populară, născută, în cazul de față, din întîmplările războiului troian. Sofocle nu mai slujește mitul pentru a-l interpreta și a-i da o poetică rațiune de existență, de vreme ce preferă să recurgă la o povestire populară și să desprindă din ea un personaj, al cărui destin tragic să pasioneze atît pe autor cît și pe spectator. Acest destin

<sup>1</sup> Nume dat unui gen de povestiri istorice despre primii eroi nordici, transmise mult timp prin tradiția orală

îi va da prilejul să lămurească impulsurile sufletului omenesc, să-i releve prefacerile la limita nenorocirii (Filoctet) sau a nebuniei (Aias). Aici nu mai apare nici măcar vigoarea afectelor. Eroul sofoclean din aceste două tragedii rămîne singur în fața ostilității lumii înconjurătoare și în această singurătate răul devine mortal. E drept că Filoctet este salvat la sfîrșit de mila lui Neoptolem, după cum cadavrul lui Aias va fi îngropat datorită fidelității lui Teucros, legat de el prin sînge frățesc<sup>1</sup> și milei viclene a lui Ulise. Dar aceste încheieri nu micșorează cu nimic o durere fără hotar, care nu mai dorește decît moartea.

Filoctet, exilat, după cum spune legenda, de căpeteniile grecilor într-o insulă, este convins de Neoptolem, după sfatul lui Ulise, să-i cedeze săgețile pe care i le lăsase Hercule, pentru a obține în schimb reîntoarcerea în patrie și libertatea. De zece ani el trăiește singur pe această insulă, hrănindu-se cu sălbăticiuni ucise de săgețile vrăjite. Singurătatea i-a măcinat nervii, iar o rană veche de la călcîi amenință acum să-i cuprindă tot trupul. Cînd îi vede pe greci plecînd și lăsîndu-l singur, înțelege noua lor înșelătorie și disperarea îl duce la nebunie. I se pare că întreg neamul omenesc s-a coalizat împotriva lui. Obsesia lui poate părea aproape patologică, dar cum putea să judece altfel Filoctet acțiunile săvîrșite de semenul său și încă de cel ce îi este mai aproape, decît ca pe o conjurație dușmănoasă, care se folosește de el ca de o jucărie, fără să-i pese că-l duce la exasperare? Sofocle își creează climatul tragic din acest zbucium obsedant pe care îl regăsim și în *Aias*. În urma unei intrigi țesute împotriva lui, Aias este deposedat pe nedrept de armele lui Ahile. Nedreptatea și umilința pe care le îndură îi rătăcesc mintea. Zbuciumul său lăuntric este agravat din voința Atenei care îi protejează pe dușmanii lui și-i întunecă vederea de fiecare dată cînd el vrea să se răzbune. Atena este cea care-l împinge fără milă la sinucidere, după ce l-a tîrît prin tabăra ahee pradă halucinațiilor care-i apar în față. Spre deosebire de zeița nemilos de părtinitoare, sclava Tecmessa, fidelă lui Aias, se exprimă cu mult

mai multă umanitate și accente de adevăr. Sofocle nu mai rămîne, ca Eschil, legat de sensul religios al Moirei. Intervențiile divinităților sînt în aceste două tragedii indiscutabile și determinante, dar fățiș nedrepte. Sofocle nu-și îngăduie nici o îndoială asupra necesității lor. Dar ceea ce surprinde este caracterul lor, deoarece apar în asemenea măsură legate de împrejurări, încît te fac să crezi că slujesc mai degrabă tendințele egoiste și cruzimea ascunsă a omului, că sînt legitimul lor purtător de cuvînt, funesta lor consecință. Pe scurt, actele divine întruchipează totalitatea întîmplărilor nenorocite care apasă asupra eroului tragic, provocînd nimicirea lui. Sofocle stăruie asupra cruzimii acestor întîmplări față de personajele sale și descrie cu o amănunțime aproape patologică rătăcirea în care cad victimele.

S-ar zice că cele două opere aparțin vîrstei tîrzii a poetului, unei acumulări de experiențe amare în privința oamenilor, unei virile viziuni pesimiste despre lume și adversitățile ei. Religia și-a pierdut puterea ocrotitoare împotriva oricărui pericol interior. Dar prin aceasta Sofocle nu cade în scepticism sau frivolitate: dimpotrivă, analiza lui devine mai stringentă, concentrată asupra obiectului, străină de menajamente izvorînd dintr-o asprime față de oameni, care poate fi calificată, cu adevărat, drept tragică.

În aceste tentative ale lui Sofocle se reflectă posibilitatea de a crea un spirit tragic, fără nevoia de a recurge la prezența unor ființe superioare, de natură alegorică. Sofocle apelează exclusiv la viața umană în complexitatea ei, la experiențe tragice trăite aievea. Încercarea lui n-avea să fie urmată, deoarece timpurile nu îngăduiau aprofundarea unei analize morale a propriei conștiințe, iar decăderea statului atenian coincidea cu decăderea conștiinței sub impulsul unor triste evenimente istorice. Vor trebui să treacă două milenii pînă cînd această încercare să fie reluată de tragicii epocii elisabetane, și nu pornind de la Sofocle, ci prin intermediul lui Seneca, autor care conferise spiritului tragic sofoclean o nuanță specială și cruntă. Elaborarea autentică a lui Sofocle a rămas, de fapt, fără continuare și este rodul unei conștiințe care își găsea pe scenă propriile-i fundamente, descriin-

du-le și redându-le odiseea cu toată prospețimea descoperirii și a invenției, formulînd noul limbaj introspectiv, prin care psihologia atinge rădăcinile înseși ale existenței.

## EURIPIDE

Euripide s-a născut la Atena în anul 475 î.e.n. A fost elevul lui Anaxagora și al lui Protagora, unul filozof al naturii, iar celălalt un sofist care afirma că omul este măsura «*acelor lucruri care sînt, întrucît există, a acelor care nu sînt, întrucît nu există*». A debutat cu *Pleiadele* în 455 î.e.n. Se pricepea la pictură și muzică (a fost adeptul lui Timoteu<sup>1</sup>); influența ambelor arte se resimte în mod direct prin imaginile lui plastice și prin locul important pe care l-a acordat în tragedie părților muzicale. A murit în exil voluntar în 406 î.e.n. ca oaspete al lui Archelaos, regele Macedoniei.

Deși mai tînăr doar cu cîtiva ani decît Sofocle, și foarte apropiat în timp de opera acestuia, Euripide a trăit într-un climat spiritual și social profund diferit. Ruptura dintre credințele religioase — ca element al convenienței sociale — și credința lăuntrică se dovedea ireparabilă și avea să dăinuiască multă vreme, pînă la apariția creștinismului. Concomitent cu aceasta se pierdea și încrederea în posibilitățile organizării politice în interiorul și în afara *polis*-ului. Cercetarea filozofică însăși (Socrate și sofștii sînt contemporani cu el) clătina bazele spirituale ale epocii, pregătind primele temeuri ale celor noi, care aveau să apară cu cîteva secole mai tîrziu.

Euripide, în fața unui public orientat către asemenea înclinații și, mai ales, luptîndu-se cu propria-i conștiință dezamăgită, în loc să susțină mitul și să-i dea o structură fie interioară, fie realistă, așa cum făcu-

---

<sup>1</sup> Poet ditirambic și muzician (446—357 î.e.n.) ajuns la mare renume datorită inovațiilor pe care le-a adus formelor muzicale în operele sale

seră Eschil și Sofocle, îl folosește ca materie primă pentru gustul formal al spectacolului, al loviturii de teatru, al unei armonii încredințate versului sau chiar muzicii, al unei evocări lirice și al unei caracterizări psihologice (aceasta din urmă făcută într-un mod care frizează comedia de moravuri). Sau îl supune unei lucide analize raționale care-i stabilește adevăratele culise cotidiene și sfirșește prin a-l face să se năruie, adesea într-un fel mai mult sau mai puțin voit umoristic. Trebuie spus de la început că și în cazul lui Euripide ne-a parvenit din întreaga lui operă doar o parte restrînsă (nouăsprezece lucrări din cele nouăzeci și trei enumerate de cercetătorii mai tîrzii). Aceste caracteristici rămîn însă comune lucrărilor cunoscute, deși ele sînt foarte diferite ca natură și spirit. Cu alte cuvinte, Euripide pune în lumină posibilitățile dramatice ale unei reprezentări care să fie scop în sine, sensul teatralității obținute prin exploatarea tehnicilor ei. Spectacolul se desparte hotărît de rit și de îndatoririle sale civice, pentru a deveni pe față divertisment, incursiune în fabulos, în melodramatic, în gluma facilă. Euripide era desigur secondat de public în această orientare, ceea ce explică parodierea lui de către Aristofan, care era încă legat de o concepție finalistă a artei, nutrit fiind de baze ideologice solide.

Accentele cele mai sincere (și mai arhaice) ale lui Euripide apar către sfîrșitul vieții, cînd compune *Bacantele* (postumă). Spiritul compoziției este pătruns de respectul și exaltarea divinității dionisiace, atît în coruri, cît și în construirea acțiunii. Inspiratul conținut religios al acestei tragedii i-a făcut pe unii să se gîndească la o revenire a lui Euripide către credințele tradiționale. Dacă se ține seama însă de evoluția credinței religioase în Grecia, de la viziunea lumii olimpice (Cronos, Zeus și constelația acestor divinități), pînă la introducerea în religia misterelor, săvîrșită prin mitul dionisiac, *Bacantele* capătă o importanță istorică cu totul aparte. Avînd în vedere că tragedia a fost încă de la începuturile ei o manifestare întru totul oficială, prin însăși natura ei organizatorică, atitudinea lui Euripide, mai întii disprețuitoare și sarcastică față de divinitățile olimpice, iar apoi de



sinceră venerație și de vie înflăcărare față de zeitatea dionisiacă, denotă limpede o modificare ideologică. În *Medeea* (431 î.e.n.), Euripide a deplasat interesul dramatic de la interpretarea mitului la crearea personajului, un personaj uman și verosimil din punct de vedere psihologic, în ciuda groaznicelor acțiuni pe care se hotărăște să le înfăptuiască sub imboldul urii și al răzbunării. Medeea se răzvrătește, prin delictele ei, împotriva josniciei lumii înconjurătoare, împotriva condiției sale de venetică rătăcitoare și persecutată. Adusă într-o situație înjosoare de egoismul feroce al lui Iason, care o părăsește, și de disprețul lui Creon, regele Corintului, Medeea nu poate să nu urască, nu poate să nu lupte. Ea nu ezită să aleagă armele cele mai crude. Creon și tinăra lui soție vor cădea victime filtrului otrăvitor pregătit de ea prin farmece. Iason va asista neputincios la moartea copiilor săi pe care Medeea, mama lor, îi ucide dintr-un exces de ură și de iubire totodată. Această acțiune atât de groaznică și răscolitoare este redată de Euripide într-o desfășurare gradată, cu o subtilă artă psihologică. El a sondat sufletul Medeei în așa fel încât să-i justifice reacțiile, care altminteri ar părea gratuite. A arătat suferința, nehotărârea, în sfrîșit, imboldul ei către gestul sacrileg, într-o serie de monologuri zbuciumate, care ne oferă un portret viu și desăvîșit al ființei umane în prada destinului ei, realizare nouă în tragedie, deoarece își găsește toate resursele și determinările doar în sine și în propria-i pasiune. *Bacantele* marchează o reîntoarcere la credințele tradiționale, în sensul că la baza tragediei stă conținutul religios, iar voința divinității îi hotărăște cursul. Dionysos apare ca o zeitate surizătoare și crudă, sigură de puterea sa și hotărîtă să obțină respect și venerație. Penteu, care îndrăznește să se răzvrătească, sfîrșește în cel mai atroce chip: este sfîșiat de menadele îmbătate de vin, conduse chiar de mama lui, Agave, în așa măsură stăpînită de exaltarea dionisiacă, încît nu-și mai recunoaște fiul. Beția pe care o provoacă Dionysos se transpune, firește, într-o valoare strict psihologică, dezlănțuirea ei are o natură fundamental erotică, chiar dacă se trage din fermentarea ciorchi- nilor. Zeul le-a dăruit credincioșilor săi această nespe-

rată și irezistibilă posibilitate, și nu întâmplător Euripide le-a pus în special pe femei să participe la ea, rătăcind pe coline în prada unei exaltări care le face capabile de orice sălbăticie (vădit cu fond sadic). Slăbiciunea lor are nevoie tocmai de această potențare, care să le transforme (iar cultul dionisiac a fost ca atare adoptat și de largi pături de condiție inferioară). Pentru a nu-i scăpa din ochi pe necredincioși și a le interzice o curiozitate nesănătoasă, Zeul nu ezită să recurgă la capcanele și vicleniile cele mai infame. Detașarea lui îl face însă hotărât superior și divin. Iar adoratorii săi sînt sclavii unei fericiri și ai unei plenitudini lăuntrice, care-i depășește și în care *eros* se hrănește din violență.

Cele două opere principale ale lui Euripide se înrudesc printr-un lirism aprins, îmbibat — să nu mire contrastul — de teatralitate. Lirice sînt povestirile vestitorilor, lirice evocările de peisaje și imagini, lirice disperările și zbugiumul personajelor; și cu toate acestea, interior sînt dramatice, astfel încît ating măreția tragică, chiar dacă suflul e mai slăbit iar conținutul de idei rămîne lăaturalnic. În aceste opere atmosfera muzicală n-a dobîndit întîietatea și nu se alunecă în melodrama supusă efectelor facturii tehnice și emfazei. Cu *Medeea*, autorul dă personajului o fizionomie umană, cu *Bacantele* (scrisă după 406 î.e.n.) zugrăvește imaginea unei noi mișcări religioase. În ambele apare pe primul plan oroarea, acum privită aproape în sine și pentru sine, ca motiv dominant al acelei cruzimi intense care devine esență a spiritului tragic, de îndată ce iese din cadrul stimulului religios, și chiar în sînul acestuia.

Deși strîns legate, atît prin acțiune cît și prin titlu, *Ifigenia în Aulis* (postumă) și *Ifigenia în Tauris* (414 î.e.n.) nu fac parte din aceeași trilogie, lucru care se și observă de altfel. După cum declară deschis Euripide într-un cor (care reprezintă întotdeauna glasul lui), mitul nu mai este considerat decît o poveste ce trebuie ilustrată poetic pentru plăcerea spectatorilor, un simplu instrument la îndemîna autorului. Nu se mai crede nici în veridicitatea lui și nici măcar într-o valoare simbolică. În special în aceste două *Ifigenii*, Euripide caută să scoată din mit semni-

ficații morale sau, mai bine zis, pretexte pentru judecăți moraliste care au devenit apoi locuri comune și care atestă continuitatea și dezvoltarea unui ansamblu de precepte inerente unei societăți bazate pe principii liberale.

În ambele tragedii Euripide își dezbracă în mod conștient personajele de orice eroism, le aduce la un nivel mediu, unde domnesc sentimente obișnuite, de la gelozie pînă la egoism, de la josnicie pînă la calcul. Nu sînt caractere care să strălucească printr-o forță lăuntrică, fie și negativă. Ele servesc doar pentru a explica aspectul evenimentelor, latura lor romanescă, fie cînd Ifigenia este dusă prin înșelătorie în Aulis pentru a fi sacrificată cu consimțămîntul tatălui ei, fie cînd, lăsată în Tauris de Artemis care o răpise, este aleasă de barbarii de acolo preoteasă și răpită apoi din nou de Oreste și Pilade pentru a fi dusă, de rîndul acesta, în patrie. Chiar și în asemenea ocazii, pe Euripide îl interesează doar întîmplarea însăși în desfășurarea ei teatrală, în ciocnirile și emoțiile violente pe care le înfățișează: Clitemnestra disperată cînd descoperă soarta fiicei sale, Agamemnon zbuciumat de temeri și îndoieli, ușurătatea lui Menelau în comparație cu tragediile pe care le declanșează, împotrivirea Ifigeniei, mai întîi pentru a nu se lăsa sacrificată și apoi pentru a nu-i înșela pe barbarii care o găzduiseră, fugind cu fratele ei. Euripide pune accentul în primul rînd pe dezlănțuirea sentimentelor, dar în același timp și cu aceeași vigoare, pe necesitatea sacrificării pentru victoria Eladei, pentru dragostea de patrie pe care Ifigenia o invocă deschis drept călăuză a destinului său. Barbarii trebuie să fie înfrinți și disprețuiți. Deși într-o formă nobilă și cu măsura cuvenită, răsună totuși aici motive care vor deveni perene, gata să justifice orice război. Tabloul este plin de asemenea expediente, iar spectacolul prezintă cuvenita densitate de pasiuni și de nenorociri. Corul, pe un ton aproape exclusiv de comentariu liric, confirmă desfășurarea peripeției tragice. Euripide trece de la un limbaj realist, aproape de conversație, la avîntul unui imn inspirat de cele mai înalte și generoase sentimente, evocînd tulburările provocate de divinitate, fie și cu funcție conceptuală, de transcendență. Stilul în-

clină cînd spre neglijență, cînd spre poetizare ieftină, ori mizează pe expresia vibrantă a contrastului cu funcție teatrală: iar acesta este momentul cel mai intens și mai autentic.

În *Troienele* (415 î.e.n.) Euripide atinge dimensiunea tragică — de rîndul acesta în afara oricărei referiri la rit și mister — în cadrul tulburărilor provocate de războaie, așa cum se reflectă în sufletul celor ce nu iau parte direct la ele, și totuși au de pătimit nenumărate dureri: sufletul feminin. În această tragedie, Euripide începe să contureze printre rînduri eliberarea de patriarhat, care se propaga în cadrul celei mai evolute populații din Elada, cea ateniană. Pe același plan ideologic se situează și *Rugătoarele* (cca 424 î.e.n.) unde Tezeu, miticul fondator al statului atenian, enunță vădite principii democratice și chiar egalitare de revendicări față de clasele privilegiate. Ambele tragedii sînt însuflețite de un spirit de evidentă și neîndoielnică revoltă împotriva războiului care devasta pe atunci Grecia și vlăguia Atena, referindu-se cu precizie la prezent. La Euripide, disensiunea dintre respectul oficial față de credințe și necredința de fond, sare în ochi. Cînd, în *Rugătoarele*, Atena intervine la sfîrșit pentru a enunța legile care vor trebui să reglementeze în viitor viața polis-ului, nu încapă îndoială că divinitatea a căpătat o valoare pur simbolică, conceptuală. Așadar, Euripide reacționează împotriva comandamentelor unei societăți învechite, împotriva legilor de fier ale organizării tribale; și știa că are și în această privință sprijinul publicului. Foarte adesea însă, elocvența lui tragică se împotmolește într-o căutare formală, într-o satisfacție sterilă.

În *Troienele*, echilibrul dintre temă și caractere, dintre verosimil și dramatic este deplin realizat mulțumită pornirii sincere cu care poetul redă durerea mamelor și soțiilor ateniene prin Hecuba și Andromaca, prin cruda soartă la care este supus fiul acesteia, Astianax. Pentru prima oară sînt scoase în evidență condițiile înjositoare ale sclaviei la care erau condamnați cei învinși (și pe atunci numărul sclavilor era cu mult mai mare decît acela al oamenilor liberi, chiar și în foarte civilizata Atenă). Dezbaterea scenică are loc de la om la om, atingînd o acuitate înfricoșătoare. Personajele

ies din mit pentru a intra în tragedia unei realități cotidiene.

Piesa *Troienele* are accente sfișietor de adevărate și actuale, care după mai bine de două mii de ani de la compunerea ei izbutesc încă să tulbure. Adevărul din această tragedie rămîne veșnic, deoarece tema ei — cruzimea și zădărnicia războaielor — este neîncetat prezentă. Conflictul dintre troienele luate prizoniere și aheii învingători, nenorocirile care continuă să lovească pe Hecuba și Andromaca, pe Casandra și Elena, sînt redade de Euripide cu un sentiment dramatic direct, care ne mișcă pînă în adîncul sufletului, fără nici o nevoie de perspective istorice. Este vorba de reprezentarea unui popor. În fața unor asemenea nenorociri nu mai încap insolențe sau răzbunări ale singelui. Doar durerea nețărnută a unei comunități înfrînte, legile dure ale războiului care abat asupra nevinovaților năpastele cele mai mari, neomenia inconștientă și crudă a învingătorului. Cele mai duioase și puternice legături de sînge sînt rupte și încălcate fără nici un menajament. Se deschid răni pe care nimic nu le va putea vindeca. Aici răsună, despuiat de orice podoabă, autenticul spirit al tragediei.

În *Fenicienele* (cca 406 î.e.n.) exprimarea cîntată devine predominantă, înăbușind treptat cuvîntul, sau transformîndu-l în instrument al unui alt mijloc de exprimare. Repetările și pleonasmul se înmulțesc tocmai ca o cerință a cîntului, a legilor lui expresive. Acțiunea se desfășoară în ajunul atacării Tebei. Vestitorii ne povestesc duelul dintre cei doi frați, Eteocle și Polinice, care mor amîndoi în această luptă, provocarea lui Capaneu și aspra lui soartă. Asistăm la intervenția Iocastei, care se omoară de durere cînd i se anunță sfîrșitul celor doi fii. Creon vede cum îi moare fiul, Meneceu, așa cum îi prezisese Tiresias, preț cerut de soartă pentru victoria lui asupra asediatorilor Tebei. Antigona asistă la desfășurarea tragicelor evenimente, iar Creon îi interzice să-l înmormînteze pe Polinice. Oedip, orb, iese și el din palatul regal pentru a afla ce se petrece. Creon îl face răspunzător de nenorociri și-l condamnă la exil. Evenimentele și loviturile de teatru se acumulează și se succed fără oprire, creînd un cadru melodramatic, în care chiar și caracterizarea

psihologică, ce constituie forța intimă a lui Euripide, sfîrșește prin a slăbi și a dispărea. Accentul se pune doar pe teatralitate. Corul (de feniciene venite la Teba, deoarece fondatorul acesteia, Cadmos, era fenician), este redus la funcții de intermezzo.

Într-o serie de tragedii — *Andromaca* (probabil 429 î.e.n.), *Hipolit* (înainte de 428 î.e.n.), *Hercule* (cca 424 î.e.n.), *Electra* (cca 413 î.e.n.), *Oreste* (408 î.e.n.) — destul de inegale și slabe ca realizare, deși bogate în idei interesante, Euripide caută și oferă publicului o versiune a mitului considerat din punct de vedere strict realist și cotidian. Orice eroism, inclusiv acela al lui Hercule, este cu hotărîre bagatelizat, caracterele sînt redată în mod strict verosimil, departe de orice idealizare, ba chiar cu o tendință sceptică, pentru a nu zice pesimistă, față de natura umană; evenimentele sînt lăsate la voia întîmplării, socotite în repetate rînduri absurde. Dialogul însuși se desfășoară pe ruta obligatorie a adevărului cotidian, a obligațiilor sociale. Evident, societatea ateniană s-a rupt, între timp, definitiv de un context ideologic și religios din care mai păstrează doar formele exterioare pentru a salva normele necesare vieții sociale. Euripide desparte spectacolul de rit, constituind în cele mai variate direcții preludiul dezvoltării dramei în teatrul european. Reacțiile personajelor mitice se încadrează în cronică a faptelor cotidiene. În *Oreste*, de pildă, Oreste, Electra și Pilade se aliază în crimele pe care le săvîrșesc și, șantajîndu-l pe Menelau, reușesc să-și salveze viața. O asasinează pe Elena, o țin pe Hermiona sub amenințarea armelor, sperînd să-l constrîngă astfel, pe Menelau, tatăl ei, să-i protejeze. Mulțumită intervenției lui Apollo, izbutesc apoi să scape de argieni care voiau să-i linșeze, și vor fi judecați de un tribunal reglementar, instituit de Atena (Atena joacă totdeauna rol de model: naționalismul este obligatoriu). În versiunea cenzurată a lui *Hipolit încoronat*, care a fost interzisă din pricina situațiilor prea îndrăznețe, pasiunea intră în flagrantă contradicție cu tabu-urile sociale, care nu permiteau o legătură între mamă vitregă și fiu (chiar dacă nu există legături de sînge și este vorba, de fapt, despre dragostea unei femei mature pentru un tînăr). Societatea dictase încă de multă vreme legile sale

rigide în această privință, în scopul conservării. Prin forța lucrurilor, Euripide rămîne fidel desfășurării mitului, redînd în prolog și în epilog atît antecedentele cît și consecințele. Dar ceea ce-l interesează, este să zugrăvească iubirea ca pe o pasiune capricioasă, să teasă variații care, deși nu alterează datele exterioare ale întîmplărilor codificate, le modifică profund natura, spiritul. În *Nebunia lui Hercule*, Hercule este înfățișat ca un civilizator, simbol al stăpînirii pe care omul reușește s-o dobîndească asupra naturii (după cum s-a descoperit în studiile mai recente). Delirul lui sîngeros este prețul ce-l plătește pentru victoriile obținute, răfuiala datorată puterilor bestiale pe care le-a subjugat. Introducerea la *Electra*, axată pe starea ei socială mizeră, acum cînd este căsătorită cu plugarul Auturgos, slujește pentru a conferi personajului un aspect psihologic cu totul special, dîndu-i totodată posibilitatea de a schița o polemică fără menajamente împotriva bogăției și a privilegiilor. În *Electra* și în *Oreste* Euripide se situează adesea pe poziții cu caracter politic (și prin aceasta este de asemenea legat de revoluția pe care o va întreprinde Ibsen după mai bine de două mii de ani). Mai întîi elogiază simplitatea și onestitatea vieții de la țară, cinstea celor care muncesc, în contrast cu privilegiații. Apoi descrie discuțiile ce au loc la adunarea din Argos pro și contra lui Oreste, cu referiri clare la demagogia care-i oprima pe atenieni. Referindu-se cu insistență la voința adunării (care în cazul lui Teseu și al Atenei devine normă riguroasă), Euripide urmărește să confere metodei democratice un act de naștere cu prioritate în timp, în pofida oricărei verosimilități istorice. Poetul nu-și mai asumă, așadar, o menire de purtător de cuvînt inspirat, ci una de luminat creator de inovații, dedicat unei acțiuni stimulante. În plus, Euripide va lua întotdeauna apărarea celor slabi și oprimați — și cu el se inițiază o atitudine care va deveni obișnuință — zugrăvindu-i în culori întunecate pe cei puternici, fapt care corespunde nu numai unei aspirații generoase a autorului, ci și tendințelor manifeste ale publicului.

În aceste tragedii se întîlnesc numeroase elemente originale iar expansiunile lirice exprimă uneori o pornire sinceră. Predomină totuși vădit artificul,

factura teatrală de suprafață. Pe lângă aceasta, intervenția repetată a cîntului monodic produce cel mai adesea o răceală în scenele dramatice, căci în loc să constituie un moment culminant, este mai degrabă o soluție facilă. În fond, apare cu evidentă lipsa de interes a lui Euripide pentru mitul propriu-zis (și poate lipsa de interes a publicului său, sătul de aceleași personaje și întâmplări). Dar, neputînd sau neștiind cum să se elibereze de convențional, Euripide încearcă să toarne în tiparul obligatoriu viziunea lui despre lume și oameni, făurită din experiența trăită în viața de toate zilele. Această operație nu se poate realiza fără a forța nota. Așa se explică locul preponderent acordat în spectacol sentimentelor amoroase, preocupare caracteristică pentru o societate care, realizînd diviziunea muncii și a răspunderilor, rămîne în adîncul sufletului indiferentă la acestea. Corul nu mai este decît un comentariu și, uneori, un element de legătură; rareori se mai apropie de ecoul unei conștiințe colective. Încep să iasă la iveală și să se situeze pe primul plan pozițiile polemice. Așa sînt, de pildă, în *Andromaca*, invectivele contra Spartei, întărite de culorile întunecate în care sînt zugrăvite figurile spartanilor reprezentați prin Menelau, un fel de fanfaron grosolan, și Hermiona, o cochetă frivolă și nepăsătoare. Sau cînd apără monogamia ca rod al civilizației. Euripide aduce în scenă subiectele de actualitate și oferă prilejul discutării lor pe față. Tragedia alunecă treptat pe tărîmul dramei, în care se inserează în repetate rînduri elemente de comedie: el recurge vădit la imitarea faptului divers cotidian, a întâmplării. Nu este vorba, desigur, de o sărăcire a procedurii (dimpotrivă, acesta poate fi îmbogățit și reîmprospătat), ci de o transformare a lui cu ajutorul unei cotituri hotărîtoare. Eroii sînt despuiți de orice idealizare și prezentați ca «notabilități» ale unui *polis*, ca reprezentanți ai «clasei avute». Împotriva celui «bogat și nelegiuit» se ascute uneori săgeata celui «sărac și cinstit», sortit în acest caz să facă vîlvă. În *Andromaca* se ajunge la observații asupra moravurilor și de aici la morala mărunță, cînd Hermiona, căindu-se de amenințările și gelozia ei, regretă că a dat ascultare unor rele sfătuitoare în loc să le alunge.



Pentru rezolvarea încurcăturilor create de mecanismul romanesc cu care sînt narate faptele, intervine întotdeauna în final un *deus ex machina*. Divinitatea ajunge astfel să joace doar rol de epilog.

Procesul de descompunere a conținutului tragic atinge apogeul declinului în episodul lipsit de fapte sîngeroase și încheiat în mod fericit, pe care-l redă *Elena* (412 î.e.n.), păstrînd totuși formele tradiționale. Adevărata Elenă — nu simulacrul ei — trăiește în Egipt în așteptarea lui Menelau. Soli mincinoși o fac să creadă că el a murit. Dar Menelau, naufragiat și sărac, debarcă tocmai unde trebuia. O regăsește pe Elena, se lămurăște misterul simulacrului creat de Hera din gelozie. După judecata lui Paris, falsă Elenă se mistuie în vînt și cei doi soți fideli ar dori să se întoarcă în patrie... dar regele Egiptului vrea să se căsătorească cu Elena. Atunci, isteața nevăastă organizează o falsă înmormîntare a lui Menelau și, cerînd o corabie pentru a celebra funeraliile pe mare, izbutește să fugă împreună cu soțul ei care pune stăpînire pe corabie. Dioscurii <sup>1</sup> vor veni să-l consoleze pe regele tras pe sfoară. Ceea ce stîrnește mirarea este tonul de basm conferit mitului cu scene de-a dreptul de operetă; și de mirare este de asemenea faptul că aceleași personaje care apar și în alte tragedii ale autorului, aici își schimbă complet caracterul în bine. Ne aflăm în fața unui joc conceput strict ca scop în sine, în fața unui divertisment de spectacol de vodevil. Evidenta lipsă de credință în mit sfîrșește prin a goli tragedia de semnificație.

Euripide se situează astfel la capătul unei traiectorii scurte în timp (nu depășește un secol), dar vastă ca însemnătate istorică. Opera lui contopește teme, impulsuri, posibilități, aspirații, într-un amalgam, cel mai adesea impur și artificial, chiar dacă obține efecte scenice sigure. Această operă oferă măsura rezultatelor care se pot obține în și prin spectacol. Ea marchează totodată destrămarea treptată a unei conștiințe comunitare. Dintre piesele pe care le cunoaștem, puține sînt realizate artistic, dar au în schimb o mare varietate de idei și forme de exprimare care însuflețesc viziunile scenice.

*Hecuba* (424 î.e.n.) s-ar putea zice că este o refacere a *Troienelor*. De o factură lipsită de colorit și vigoare, ea constituie o căutare infructuoasă de variații pe aceeași temă. Lirismele destinate muzicii abundă. *Hecuba* este încă disperată, dar de rîndul acesta devine combativă și răzbunătoare. Nu sîntem scutiți de nici unul din groaznicele amănunte ale orbirii lui Polymnestor, ale uciderii copilașilor săi. Cu aprobarea lui Agamemnon, *Hecuba* și fecioarele din cor se răzbună astfel de trădarea lui Polymnestor, ucigașul mezinului ei, care-i fusese încredințat pentru a-l scăpa cînd se prăbușise Troia. Sacrificarea Polixeniei pe mormîntul lui Ahile, cerută de Ulise și de eleni, pentru a-l răzbuna de săgeata ucigașă a lui Paris, oferă de asemenea prilejul unor ornamente estetizante. Nefericita se lasă cu eroism înjunghiată, iar Euripide ne descrie cu mare zel perfecțiunea sînului ei (după cum, de altfel, și *Hecuba* îl îndeamnă pe Agamemnon s-o privească cu ochi de pictor). Cruzime și străfulgerare de rotunjimi feminine: este de ajuns pentru a recunoaște amprenta unei atitudini bine cunoscute — estetismul. Adăugați la aceasta ornamentele muzicale destul de grăitoare. Se va vedea astfel cum tragedia s-a transformat într-un simplu vehicul al emoțiilor și fiorilor de suprafață. Era inevitabil ca Euripide să dărîme divinitățile inaccesibile, să arunce o lumină asupra misterele religioase pentru a atinge mai direct profunzimile sufletești. Dar nu s-a putut opri la acest obiectiv, n-a încercat să-l epuizeze sub toate aspectele. A căzut în ispita spectaculosului ca scop în sine, a jocului sceptic cu sentimente care-i păreau exagerate.

*Ion* (cca 414 î.e.n.) este și mai grăitoare în acest sens. Aici mitul dispăre pentru a lăsa locul unor evenimente aproape burlești, de comedie, în care « vicleanul » este închipuit chiar de un zeu, echivocul Apolo, și tratat fără menajamente ca un infam seducător. Clasica temă a recunoașterii servește ca pretext pentru povestea unei sărmăne fete seduse și a unui soț foarte credul, gata să considere copilul altuia drept al lui. Există, ce e drept, cîteva scene în care Creusa îl urmărește pe fiul său, Ion, pentru a-l ucide, fără să știe că este copilul ei, și aceasta numai pentru a se opune soțului său, regele Xuto, care, îndemnat de Apolo,

adevăratul tată, îl adoptase. Știm însă că recunoașterea nu va întârzia să se producă, așa că nimeni nu e înfricoșat. În rest, totul se petrece ca în orice comedie cam mediocră, de salon. La aceasta va duce, mai curînd sau mai tîrziu, gustul nemijlocit al publicului și chiar al aceluia care contribuise în mod hotărîtor la existența tragediei grecești.

Poate că versiunea personajelor mitologice sau aproape mitologice, în modeste veșminte burgheze, propusă de Euripide, putea să pară amuzantă și spirituală pentru publicul atenian al vremii, lipsit de prejudecăți. Ne este greu astăzi să ne dăm seama. Convenția triumfă deplin, datorită unui substrat glumeț care se folosește de ea cu pricepere și o depășește. Evident, genul devine românesc. Euripide încheie piesa *Ion*, proclamînd că cel bun va trebui să învingă întotdeauna, iar cel rău să fie pedepsit. Eroul lui e cuprins de fiorii groazei doar la gîndul că ar putea fi copilul unei slujnice. Xuto mărturisește că a frecventat «copile delfice». El ne destăinuie de asemenea că a fi rege nu este așa de plăcut cum se crede. Ion persistă să-l maltrateze pe tatăl său, Apollo, care-și seamănă ici și colo progeniturile fără să-i pese de victime. Este, hotărît, o alunecare spre planul farsei și al mecanismului teatral care se bazează mai mult pe amuzamentul ironic decît pe suflul agitator al satirei.

Ceea ce surprinde în *Alcesta* (438 î.e.n.) este absența spiritului religios, pentru prima oară atît de evidentă într-o compoziție teatrală a acelei epoci. Nu pentru că ar lipsi evocarea unor divinități ca Apollo, și a unor semizeii ca Thanatos<sup>1</sup> și ca Hercule; acesta din urmă joacă chiar un rol hotărîtor în desfășurarea acțiunii. Dar aici își pierde orice caracter de divinități care ar trebui onorate, dobîndind în schimb trăsăturile unor personaje de basm, adesea cu un colorit umoristic, în genul romantic. Devin simboluri poetice, așa cum îi vom regăsi mai tîrziu, după două milenii, în literatura europeană neoclasicizantă. S-a prăbușit eșafodajul sacru și ritual pe care se construiau tragediile și personajele lui Eschil, ale lui Sofocle și, uneori, chiar și ale lui Euripide însuși. Noi, spectatorii moderni,

ne găsim în sfârșit în contact direct cu aceste întâmplări, sentimentele personajelor ne devin accesibile, comportarea lor nu mai ascunde nici o enigmă: nu mai întrezărim dincolo de ele vastele zone de umbră care fac ca drama să fie incognoscibilă, legată de o structură religioasă și socială ale cărei legi nu mai pot fi sesizate. În *Alcesta*, Euripide nu mai ține seama nici de zei, nici de soartă, adică de tot ce aparține unei anumite opresiuni psihice. Există totuși un suflu de religiozitate — căci nu putem numi altfel sacrificiul spontan și senin al Alcestei pentru a-l salva pe Admet de la moarte — dar personajele nu mai ascultă de teama inspirată de dogme, de percepte, de superstiții. Strălucește numai dragostea Alcestei.

Astăzi, *Alcesta* pare pe jumătate farsă, și pe sfert, un șir de lamentări nu tocmai convingătoare. Apariția Alcestei însă, blîndețea și puritatea cu care se pregătește pentru sacrificiu, deschid un orizont asupra sufletului omenesc, punînd în lumină resursele lui de virtute și frumusețe, care ne transmit o emoție pură. În acest personaj simțim, poate pentru prima oară, eliberarea de instinct și de norme (în al căror nume este îndemnată Antigona la gestul ei sublim), fapta se săvîrșește prin liberă alegere, din dragoste: este aceeași puritate de imbold care l-a determinat pe Socrate să bea cucută.

Scurta scenă de la început — în care Alcesta se înfățișează înaintea Corului, împreună cu Admet, și moare după ce a dezvăluit într-un elan liric motivele sentimentului său — justifică întreaga dramă și ne face să-i trecem cu vederea dezechilibrele, desfășurarea prea ușor de ghicit.

În piesa *Broaștele*, reprezentată la un an după moartea lui Euripide, Aristofan îl pune chiar pe Euripide în persoană să spună: « *Am pus în scenă întâmplări folositoare și cunoscute; oamenii puteau să cerceteze... Le-am strecurat oricînd în suflete, punînd în tragedie judecată, imbold spre cercetare; de aceea azi pot pătrunde toate lucrurile* »<sup>1</sup>.

Ceea ce putea să pară sarcasm, sună, de fapt, după milenii, ca o judecată limpede și pozitivă.

<sup>1</sup> Trad. Eusebiu Camilar și H. Mihăescu, în: Aristofan, *Teatru*, București, ESPLA, 1956

Comedia s-a dezvoltat cu o întârziere de o jumătate de secol față de tragedie, din cauză că specificul său cerea o libertate de judecată proprie unui regim în care să se exercite o democrație extinsă măcar asupra unei bune părți din spectatori. Cu toate că s-a născut din obiceiul înfruntărilor și insultelor practicat în timpul procesiunii dionisiace numite *kómos*, adică dintr-un cor cîntat, inserat ca motiv central și determinant în contextul unei forme de farsă (*flaicica*), adevărata ei dezvoltare ca spectacol se datorește întru totul tragediei. Fără exemplul acesteia, ea n-ar fi apărut, desigur, în structura tipică a *comediei atice vechi*, care n-avea să se mai repete niciodată.

După cum a remarcat Giacomo Leopardi în *Zibaldone*<sup>1</sup>, acest gen de spectacol oferea « nu chiar acțiuni, ci satire ingenioase, născociri satirice dramatizate, adică dialogate ». În loc de o intrigă propriuzisă, asistăm la o serie de ciocniri între două personaje principale, în cursul cărora intervine corul. Firește, conflictul are aproape întotdeauna un deznodămînt vesel. Aristofan, cel mai de seamă reprezentant al *comediei atice vechi* ale cărui opere ne-au parvenit, a fost precedat de Cratinos<sup>2</sup> și Eupolis<sup>3</sup>; ambii s-au bucurat de o mare faimă dar fragmentele păstrate ne oferă, din păcate, o imagine cu totul insuficientă. Aristofan (450—385 î.e.n.) și Eupolis au participat adesea la aceleași concursuri. Activitatea lui Aristofan s-a desfășurat între 427 și 386 î.e.n. I se atribuie patruzeci de comedii, din care ne-au parvenit doar unsprezece.

Mai înainte, Epicharmos<sup>4</sup>, poet comic sicilian care a trăit la Siracuză la începutul secolului al V-lea,

<sup>1</sup> Culegere de cugctări pe diverse subiecte, compusă între 1817—1832

<sup>2</sup> 519—422 î.e.n., născut la Atena, a compus 21 de piese

<sup>3</sup> cca 446—411 î.e.n., contemporan cu Aristofan, unul dintre cei mai celebri poeți comici atenieni

<sup>4</sup> (cca 540—450 î.e.n.) Avea un stil elegant, iar în piesele lui abundau maximele filozofice și morale. El a fost primul care a dat comediei o formă regulată

după cum rezultă din fragmente, făcuse parodii după mituri, cu referiri satirice la viața și obiceiurile orașului. În fragmentele și subiectele care ne-au parvenit, Cratinos pare că dădea precădere mitului interpretat ca bufonerie, iar Eupolis, observării directe a celor ce se petreceau în Atena. Piesa *Dionysalexandros* a lui Cratinos, aducea pe scenă povestea Elenei și a lui Paris, înlocuindu-l pe Paris cu Dionysos. Piesa *Demele* a lui Eupolis închipuia un grup de atenieni care s-ar fi dus la Hades pentru a readuce în patrie pe marii oameni ai trecutului — Solon, Aristide, Miltiade, Pericle — singurii în măsură să stăvilească decăderea Atenei. Aristofan s-a folosit, desigur, de experiențele anterioare în ceea ce privește forma și punctele de plecare. El și-a îndreptat atenția, în special, asupra personajelor, a condițiilor și a tribulațiilor din orașul său. Intervenția lui adeseori agresivă și polemică, în viața publică, constituie motivul de bază în mai toate comediiile lui și adesea este inspirat de probleme morale și politice, care căpătau un aspect presant din pricina nenorocirilor ce se abăteau tot mai des asupra Atenei.

Conflictul cu Sparta, expediția din Sicilia cu sfârșitul ei dezastruos, violentele contradicții din sînul cetății, soldate cu procese și lupte civile, servesc drept fundal alegoriilor comice ale lui Aristofan. Se pot pune eventual în discuție mijloacele folosite de el pentru a predica pacea, ca și conservatorismul lui inițial, care ar fi vrut să limiteze extinderea democrației, în favoarea unei vechi orientări, străină de demagogie și de obiceiul de a se acorda puterea unor politicieni improvizați, mai degrabă de origine umilă, decît din familii de vază. Nu contează atît punctele lui de vedere — și putem constata cît sînt acestea de pornite și de răuvoitoare în privința lui Socrate și a lui Euripide — cît puterea lor de a suscita o apreciere comică, valoroasă din punct de vedere poetic și spectacular, fără a se sinchisi de posibilitățile unei intervenții directe în treburile publice. Se cuvine să subliniem aici că niciodată vreo formă de artă nu s-a apropiat atît de mult de luptele din viața reală. El a exercitat, fără îndoială, o influență morală care n-a rămas fără ecou, chiar dacă n-a avut nici un rezul-

tat practic. Comedia lui Aristofan este vie întrucît, prin intermediul ei, o comunitate umană dobîndește capacitatea morală de a se judeca datorită imboldului comic ce derivă din demascarea fățișă a contradicțiilor sale.

Primele lui comedii s-au pierdut, printre care: *Benche-tutorii* (427), și *Babilonienii* (426), îndreptate împotriva politiciii lui Pericle și a succesorilor săi, care urmăreau să extindă sfera de influență a Ateiei prin mijloace mai mult sau mai puțin îngăduite. În acea împrejurare, Aristofan a făcut ca piesele lui să treacă drept comedii ale lui Callistrat<sup>1</sup>, autor deja cunoscut. Ultima dintre ele a stîrnit mînia lui Cleon, țintă a unei satire vehemente, care a intentat, fără succes, un proces împotriva lui Callistrat. Acesta n-a luat lucrurile în seamă, figurînd ca autor și al piesei *Acarnienii*, care a dobîndit în anul 425 premiul întîi la serbările Lenee<sup>2</sup>. Personajul principal, Diceopolis, (= țăran) participă la Adunarea ateniană pentru a discuta cu membrii acesteia și a-i îndemna să înceteze războiul. I se opune cu vehemență un cor de cărbunari din Acarnia, sat situat la zece kilometri de Atena, care fusese ocupat și nimicit de spartani. Diceopolis are o concepție foarte realistă despre viață și necesitățile ei: pentru el, pacea e sinonimă cu bunăstarea, în măsură să-i ofere satisfacții de ordin strict terestru, amoroase și gastronomice. El este atît de convins de necesitatea păcii încît, în ciuda ostilității generale, izbuteste să încheie un armistițiu personal cu spartanii, pe timp de treizeci de ani: « *Cît despre mine, scăpat de războaie și năpaste, mă-ntorc acasă pentru sărbătorirea Dionisiacelor cîmpenești* ». Diceopolis, cu nevasta și cu fata lui se pregătesc pentru o procesiune rituală de mulțumire, cu imnuri și simboluri faloforice, dar acarnienii încep să arunce cu pietre în ei. Izbutind să-i alunge printr-un expedient comic, el se duce la Euripide, (unde i se răspunde: « *Intelectul care umblă*

---

<sup>1</sup> Poet atenian de la sfîrșitul sec. VI și începutul secolului V î.e.n.

<sup>2</sup> Una din cele patru serbări dionisiace, care se celebra la vechiul templu al lui Dionysos, *Lenaeon*, prin procesiuni și dialoguri tragice și comice

să culeagă versuri, nu e aici, dar el e sus, în casă și compune o tragedie») pentru a lua lecții de elocvență. Discursul lui împotriva războiului ridiculizează pretextele care duc la izbucnirea acestuia, într-un mod voit simplist. Și într-adevăr, el obține un rezultat pozitiv în Adunare, în ciuda intervenției războinicului fanfaron Lamac, gata să pornească la luptă. Parabaza ilustrează în mod fățiș argumentele autorului, îndreptate în special împotriva lui Cleon. Diceopolis se întâlnește cu un locuitor din Megara, constrâns să-i vîndă fiicele, deoarece a fost ruinat de război; face negustorie cu un teban și-l procopsește cu un sicofant (= spion) de care voia să scape, în timp ce Corul aduce mulțumiri zeiței Păcii, în sfîrșit regăsită. Se încinge o petrecere care frizează orgia. Diceopolis se lasă fericit în voia petrecerii, în timp ce Lamac, spre regretul lui, este poftit să păzească hotarele. Contrastul dintre cele două personaje și soarta lor îmbracă forme de un comic dus pînă la paroxism. Linia acestui procedeu structural se repetă, în esență, de fiecare dată. Limbajul este cel mai îndrăzneț și mai variat din cîte se auziseră pînă atunci pe scenă: cînd liric, cînd brutal, cînd licențios, cînd parodistic, întotdeauna izvorît dintr-o sinceritate gîndită, vioi și liber, frivol și spumos.

Se vorbește în mod împrropriu de obscenitate. Faptelor și obiectelor li se spune pe nume, fără ocolișuri: dar și aceasta constituie un argument hotărîtor pentru a măsura maturitatea și rafinamentul intelectual al aceluia public.

Diceopolis este un adevărat personaj comic, căruia ceilalți îi slujesc drept cadru plin de colorit, creînd în jurul lui un fundal complex.

La serbările Lenee din anul următor, Aristofan prezenta *Cavalerii*, de rîndul acesta, se pare, sub propriul său nume, atacînd și mai vehement decît înainte pe Cleon, pe atunci în plină glorie, precum și partidul care dorea războiul, al cărui principal exponent era Cleon. Un vechi comentator afirmă: « *Casa e statul; stăpînul e poporul; servitorii sînt strategii* ». Astfel se poate înfățișa simbolismul facil al comediei care, prin personajul Paflagonului, servitorul lui Demos (adică al poporului), îl reprezintă și-l înfierează moral-



mente pe Cleon (căruia, de altfel, comedia nu i-a adus nici un prejudiciu în cariera lui politică). Demos este zugrăvit ca «*un stăpîn cu caracter rustic, un soarbe-zeamă irascibil, un moșneag sucit și cam tare de ureche*», în permanență lingușit și răsfățat cu daruri de către Paflagon («*care vede tot și stă cu un picior în Pylos<sup>1</sup> și cu celălalt în Adunare; crăcănarea îi este atât de mare, încît ajunge cu șezutul la chionieni, iar mîinile îi sînt în Etolia și mintea în Clupidia*») <sup>2</sup>. Între timp, oracolul prezice venirea la putere a unui Cîrnățar, iar servitorii lui Demos îl cheamă să guverneze în locul lui Cleon. Cîrnățarul șovăie, surprins, dar apoi, îmboldit de slujitori, care îi descoperă calități de demagog, pornește la atac, găsind pe neașteptate aliați în corul Cavalerilor (una din cele mai înalte clase ale societății ateniene). Paflagonul și Cîrnățarul intră în arenă, înfruntîndu-se într-un duel de cuvinte extrem de colorat, în care fiecare se laudă cu propriile mișelii și josnicii. Paflagonul este învins nu numai cu vorba, dar și cu ciomagul. Ciocnirea dialogată atinge limita grotescului și este de un umor suculent. În parabază, Corul Cavalerilor susține punctul de vedere al poetului, care dorește pacea și o cîrmuire sănătoasă a cetății. Între timp, Cîrnățarul cumpără favorurile Adunării printr-o serie de oferte generoase. Paflagonul este izgonit din toate părțile: chiar și judecata grosolană a lui Demos îl condamnă în urma unui șir de plocoane substanțiale aduse de adversar. Corul remarcă: «*O Demos, ai într-adevăr o mare putere, de vreme ce toți oamenii se tem de tine ca de un tiran! Dar ești cam prostănac și-ți place să fii lingușit și dus de nas și stai întotdeauna s-ascuți cu gura căscată pe cel ce vorbește: iar mintea, căci ai totuși minte, rătăcește departe*». Iar apoi, Demos va răspunde: «*Priviți acum*

<sup>1</sup> Port în care ateniienii construiseră în timpul războiului Peloponeziac un fort puternic, unde Cleon a repurtat o mare victorie împotriva spartanilor

<sup>2</sup> Cele trei denumiri geografice reale sînt folosite aici în sens figurat, făcînd aluzie la păcatele lui Cleon: întîrvertirea, solicitări de tot felul (stabilind o legătură între Aetolia și verbul *aiteo* = a cere) și hoția (*klopeus* = tilhar)

*cît sînt de isteș, trăgîndu-i pe sfoară pe ăștia care cred că-s șireși și că-și bat joc de mine. Dar eu stau la pîndă, făcîndu-mă că nu-i văd cînd mă fură: apoi îi silesc să scoată din sac tot ce-au furat, folosind drept unealtă pretextul electoral».* Cîrnătarul izbutește chiar să-l facă pe Demos să întinerească și să se umfle-n pene, iar la sfîrșit, îi aduce o femeie frumoasă pe care Paflagonul o ținuse ascunsă de el: Pacea.

Aristofan pare să zică: la așa demagog, un demagog și jumătate, numai să se încheie pacea. Alături de el, îi pune și pe cavaleri să intervină. Polemica politică dobîndește vădit prioritatea, transformîndu-se într-o critică sarcastică a vieții sociale. Personajele sînt alegorice și demonstrative, fapt care diluează în parte puterea de convingere. Dar incisivitatea polemicii este vie, proaspătă, continuă, limbajul e sec și tăios. Ilustrarea, realizată printr-o parabolă însuflețită de giumbușlucuri, are un sens pe cît de comic, pe atît de hotărît.

Între *Cavalerii* și *Norii* (423 î.e.n.) este un interval de timp destul de mare, în care Aristofan compusese alte trei comedii ce s-au pierdut. *Norii* (numită astfel de către cor, deoarece Socrate, ținta principală a polemicii, își căuta în nori inspirația gîndurilor sale) urmărește o intenție fățișă: aceea de a combate noua generație intelectuală, căreia îi era încredințată de fapt educația tineretului, luînd apărarea vechilor principii morale și a legilor riguroase care domneau înainte. Aristofan personifică această situație în figura lui Socrate, sprijinind astfel campania pornită în Atena împotriva acestuia și care va duce la condamnarea lui. Gîndirea lui Socrate este identificată cu aceea a sofștilor, și Aristofan subliniază adesea cu sarcasm ateismul lui, punîndu-l pe Socrate să-l evoce pe zeul imaginar, Vîrtej, care-l înlocuiește pe Zeus, declarat inexistent. Subiectul e liniar: vicleanul țaran Strepsiade încearcă să scape de plata numeroaselor datorii pe care le-a făcut cu educația fiului său Filipide; se hotărăște deci să recurgă la arta persuasivă a lui Socrate, care i-ar putea fi de un prețios ajutor. Cere să fie primit. Socrate e culcat într-un «gînditoriu», adică un hamac suspendat. El se apucă să-l educe pe Strepsiade potrivit raționamentelor

sofiste. Entuziasmat, Strepsiade i-l aduce și pe băiat. Socrate pune în contrast « Raționamentul drept » și « Raționamentul nedrept », vechiul și noul fel de a raționa. Firește, are câștig de cauză cel de al doilea. Filpide învață lecția atât de bine, încît primul lucru pe care-l face este să-și bată tatăl (« bătrînii sînt de două ori copii, copiii trebuie bătuti pentru a fi educați, deci părinții trebuie bătuti de două ori »). Strepsiade înfuriat se revoltă dînd foc casei lui Socrate și « gînditoriului ».

Polemica în sine poate stîrni consternarea, dacă o privim în lumina împrejurărilor istorice reale, iar punctele de vedere ale lui Aristofan, bazate pe bun simț și tradiții, frizează filistinismul. Dar substratul ideologic al polemicii trece pe planul al doilea față de abilitatea și vioiciunea acțiunii teatrale, a dialogului său scăpărător și spiritual, uneori chiar imper-tinent prin agresivitatea lui (ca atunci cînd se adresează publicului cu scopul de a-i repera pe invertiți). Am putea spune că găsim la el acel ton provocator, preconizat în secolul nostru de către Brecht, susținut cu o vioiciune mușcătoare, cu forța unei ofensive pe plan intelectual, la care nu e ușor de rezistat. Lupta între cele două Raționamente, prezentată prin contradicții, sporește din plin posibilitățile oferite de alegoria comică transformată în acțiune scenică. Forma specifică a *comediei atice vechi* conferă polemicii o linie logică de dezvoltare, o concluzivitate care încheie curba parabolei scenice, lămurindu-i semnificația.

Cu un caracter mai ocazional și mai limitată ca intenție este piesa *Viespile* (422 î.e.n.), care-și îndreaptă săgețile satirice împotriva maniei proceselor și a tribunalelor, a pasiunii pledoariilor deosebit de răspîndită în Atena acelor timpuri. Mulțumită unei serii de remedii paradoxale, bătrînul și maniacul Filocleon izbutește să se liniștească. El va judeca plîngerile domestice, condamnînd slujitorii și dobitoacele gospodăriei. O dată vindecăt, totul se transformă-n sărbătoare și joc. Nu s-ar putea spune că desfășurarea acțiunii este lipsită de vioiciune și surprize, de elemente comice și satirice, ca de obicei, dar interesul pe care-l suscită este mai mic decît în alte piese.

Astfel *Pacea*, reprezentată în 421 î.e.n., cu puțin înainte de încheierea păcii dintre Atena și Sparta, își asumă din capul locului tonul și menirea unei petreceri glumețe. Un bătrîn și înțelept țaran atenian, Trigeu, zburînd pe spinarea unui cărăbuș, ajunge în Olimp și, în ciuda opoziției lui Hermes și a lui Polemos, dezgroapă statuia zeiței Păcii. Coboară din nou la Atena cu statuia care este iar onorată și cu două slujitoare ale ei, Opora și Teoria. O dăruiește Sfatului pe Teoria, păstrînd-o pentru el pe Opora cu care celebrează o nuntă mare și fericită în veselia tuturor și în lamentațiile ațîțătorilor la război, înfrînți. De fapt, nu are loc nici o ciocnire, ci doar desfășurarea fără poticneli a unei reinnoiri, marcată de rîndul acesta de un spirit pe care l-am putea numi optimist, sub semnul unei veselii care, deși ajunge, ca de obicei, la vorbe pe șleau și fără perdea, se deapănă totuși cu o anumită seninătate. Compoziția are o alură de operetă, alternînd bufoneriile cu o imaginație care transformă și de rîndul acesta, cu mult nerv, realitatea. Între *Pacea* și *Păsările* (414 î.e.n.) s-au intercalat șapte ani și, desigur, diverse comedii noi care s-au pierdut. Atena face un mare efort militar, trimițînd în Sicilia flota și armata, sortite ambele unui sfîrșit ce va face ca rolul politic al Atenei să treacă definitiv pe planul al doilea. Ne aflăm în plină perioadă a maturității. Originala alegorie satirică din *Păsările* nu numai că constituie o nouă formă de reprezentare comică, cu neașteptate resurse de fantezie, dar precizează și lămurește gîndurile și sentimentele poetului, dincolo de pasiunile lui polemice, care uneori par să se datoreze unei prejudecăți.

Printr-o utopie cu substrat satiric, Aristofan dă viață în *Păsările* unei « republici » de tip platonician, întemeiată de doi cetățeni din Atena, bătrîni și scîrbiți de realitatea acestei lumi, dornici să creeze una nouă, suspendată între cer și pămînt. Evelpide și Pisthetairios, călăuziți unul de o gaiță, iar celălalt de o cioară, se duc la Tereu<sup>1</sup> cel transformat în pupăză,

<sup>1</sup> Rege legendar al tracilor care, pedepsit de soția lui fiindcă voise s-o înșele cu sora acesteia, pornește în urmărirea ei ca s-oucidă, dar e transformat de zei în pupăză

fugind de procesele cu care sînt urmăriți în Atena. Ademenesc păsările și pe Tereu, convingîndu-i să se răzvrătească împotriva cîrmuirii zeilor și a oamenilor și să întemeieze o cetate a lor «Cetatea-Cucului-din-nori», care, situată fiind între cer și pămînt, să supra-vegheze și să domine atît Olimpul cît și Pămîntul. Zeii încearcă fără succes să înăbușe această inițiativă. Cei doi bătrîni, transformați din prudență în păsări, își realizează visul și trăiesc într-o atmosferă de loialitate și încredere reciprocă: nu degeaba numele unuia înseamnă « prieten credincios », iar al celui-lalt « trage nădejde ». Viziunea lui Aristofan are o mare însemnătate atît pe plan uman cît și pe acela al imaginației. Prin această răzvrătire hotărîtă a lui față de realitățile sociale, el pune bazele unei noi încrederi în om, pe care o vom vedea dezvoltîndu-se în *Lisistrata* și în *Adunarea femeilor*, unde, fie și printr-o atitudine sceptică și sarcastică, postulează un pacifism și un comunism integral. În «Cetatea-Cucului-din-nori» sosesc tot felul de intriganți atenieni cu scopul de a-și strămuta și aici obiceiurile, dar sînt respinși cu energie. Este respinsă și Iris, pe care zeii din Olimp, sperați și înfomețați, o trimiseseră ca să obțină un pact, căci din pricina piedicii reprezentate de noua cetate, nu mai ajungeau pînă la ei mirosul și fumul sacrificiilor și ofrandelor aduse de muritori. Apoi trimite pe Hercule, Poseidon și pe Tribal<sup>1</sup> pentru a-i înspăimînta pe neînduplecații cutezători. Vor obține pactul cu condiția să recunoască deplina independență a «Cetății-Cucului-din-nori», dînd-o drept soție lui Pisthetairos pe drăgălașa copilă, Suveranitatea. Aristofan condamnă atît modul de viață atenian, cu delațiunile, perfidiile, încăierările și lingușelile respective, cît și absurdul și ridicolul privilegiu al zeilor din Olimp. Exigența lui morală nu mai rămîne tăcută, ca în alte rînduri, iar dezamăgirile se adună. Vîrsta lui, precum și starea Atenei îl determină să închipuie în glumă, dar și real, o nouă și purificată conducere

---

<sup>1</sup> Nume de zeu barbar, ticluit de Aristofan după numele neamului trac al tribalilor din regiunile dunărene (nota ed. rom., ESPLA, 1956)

spirituală a conștiințelor, făcîndu-l să întrezărească posibilitatea și stimulul unei regenerări.

Corul păsărilor alternează un lirism ironic cu parodiarea miturilor (în special a aceloră din *Teogonia* și *Gigantomahia*). Aluziile, glumele, înțepăturile satirice abundă și aici, dar într-un context de efectivă seriozitate a intențiilor, încheindu-se cu obișnuita și voioasa nuntă finală, obținută prin voința fermă și prin înțelepciunea celor doi protagoniști, nu întîmplător încurajați de bunăvoința ascunsă a lui Prometeu. Întregul ansamblu are o densă complexitate de gîndire și de forme (personajele rămîn simbolice), în care se condensează datele unei societăți într-un cadru parodiat și totodată imaginar.

*Lisistrata* datează din 411 î.e.n. Atena și Sparta sînt iarăși în război. De rîndul acesta, Aristofan propune un mijloc neașteptat de a obține pacea. Femeile din Sparta, Atena și Elada, la sugestia și îndemnul Lisistratei, vor declara grevă, ref zîndu-le soților și iubiților orice gest de dragoste. Firește că Lisistratei nu-i este ușor să-și oblige suratele la o disciplină rigidă în acest domeniu. Dar își impune voința. Exasperați, atenienii și spartanii se hotărăsc să invoce Împăcarea, care apare în scenă simbolizată de o fată goală și atrăgătoare. Împăcarea devine generală, femeile revin la îndatoririle lor. Un cor de atenieni bătrîni și corul femeilor se tot ciondănesc pînă se ajunge la un acord în privința păcii. Episodul Mirinei, care refuză să-i cedeze pofticiosului ei soț, Cinesias, după ce l-a ațîțat în toate felurile, are o grație și un farmec special care nu atenuază însă grotescul situației.

Tema nu este nouă la Aristofan, dar aici este abordată în special prin picanta teatralitate a acțiunii. Ca și Diceopolis, Lisistrata dă dovadă de un energie bun simț, avînd în plus o intimă drăgălășenie feminină, care nu-i slăbește totuși hotărîrile. Acel dram de idealizare care o deosebește de personajele aristofanice, realiste pînă la absurd, n-o face să devină o figură abstractă. Plină de viață și nerv, ea rezumă tot ce este mai bun în femeia ateniană: inteligența ei deschisă, conștiința drepturilor și a rolului care-i revine. Apare și aici Pacea, o tînără goală, foarte atrăgătoare și dorită, iar parabola se încheie din nou

cu banchete și cîntece voioase. Trebuind să se sprijine pe neobișnuita grevă imaginată, comedia recurge la o serie de expresii deocheate și fără perdea, la un dialog rapid, intens, plin de duh, mai ales în prima parte, la o tensiune comică ce se naște din castitatea forțată, creînd un debordant relief scenic (și sub aspect figurativ).

*Femeile la serbarea Tesmoforiilor*, comedie reprezentată tot în anul 411 î.e.n. și poate în cadrul acelorași serbări, își ia titlul de la un cor de femei care participă la misterele Demetrei și ale Corei, în templul numit Tesmoforiu<sup>1</sup>. De rîndul acesta Euripide, care e întruchipat pe scenă, joacă rolul adevăratului protagonist comic, parodia țintind cu îndîrjire păcatele lui teatrale. Oricît de important s-ar socoti rolul tragediei în viața culturală ateniană, tema rămîne secundară, iar comedia se resimte de pe urma acestui fapt, fie pentru că polemica respectivă nu suscită un real interes, fie pentru că argumentele se limitează la sfera criticii literare. În acest sens, acuzarea și apărarea rămîn discutabile.

Adunarea femeilor care participă la ritual hotărăște să lupte împotriva lui Euripide, disprețuitor al femeilor și ateu. Euripide a luat măsuri, trimițînd o rudă a sa, travestit în femeie, care-i ia apărarea, demonstrînd că se puteau spune despre femei lucruri mult mai rele decît spusese Euripide. Omul este însă demascat, batjocorit, condamnat, în timp ce femeile își expun strălucitele lor teze de apărare. Descriînd cadrul acestor ritualuri, Aristofan le dezvăluie și le satirizează obiceiurile. Imaginînd un dialog aprins între Euripide și trimisul său care e făcut prizonier, autorul are prilejul să caricaturizeze stilul melodramatic al victimei sale. Euripide, solidar cu susținătorul său, jură întîi femeilor că nu le va mai calomnia nicio dată, apoi se travestește în codoașă, corupîndu-l pe paznic (un străin cu un limbaj caraghios) prin cochetării de fetișcană, eliberîndu-și astfel tovarășul. Ce e drept, elementele comice nu lipsesc, mai ales în scena

---

<sup>1</sup> Tesmoforiile, celebrate în cinstea Demetrei, protectoarea roadelor pămîntului, aminteau totodată și introducerea legilor și a bazelor unei vieți civilizate. Cora este unul din numele Persefonei, fiica Demetrei

întrunirii care precedă misterele rituale. Ca de obicei, tabloul este întregit de observațiile satirice asupra moravurilor: un divertisment în care Aristofan, voind cu orice preț să-și verse veninul împotriva lui Euripide și a oricărei noutăți, se raliază gustului publicului pentru scenele de farsă și replicile fățiș agresive, satisfăcându-i-l din plin.

*Broaștele* (405 î.e.n.) declanșează acțiunea într-un mod ingenios și neprevăzut — coborîrea lui Dionysos în Hades, unde se pomenește înconjurat de plîngărețul cor onomatopeic al broaștelor — care face ca această comedie să fie dintre cele mai efervescente. Atîta timp cît rămîne în rezervă tema polemică, și anume, căutarea unui poet tragic demn de marile tradiții, și pînă să obțină cîștig de cauză, are loc, tot în Hades, o dispută de parodie între Eschil și Euripide care, firește, este luat peste picior. Dionysos, înfățișat de Aristofan în veșminte ușoare și efeminate, recitindu-l pe Euripide în timp ce se afla pe o triremă, ia hotărîrea de a-l reînvia. Își începe călătoria în Hades, însoțit de tînărul și răbdătorul lui slujitor Xantias. Se înarmează cu simboluri virile, cum sînt măciuca și pielea de leu, pentru a înfrunta presupusele greutăți și sub această înfățișare se duce să ceară sfatul lui Hercule, făcîndu-l să se prăpădească de rîs din pricina contrastului dintre aerul lui marțial și veșmintele efeminate. În Hades trece prin tot felul de aventuri și spaime necontenite, pînă cînd ajunge în preajma celor doi poeți tragici și asistă la disputa lor. Hadesul este evocat cu personajele lui mitice, de la Caron pînă la Eac, și cu figuri din lumea de toate zilele — slujnica, hangița — care se inserează într-o serie de tablouri, coruri de inițiați, corp de balet, broaște, flaute, monștri, epave umane. Disputa poetică se încheie prin punerea pe talgerele unei balanțe a unor pasaje alese din opera celor doi competitori. Eschil învinge, iar Dionysos hotărăște să-l readucă la lumina zilei, ca adevărat exemplu de poet tragic. Eschil cere să i se păstreze locul în Hades, pe care să-l ocupe între timp Sofocle. Polemica împotriva lui Euripide era probabil, pe atunci, de actualitate. Dar savoarea comediei stă în varietatea personajelor și a locurilor colorat evocate, în săgețile satirice aruncate în toate direcțiile și, mai



ales, în felul lui Aristofan de a înfățișa divinitatea — chiar dacă e vorba de zeul beției — lumea supra-terestră, obiceiurile inițiaților în mistere. Se remarcă imediat o concepție diametral opusă celei creștine — care poartă amprenta ebraică — în privința domeniului sacru, a limitelor sale, a felului de a-l privi și a-l respecta. Antropomorfismul este fățiș și lipsit de idealizări. După cum ne dovedește, de altfel, Aristofan prin satira și subiectele așa-zis scabroase, gândirea nu cunoaște opreliști impuse de conveniențele sociale. Dionysos, pe atunci zeul cel mai popular, este înfățișat în definitiv ca o Mască de comedie. Hercule apare ca un gigant bun și cam tont. Hadesul este un loc de petrecere, unde se poate pătrunde cu modesta sumă de doi oboli plătită lui Caron. De altfel, mitul cunoscuse parodia încă de la apariția sa, fără ca pentru asta să fie distrus, întrucât era privit mai degrabă ca mit, adică drept basm sau legendă, decât ca subiect de credință. Iar în mit este cuprinsă, firește, orice teogonie. Inițiații care voiau să dea mitului o semnificație regeneratoare de o mai amplă respirație, chiar și în practicile lor de cult, erau socotiți niște maniaci inofensivi, care se distrau cu evaziuni inedite.

*Broaștele* se încadrează așadar într-o tradiție parodistică, la fel cu drama satirică, ducând probabil și mai departe expedientele comice. Comedia este lipsită de un conflict real și pasionant, căci acela dintre Eschil și Euripide nu se poate numi astfel, chiar dacă ar fi să simbolizeze încă o dată ciocnirea dintre două concepții despre viață. Abundă în schimb ideile spectaculare ingenioase, adesea de un comic irezistibil. Așa este, de pildă, conversația lui Dionysos cu mortul, cu privire la bagajul pe care Dionysos ar vrea să i-l ducă acesta, care, la răsplata oferită de zeu pentru osteneală, îi răspunde: «*aș prefera să mai trăiesc o dată, decât să accept așa de puțin!*».

Situată într-un cadru realist, deși descrie o revoluție imaginară, comedia *Adunarea femeilor* (392 î.e.n.) surprinde o serie de figuri feminine din microcosmul atenian și cercetează această lume cu defectele ei, imaginînd un remediu paradoxal care să le revele și să le stîrpească. Urmînd o linie logică, disprețul conșervatorului Aristofan față de o democrație doar

aparentă și profund coruptă, nu putea să nu imagineze o democrație integrală, comunistă în sens utopic. Tematica piesei *Adunarea femeilor* are o vigoare neobișnuită. În primul rînd, pentru că revendică pentru femei conducerea vieții publice, după ce bărbații și-au dovedit incapacitatea. Aceasta este o consecință a degenerărilor survenite în sistemul parlamentar. Femeile conduc revolta într-un spirit de sceptică adaptare. Cer pacea. Ba, mai mult, cer comunitatea bunurilor, doresc să realizeze un comunism integral; comunismul înglobează și dragostea, iar o lege stabilește că un tînăr poate să posede o tînără numai după ce a satisfăcut o bătrînă. Este vorba, așadar, nu numai de perspectivele unei comunități absolut egalitare, ci și de acelea ale iubirii libere, sub semnul obsesiei sexuale. Indiferent care vor fi fost intențiile lui Aristofan și poate tocmai pentru că erau strîns legate de epoca sa, marea afluență de probleme vitale, soluțiile comice care abundă, caracterizarea personajelor prin tipuri (a se vedea de pildă cele veșnice ale «scepticului» și ale «entuziastului») fac din această comedie o oglindire exemplară a unei conștiințe colective în efervescență.

În *Pluto* (are două versiuni: prima din anul 408, a doua din 388) lipsește Corul și parabaza din pricina unor motive practice. Mijloacele materiale pentru realizarea spectacolelor începeau să lipsească sau, uneori, erau refuzate din motive de ostilitate personală. Comedia expune o acțiune liniară. Zeul bogăției, Pluto, e orb și slăbănog. Cremilos, obligat de oracole să-l urmeze pe cel care-i va ieși primul în cale, i se alătură deoarece îl întilnește pe drum. Împreună cu alți cetățeni îl transportă pe Pluto la templul lui Esculap pentru a-l vindeca de orbire, după ce a procedat la rituala spălare în mare. Esculap înfăptuiește minunea. Îl vindecă. Pluto poate să vadă și să aleagă. Încetează nedreptățile pe pămînt. Bogăția nu mai este distribuită celor care n-o merită. De acum înainte, fiecare își va avea partea lui. Ideile lui Aristofan se dovedesc generoase și prevestesc parcă învățăturile evanghelice (apare și «Sărăcia» în veșminte ponosite, lăudînd binele pe care-l aduce oamenilor, căci îi face mai buni). Conținutul comic începe să se dilueze, oricît s-ar

bizui încă de pe acum pe contrapunctul ironic dintre slujitori și stăpîni, sortit să capete o mare dezvoltare. *Pluto* este mărturia evoluției lăuntrice a lui Aristofan, determinată de tragicele experiențe ale patriei sale. Conservatorismul său se baza pe temeuri nobile și ca atare s-a putut transforma într-o sarcastică viziune revoluționară. În *Pluto*, de asemenea, sînt numeroase descrierile și analizele moravurilor, făcute cu o veracitate copleșitoare. Poveștile lui alegorice ascunse sub figura unor personaje din viață expun întotdeauna, sub aparentul zîmbet sceptic, o adevărată viziune etică.

Bazele psihice, raporturile dintre conștiința individuală și conștiința colectivă, contradicția dintre dorințe și idealuri, toate aceste lucruri pe marginea cărora omul născocеște mereu noi variații, fără a reuși să zdruncine ceea ce este ineluctabil, găsesc în Aristofan un vizionar al cărui rîs izvorăște tocmai din adevărul uman, iar prin rîs el dezvăluie acest adevăr, făcîndu-l să strălucească atît în urîciunea cît și în frumusețea lui. Praxagora, femeia-condotier, care conduce revendicările și instaurează noul stat, este simbolul unei libertăți lăuntrice și sociale, poate de nerealizat, dar fără-ndoială revelatoare.

În afară de conturarea personajelor (inclusiv prin aspectul exterior), Aristofan se bizuie în obținerea efectului comic — cu o intuiție ce va rămîne fundamentală în istoria spectacolului — pe limbaj sau, mai exact spus, pe diferite limbaje în parodie și contrast. În chipul acesta, fiecare personaj este caracterizat prin felul său de a se exprima, apt să suscite rîsul și să modeleze apoi dialogul prin deformări umoristice. O influență hotărîtoare asupra rolului comediei a exercitat-o publicul atenian, cu maturitatea lui, care-l făcea să primească cu o detașare amuzată îndrăznelile lui Aristofan. Venea buluc la spectacole. Se socotește că la fiecare reprezentație asistau în medie zece mii de spectatori, inclusiv femei și copii.

Libertatea de exprimare, îngăduită la Atena în spectacole, n-a mai fost atinsă niciodată. Dar în ciuda acestei orientări, existau și legi represive. Mai puternică însă era cenzura indirectă exercitată de către Arhonți, cărora li se prezentau manuscrisele poeților, pentru

a le autoriza reprezentarea pe cheltuiala statului. Arhonții aveau latitudinea să suspende, să micșoreze, sau să nu aprobe plata corului, a actorilor, a autorului, sau să distribuie după cum voiau premiile, influențând juriul (care emitea, de bună sau rea credință, judecăți adesea discutabile).

Solon a stabilit prin legile sale că nu puteau fi calomniați morții, iar preoții și magistrații nici chiar în timpul vieții. Probabil că au survenit alte legi restrictive în diferite sensuri (de exemplu, nu se putea ataca poporul). În 440 î.e.n. s-a ajuns chiar să se interzică parodiarea oricărui cetățean. Legea a fost însă abolită încă din 437 î.e.n. Pentru a-l reduce la tăcere pe Aristofan, Cleon a izbutit să obțină aprobarea unei alte legi: să nu poată fi calomniați cetățenii atenieni de față cu străinii (adică în timpul *Marilor Dionisiace* la care asistau și oaspeți străini). Dar și aceasta a încetat de a mai fi respectată. De atunci s-a început ocolirea legilor cenzurii prin aluzii transparente sau deformarea numelui în cauză, care nu lăseau însă nici un dubiu asupra țintei vizate. Aristofan s-a dovedit un maestru în această privință, în ciuda riscurilor pe care și le asumau cei ce încălcau legea (pedeapsa cu moartea, se pare, sau amenzi foarte mari). Procesul intentat de Cleon lui Aristofan, sau mai bine-zis lui Calistrat, de al cărui nume se folosise, după cum prea bine a remarcat Armando Plebe, a redus la tăcere atacurile lui Aristofan, care a compus *Norii*, lăsându-l în pace pe puternicul lui dușman. Publicul însă fusese atât de amuzat de polemică, încât n-a privit cu ochi buni tăcerea și a dezaprobat piesa. Aristofan a trebuit să reia atacul în *Viespile*, care, într-adevăr, a obținut premiul întâi.

Chiar dacă a fost precedată de un proces complex de elaborare a formelor, desfășurat paralel cu acela al tragediei, comedia lui Aristofan marchează și atestă o etapă fundamentală nu numai în istoria spectacolului de teatru, ci și în aceea a spiritului uman, a cărui componentă de bază a devenit observarea ironică și înclinată spre satiră a realității, transfigurarea imaginară a acesteia pentru a-i pătrunde mai bine slăbiciunile. O dată cu Aristofan și poate și cu câțiva dintre precursorii lui, spectacolul pătrunde în viața comunității, în

mod fățiș, polemic. Sub forma lui de divertisment, își propune să îndrume opinia publică amuzînd-o, și producînd deci o deplasare a tensiunii de gîndire către teme în care este pus în joc propriul lui rost. În mod logic, vigoarea sa comică se dovedește cea mai potrivită acestui scop și, firește, umorismul său apără cu îndîrjire omul împotriva demagogiei, a violenței, a dictaturii. În anii cînd se reprezentau piesele lui Aristofan, Atena avea de înfruntat tocmai acele primejdii care o duceau către o grabnică decădere, pe o pantă de la care el zadarnic a încercat s-o oprească. Arta lui se transpune în valori istorice. În zborul imaginației sale de la alegorie la legendă, Aristofan zugrăvește concret contradicțiile și absurditățile lumii lui, a lumii în general. El a izbutit să descopere natura și esența divertismentului: a-i dezvălui spectatorului neprevăzutele contradicții comice care ne înconjură. Comedia lui Aristofan folosea drept element de caracterizare satira personală, drept element spectacular intervenția Corului, prin intermediul căruia se exercita o bună parte din funcția satirică. În urma peripecțiilor istorice care au făcut ca Atena să-și piardă independența și structura democratică, iar vechea libertate de exprimare a fost limitată prin dispozițiile învingătorilor și din tendința de a exercita o formă de oprimare morală, satira și Corul sfîrșesc prin a-și pierde importanța. Satira devine impersonală, moralistă, Corul este redus la funcția de intermezzo, apoi dispare. Trebuie adăugat, ca un element vrednic de luat în seamă în această evoluție, necesitatea de a reduce la un minim indispensabil cheltuielile reprezentației, care pe timpul lui Aristofan erau foarte ridicate, dar erau suportate de cetățeni. Reprezentațiile devin o întreprindere particulară administrată de impresari. Scena cu decoruri mereu schimbate dispare, fiind înlocuită cu un economic cadru fix, care reprezintă piața orașului unde se desfășoară acțiunea.

Încă din comedia *Pluto* apar unele elemente care o deosebesc substanțial de *comedia veche*. Este probabil că Aristofan a mai prezentat după aceea și alte opere conform noii orientări: *Cocalus* și *Eolosicon*, în colaborare cu fiul său Araros.

Araros și fratele său, Filip, au compus *comedii medii*. Despre cel de al doilea nu avem nici o știre. În privința lui Araros, în schimb, cunoaștem — în afară de colaborarea cu tatăl său la cele două compoziții amintite — titlurile altor comedii, așa cum ni s-au transmis prin criticul Athenaios: *Adonis*, *Ceneu*, *Campylion*, *Nașterea lui Pan*, *Himeneu*, *Parthenidion*. El s-a relevat ca autor la treisprezece ani după reprezentarea celei de a doua versiuni a lui *Pluto*, iar despre caracterul lui putem deduce câte ceva dintr-un fragment al unei comedii de Alexis, *Parazitul*: « *Vreau să-ți dau să guști niște apă; la mine în puț e mai înghețată decât Araros* ». Antifan s-a născut probabil între 407 și 404 î.e.n. După cât se știe, prima lui comedie a fost reprezentată în 387 î.e.n. A participat la numeroase concursuri dramatice, obținând treisprezece victorii. A murit la 74 de ani, strivit de un pom, după cum spune legenda. Din numeroasele titluri și fragmente care ne-au rămas de la el, se pot formula unele considerații asupra caracterului operei sale. Ca în toată *comedia medie*, abundă parodiarea mitului, dar se remarcă totodată o înclinație către satiră și către critica literară, pe care a moștenit-o fără îndoială de la *comedia veche*. Antifan știe să observe obiceiurile și viața din jurul lui, surprinde latura umoristică a situațiilor și a personajelor, se dovedește inventiv în exprimare, capabil de a zugrăvi ambianța și caracterele cu o finețe de stil care i-a adus stima contemporanilor și a urmașilor. Printre numeroasele fragmente, dintre care unele se limitează doar la câteva versuri, cităm: *Bouarul* sau *Butalion*, *Doftoroaia*, *Ungătoarea*, *Banii risipiți*, fragment asemănător cu o scenă din *Viespile* lui Aristofan, *Arhonte*, fragment destul de mare, *Gemenii*, de asemenea destul de extins. *Daracul*, *Amintirile*, caricatură a filozofilor pitagoreici, *Ghicitoarea*, fragment compus dintr-un lung șir de enigme, după cum se obișnuia în *comedia medie*, *Soldatul*, *Rănitul*, cu caracter literar, *Ulciorul*, unde se întâlnesc elemente care vor deveni tipice mai apoi la Plaut și Terențiu. A murit aproximativ prin 330 î.e.n.

Anaxandride s-a născut probabil în jurul anului 410 î.e.n. Despre viața lui nu avem știri mai amănunțite, iar puținele lucruri care s-au putut stabili în privința cronologiei sale sînt, fie deduse din referințele istorice cuprinse în fragmentele găsite, fie scoase din mărturiile arheologice și istorice. Într-un fragment din *Protesilau*, descrierea nunții lui Ificrate cu fiica lui Cotys, regele Traciei, ne situează în anul 386 î.e.n., an în care s-a celebrat festiv această nuntă, sau în anii imediat următori. Inscricția mutilată, care cuprindea inițial înșiruirea tuturor premiilor luate de Anaxandride și de alți poeți comici la întrecerile dionisiace și Lenee, se referă la perioada cuprinsă între 382 și 349 î.e.n. O lespede de marmură din Paros vorbește despre o victorie a lui din 377 î.e.n.; o mărturie a lui Suidas ne informează că poetul a participat la întrecerile dramatice organizate de Filip Macedoneanul după distrugerea Olintului<sup>1</sup>, adică în 348 î.e.n. Tot de la Suidas aflăm că Anaxandride a scris șaiszeci și cinci de comedii, obținînd în zece rînduri victoria, de trei ori la Marile dionisiace și de șapte ori la Lenee. Din această vastă producție ne-au rămas patruzeci și unu de fragmente. Fiînd destul de scurte, ele nu ne îngăduie să formulăm o ipoteză cu privire la importanța operei lui Anaxandride. Putem doar presupune, pe baza raportului dintre numărul operelor sale și acela al victoriilor repurtate, că aceste comedii erau de o calitate cu totul remarcabilă. Cît despre conținutul lor, nu putem hazarda presupuneri. Din titlurile care ne-au parvenit deducem că și la Anaxandride prevala parodia mitului. A murit în mod cert după 348 î.e.n. Alexis s-a născut la Thurii în Magna Graecia, aproximativ prin 372 î.e.n. A repurtat cinci victorii la *Marile dionisiace*, dintre care prima în 356 î.e.n., iar alta, cu certitudine, în 347, î.e.n. După spusele lui Suidas, el a compus vreo 245 de comedii, din care ne-au rămas 135 de titluri și 346 de fragmente, însumînd 1200 de versuri. Caracterul comediilor sale se încadrează perfect în viața din acele timpuri, reproducînd trăsăturile ei cele mai frapante și mai comice. Opera lui a

<sup>1</sup> Oraș grec de pe coasta macedoneană, care se afla în fruntea unei ligi de apărare a independenței.

fost foarte apreciată atît în Grecia cît și în afara ei. Plaut însuși n-a rămas străin de influența lui. A murit la Atena către 270 î.e.n., potrivit spuselor lui Plutarh, după reprezentarea cu succes a uneia din comediile sale.

Numărul personajelor variază între nouă și unsprezece, interpretate de trei sau patru actori, care nu apar însă pe scenă în număr mai mare de trei. Se renunță la coturn, acesta fiind înlocuit cu *embas*, o încălțăminte mai ușoară și mai elastică, veșmintele somptuoase din *comedia veche* lasă locul unor costume simbolice — întotdeauna identice pentru fiecare gen de rol — care oferă puțința de a recunoaște tipul de personaj încă de la prima lui apariție în scenă. Folosirea măștii persistă.

## COMEDIA NOUĂ

Este aproape imposibil de stabilit cum s-a petrecut în realitate trecerea de la *Comedia medie* la *Comedia nouă*, deoarece mărturii directe au rămas foarte puține: multe fragmente și o singură comedie, *Dyscolos* (cu subtitlul *Mizantropul*) a lui Menandru, identificată pe un papyrus egiptean în 1957 și publicată trei ani mai târziu. Puținele documente rămase atestă o profundă transformare. Substratul religios și cetățenesc care stătea la bază ca element stimulant în tragedia și *comedia veche*, dispare cu totul. Este evident că societatea ateniană nu-i mai simțea nevoia și nu-i mai percepea o reală influență cotidiană. Pe de altă parte, nu se cultivau idealuri de un nou gen, astfel încît spectacolul teatral însuși și-a pierdut treptat caracterul său principal de celebrare, fie și în formă glumeață, pentru a deveni în mod mai precis o distracție, o reprezentare a realității înconjurătoare, ușor temperată de o viziune moralistă. Această tranziție, care a avut consecințe hotărîtoare în istoria teatrului occidental (prin imitația și contaminarea operată de Plaut) s-a petrecut, desigur, datorită influenței sporite a păturii mijlocii și a concepțiilor ei despre viață, datorită scăderii treptate, dar



inexorabile, a nivelului vieții cetățenești. Se recurge la reprezentării mai puțin pretențioase din punct de vedere artistic și financiar. Versificația are doar un rol funcțional, căci dialogul se apropie tot mai mult de vorbirea de toate zilele. Structura dramatică se simplifică printr-o succesiune de cinci acte. Reprezentația capătă astfel un caracter net profan și nemijlocit realist, făcând din scenă o oglindă a vieții trăite. Abundă maximele, sentințele, avertismentele cu caracter moralizato.

Ar fi arbitrară încercarea de a deduce din fragmente linii concrete de perspectivă ale acestei producții care pare vastă și variată (fiecăruia dintre principalii autori i se atribuie o sută și mai bine de comedii). Întîmplarea a făcut ca cercetarea să se mărginească la *Dyscolos* (Morocănosul) — cu subtitlul *Mizantropul* — a lui Menandru, socotită de savanții antichității drept o operă minoră și de tinerețe. Comedia ca atare oferă prea puțin interes pe planul expresivității artistice. Resursele comice sînt cam sărace, părăind să se transforme într-un simplu umor, iar portretele personajelor — sumare, după cum o dovedește desfășurarea acțiunii. Cnemon este un bătrîn ciudat, care trăiește la țară lucrîndu-și moșioara și refuză categoric să stea de vorbă cu oricine nu face parte din familie. Sostratos, un filfizon tînăr și bogat, trecînd prin partea locului este fermecat de frumusețea fiicei lui Cnemon. Încheind o alianță strînsă cu Gorgias, frațele lui de lapte, încearcă să vorbească cu Cnemon pentru a-i cere fata de nevastă. Prima tentativă se sfîrșește jalnic, căci Cnemon îl ia la goană cu bîta. Sostratos muncește o zi întregă, săpînd pe moșie împreună cu Gorgias, în speranța că-l va revedea pe tată și pe fiica lui, dar nu mai dă de ei. Se întîmplă însă că, muștrînd-o pe slujnica Simiche pentru că lăsase să-i scape furca în puț, Cnemon cade el însuși înăuntru. Sostratos și Gorgias îl trag cu greu afară, iar bătrînul cel ursuz, readus la lumină, nu se mai poate opune desfășurării evenimentelor, fiind încă năucit de spaimă. Sostratos se căsătorește cu fata, iar lui Gorgias, în ciuda deosebirilor de stare socială, i se acordă drept soție sora lui Sostratos.

Sîntem foarte departe de vasta și profunda semnificație a dialogului cu același titlu, de Lucian. Dintre personaje, cele mai originale sînt bucătarul Sicon, zugrăvit în culori tari, de parodie, și sclavii Byrrhia, Daos și Getas. Apare pe scenă și parazitul Chereas. În această piesă se întîlnesc într-o formă schematică elementele pe care le va dezvolta Plaut, dîndu-le cu totul altă amploare: șiretenia sclavilor și complicitatea lor la dragostea tinerilor stăpîni, lăcomia parazitului. Personajul mizantropului este mai mult schițat și tipizat, decît prezentat ca atare. El are precedenți direcți în *Cavalerii* lui Aristofan (personajul Demos), în comedia lui Phrynichos, Anaxilas, Ofelion, Mnesimah. Toată strădania consta în a da o formă nouă unei teme tradiționale. Pe această cale se naște comedia de caracter (uneori un adevărat *tip*), bazată adică pe avatarurile și ciudățeniile unui caracter, iar în cazul de față, se naște caracterul «mizantropului», sortit unor reluări succesive (duse adesea pînă la varianta înrudită a «avarului»). Intriga pornește de la riscurile unei pasiuni amoroase, pentru a sfîrși cu împlinirea ei legitimă prin căsătorie (în care contează mult mai mult împrejurările sociale, adică voința părinților, sau a mijlocitorilor, decît spusele celor îndrăgostiți).

Menandru este considerat în general drept cel mai important autor al *comediei noi*. Născut la Atena în 343 î.e.n. (unde a și murit în 290—292), a dus o viață cu moravuri destul de libere. În concordanță cu concepția de viață strict hedonistă care domina societatea grecească a acelor timpuri — și pe care a zugrăvit-o în comediile sale — el n-a rămas străin de unele înclinații cam suspecte și, totodată, de legături ușuraticе. Sînt vestite relațiile sale cu Gliceria și Thais, două curtezane de pe atunci, precum și verdictul defavorabil al guvernatorului Demetrius Falereus, neplăcut impresionat de înfățișarea lui efeminată. În cele o sută și mai bine de comedii pe care le-a scris se află condensate cele mai autentice caractere ale *comediei noi*. Succesul lui Menandru, și în general al comediografilor care s-au încadrat în *comedia nouă*, este atestat de favoarea de care s-a bucurat la Roma și de aprecierile emise de către învă-

țații cei mai autorizați ai antichității. Este de ajuns să ne gândim la elogiul adus de Plutarh lui Menandru, comparându-i opera cu aceea a lui Aristofan, și aprecierea lui Cezar care, voind să-l laude pe Terențiu, l-a numit « dimidiate Menander » (jumătate Menandru). S-a păstrat un număr destul de mare de fragmente: nouă sute, însumând circa patru mii de versuri. Față de o producție care, la vreo sută cinci titluri este de presupus că totaliza măcar o sută de mii de versuri, acestea nu pot fi considerate drept suficiente pentru a aprecia și caracteriza o personalitate. Unele deducții cu caracter critic se pot face totuși, căci măcar din trei comedii — *Împricinații*, *Fata cu costița tăiată*, *Samia* — s-a păstrat o înșiruire de scene care pot îngădui unele păreri legate de stilul și lumea lui Menandru.

Față de *comedia veche*, piesele lui Menandru prezintă caracteristici care le deosebesc vădit de acest gen (o comunitate bazată pe o concepție ideologică într-adevăr activă și deci o viață publică supusă aprecierii publice). Întîmplările devin individuale și oarecum intime, mărginindu-se la vicisitudinile cîtorva familii, ale unor simpli particulari sau burghezi (adică o existență închisă între anumite limite). După cum s-a mai spus, alături de întîmplările comice apar și accente patetice și crepusculare. Oricum însă, nu se ajunge și nici nu se pășește niciodată pe tărîmul satirei sau al parodiei. Caracterele nu sînt conturate în așa fel încît să devină antipatice, ci cu o bonomie surîzătoare. S-ar putea spune că Menandru oglindește o viață socială care nu se abate de la măruntul ideal al bunăstării și al unei iubiri fericite, încununată logic prin căsătorie. În aceste fragmente mai ample se pune în mod special accentul pe simțul familiei, pe sentimentele care-l nutresc. S-ar putea spune că în personajele lui prinde viață acea morală cotidiană care se inspiră din preceptele canonice și e făcută din mici realizări, legată de sentimente. Indiscutabil, Plaut și Terențiu vor aduce ample dezvoltări. Dar e bine să precizăm că baza și primele orientări se nasc din exemplele lui Menandru, la rîndul lui produsul unei evoluții treptate, întrucît se inspiră din modele precedente, potrivit criteriului

dominant al antichității, după care imitația era considerată nu numai legitimă, dar și logică, de vreme ce arhetipul era un bun al tuturor.

Menandru se folosește de procedee structurale (ca «peripeția» — acțiune aventuroasă — și «recunoașterea» — regăsirea dintre părinți și copii, frate și soră) care i-au parvenit de la tragedie. Dar împărțirea în acte și intriga care duce de la iubire la căsătorie sînt, din punct de vedere tehnic, complet detașate de formulele rituale și procesionale, chiar dacă amintesc oarecum de epitalam. Ne aflăm în fața unei manifestări care, prin intermediul unor scheme convenționale treptat renovate, tinde către o redare a lumii din care face parte spectatorul cu o modestă poziție socială (ca printr-o nivelare a vaselor comunicante). Ansamblul comic se construiește potrivit jocului de caractere și de situații, într-o desfășurare firească.

Perioada în care înflorește imaginația creatoare a lui Menandru nu este lipsită și de alți comediografi de o valoare recunoscută.

Despre Filemon există știri puține. Se știe că s-a născut la Siracuză ori la Pompeiopolis în Cilicia<sup>1</sup>, poate în 361 î.e.n. și că a trăit pînă prin 263. Prima lui comedie s-a reprezentat în anul 328, iar primul succes la concursurile dramatice l-a obținut la Dionisiacele din 327 î.e.n. În anul 320 a dobîndit cununa de învingător și la Lenee. După cît se spune, ar fi compus nouăzeci de comedii, dar de la el nu ne-au rămas decît două sute patruzeci și șapte de fragmente, a căror scurtime nu ne îngăduie să reconstituim nici măcar subiectul comediiilor din care fac parte. În puținele versuri pe care le avem la dispoziție se identifică sentințe morale, sfaturi pentru cei tineri, care sînt îndemnați să nu se încreadă în bogății, în rude și în prieteni, ci să se ocupe de învățatură, știință și artă. Mulțumită lui Plaut, care l-a imitat în *Neguțătorul*, în *Cele trei drahme* și în *Mostellaria* (*Casa cu stafii*), putem presupune care era subiectul pieselor *Neguțătorul*, *Comoara*, *Stafia*. Apuleius a scris despre el: «Filemon a fost un poet

<sup>1</sup> Regiune din sud-estul Anatoliei.

al *comediei noi*. Alături de Menandru, a pus în scenă comedii și s-a luat la întrecere cu el; poate că îi era inferior, dar i-a fost cu siguranță rival și, într-adevăr, deși e rușinos s-o spunem, l-a învins de destule ori. Și în comediiile lui se pot întilni multe vorbe de duh, subiecte bine ticluite, intrigi bine rezolvate, personaje adecvate situațiilor, maxime potrivite cu viața; glumele nu sînt sub nivelul stilului comic, iar seriozitatea nu ajunge la tragic; adulatorii și seducătorii sînt rari în comediiile lui, iar dragostea, ca și păcatele sînt dintre cele îngăduite. Găsim însă și la el pe codoșul viclean și îndrăgostitul nestăpînit, slujitorul șiret și prietena înșelătoare, pe nevasta tiranică și mama indulgentă, pe unchiul ursuz, prietenul serviabil, soldatul belicos și chiar și paraziții lacomi, părinții încăpățînați și curtezane simpatice ».

În jurul anului 360 î.e.n. s-a născut la Sinope, în Pontul Euxin, Diphilos, alt contemporan și rival al lui Menandru. A avut o predilecție pentru subiectele romanzoase și chiar tragice, îmbinîndu-le cu elemente de farsă; a înclinat, ca mulți dintre confrății lui, către moralism și umor, dovedind pătrundere în construirea unora dintre personaje. A compus, pe cît se pare, între nouăzeci și șapte și o sută de comedii, din care au rămas doar o sută patruzeci de fragmente. A fost foarte prețuit de către primii scriitori creștini — gata să găsească și să sublinieze în orice operă aspectele cele mai moralizatoare și sentențioase — și în special de către Clemente Alexandrinul<sup>1</sup>. A murit la Smirna după anul 289 î.e.n., poate chiar în 263.

În istoria comediei grecești sînt trei autori care figurează sub numele de Apolodor: Apolodor din Carist, Apolodor din Atena și Apolodor din Gela. Primii doi pot fi identificați într-o singură persoană; celălalt a trăit probabil cu cîteva decenii mai înainte, în timpul lui Menandru. Apolodor din Carist sau Atena a compus vreo patruzeci și șapte de comedii, dintre care cincisprezece au obținut victorii la întrecerile dramatice — trei la Lenee, două la Dionisiace. Ne-au

---

<sup>1</sup> 150—212 e.n., sfînt, a încercat să împace în operele sale platonismul cu creștinismul

rămas titlurile comediilor sale: *Anfiaraus*, *Recunoscătorul*, *Cei ce mor de foame*, *Nevasta care-și părăsește bărbatul*, *Făcătorul de tăblițe*, *Calomniatorul*, *Soacra*, *Femeia din Enna*, *Reclamantul*, *Preoteasa*, *Cea care trebuie să capete zestre*, sau *Vînzătoarea de mantii*, *Femeia vlăguită*, *Frații*, *Dispărutul*, *Galații*, *Cel ce păcătuiește*, *Citaredul*, *Spartana*, *Copilul*, *Înșelătorii*, *Tovarășii de tinerețe*. I-a furnizat lui Terențiu idei pentru piesele *Formion* și *Soacra*.

De la Apolodor din Gela ne-au rămas titlurile a șase comedii: *Eschrion*, *Nevasta care-și părăsește bărbatul*, *Făcătorul de tăblițe*, *Sisif*, *Dragostea de frate*, *Falsul Ajax*. Mai tînăr decît Menandru, Posidip s-a născut în Macedonia la Casandrea, la o dată neidentificată. A obținut patru victorii la concursurile din Atena, dintre care prima, poate în 289 sau 288 î.e.n. Tradiția spune că ar fi autorul a vreo patruzeci de comedii, dar ne-au rămas de fapt de la el numai optsprezece titluri și patruzeci și patru de fragmente, dintre care multe nu-și găsesc un corespondent în restul producției comice grecești, ceea ce ne face să presupunem măcar o anumită originalitate în alegerea temelor. Din păcate, lipsa de consistență a fragmentelor nu ne îngăduie să formulăm nici un comentariu asupra valorii și semnificației operei sale. Ilustrativ este fragmentul rămas din *Cei care-și schimbă părerea*, în care este ridiculizat un filozof inconsecvent față de propriile lui teorii. Din comediiile lui s-a inspirat, poate, Plaut pentru piesele *Menaechmi* și *Aulularia*.

## ALTE GENURI COMICE

Un gen minor al dramaturgiei grecești este *hilaro-tragedia*, tipică pentru zonele elenice din Italia meridională. Creatorul ei a fost Rinthon, nu se știe bine dacă originar din Siracuza sau din Taranto, și care a trăit între secolele IV și III î.e.n., adică în perioada de înflorire a *comediei noi*.

*Hilaro-tragedia* sau *farsa rintonică*, cum i se mai spune după numele creatorului ei, își trage originea din

*farsele fliacice* ale vechilor comici populari. Ea tinde să redea în stil popular și mai ales de parodie conținutul și temele tragediei, în special ale celei euripideiene, probabil pentru că Euripide se preta cel mai bine la o operație de acest gen, fie din motive cronologice, fie datorită unei anumite amprente a operei sale. Din această producție minoră ne-au rămas câteva titluri: *Hercule*, *Ifigenia în Aulis*, *Ifigenia în Tauris*, *Medeea*, *Oreste*, *Anfitrión*.

Alt gen tipic popular este *mimul*, reprezentare intermediară între dans și farsă, care se dădea în piețe. Cea mai veche manifestare a acestei forme dramatice este strâns legată de tendința spre roluri improvizate, specifică comicilor populari, corespunzând oarecum încercărilor făcute în Renaștere de saltimbanci și șarlatanii de bîlci. În jurul anului 470 î.e.n. încep să apară texte scrise pentru aceste spectacole — *mimurile* lui Sofron — și se constată o deosebire netă între *mimul realist*, în proză ritmată, înfățișînd scene de moravuri plebee, în care nu este exclus să fi intervenit chiar personaje mitologice și divinități, și *mimul liric*, sau cîntat. *Idilele* lui Teocrit (circa 300 î.e.n.) pot fi considerate ca aparținînd acestui gen, chiar dacă inserarea lor printre compozițiile scrise pentru scenă poate să pară cam arbitrară.

*Mimul realist* este ilustrat de opera lui Erondas (sec. III î.e.n.): o serie de dialoguri în coliami (trimetri iambici trunchiați) de factură realistă, în care sînt descrise, cu un viu simț al comicului și al satirei, momente din viața mărunță a societății mic-burgheze a Eladei din perioada dominațiilor străine.

Textele descoperite în Egipt în 1891 (ale lui Erondas și ale altor autori) înfățișează savuroase și truculente tablouri de gen: *Codoașa*, *Patronul bordelului*, *Învățătorul*, *Sacrificiul adus lui Esculap*, *Geloasa*, *Confidențe între prietene*, *Cizmarul*, *Visul*, *Armuriera*, *Jelania celei părăsite*, *Sedusa*, *Iubitul inimii*, *Bețivul*, *Fuga cocoșelului*.

Cît privește *mimul liric* avem știri neînsemnate și câteva titluri. Se presupune că era împărțit în *Hilarodie*, cu caracter sentimental, și *Magodie*, cu caracter comic. Din primul grup face parte *Bocetul erotic alexandrin*, care cuprinde jelania unei femei îndrăgos-

tite, iar din al doilea, *Bocetul pentru moartea unui cocoș de luptă*, găsit în papirusurile din Ossirinicos<sup>1</sup>. La sfârșitul fiecărei trilogii, poezii tragici trebuiau să prezinte și o compoziție comică în scopul de a însenina spiritele, și care aproape întotdeauna parodia un mit, fiind intitulată *dramă satirică*. S-au pierdut aproape toate exemplarele acestui gen. A rămas un fragment din Sofocle, cu o acțiune vioaie și amuzantă, *Urmăritorii*, și o dramă satirică a lui Euripide, păstrată întreagă, *Ciclopul*, care scenarizează caricatural un episod din Odiseea. Ulise își bate joc de ciclopul Polifem și-l orbește, vîrîndu-i un par ascuțit în singurul lui ochi, profitînd de beția și credulitatea acestuia. Întîmplarea prezintă aspecte bufe, în ciuda cruzimii lui Ulise, iar personajul Ciclopului, mai întii blajin, pentru că e beat, apoi furios, în căutarea persecutorului său, suscită în același timp amuzamentul și mila. Oricum, sîntem departe de intențiile lui Aristofan. Euripide urmărea doar să ofere o distracție trecătoare, reconfortantă după zguduirea produsă de tragedii, o *mimesis* comică, grefată și ea pe legendă.

---

<sup>1</sup> Oraș din Egiptul mijlociu, unde s-au găsit numeroase papirusuri grecești, tipărite într-o colecție vastă care poartă același nume



# EPIGONII LATINI

## ORIGINILE TEATRULUI LATIN

Spre deosebire de felul cum s-au petrecut lucrurile în Grecia, originile teatrului în civilizația latină nu sînt legate de manifestările religioase, ci de parodie.

Ele constituie evoluția — pe linie mai mult sau mai puțin literară, și în care factorul imitației dobîndește uneori o semnificație determinantă — a unei serii de elemente fie etrusco-campane, fie elenice, pe al căror trunchi se grefează reproducerea mai mult sau mai puțin directă a unor aspecte specifice societății romane. Faptul însuși că prima manifestare scenică la Roma este de natură comică și nu tragică, îi delimitează în mod grăitor originile și funcția.

Spectacolul dat în piață n-a fost, desigur, un lucru necunoscut în Grecia antică: este de ajuns să ne gîndim la cele oferite de *comicii fliacici*.

La Roma și pe meleagurile italice, unde influența romană se exercită în mod determinant, elementul reprezentativ al farsei populare se prezintă ca o structură parodistică al cărei resort activ este factorul improvizăției. Ca în toate societățile primitive, aspectul literar apare ca o consecință, grefîndu-se pe un trunchi foarte solid, de la care ia aspectele inițiale, plămădindu-le după necesități. În lumea romană, exprimarea dramatică se prezintă sub forme care se succed în timp, variind ca intensitate, și anume, *fescenninul*, *satura* și *atellana*.

Despre originea și funcția *fescenninului* s-a discutat îndelung — și se mai discută încă — fără a se fi lămurit deplin punctele cele mai controversate ale problemei. *Versus fescennini* se numeau la Roma

reprezențațiile cu caracter strict de improvizație, în care dansul, muzica și cîntul s-au îmbinat cu recitarea. Se consideră că originea acestei reprezentații primitive trebuie căutată în orașul etrusc Fescennia. Cu alte cuvinte, s-ar fi importat genuri tipice de reprezentație ale populațiilor din nordul Latiumului, direct învecinate — și în sens spiritual — cu noile ginți așezate la capătul văii Tibrului. Alții leagă originea termenului de *fascinum*, adică de ochi, integrînd ca atare această formă printre practicile superstițioase comune — după cum este foarte probabil — tuturor societăților italice ale timpului. Din rămășițele fragmentare ale acestor compoziții — după ce dobîndiseră un caracter mai vădit literar — este destul de greu să ne facem o idee cît de vagă despre felul cum arătau. Istoriile lui Liviu, care sînt singurul izvor sigur, ne fac să bănuim că se amestecau dansuri și muzică de proveniență etruscă, cu versurile grosolane și zeflemitoare caracteristice culturii romane și unora dintre populațiile Italiei meridionale. Romanii ar fi adăugat la spectacolul etrusc, bazat pe dansuri și muzică executată la flaut, o parte recitată — la început improvizată, apoi supusă unui anumit canon literar — cu caracter strict satiric, în care satira dobîndește menirea — tipică — de înlăturare a deochiului. Se știe că în anul 390 î.e.n., cînd Roma a fost bîntuită de o cumplită epidemie de ciumă, numeroase reprezentații cu dansuri și muzică s-au desfășurat pe străzi și în piețe. Însăși ideea urărilor și, totodată, a glumelor destinate mirilor are — chiar și astăzi în societățile mai puțin evoluat — semnificația înlăturării deochiului și are menirea să aducă tinerei perechi bunăstare și viață lungă. Cîntecele și invocațiile pentru o recoltă bună, care mai dăinuie încă, au aceeași menire. *Fescenninele* au fost, într-adevăr, agreste și nupțiale. Mai tîrziu se pot întîlni urme de satiră politică, dar este de presupus că apariția acestui element reprezintă momentul cînd reprezentația inițială se contopește cu urmașa ei care, la Roma, a luat numele de *satura*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Formă arhaică a cuvîntului *satira*, care va deveni mai apoi numele genului literar respectiv

Cele mai vechi știri privitoare la reprezentarea unei *sature* datează din 364 î.e.n. Această nouă formă de spectacol ar fi deci o continuare directă a *fescenninului*. Reprezentația s-a numit astfel întrucît prin amestecul de dansuri, cîntece, dialoguri, glume, sugera o analogie de compoziție cu o mîncare specific țărănească, *satura*, făcută din tot felul de ingrediente, care se pregătea pentru serbările cîmpenești, ori era oferită divinității. De la spectacolul respectiv a derivat numele genului literar inspirat din acesta. Lipsa totală de izvoare directe ne împiedică să ne facem o idee cît de aproximativă despre acest fel de manifestări. Pe baza evoluției *fescenninului* și a caracteristicilor prezentate de *fabula atellana* din prima manieră — adică acea formă care constituie punctul de legătură dintre teatrul pur popular și cel literar — putem ajunge la anumite concluzii. Se poate spune că *satura* este o reprezentație improvizată, influențată de specificul *fescenninelor* din ultima perioadă, cu un caracter strident popular, în care elementul superstițios este înlocuit cu motive hazlii, de satiră primitivă. Teatrul acestor reprezentații a fost la început strada, apoi localurile plebei, cramele, cîrciumile de ultima treaptă, frecventate de tot felul de mușterii. În aceste localuri poate că vreunul dintre actorii improvizati s-a urcat pe o masă, iar mai apoi pe un podium construit special, dînd naștere astfel primelor reprezentații. Totul ne face să presupunem că, într-un stadiu ulterior de evoluție, *satura* a luat caracterul unei parodii a vicilor sau a moravurilor unei societăți.

Cu privire la originile *fabulei atellana* — care reprezintă elementul de trecere al civilizației teatrale către forme literare — și cu privire la sensul denumirii, părerile sînt destul de împărțite. Varro<sup>1</sup> socotește că este vorba de o reprezentație dramatică în limba oscă, specifică orașului Atella — de unde și denumirea — importată la Roma cu toate caracteristicile sale, iar pe această linie se situează și gramaticul Diomedes,

<sup>1</sup> Marcus Terentius Varro (116—27 î.e.n.) savant latin erudit, a scris numeroase lucrări în diferite domenii, iar despre teatru: *Theatralis libri*, *De personis* (despre măști), *De actionibus scenicis*, *De scenicis originibus* (originea dramei grecești și introducerea ei la Roma), *De actibus scenicis* (împărțirea în acte)

Cicero, Tacit, Strabo. Mommsen,<sup>1</sup> în schimb, este de părere că *atellana* e o formă tipic latină, Atella fiind doar locul unde se țineau de preferință aceste manifestări. Cercetătorii cei mai recentți indică la rîndul lor o origine etruscă, bazîndu-și presupunerile pe cîteva date concrete. Unii socotesc că snoavele din Atella au ajuns la Roma străbătînd drumul Etruria — Campania, întrucît etruscii au locuit un timp pe pămînturile oscilor. Alții afirmă că numele specifice ale măștilor *atellane* existau dinainte în cultura etruscă, fiind importate și adoptate cu timpul de cea oscă. Alții însă leagă originea *atellanei* de existența în Etruria a unei reprezentății funebre, transferată apoi în Campania, precum și de un element figurativ de la *Mormîntul lui Pulcinella*, din Tarquinia. Costumul personajului reprezentat în această pictură murală este tipic etrusc și prezintă afinități destul de mari cu costumul celor patru măști *atellane*. S-ar mai putea lua în considerare ipoteza unei legături între povestirea populară greacă, pe o anumită treaptă de evoluție, și *atellana*, considerînd-o pe aceasta din urmă ca o derivație, o transformare a așa-numitei *fabula rinthonica*. S-au identificat unele relații între *farsele fliacice* din Magna Grecia și *fabula atellana*, confirmîndu-i-se însă originea campană. În fond, este probabil că în fiecare dintre aceste păreri există o doză de adevăr. Dacă cercetăm ceea ce spune Titus Livius în cartea a VII-a a istoriilor sale, putem să ne facem o idee mai exactă în privința originilor și a evoluțiilor ulterioare ale *atellanei*. Livius spune că din prima formă dramatică cu un caracter destul de primitiv (*versus fescennini*), originară din Latium, însă după model etrusc, s-a dezvoltat o formă mai puțin primitivă (*satura*) și, că după prima *fabula greca* a lui Andronic, ieșiseră la lumină vechi glume comice (*exodia*), îmbinate mai apoi cu snoavele din Atella. După Titus Livius așa-numita *fabula atellana* ar fi apărut în Latium, începînd din 240 î.e.n. Este sigur că în secolul al treilea î.e.n. Măștile pătrunseseră deja în Latium.

---

<sup>1</sup> Tycho Mommsen (1819—1900) filolog german, s-a ocupat în lucrările sale de literatura antică și de problemele de lingvistică din greaca clasică

Momentul în care *atellana* devine, dintr-un gen exclusiv popular, un gen mai evoluat, poate fi identificat în trecerea de la forma pre-literară la cea literară. Aspectul original al primei *atellane* reprezentată inițial de actori osci, în limba lor, vedește o simplitate extremă, cu referiri realiste la viața poporului de rînd, lipsa profesionismului la actori, improvizație, stabilirea caracterelor în tipuri fixe (Măști).

Fragmentele de *atellană* literară sînt numeroase și chiar destul de lungi; ele ne dau de aceea o idee destul de precisă despre felul cum se desfășura și despre caracterul ei. Evident, a dispărut unul din elementele fundamentale ale primului stadiu: improvizația; dar conținutul și orientarea nu s-au modificat. Tematica rămîne populară chiar dacă, prin forța lucrurilor, dobîndește accente stilizate care-i știrbesc autenticitatea. Lumea reprezentată este aceea a țăranilor și a micii burghezii de provincie, folosindu-se tipuri fixe și tradiționale, iar desfășurarea intrigii, după cît spune Varro, nu depășea de obicei trei sute de versuri. Firește că nu putem nici măcar încerca să stabilim tiparele după care se desfășura *atellana*; pe baza fragmentelor pe care le avem la dispoziție se poate doar deduce, din caracterul episodic al elementului comic, că ea era constituită dintr-o serie de scheciuri legate între ele printr-un fir conducător comun, fără a se ajunge însă la un ansamblu unitar. În acest gen, efectul comic este încredințat în cea mai mare parte interpretării, gestului actorului, mimicii, și de asemenea, improvizației, element esențial. Fragmentele atestă un limbaj neșlefuit și colorat, eficace, întrucît este popular. Măștile *Bucco*, *Dossenus*, *Maccus*, *Pappus*, cele patru personaje ale acestor reprezentații, înfățișau tipuri întîlnite și reproduse din viața populară. Gama libertăților acordate actorilor care le interpretau trebuie să fi fost destul de largă.

Unele elemente istorice ne fac să socotim că *atellana* a devenit gen literar pe la sfîrșitul celui de al treilea și începutul celui de al doilea secol î.e.n. Mai întii, caracteristicile înseși ale snoavei; apoi evenimentele care au avut loc în al doilea deceniu al secolului, în special mișcarea populațiilor italice pentru dobîndirea egalității în drepturi cu cele romane.

*Maccus* este în general prostănacul, nătărăul. *Pappus* e bătrînul ramolit și adesea zăpăcit de amor. Cocosatul *Dossenus* personifică șiretenia, renghiul. Despre *Bucco* avem cunoștințe mai vagi. Probabil că acestea nu erau singurele Măști la modă. Originea lor pare să fie, în general, etruscă, cel puțin judecînd după rădăcina numelor.

În aceste snoave apare, sub trăsături de protagonist, însuși poporul de la sate și din provincie, motor al reînnoirilor politice, cu un rol atît de hotărîtor în dezvoltarea ulterioară a societății romane. În *atellană* se observă deosebirea dintre necesitățile spirituale ale oamenilor de la oraș și acelea ale locuitorilor de la țară și se poate spune că între secolele III și I î.e.n. ea redă momentul istoric în care italicii își formulează propriile exigențe.

După ce *Sylla*<sup>1</sup> a înăbușit printr-o campanie sîngeroasă revendicările și răzvrătirile italicilor, *atellana* tinde să dispară sau, în orice caz, să-și limiteze funcția la aceea de reprezentare ocazională. Ea servește drept intermezzo atunci cînd se pun în scenă comedii sau tragedii propriu-zise, devine *exodium*<sup>2</sup> în aceste spectacole, cu o semnificativă reîntoarcere la origini.

De la Pomponius, bolognez, considerat de Velleius Paterculus<sup>3</sup> drept creatorul *atellanei* literare, ne-au rămas titlurile a patruzeci de bucăți și mai multe fragmente care nu ne îngăduie totuși să formulăm nici o apreciere asupra valorii și semnificației operei sale. Printre compozițiile lui se amintesc următoarele titluri: *Frații*, *Falsul Agamemnon*, *Judecata armelor*, *Catîrca*, *Bucco gladiator*, *Moștenitorul candidat la alegeri*, *Maccus*, *Maccus soldat*, *Pappus țaran*, *Pappus căzut la alegeri*, *Lupanarul*, *Satura*, *Porcul bolnav*, de unde se poate deduce că nici în acest gen de teatru nu lipsea satira politică.

Din opera lui Novius, autor însemnat, celebru încă din anul 89 î.e.n., ne-au rămas șaptesprezece titluri și cîteva fragmente. Printre compozițiile lui se numără:

<sup>1</sup> Lucius Cornelius, 138—78 î.e.n.

<sup>2</sup> Încheiere. Termenul s-a generalizat pentru o scurtă comedie ce urma după tragedie

<sup>3</sup> Istoric din timpul lui August

*Plugarul, Măgarul, Bouarul mic meseriaș, Exodul, Curățătorii de haine petrecăreți, Comedia găinilor, Maccus în exil, Soldații din Pometia, Copilul, Comedia scrisorilor, Culegătorii de struguri.*

Pe baza fragmentelor se pot face observații cu privire la limbaj și la genul de umor. Găsim o largă întrebuintare a formelor dialectale și gramatical incorecte (stîlceli de gen pulcinellesc și arlechinesc). Glumele sînt greoaie, grosolane, vulgare, mai totdeauna deșucheate, dar își ating ținta. Evoluția *atellanei* duce la mim, ciudată contopire de elemente vorbite și elemente de strictă pantomimă. Mimul roman reproduce în stil de farsă întâmplări banale, cu aluzii la fapte contemporane, folosind satira personală, uneori foarte îndrăzneată, prin intermediul unor personaje caracteristice, care dobîndesc cu timpul tot mai mult înfățișarea unor tipuri fixe, a unor Măști. Dintre acestea s-au bucurat de succes în special *mimus albus* și *mimus centunculus*,<sup>1</sup> numite astfel din pricina culorii veșmintelor, respectiv alb și multicolor. Tematica licențioasă, cutezanța unora din scenele marcate de un realism crud, au îndemnat autoritățile să ia unele măsuri pentru a încerca să împiedice, sau măcar să limiteze afluența publicului la aceste spectacole. Pe lîngă învinuirea de infamie care-i lovea pe practicanții mimului — amănunt, de altfel, comun tuturor actorilor profesioniști (scăpau doar diletanții care practicaau prima formă a *atellanei*) — s-a interzis folosirea scaunelor în arenele și teatrele unde se reprezenta mimul.

Evoluția genului a fost destul de rapidă. Ea a dus la accentuarea părților exclusiv mimate ale spectacolului, și cînd cuvîntul a dispărut cu totul iar interpretarea a fost lăsată numai pe seama gesturilor și atitudinilor actorului, s-a născut *pantomina*, spectacol de natură obscenă, care s-a bucurat de mare succes în timpul decadentei Imperiului. Actorul devine unicul element al rampei, dobîndind o popularitate asemănătoare cu aceea a actorilor de cinematograf de astăzi. Înainte ca mimul să-și piardă cu totul componenta literară, au existat autori care n-au ezitat să-și pună

<sup>1</sup> mimul alb și mimul peticit



pana la dispoziția exclusivă a diverșilor Pilade, Mnes-  
teres sau Paris, actori renumiți ai timpului. Textele,  
subordonate talentului interpretului, erau scoase cel  
mai adesea din piesele foarte cunoscute, reproducînd,  
de regulă, povești de dragoste, pe un ton realist  
și deseori lasciv. Se poate spune că n-a existat nici  
un tip de compoziție care să reziste asaltului dat de  
actorii în căutare de subiecte. Pînă și o operă de com-  
plexitate și dificultate *Metamorfozelor* a ajuns să  
fie mimată pe scenă. Lucan și Stațiu însuși n-au putut  
rezista atracției unui câștig ușor, iar despre cel de al  
doilea se știe că a primit bani grei pentru a compune  
subiectul *Agave* în funcție de înclinațiile actorului Paris.  
De la Publius Syrus<sup>1</sup>, libert originar din Antiohia,  
care a trăit în secolul I î.e.n. și a fost un foarte fecund  
autor de mimi, ne-au rămas doar două titluri: *Curăți-  
torii de pomi* și *Morocănosul*, pe lângă un mic număr  
de zicale sentențioase.

Ceva mai mult se știe despre Decimus Laberius,  
cavaler roman, care a trăit, pe cît se pare, între 106  
și 43 î.e.n. În compozițiile lui, cu un limbaj îndrăzneț  
și licențios, se vădea o satiră hotărîtă, o violentă luare  
de poziție polemică față de dictatură, atitudine care i-a  
înstrăinat simpatiile oligarhiei politice și economice și i-a  
adus expulzarea din clasa cavalerilor. Din dorința lui  
Cezar, el s-a luat la întrecere cu Syrus, iar succesul  
obținut în această luptă a dus la reprimirea lui în  
ordinul ecvestru. Ne-au rămas de la el patruzeci și trei  
de titluri (*Pescarul*, *Boiangiul*, *Etera*, *Frînghierul* etc.),  
dar operele compuse au fost în număr de șaiszeci și patru.

## REPREZENTAȚIILE

Evoluția dramaturgiei latine, în sensul spectacolului  
de teatru, este însoțită de ivirea primelor edificii  
destinate acestui scop. La început se recurgea la estrade  
provizorii, iar spectatorii stăteau în picioare. În anul

<sup>1</sup> Publius Syrus, sclav adus la Roma unde a devenit celebru  
în jurul anului 45 î.e.n. prin mimii pe care i-a compus și din  
care s-a păstrat o culegere de sentințe

145 î.e.n., consulul Lucius a pus să se construiască un edificiu de lemn cu bănci, pentru a da un caracter mai solemn serbărilor organizate cu prilejul triumfului său.

În secolul I î.e.n., atât la Roma cât și în provincie, a scrie pentru teatru constituia în primul rînd o activitate mondenă — Cezar însuși a compus în tinerețe un *Oedip* — astfel încît proiectarea și construirea unor edificii special destinate spectacolelor a devenit indispensabilă. Teatrele romane se deosebeau substanțial de cele grecești, întrucît edificiul era construit din temelii după criteriul unui cât mai mare confort al spectatorului, iar amfiteatrul nu se sprijinea pe o colină, săpat în piatră și pămînt ca în Grecia. *Cavea* mergea drept pînă la scenă. Locul *orchestrei*, rămas liber din pricina dispariției atât a Corului cât și a caracterului ritual, era ocupat de jilțuri pentru senatori. *Proscenium*-ul, destul de vast, oferea posibilitatea unor aranjamente speciale și era adăpostit de un acoperiș. Cu timpul, o cortină care se ridica de jos în sus a căpătat funcția specifică de diafragmă ce poate crea « al patrulea perete ». Sus, peste *cavea*, se putea trage o pînză pentru a-i apăra pe spectatori atât de soare cât și de ploaie. *Cavea* era înconjurată de porticuri și galerii, unde publicul se putea plimba în timpul pauzelor. Se răs-pîndeau flori peste tot, se ardeau mirodenii și uneori se arunca de sus, asupra spectatorilor, o ploaie de esențe aromate.

Cel mai mare teatru din Roma a fost construit din grija lui Pompei în anul 55. î.e.n. Avea o capacitate de douăzeci de mii de persoane, era împodobit cu marmură și răcorit cu numeroase cursuri de apă. Nero, voind să-l uluiască pe Tiridate, regele Armeniei, a pus să se decoreze interiorul teatrului complet în aur. Mistuit de incendii în mai multe rînduri, teatrul a fost succesiv restaurat de către Tiberiu, Caligula, Domițian, iar în evul mediu de Teodoric. Alte teatre renumite au fost acelea ale lui Marcellus și Balbus. Primul, construit de August în anul 13 î.e.n., a fost conceput arhitectonic în așa fel încît să fie deplin funcțional, atât din punct de vedere al acusticii și al vizibilității, cât și pentru intrarea și ieșirea publicului. Scenografia se baza pe pictură și utiliza două elemen-

te: *scoena versilis*, pictată pe pânză, și care cobora de sus, și *scoena ductilis* care, montată pe panouri separate puse pe roți, era introdusă din părțile laterale și se împreună în centru. În general se foloseau principalele procedee ale scenografiei grecești care, prin adaosuri și perfecționări au devenit mai ușor de manipulat și mai sugestive.

La început, spectacolele romane aveau loc la ocazii festive. Este sigur că încă din anul 364 î.e.n. existau reprezentații de dans și muzică (flaut) realizate probabil de artiști etrusci. Din anul 214 î.e.n. în așa-numitele *ludi romani*<sup>1</sup> s-au integrat patru zile de spectacole, printre care și acelea de circ. Din 200 î.e.n. s-au introdus comedii, iar primele au fost cele compuse de Plaut. Diversele serbări (*ludi*) eșalonate de-a lungul anului — *romane*, *plebee*, *Cereales*, *Florales* — erau finanțate și organizate, fiecare, de către diversele autorități ale urbei, în parte pe cheltuială proprie, în parte pe spezele statului, fiind adesea legate de campaniile electorale. S-au format trupe, conduse de un *dominus gregis*, actor principal și totodată impresar, care primeau recompense pentru spectacole. În comedia cu cadru grecesc (numită *palliata*), actorii erau îmbrăcați în *pallium*, iar în tragedia tot cu cadru grecesc (numită *cothurnata*) purtau coturni. În comedia cu cadru roman (numită *tógata*), purtau togă. În tragedia cu cadru roman (numită *praetexta*) purtau o togă din vâl de purpură — *praetexta*. Maska era obligatorie în tragedii. În comedie ea a fost introdusă abia în secolul al II-lea î.e.n.

O evoluție substanțială nu s-a produs, deoarece, după o scurtă perioadă de înflorire, care a durat mai puțin de un secol, spectacolele de circ și de mim au acaparat în mod exclusiv interesul publicului.

## PRIMII DRAMATURGI

Operele primilor actori latini s-au pierdut în întregime rămânând doar unele informații.

Lucius Livius Andronicus, născut la Taranto în secolul III î.e.n. a fost adus la Roma ca sclav al unui oarecare Livius Salinator, care l-a eliberat, iar acesta, potrivit obiceiului, i-a adoptat numel patronimic. La Roma a desfășurat o activitate d pedagog. A tradus pentru elevii săi *Odiseea*, iar apo și-a îndreptat preocupările către producția dramatică a Greciei, încercînd s-o adapteze la mediul și exigențele romane. Prima manifestare a acestei orientări pe care o luaseră cercetările sale s-a produs în domeniul metricii, prin aplicarea versului grec, măsurat prin cantitate, în locul lui *horridus saturnus* (versul saturnin), măsurat prin silabe. El a început să se intereseze de teatru pe la mijlocul secolului. Prima operă dramatică i s-a reprezentat, după spusele lui Cicero, în anul 240 î.e.n. Teatrul său, pe care l-a interpretat și ca actor, se prezenta — după obiceiul unei bune părți a teatrului roman — ca o vulgarizare a temelor dramaturgiei eline, iar aceasta, din două motive: unul era oportunitatea și stimulentele oferit de exemplele grecești, celălalt se datora prudenței, deoarece societatea romană n-ar fi privit cu ochi buni expunerea pe scenă, sub formă de reprezentație, a întâmplărilor sale istorice sau actuale, publice sau particulare. Din tragediile lui Andronicus, inspirate cu precădere din Euripide au rămas titlurile: *Egist*, *Ajax Mastigoforul*, *Cavalerii troieni*, *Andromeda*, *Danae*, *Tereu* și treizeci de fragmente. Trei titluri și șase fragmente e tot ce a rămas din opera lui comică, derivată din *comedia nouă*: *Săbiuța*, *Histrionul* și *Fecioara*. Bun poet, autor al unui imn de slavă în cinstea Junonei, care i-a fost comandat de Senat cînd Hasdrubal se pregătea să intre în Italia, el se dovedește în tragedii un artist rafinat, care amintește de poeții de limbă greacă. A avut atribuții importante la diverse ceremonii solemne și a asigurat o existență decentă «Corporației poeților». Cneius Naevius, născut într-un oraș din Campania, s-a afirmat ca autor dramatic în jurul anului 235 î.e.n.; dată presupusă pentru prima reprezentare a uneia din operele sale. Imitator al teatrului grec, el a încercat și compoziții cu conținut roman. Din opera lui au rămas titlurile a șase tragedii și fragmente însumînd circa cincizeci de versuri: *Hesiona*, *Danae*,

*Calul troian, Plecarea lui Hector, Ifigenia, Lucurgus* și o sută treizeci de versuri din cele treizeci de comedii ale lui dintre care poate cele mai importante sînt cele intitulate *Fata din Taranto* și *Ghicitorul*. Tragediile cu subiect roman se intitulează *Romulus* și *Clastidium*, aceasta din urmă referindu-se la victoria obținută de Claudius Marcellus împotriva galilor la Casteggio<sup>1</sup>, în 222 î.e.n. Operele lui comice, deși constituie o *contaminatio* (*comixtiune*, am putea zice) de diverse subiecte grecești, sînt pline de vorbe de duh, zugrăvesc direct societatea romană și principalii săi exponenți. Naevius satirizează în ele mediul social al lui Scipio Africanul și al consulilor Marcellus. Aceasta a sfîrșit prin a-i înstrăina bunăvoința societății selecte, creîndu-i mulți dușmani, care au făcut în așa fel încît să fie închis și condamnat. În închisoare a scris două comedii prin care flata vanitatea adversarilor săi, fapt răsplătit cu punerea în libertate. A murit la Ustica, probabil în anul 201 î.e.n.

Titinius este poate cel mai vechi autor de *togate*, adică de comedii care prezentau un subiect roman. A trăit în prima jumătate a secolului al II-lea î.e.n., cu puțin înaintea lui Terențiu. Comediile sale, în care se întilnește un ton de prospețime și jovialitate ce amintește de acela al lui Plaut, înfățișează lumea oamenilor săraci, necioplită și umilă dar sănătoasă, într-un limbaj dialectal, care-l imită oarecum pe al lui Plaut. Din cele cincisprezece titluri pe care le cunoaștem, nouă sînt nume de femei, iar restul, nume de bărbați: *Barbatus*, *Caecus*, *Comedia curățitorilor de haine*, *Geamăna*, *Hortentius*, *Insubra*, *Fîica vitregă*, *Prilia*, *Chitarista sau femeia din Terentinum*, *Quintus*, *Femeia din Setia*, *Flautista*, *Varus*, *Femeia din Velletri*. A fost lăudat de Varro pentru talentul lui de a reda caractere.

Titus Quintius Atta a trăit între secolul al doilea și primul î.e.n. A murit, după cum afirmă San Girolamo, la Roma, în anul 77 î.e.n. El face parte din seria autorilor de *togate* și a fost ultimul care a cultivat acest gen. A fost deosebit de apreciat de publicul roman, mai ales datorită actorilor Esop și Roscius, care prin

reprezentările lor i-au pus în valoare opera. Unele titluri sînt identice cu acelea ale comediilor lui Afranius, fapt care dovedește sărăcia de imaginație a autorilor. Din comediiile lui au rămas douăsprezece titluri: *Serbările edililor*, *Apele termale*, *Codoașa*, *Ziua felicitărilor*, *Mătușile din partea mamei*, *Nora*, *Satira*, *Soacra*, *Rugăciunea publică*, *Plecarea recrutului* și doar cîteva fragmente însumînd vreo douăzeci de versuri.

Afranius a trăit între a doua jumătate a secolului al doilea î.e.n. și primii ani ai celui următor, fiind deci contemporan cu Accius și Pacuvius. Foarte fecund autor de *togate*, el a căutat, pe lângă alte lucruri, să împace exigențele comediei romane cu *palliata* — adică cea cu caracter grec — și, se pare, cu un rezultat destul de pozitiv de vreme ce a meritat aprecierea lui Cicero, care l-a laudat pentru finețea limbii vorbite, ce amintește îndeaproape de Menandru. Printre alte calități, i se atribuia în antichitate aceea de a interioriza caracterul personajelor sale. Din păcate, scurtimea fragmentelor care ni s-au transmis — dintre care unele nu au mai mult de două versuri — nu ne îngăduie astăzi nici un fel de aprecieri. Titlurile celor patruzeci și trei de comedii dovedesc diversitatea domeniilor care-l interesau pe Afranius. Unele dintre ele se referă la viața de familie: *Verii*, *Geamănul supraviețuitor*; altele, la viața socială: *Licitația*, *Incendiul*; altele, la profesiuni: *Frizerul*, sau la evenimente: *Ghici-torul* sau la nume și figuri, în special feminine: *Thais*. Cele două sute cincizeci de fragmente constituie un ansamblu de patru sute de versuri.

Lucius Accius s-a născut la Pesaro în 170 î.e.n., tatăl său fiind libert. A dobîndit o mare faimă. Cea mai mare parte a tragediilor lui Accius trădează încă influența teatrului grec, dar a încercat totuși și genul tragediei romane, *praetexta*, compunînd două opere: *Brutus* și *Decius*, aceasta din urmă în cinstea eroului de la Sentinum. Subiectul tragediilor de inspirație greacă revine la ciclul troian, la cel al atrizilor, la cel teban. S-au reprezentat de multe ori și a obținut cele mai mari succese în jurul anului 139 î.e.n. În operele sale, tragedia renunță la caracterul spectacular pentru a deveni pură expresie literară. Ne-au rămas vreo

patruzeci de titluri: *Fenicjenele*, *Telefos*, *Bătălia de la corăbii*, *Athamas*, *Meleagru*, *Diomede*, *Filoctet*, *Medeea*, *Decius*, *Brutus*, *Clitemnestra*, *Atreu*. A murit la vârsta de peste optzeci de ani, poate în anul 90 î.e.n.

Quintus Ennius s-a născut la Rudi<sup>1</sup> în apropiere de Brindisi în 239 î.e.n. În timpul celui de al doilea război punic se afla în Sardinia unde s-a împrietenit cu Cato, care l-a adus la Roma. A intrat în cercul lui Scipio Africanul. În 189 î.e.n. Fulvius Nobilior<sup>2</sup> l-a luat cu el la Ambracia ca să slăvească în versuri expediția. Ennius a scris cu acel prilej *Ambracia*, care era poate o *praetexta* sau, mai degrabă, o *satura*. În 184 î.e.n. a obținut cetățenia romană. Opera lui Ennius, care s-ar putea spune că îmbrățișează întregul domeniu al cunoașterii, a contribuit la răspîndirea culturii în toate păturile sociale, și datorită acestei activități a rămas celebru. Titlurile tragediilor sale — despre puținele lui comedii n-avem informații — denotă limpede sursa lor greacă. De la Euripide, modelul lui preferat, s-a inspirat pentru *Hecuba*, *Medeea în exil*, *Ifigenia*, *Alexandru*, *Cresfontes*, *Erehteu*, *Melanip*, *Fenicianul* și, poate, *Andromaca* și *Tieste*; iar de la Eschil pentru *Telefos*, *Eumenidele*, *Răscumpărarea lui Hector*, *Nemeea*. În afară de *Ambracia* a mai compus o *praetexta*: *Sabinele*. A murit în anul 169 î.e.n.

Marcus Pacuvius, autor tragic și pictor, s-a născut ca și unchiul său Ennius, la Brindisi, în 220 î.e.n. Nu s-a bucurat însă de aceeași soartă ca ilustra lui rudă. În creația dramatică a rămas fidel modelelor lui Euripide. Nu s-a limitat doar la traducerea textelor grecești, ci le-a prelucrat, adăugîndu-le o anumită înclinație către romanțios. A compus douăsprezece tragedii<sup>3</sup> de inspirație greacă și o *praetexta*, după cît se poate deduce din fragmentele găsite, care însumează patru sute de versuri. *Antiopa*, *Iliona*, *Hermiona*, *Teucros*, *Judecata armelor*, *Atalanta*, *Chryses*, *Oreste sclav*, *Medus*, *Apa de spălat*, *Penteu*, *Peribeea* sînt trage-

<sup>1</sup> În Calabria

<sup>2</sup> Consul în acel an, a condus războiul împotriva etolienilor

<sup>3</sup> În *Istoria literaturii latine* (Editura Didactică și Pedagogică, 1964, p. 200) N. Barbu spune că din citatele unor autori latini rezultă că Pacuvius a scris treisprezece tragedii cu subiect grec amintind și titlul *Protesilaus*

diile în stil grec, *Paulus este praetexta*. A murit la Taranto, prin 132 î.e.n.

Cecilius Statius, născut la Milano în jurul anului 220 î.e.n., era sclavul unui oarecare Cecilius, care i-a dat libertatea. La Roma a intrat în cercul oamenilor de teatru, devenind prietenul intim al lui Ennius. Cariera lui teatrală n-a fost la început norocoasă, probabil pentru că voia să impună un repertoriu care să nu se bazeze exclusiv pe elementele clasice ale intrigii. După unele titluri ale comediilor sale putem intui că ele aveau un conținut moral, sau măcar că se refereau la calități morale. Cu toate că a imitat genul grec, nu s-a folosit de *contaminatio*. A căutat ca operele lui să păstreze o desfășurare cât mai simplă și liniară. I-a fost de mare folos prietenia și aprecierea celebrului actor Ambivius Turpio — interpretul lui Terențiu — care l-a sprijinit în momentele grele ale debutului și a sfârșit prin a-l impune. Ne-au rămas de la el doar patruzeci și două de titluri și câteva fragmente în care se recunosc dictoane moraliste cu caracter de sentință sau de proverb. Un pasaj destul de mare din comedia lui, *Salba*, permite o confruntare cu fragmentul păstrat din originalul lui Menandru.

## PLAUT

Îndelungul proces de elaborare s-a concretizat în figura lui Plaut, comedilograf ale cărui opere și experiențe s-au dovedit fundamentale nu numai pentru istoria teatrului occidental, ci și pentru aceea internă și psihologică a Romei.

Despre Titus Maccius Plautus (multă vreme cunoscut sub numele de Titus M. Accius) avem foarte puține știri biografice. Se poate afirma cu certitudine că s-a născut la Sarsina (orașel aflat azi la hotarul dintre Umbria și Marche) și că a murit, după mărturia lui Cicero, în 184 î.e.n. Data nașterii pare că s-ar situa între 254 și 251 î.e.n. Din comediile sale se întrevede ca fapt concret strânsa familiaritate a lui Plaut cu lumea sclavilor, care îi atrage într-adevăr



simpatia și este redată cu o impresionantă verosimilitate prin caractere și limbaj. După Gellius, care repetă spusele lui Varro, Plaut, venit la Roma de foarte tânăr, ar fi dobândit curînd renume și oarecare bunăstare ca scriitor de teatru și actor. Încurajat de succese, a vrut să se aventureze în domeniul afacerilor, investindu-și avutul în transporturile maritime. Ruinîndu-se, a fost nevoit să se ocupe cu treburi umile, ajungînd într-un timp chiar sclav din pricina datoriilor. Nu există, de asemenea, date sigure cu privire la comediiile compuse de el, și din cauză că adesea numele său a fost folosit pentru compozițiile teatrale ale altora. Din cele o sută treizeci care-i sînt atribuite, doar aproximativ a șasea parte puteau fi, după părerea lui Varro, socotite cu certitudine ale lui Plaut. Ne-au parvenit douăzeci, aproape complete, și una alcătuită din cîteva fragmente. În timpul evului mediu au fost treptat scoase la lumină din codice, iar lectura lor în universități a generat în practică renașterea teatrului în forma lui de astăzi. Cu privire la data compunerii și reprezentării pieselor există foarte puține informații sigure. Majoritatea lor par să poată fi situate în deceniul dintre 200 și 190 î.e.n. În orice caz, este foarte greu, sau am spune chiar imposibil să identificăm o evoluție, o parabolă, cu atît mai mult cu cît se inspiră toate din modele grecești. Rămîn grecești și cadrul și personajele și numele, care conțin adesea o aluzie comică la calitățile personajului (de pildă soldatul Pirgopolinice echivalează în greacă cu « Sfarmăbastioane », parazitul Artotrogos, cu « Roade-pîine »). Ne aflăm în plină dezvoltare a comediei *palliata* (de la *pallium*, mantie specifică grecilor, în timp ce romanii purtau toga, de unde denumirea de *togata* pentru comedia situată în mediul latin, ce e drept destul de rară și lipsită de importanță istorică). De la comentatorii antici știm că Plaut a imitat comediiile lui Menandru, Filemon, Diphilos. Spiritul și umorul sînt vădit de natură latină, sau mai bine zis, italică; și chiar dacă nu se poate face o confruntare cu originalele grecești, nu încapе îndoială că, din punct de vedere psihologic, ambianta poate fi socotită romană. Remanierile par să fie făcute cu multă libertate, mai ales în contextul scenelor, datorită vioiciunii și rea-

lismului limbajului, inspirate de o lume concretă din care făcea parte adaptatorul însuși, de modele vii, de fermentul Romei acelor timpuri. Ce-i drept, se presupune că Plaut a luat snoave și caractere și din formele populare și indigene de reprezentare teatrală: în primul rînd atellana cu măștile ei, fescenninul, satura, mimul. Cu alte cuvinte, Plaut ar fi realizat o operă de transplantare și de asimilare naturală, care i-a asigurat într-adevăr un mare succes la publicul de atunci și, în general, la orice public de teatru pînă în zilele noastre. Dintre scriitorii latini, Cicero l-a prețuit mult, în timp ce Horățiu s-a arătat sarcastic față de aprecierea de care se bucura Plaut: « E ahtiat să vîre bani la cutie și după ce și-a atins scopul nu-l mai interesează cîtuși de puțin dacă comedia lui cade sau se ține pe picioare ». Iar mai încolo: « Strămoșii noștri au exaltat ironiile și ritmurile lui Plaut, dar au fost prea indulgenți, ca să nu zic proști, admirînd atît unele cît și celelalte, căci eu și voi știm să deosebim o frază grosolană de una cu adevărat spirituală și să recunoaștem cu degetele și urechea metrul corect <sup>1</sup> ». Mai obiectiv și lămuritor este auto-epitaful atribuit autorului, care trebuie socotit însă de o factură mai tîrzie: « După ce Plaut și-a dat sfîrșitul, comedia plînge, scena e pustie, drept care și rîsul și jocul și dansul și nenumăratele ritmuri, toate laolaltă au început a lăcrima ». Se face aluzie aici la extraordinara inventivitate a lui Plaut în a găsi pentru versurile sale tot felul de ritmuri, la marea bogăție a expresiilor sale luate direct din limba vorbită și populară. O altă caracteristică substanțială a pieselor sale — nu se poate stabili pînă la ce punct inspirată de modelele grecești — este alternarea părților cîntate (*cantica*) cu cele recitate (*diverbia*). Cîntul era, probabil, mai mult un recitativ. În orice caz, spectacolul trebuie să fi fost foarte asemănător cu *singspiel*-ul sau mai degrabă cu actuala comedie muzicală.

Critica din ultima vreme și în special ilustrul cercetător Eduard Fraenkel, a încercat să determine cu exactitate la Plaut linia de demarcație dintre imitația modelului grec și creația lui originală. Dar oricît de

mult interes ar prezenta cercetarea în această direcție, ea rămîne în mod categoric discutabilă. În ochii spectatorului (chiar dacă filologul este de altă părere) piesele lui Plaut apar unitare ca realizare estetică, mai mult chiar, deosebit de încheigate și împlinite prin unitatea tonului, a intențiilor, a procedeelelor. Erau evident destinate unui public cu totul favorabil, impresionat de valorile spectaculoase, de motivele comice, după cum se poate deduce din prologul — nu se știe dacă scris de Plaut — la *Poenulus* (Cartaginezul), care descrie în mod pitoresc obiceiurile și particularitățile sociale ale publicului căruia i se adresează.

Printre comediile lui Plaut un loc aparte îl ocupă *Amphitruo* (Amfitrion), piesă cu subiect mitologic, scrisă într-o manieră care evoluează de la farsă spre comedia scăpărătoare, bogată în resurse psihologice și imaginație, folosind cu dezinvoltură întâmplările legendare. A fost numită de către antici «tragicomedie» deoarece personajele sînt atît divinități cît și ființe umane. Miezul intrigii stă în substituirea de persoană, adică în stratagama folosită de Jupiter care, îndrăgostindu-se de Alcmena, vine la ea cu veșmintele și înfățișarea lui Amfitrion, ajutat de Mercur. Amfitrion se întoarce de la război prea tîrziu pentru a zădărnici înșelăciunea. Alcmena îi cedează lui Jupiter și, de altfel, cînd cei doi soți află că au fost vizitați de un oaspete atît de slăvit, nu numai că nu protestează, dar se declară chiar onorați. Apare limpede intenția de a lua în derîdere legendele mitologice și poate chiar și divinitatea. Venerația formală nu era dublată de o convingere sinceră, căci altfel spectacolul ar fi trebuit să fie considerat irreverențios. Se observase încă la Euripide incredulitatea, căreia îi țineau isonul școlile filozofice grecești. Complexul sistem religios era considerat mai mult ca o instituție socială decît ca o viziune a credinței. În perspectiva estetică, două elemente se dovedesc determinante: punerea în valoare a servitorului Sosia cu ridiculizarea îngîmfatului Amfitrion, și aprofundarea psihologică a sufletului Alcmenei, într-o societate în care femeia părea să se bucure de foarte puțină importanță pe plan intelectual și social. Într-un anumit sens, Plaut răstoarnă clișeele obișnuite

și pe aceasta se sprijină interesul pe care-l poate suscita comedia lui. În plus, structura ei este cizelată și de o mare vioiciune, variată și atrăgătoare. Tema și procedeele lui Plaut au dat loc, vreme de două mii de ani, la numeroase variante datorate unor autori iluștri (este suficient să-i cităm ca exemplu pe Molière, Kleist, Giraudoux) și cu toate acestea, modelul își mai păstrează încă și astăzi prospețimea și vitalitatea pentru orice public. Genul comic își află contopite aici în mod fericit cele mai bune resurse.

În creația plautiană se constată în repetate rînduri rolul predominant al caracterului față de acela al intrigii. Interesul este concentrat asupra caracterelor, întrucît acestea relevă constante psihologice. Intriga în sine nu oferă decît un divertisment fără substrat, se epuizează prin propriul ei joc, nu lasă urme sau amintiri. Cu toate acestea, pe scenă, resursele ei continuă să trăiască, fie și numai pentru un moment, poate cu mai multă tărie decît caracterele pe care timpurile și contaminările le fac destul de șterse. Firește, nu putem stabili dacă la Plaut era limpede determinarea, alegerea între cele două căi și dacă ea corespundea unor intenții precise. De altfel nici în comediile de situații nu lipsesc, ce e drept, caracterele (rămînînd însă ca un chenar). Se poate eventual remarca preponderența intrigii în a doua perioadă a creației lui Plaut, adică cea care a urmat după falimentul lui în afaceri și după vremelnică sclavie provocată de datorii. Evident, experiența amară a vicisitudinilor sale îl făcea să caute un contact mai direct și mai sigur cu publicul, așa cum este acela creat de comedia de situații. Pentru a o realiza cu succes, Plaut recurge la doi factori infailibili. Primul este o succesiune scenică ritmată, care devine aproape mecanică și, într-un anumit sens, indiferentă în desfășurarea ei față de realismul și umanitatea personajelor, reduse la funcția de simpli pioni. Ea interpretează în mod cert și magistral exigențele teatrale îndreptate către suscitarea ilarității. Începînd de atunci, s-a recurs neîncetat la acest mecanism în comedii și apoi în scenariu cinematografice.

Al doilea factor este găsit de Plaut într-un umor tipic autohton care și astăzi încă, după atîtea secole, trezește un ecou entuziast la publicul italian. Un spirit

destul de licențios și rudimentar, țărănesc, de bîlci, ce rămîne mai mult la suprafață, dar exprimă un sentiment vesel și sărbătorec al vieții, pe care o redă într-o versiune ușuratică, unde chiar și cruzimile par justificate și mărețe.

Dintre comediile de caracter, *Miles Gloriosus* (Soldatul fanfaron) poate fi considerată drept cea mai tipică, unde caracterul constituie centrul divertismentului. Se poate socoti aproape cu certitudine că laudăroșeniile unui militar, în contrast comic cu lășitatea sa, derivă din modele grecești. Versiunea plautiană le amplifică atît pe plan psihologic cît și teatral, făcînd din dinamismul lor un pivot în jurul căruia se desfășoară întîmplările.

Pirgopolinice pune stăpînire cu sila pe o curtezană, iubita tînarului Pleusides. Palestrio, slujitorul lui Pleusides, cedat lui Pirgopolinice în urma unei nefericite întîmplări de călătorie, urzește atîtea capcane încît curtezana revine în brațele adevăratului ei stăpîn, ba mai mult chiar, Pirgopolinice, învinuit de adulter, va fi pedepsit pentru cutezanța lui cu o bătaie zdravănă și cu o amendă de o *mină*<sup>1</sup> de aur (pe vremea aceea soldații mercenari se îmbogățeau din prada de război). Furiile laudărosului sînt pe potriva lăcomiei lui. Terorizîndu-i pe ceilalți, el speră să-și exercite abuzurile și să-și ascundă frica. Această duplicitate călăuzește umorul de-a lungul meandrelor acțiunii, îi furnizează neașteptate resorturi propulsive revelînd imboldurile ascunse ale comportamentului uman.

La fel de importantă, atît istoric, cît și ca realizare artistică, este *Aulularia* (Oala cu bani). Comedia concentrează jocul scenic asupra unui caracter și a particularităților lui, așa cum făcuse Menandru în *Dyscolos*. Întîmplările se deapănă conform desfășurării impuse de acest caracter — în cazul de față, acela întunecat și monomaniac al avarului — care găsește în sine curenți ce-l tîrăsc spre mările cele mai furtunoase fără a-i știrbi tenacitatea sau a-i diminua vigoarea aproape malefică ce constituie însăși rațiunea lui de existență. O slăbiciune care devine viciu obsedant și alcătuieste universul spiritual al personajului. Co-

media se naște și se dezvoltă prin contrastul comic dintre dragostea pentru oala cu bani și groaza de a o pierde.

*Casina* și *Pseudolus* (190 î.e.n.) pot fi considerate drept exemplare tipice ale teatrului de consum. Firește, aceste orientări sfârșesc prin a se epuiza. Se observă scăderi de ton și de stil (deoarece resursele comice sînt întotdeauna cel mai greu de reinnoit). Revelatoare în acest sens este comedia *Truculentus*, incompletă poate pe alocuri, dar în orice caz slabă prin vădita și excesiva convenționalitate a tipurilor, eventual cu excepția sclavului rustic de la care-și ia piesa numele, deși el apare doar în cîteva scene. Se naște tipul bădăranului, sortit să fie reluat în repetate rînduri de literatura italiană dramatică, generînd un adevărat filon. Figura lui comică este conturată plastic și cu îndemînare într-un mod plin de strălucire, cu vioiciune și abilitate de limbaj. El cuprinde germenii unei analize sociale și psihologice, care va fi aprofundată în multe direcții. Restul comediei rămîne în schimb neșlefuit și încărcat, chiar dacă ici și colo e sprijinit de mîna expertă, care știe să arunce replicile ca pe niște săgeți și să suscite diverse efecte comice, îmbinînd lovitura de teatru cu șfichiul satiric (pe care Plaut, scîrbit parcă, îl împinge pînă la limită, fie în figura curtezanei, fie în aceea a codoașei, în culorile negre ale jосniciei lor; iar în aceea a îndrăgostiților, a militarului și a desfrînatului, în culorile negre ale stupidității reacțiilor lor). Intriga și personajele din *Truculentus* reprezintă una din ne-nu\_măratele reluări ale amorului pentru curtezane, a seducerilor fățișe, cu o vădită preferință pentru expunerea unor intenții cinice.

În *Casina* și în *Pseudolus* teatralitatea este mai convingătoare pentru că se folosește de un punct de sprijin. În cazul *Casinei* (numele unei slave) este vorba de un personaj care nu apare niciodată în scenă, dar care e în permanență subiect de discuție și tîrguială și către farmecele căreia se îndreaptă dorințele personajelor masculine și dușmăniile celor feminine. Amorul senil furnizează în mod special prilejuri de rîs și glumă. Șiretlicurile folosite de stăpînul cel bătrîn pentru a avea la cheremul lui pe drăgălașa slavă, eșuează într-o înfrîngere penibilă și iremediabilă.

Tocmai când crede că în sfârșit fata va fi a lui, găsește în locul ei, travestit, un sclav grosolan și noduros căruia stăpîna casei, după cum se și cuvenea, i-o sortise pe Casina. Chiar și în vechea civilizație romană soția se bucura de multă putere. Legea și obiceiul o apărau. Ei îi revenea misiunea de a conduce nu numai casa, ci și economia ei. Locul său în cadrul conviețuirii se dovedea determinant, poate datorită averii sale. În cazul comediei de față izbînda ei e totală, într-un mod aproape ineluctabil, s-ar putea zice. În privința sclavilor, Plaut face o deosebire care se manifestă prin opoziția dintre sclavul prost și cel iscusit. Atît unul cît și celălalt nu țin seamă de prestigiul lor, nu au o demnitate de salvat, ci doar interese care, deși mărunte, pot ajunge pînă la răscumpărare și libertate. Așa este în *Pseudolus*. Aici punctul de sprijin se află în scenă și este un sclav deosebit de șmecher și isteț, care conduce lucrurile în așa fel încît să satisfacă dorințele amoroase ale tînărului său stăpîn, obținînd totodată avantaje concrete. În jurul lui se concentrează acțiunile și încurcăturile. El știe să le descurce cu istețimea lui, izbutește să înfrîngă cu îndemînare și dezinvoltură obstacolele și dificultățile, chiar dacă în fața celor neprevăzute se simte în primul moment descumpănit. Ca și în *Casina*, și într-o anumită măsură în *Truculentus*, Plaut ia partea sclavilor, făcînd din ei adevăratul suport psihologic al comediei, retrăiește în ei, în cinismul lor blajin și resemnat. *Asinaria* va accentua și mai mult acest proces și această orientare, prevestită, de altfel, încă de *comedia atică nouă*.

Cu privire la *Asinaria* (Comedia măgarilor), în care putem observa mai bine resursele meșteșugului teatral se repetă din nou întrebarea privitoare la originalitatea ei. În ce măsură se manifestă prezența lui Menandru? În ce fel intervine Plaut? Este vorba de o traducere, de o adaptare, de o versiune nouă, sau doar de idei din care s-a inspirat? Faptul însuși că acțiunea se petrece în Grecia, datorită măsurilor de prudență față de susceptibilitățile naționale veșnic treze la Roma, duce la presupunerea unei strînse apropieri față de modelul respectiv. Avem senzația că structura scenică și personajele piesei aparțin originalului lui Menandru și că nou este doar limbajul îndrăzneț,

franc și plebeu, simțul umorului îndreptat mai degrabă către comicul pur și simplu, decît către reflexe satirice. Ceea ce frapează în special este rolul preponderent în cadrul intrigii și al prezenței scenice a celor doi sclavi, care domină situația prin poftele și șiretlicurile lor. Se manifestă neîndoios din partea autorului (probabil și a actorului) o constantă și continuă revalorificare a celor mai nevoiașe și mai oprimate clase sociale. Pînă la urmă, *Asinaria* pare un omagiu adus trăsăturilor agreabile și valorilor umane care se pot întîlni la sclavi, în contrast cu stăpînii tembeli și îngîmfați. Acțiunea se integrează cu totul în convenția pieselor comice, în schemele ce funcționează obligatoriu și riguros, în care se inserează idei originale și caractere deosebit de vioaie, un dialog savuros și plin de haz. Pivotal îl constituie dragostea nutrită pentru o fată tînără de un bătrîn în gen de Pantalone lubric și totodată grotesc. Fiul, firește fără parale, o iubește și el pe fata care-i împărtășește iubirea. Dar mama ei hrăpărează vrea bani, iar suma necesară îi va fi furnizată tînărului îndrăgostit de către sclavii săi poznași, (poznași în ciuda amărăciunii, umilinței, a unei dureri ascunse) jucîndu-i festa unui neguțător cu prilejul vînzării unor măgari. În felul acesta își vor redobîndi libertatea. Foarte adesea situațiile se inversează. Gîlcevitoearea nevastă a bătrînului va da lovitura finală.

Întîmplarea lui Pseudolus și a tînărului său stăpîn este reluată în *Epidicus* — alt nume de sclav — și în *Trinummus* (Cele trei drahme), unde Stasimus, un om care nu e bun de nimic, se preocupă însă cu sîrguință și perspicacitate de tot ce se întîmplă. În *Curculio* (Parazitul<sup>1</sup>, 192 î.e.n.) avem figura parazitului de la care își ia comedia numele, făcînd din el principalul element comic și interesant.

*Mercator* (Neguțătorul), *Mostellaria* (Casa cu stafii), deși rămîn prin conținut comedii de situație, înclină către remarci satirice asupra moravurilor. Aceste piese nu sînt lipsite de resurse teatrale bogate, chiar dacă originalitatea subiectului și a cadrului este destul de limitată. În *Neguțătorul*, desfășurarea acțiunii este

<sup>1</sup> De fapt, cuvîntul înseamnă «gărgărișă», parazit de plantă, folosit aici în sens figurat



mai incisivă și spirituală. Aici dragostea devine subiectul unor analize pe jumătate serioase, pe jumătate glumețe și dobîndește o pondere mereu crescîndă în reprezentarea comică. Neașteptată e referirea la un vis și sensul de profeție care i se atribuie. Tema principală este rivalitatea dintre tată și fiu, ambii îndrăgostiți de aceeași femeie. Se desprinde logic binecunoscuta morală care le impune celor bătrîni să se potolească. Își fac apariția unele abstracții conceptuale (Supărarea, Teama, Bucuria etc.) pentru a da o definiție umoristică suprarealistă. Nu lipsește nici figura comică a Bucătarului (care se întîlnește și în *Casina*). Comedia se încheie cu o aluzie sarcastică la părănirea cu care reacționează societatea față de bărbații infideli și față de femeile infidele. Atitudine încă foarte actuală, și care arată limpede cît de vii și ascuțite erau la Plaut spiritul de observație și concepțiile lui în privința moravurilor.

În *Curculio*, caracterul pe care se pune accentul — acela al parazitului — rămîne cam la suprafață, în timp ce tipurile lui Licon și Cappadocius, datorită ciudăteniei lor atît de autentice și de umane, dobîndesc o importanță acută și incisivă: Cappadocius, veșnicul bolnav, Licon, hrăpărețul și mărginitul bancher (e numit « vierme de om »). Vorbirea parazitului este plină de imaginație, căci « *Perși, paflagoni, sinopei, arabi, carieni, cretani, sirieni, insula Rodos și Lycia, Peredia<sup>1</sup> și Perbibesia, Centauromachia și Classia Unomammia, Libia cu tot țărmlul ei și toată Conterebromnia, în sfîrșit, jumătate din toate neamurile pămîntului au fost supuse de el singur în douăzeci de zile* »; sau vădit moralizatoare (în sens polemic): « *Voi sînteți întocmai ca și codoșii. Ei măcar își fac afacerile lor murdare prin ascunzișuri; voi le faceți în plin for. Voi ruinați oamenii cu cămătăria, ei cu sfaturi rele și cu lupanare. Poporul a votat pentru voi numeroase legi, iar voi, deși sînt votate, le încălcați: găsiți întotdeauna o porțiță de scăpare. Voi credeți că legile sînt*

<sup>1</sup> Numirile următoare cuprind jocuri de cuvinte însemnînd: Țara mîncăcioșilor (de la *peredere* = a înfuleca), Țara bețivanilor (*perbibere* = a bea mult), Patria centaurilor (Tesalia), Tribul femeilor cu un singur sîn (Amazoanele), Țara cu vin bun (Bromius este unul din numele lui Bacchus).

ca apa care, chiar dacă fierbe, se răcește îndată », spune el, dînd glas judecării poetului.

În *Epidicus* (deși foarte des imitat) există prea puține idei originale. Folosirea recunoașterii este aici și mai mecanică și mai fortuită decît de obicei. Servitorul e viclean, bătrînul lui stăpîn ar vrea să-l imite, dar nu izbutește. În caracterul lui Perifan întîlnim o anumită complexitate de nuanțe. Este mișcătoare încheierea destinată întregii asistențe: «Iată un om care și-a redobîndit libertatea prin istețimea lui. Aplaudați și rămîneți cu bine. Îndreptați-vă șalele și sculați-vă ».

*Cele trei drahme* e plină de remarci moraliste cu privire la destrăbălările tinerei generații și cuprinde chiar și referiri cu caracter istoric privind necesitatea de a domina pasiunile. Dragostea dă loc unor raționamente pe jumătate conceptuale, pe jumătate satirice. Desfășurarea ei este zugrăvită ca fiind insolubil legată de interesele practice, materiale. Ea poate duce doar la ruină. O aluzie ironică la lumea interlopă, cu nume construite alegoric, pune încă de atunci în lumină o îngăduință zîmbitoare, ce va găsi mai apoi mulți continuatori, începînd cu comedia renascentistă și shakespeariană. Acțiunea aventuroasă nu ferește însă comedia de exagerări și verbozități ce corespund poate unor intenții prea marcate (cu accente de critică socială și de moravuri). În prolog apar două personaje simbolice, Luxuria și Mizeria, elemente care, într-adevăr, sînt foarte vii în lumea plautiană. *Casa cu stafii* nu se îndepărtează de schema potrivit căreia sclavul își bate joc de bătrînul lui stăpîn, fiind apoi descoperit și iertat. O casă vîndută, despre care slujitorul lansează zvonul că e părăsită fiindcă e locuită de o fantomă, slujește drept pretext piesei. Viguroasă și patetică pe alocuri este *Rudens* (Odgonul), care, după un prolog de o blîndă ironie al steii Artur<sup>1</sup>, începe actul al doilea cu un neașteptat cor de pescari: «*Cei care sînt săraci își duc viața cum e mai rău, ca niște nenorociți, mai ales dacă nici cîștig mai omenesc nu au, nici cu vreo meserie nu s-au deprins ;*

<sup>1</sup> Stea de mărimea întii din constelația Boote, steaua furtunilor

ce bruma au în casă, nevoia îi învață să se mulțumească și cu atât. Pe noi, chiar după aceste veșminte ne cam puteți bănuși ce fel ne e bogăția. Aceste plase și aste undițe de trestie ne sînt tot cîștigul și hrana noastră. Zilnic pe aici ni e drumul din oraș spre mare, să ne căutăm ale gurii: drept exerciții gimnastice și corporale astea ne sînt; aricii de mare, melci, stridii, răcușori, scoici de mîrgăritare, meduze, șoareci de apă, scoici din cele stricate, pe care cu multă trudă le pescuim și noi. Apoi ne mai îndeletnicim și cu pescuitul cu undița, de pe mal și cu mîna prin scorburile stîncilor. Hrana ne-o scoatem din mare. Dacă noroc nu avem și pește de nu ni se întîmplă să prindem, atunci, îmbăiați și plini de sare ne strecurăm în tăcere spre casă și ne culcăm nemîncăți. Iar cînd marea e înfuriată, cum e acum, atunci nici nădejdea asta n-o mai avem. Dacă nu prindem ceva scoici, atunci răbdăm de-a binelea de foame. Acum să ne rugăm de această milostivă Venus să ne vină într-ajutor pe ziua de azi cu folos»<sup>1</sup>.

Viața pescarilor este oglindită cu realism. («Ce faceți? Cum crăpați?» «Așa cum i se cuvine pescarului: de foame, de sete, de speranță».) Marea, cu furiile și capriciile ei, domină comedia și burleștile ei peripecții de recunoaștere, cu un sclav (Trachalio) și un codoș (Labrax), abject ca de obicei. Substratul nu mai rămîne de rîndul acesta generic, ci devine de un lirism realist. Și *Bacchides* (Bahidele, 188 î.e.n.) e străbătută de o vîină sentimentală. Intriga, ca întotdeauna plină de aventuri, capătă culori duioase în prezentarea celor două surori curtezane care se află în centrul acțiunii romanțioase.

*Captivi* (Captivii) se bazează numai pe intrigă și aventura cu sfîrșit fericit. În centrul ei stă inevitabil recunoașterea.

*Cistellaria* (Cutiuța), cu un amplu prolog al zeului Ajutor și cu obișnuita și familiara doză de umor, recurge și ea la recunoaștere, intrigă și capriciile amorului. Se face aluzie în mod polemic la violențele trecătoare dar primejdioase ale oamenilor (obișnuite

<sup>1</sup> Trad. Eliodor Constantinescu în: *Comediile lui T. M. Plautus*, vol. IV, Libr. Atanasiu și Petrescu, Rîmnicu Vilcea, 1934

la serbările dionisiace și datorate vinului care trezește imbolduri nestăpînite).

*Stichus* (199 î.e.n.) prezintă întoarcerea de mult așteptată a doi soți plecați departe. În realitate este vorba de viața sclavilor, cu speranțele și neajunsurile ei, cu voioșia care izbucnește în ciuda lor; ea devine motiv spectacular prin cîntece, dansuri, o tînără disputată de doi amanți și apostrofe ironice adresate spectatorilor: «*nu vă mirați că niște sclavi nenorociți se apucă să bea, să se drăgostească și să se poștească la masă: la Atena, acestea sînt lucruri îngăduite*». Schimburi de replici, lovituri de teatru, *suspense* comice, un șir de întîlniri și ciocniri amuzante însuflețesc scena, care în această piesă atinge o neobișnuită vitalitate comică limpede și sclipitoare, plastică și agilă. *Menaechmi*, comedia gemenilor, datează dintr-o epocă nedefinită, adică de cînd actorul a găsit-o providențială pentru a-și pune în lumină arta de a se înfățișa în două roluri aproape pînă la sfîrșit (în final cei doi gemeni trebuie să apară neapărat împreună pe scenă și atunci se recurge la o dublură). Se pare că exemplele grecești erau foarte numeroase. În ce măsură a pus Plaut ceva de la el? Nu o putem nici afla, nici deduce cu certitudine. Ceea ce contează însă este o constatare mereu actuală: povestea gemenilor posedă un înnăscut și pasionant potențial dramatic, dînd loc — după cum se știe — la nenumărate versiuni, care se dovedesc pînă la urmă mai izbutite decît originalele. Printre numeroasele aporturi teatrale datorate lui Menandru și *comediei noi* în elaborarea unui repertoriu, putem socoti jocul limbajelor și al diverselor naționalități. Plaut compune *Cartaginezul* (188 î.e.n.) după un exemplar grec, al cărui autor nu poate fi identificat și al cărui text, ca întotdeauna, nu-l avem. Încă de la început scopul este acela de a ajunge la primele scene din actul al treilea, cînd apare cartaginezul Hannon cu un mic sclav, încercînd să se facă înțeles în limba lui, interpretată umoristic, prin forța lucrurilor. Contrastul dintre cele două lumi, cea cartagineză și cea romană (prezentată aici, ca în toate comediile latine, în costume grecești, din prudență) oferă amuzante variații spectaculare și o serie de soluții umoristice cu o semnificație hazlie.

Trăsături, fel de a vorbi, caractere, toate servesc pentru a contura două concepții de viață opuse, legate de societăți diferite. Ele se pretează la contraste pitorești, la clarobscururi neașteptate și interesante. După aproape două milenii tema avea să fie reluată întocmai de către comedia italiană renascentistă și exploatată apoi din plin de *Commedia dell'Arte*, de Goldoni și alții pînă la Labiche, Tristan Bernard și Roussin.

În rest, *Cartaginezul* nu are o desfășurare prea originală. Repetă obișnuitele teme, cu codoșul josnic, cu tînărul îndrăgostit de o sclavă destinată prostituției, cu soldatul lăudăros care se face de rîs. Situațiile sînt îmbinate altfel, dar caracterele sînt tot cele tipice: și, ca de obicei, apare în prim plan o figură de scaly, Milfione, mult mai șiret și inteligent decît stăpînul lui, nevoit să-i suporte văicărelile și capriciile, să ducă la bun sfîrșit amorul acestuia. Tendința de a fixa și a repeta caracterele într-un mod care va deveni specific pentru *Măștile Comediei dell'Arte*, ajunge aici să fie oarecum un expedient comod. Datorită aluziilor realiste la moravuri și referirilor la vicisitudinile vieții de teatru, cu un anumit joc interior de comedie în comedie, prologul oferă elementele cele mai remarcabile. Aluzia la serbările în cinstea lui Venus și la obiceiurile legate de ele rămîne prea generică, pentru a arunca o rază de lumină asupra vieții cotidiene a romanilor, asupra legilor care reglementau raporturile dintre ei.

Puțini autori de teatru s-au bucurat de o soartă atît de constantă și de favorabilă ca aceea a italiotului Titus Maccius Plautus. Comediile lui constituie modele primare tipice, pe a căror schemă se țeș de atunci, prin strădania actorilor și a autorilor, noi elemente comice și se brodează noi vicisitudini psihologice. Cărui fapt i se datorește această perenitate? Unei duble serii de împrejurări: pe de o parte îmbinarea realizată în opera lui între simțul echilibrat al construcției teatrale, în care grecii au fost maeștri, și ineditul replicii îndrăznețe, al satirei și umorului duse pînă la o culme a veseliei, caracteristică populațiilor italice, formulei lor de reprezentare. Această simbioză duce la împlinire elemente care, altfel,

nu și-ar fi aflat o exprimare. Plaut a găsit în *comedia atică nouă* instrumentul cel mai maleabil pentru a-și reda observațiile realiste asupra vieții cotidiene și a le încadra într-o succesiune de întâmplări semnificative, într-o parabolă de pură savoare teatrală. Prin aceasta a furnizat un exemplu, care era cel mai adecvat pentru dezvoltarea ulterioară a comediei, după desprinderea ei definitivă de cadrul religios și solemn, de rituri și de serbări, pentru a se insera sub alt raport în interiorul unei comunități, ca mijloc direct de comunicare. Tocmai această metamorfoză este pusă limpede în lumină de spiritualele evocări ale comediei sale. În societatea în care trăia Plaut — Roma republicană ajunsă la culmea dezvoltării ei după sfârșitul victorios al războaielor punice — religia nu mai juca decît un rol formal, de cadru (fiind necesară acum doar ca atare) în viața cotidiană a spectatorului plautian. Viziunea ei despre lume influența încă spiritul acestui spectator, însă numai pentru a-l liniști în privința incognoscibilului și a-l sustrage de la întrebările suscitade de acesta. Religia îi înfățișa universul sub o anumită formă. Cu conștiința împăcată datorită acestei certitudini îndepărtate, el se putea întoarce acum către ceea ce-l interesa mai mult: lumea lui cotidiană, raportul cu ea, posibilitățile comportamentului. Plaut i-o prezintă, într-adevăr eliberată de orice credință sau stavilă etică, complet disponibilă pentru aventura propriei sale vieți. Iată adevărata cauză pentru care creația lui comică a găsit o corespondență directă în sufletul spectatorului și va continua s-o găsească atîta timp cît legile morale vor conta pentru el mult mai puțin decît anumite exigențe indispensabile ale vieții, decît dorințele și satisfacerea lor, atît de bine reliefate scenic în teatrul lui Plaut.

## TERENȚIU

Publius Terentius Afer s-a născut în Africa de Nord, probabil la Cartagina. Suetoniu, vorbind despre călătoria în Grecia în timpul căreia

a murit scriitorul african, afirmă că acesta a întreprins-o *nondum quintum atque vicesimum egressus annum*,<sup>1</sup> în 160 î.e.n. Cu șase ani înainte, Terențiu prezentase una dintre cele mai realizate comedii, *Andria* (166). Este sigur chiar că în 168 el i-a citit această comedie lui Cecilius Statius. După Suetoniu deci, ar fi compus-o când avea doar șaptesprezece ani. Este de crezut însă că data nașterii lui trebuie situată mai degrabă între 190 și 195 î.e.n. decît în 184 î.e.n. Terențiu a fost adus ca sclav la Roma de către senatorul Terentius Lucanus, care l-a eliberat curînd, dîndu-i numele lui și introducîndu-l în cercul prietenilor săi aristocrați (Scipio Emilianus și Lelius). În anul 168 el compusese prima lui comedie, *Andria*, reprezentată la jocurile megaleze<sup>2</sup> din 166.

Ostilitatea defăimătorilor săi l-a constrîns să plece din Roma. În călătoria făcută în Grecia a avut prilejul de a aduna un bogat material comic (vreo sută de comedii ale lui Menandru) care urma să-i servească pentru a-și îmbogăți propriul său repertoriu. Corabia cu care se întorcea la Roma a naufragiat. Terențiu a pierdut aceste comori și nu s-a mai întors. A murit, după spusele unora, în Asia, după ale altora la Stinfalos în Arcadia, în același an, 160, sau în anul următor.

Terențiu și-a luat repertoriul direct și deliberat din *comedia atică nouă*, conform unei tradiții respectate cu multă strictețe în teatrul latin și care-i furnizase și lui Plaut modelele de creație. Trăsăturile comediei grecești sînt evidente în toate cele șase piese ale lui Terențiu (*Andria Eunuchus*, *Heautontimorumenos*, *Phormio*, *Hecyra*, *Adelphoe*<sup>3</sup>), care par să se fi ținut mult mai aproape de modelele grecești decît acelea ale lui Plaut, atît ca spirit cît și ca tratare.

Publicul roman l-a judecat aspru în mai multe rînduri pe Terențiu, refuzînd să-și dea asentimentul cerut pentru aristocratischele și, într-un anumit sens, moralistele sale «divertismente». Prologurile pieselor lui

<sup>1</sup> La douăzeci și cinci de ani încă neîmpliniți (în lat.)

<sup>2</sup> Serbări romane în cinstea zeiței Cybele

<sup>3</sup> *Tînăra din Andros, Eunucul, Cel care se pedepsește singur, Phormio, Soacra, Frații*

ne lămuresc asupra dificultăților întâmpinate. În afară de respingerea operelor, manifestată adesea în mod zgomotos (la *Hecyra* teatrul s-a golit de publicul atras de o întrecere sportivă, după cum se arată în primul și în al doilea prolog al comediei), s-au adus scriitorului numeroase acuzații din surse diferite, împotriva cărora s-a apărut cum a putut. Contra învinuirii de contaminare între diverse comedii ale lui Menandru s-a apărut în prologul la *Andria*, subliniind că întreg teatrul roman se supunea acestei legi. Împotriva celei de plagiat (a fost acuzat de a fi copiat parazitul și soldatul după două personaje dintr-o comedie de Naevius și una de Plaut) a obiectat în prologul la *Eunuchus* că nu cunoștea teatrul latin, ci doar pe acela al lui Menandru. Contra învinuirii mai grave de a fi doar un nume de împrumut pentru prietenii săi nobili, s-a apărut afirmând în prologul la *Heautontimorumenos* că nu putea refuza colaborarea unor nobili, de vreme ce aceasta n-o făcea nici chiar statul roman. Cu aceste vorbe Terențiu îmbina ironia subtilă la adresa detractorilor săi, cu precauția de a nu-și înstrăina protecția puternicilor săi prieteni. Acest zvon s-a transmis pînă mai tîrziu, dar n-avem motive să-i dăm crezare, de vreme ce și Cezar și Cicero l-au socotit neîntemeiat. În prologul la *Phormio*, învinuirea pe care o respinge este aceea că piesele lui « au dialogul sărac și structura șubredă ». El face apel la public să judece dacă este așa. În *Adelphoe* apare din nou acuzația de plagiat, pe care Terențiu o dovedește neîntemeiată pentru că din originalul grec, care fusese mai înainte preluat de Plaut în *Commorientes*, el a folosit doar un episod pe care acesta nu-l introdusese în piesa lui.

Personajele lui Terențiu se aseamănă cu acelea ale lui Plaut în privința trăsăturilor realiste, dar se deosebesc de acestea în mod substanțial. Se simte în ele o « bună creștere burgheză », o vădită rezervă, un simț moral lăuntric, frizînd o oarecare melancolie. În comediile lui, părinții nu uită niciodată să pună drepțurile familiei mai presus de propria lor plăcere, tinerii păstrează o anumită demnitate chiar și în acțiunile cele mai impulsive, sclavii și curtezanele — intriganți și codoși ca de obicei — dovedesc la sfîrșit



omenie și corectitudine, care fac să li se uite păcatele. Așa este, de altfel, și lumea lui Menandru, cel puțin după cum rezultă din puținele informații rămase despre el, o lume a cărei componentă esențială este datoria morală, în realitate, destul de străină societății romane a acelor timpuri.

Un rol aproape hotărâtor în reprezentarea pieselor lui Terențiu l-a avut actorul și conducătorul de trupă Ambivius Turpio care a izbutit să le pună în scenă și, într-o anumită măsură, să le impună publicului. El îndeplinise înainte aceeași misiune și cu comediiile lui Cecilius. Ținând cont de încrederea ce i-a acordat-o Terențiu, care, pe lângă că i-a încredințat piesele sale, l-a pus și să recite prologurile, este evident că era vorba de un artist luminat, care înțelegea să deprindă publicul cu forme de spectacol mai înalte și semnificative.

Nu se poate stabili cu exactitate data compunerii celor șase comedii ale lui Terențiu. Se știe doar că *Andria* a fost citită de poetul lui Caecilius Statius, deci cel mai târziu în 168 î.e.n. și se consideră că aceasta a fost prima lui operă. Din didascaliiile care preced piesele lui, ar rezulta următoarea succesiune: *Andria*, reprezentată de L. Atilius Praenestinus și L. Ambivius Turpio la serbările megaleze din 166 î.e.n.; *Eunuchus*, reprezentată de aceiași, la serbările megaleze din 161 î.e.n.; *Heautontimorumenos*, reprezentată la serbările megaleze din 163 î.e.n. de Ambivius Turpio și Atilius Praenestinus; *Phormio*, reprezentată tot de ei la serbările romane din 161 î.e.n.; *Hecyra*, reprezentată de Ambivius Turpio la serbările megaleze din 165 î.e.n., reluată în 160 la jocurile funebre în cinstea lui L. Aemilius Paulus și apoi pentru a treia oară în același an. *Adelphoe*, reprezentată în 160 î.e.n. de Atilius Praenestinus și Ambivius Turpio la jocurile funebre organizate în cinstea lui L. Aemilius Paulus de către Q. Fabius Maximus și P. Cornelius Africanus. Flaccus a compus muzica pentru toate reprezentațiile pieselor lui Terențiu.

Comediile lui Terențiu s-au inspirat toate din compozițiile anterioare ale lui Menandru și Apolodor, după cum o declară el însuși în prologuri. Mediul în care s-a format Terențiu ca artist și în care a trăit nu

putea să nu-l influențeze și în această direcție. El voia să se impună mulțimii prin alte elemente decât cele utilizate de Plaut, adică mai degrabă prin finețea și valoarea artistică a personajelor, decât prin popularitatea și substanțialitatea lor vitală, pe care mizase predecesorul său; el folosește subtilitatea acolo unde celălalt utilizase o abundență de efecte specifică unui comic experimentat.

Faptul că cele șase comedii au fost găsite întregi a înlăturat dificultatea, adesea de nerezolvat, a reconstituirii filologice, oferind posibilitatea unei deplină evaluări a capacităților poetului. În compozițiile lui se identifică elemente ale unui gust vădit modern, ca în deznodământul piesei *Andria*, sau elemente inovatoare de orientare burgheză, ca acelea care, potrivit lui Diderot, caracterizează esența piesei *Hecyra*. Impresia care se degajă din lectura lor este aceea a unei evidente preferințe acordate moralismului, mergînd pînă la experiențele de tip pedagogic din *Adelphoe*.

*Andria* (Tînăra din Andros) se declară inspirată direct din Menandru. Intriga este tipic de comedie: la început e plănuită o căsătorie care se dovedește inoportună, deoarece tînărul Pamphilus nu-și iubește logodnica, ci pe sora unei curtezane originară din Andros. Tînăra, Glycera, are un copil cu Pamphilus. Chremes, tatăl logodnicei lui Pamphilus, recunoaște pe neașteptate în Glycera pe o fiică a lui, părăsită în urma unor vicisitudini (iată și « peripeția » și « recunoașterea »), astfel încît se face o nuntă fericită, care împacă lucrurile. Cealaltă fiică a lui se mărită cu un prieten al lui Pamphilus, Charinus. Sclavul Davus slujește drept motor acțiunii, constituind de fapt elementul principal al acesteia. În prolog, Terențiu lămurește că a « contaminat » piesa *Fata din Andros* a lui Menandru cu diverse scene din *Fata din Perint*, tot de Menandru. În *Andria* încep să se manifeste unele elemente caracteristice ale concepțiilor lui Terențiu. Libertul Sosia afirmă: « cred că în viață este util în primul rînd un lucru: să nu întreci niciodată măsura ». Iar bătrînul Simo laudă cumpătarea. Ies la lumină, dobîndind un rol de prim rang, circumstanțele sociale: de pildă dacă se descoperă că Glycera este cetățeană ateniană,

Pamphilus este obligat de lege să se însoare cu ea. Remarcile psihologice încep să se înmulțească, personajele — în special cele feminine — sînt prezentate într-o atmosferă sentimentală, dragostea capătă o formă disperată și romantică (Pamphilus exclamă: «*Nimeni, afară de moarte, nu te va smulge de lângă mine!*»). Raporturile sociale se pretează la considerații moraliste (Charinus se plînge că prietenul său Pamphilus nu-și respectă făgăduielile). Sclavul Davus născoceste în numele stăpînului expediente ingenioase și le pune în aplicare, izbutind să îndrepte mersul întîmplărilor în direcția voită.

*Eunuchus* (Eunucul) este inspirată tot din Menandru, fiind contaminată cu scene și personaje din *Lingușitorul*, tot de acesta, după cum ne spune Terențiu la începutul piesei. Aici, elementele comice și de pură teatralitate sînt arhiabundente. În centrul acțiunii se află curtezana Thais (cu această comedie ia naștere obiceiul de a privi curtezanele într-o lumină benignă, care merge uneori pînă la sentimentalism, chiar dacă modul lor de viață e condamnat). Doi bărbați și-o dispută: militarul Thraso, susținut și îndrumat de parazitul Gnatho, și tînărul Phaedria, care se îndrăgostează sclavului Parmeno. Thraso îi oferă în dar o sclavă, Pamfila. Phaedria, un eunuc, Dorus. Fratele lui Phaedria, efebul Chaerea se îndrăgostește de Pamfila. Thraso i-o duce pe Pamfila lui Thais. Parmeno îl travestește pe Chaerea în eunuc și-l introduce în casa lui Thais dîndu-l drept Dorus. Chaerea, rămas singur cu Pamfila, se culcă cu ea. Izbucnește scandalul. Din fericire, prin obișnuitul procedeu al peripeției și al recunoașterii, cetățeanul atenian Chremes descoperă că Pamfila este o soră a lui, care se pierduse cînd era copil. În felul acesta Chaerea poate să se căsătorească cu Pamfila. Thraso și Phaedria au o ciocnire care ar amenința să ducă la încăierare, dacă Thraso n-ar bate în retragere. Prin mijlocirea parazitului se ajunge la un acord: Phaedria o va păstra pe Thais iar Thraso va contribui la cheltuieli, care sînt numeroase, bucurîndu-se din cînd în cînd de favorurile ei. Intriga și umorul au o valoare incontestabilă. Punîndu-l pe sclavul Parmeno să explice că autorul descrie moravurile curtezanelor pentru a-i îndepărta

pe tineri de ele, Terențiu se justifică și începe seria unor abile prezentări defensive ale viciului, atât de atrăgătoare chiar și pe scenă.

*Heautontimorumenos* (Cel care se pedepsește singur) provine de la Menandru, iar la baza ei stau probleme de ordin moralist-pedagogic. Un tată s-a arătat prea sever cu fiul său, care din această pricină se îndepărtează de casă înrolându-se într-o armată străină. De atunci, tatăl, căindu-se, « se chinuie pe el însuși ». Muncește, se străduiește, se sacrifică pînă la ultima limită, dînd drumul sclavilor și țăranilor pentru a-i putea lăsa fiului său o avere din ce în ce mai mare, iar chinurile acestea îi slijesc pentru a-și răscumpăra greșelile. La întoarcere, fiul lui, Clinia, nu are curaj să apară în fața tatălui și se ascunde la prietenul său Clitipho. Clinia o iubește pe Antiphila, fată de condiții modeste, iar Clitipho, pe curtezana Bacchis. Pentru a ascunde dragostea prietenului său de tatăl acestuia, Clinia se dă drept iubitul lui Bacchis, împrumutînd pentru ea zece mine de la tatăl lui Clitipho. Încurcătura se lămurește în sfîrșit. Antiphila descoperă (*more solito*<sup>1</sup>) că este sora lui Clitipho și se anunță căsătoria ei cu Clinia. Între timp, Clitipho, cu o dezinvoltură tipic de comedie (care se va repeta apoi în teatrul european de nenumărate ori), o uită pe Bacchis și se însoară cu o fată de treabă. Subiectul oferă prilejul de a releva aspecte burgheze cotidiene ale vieții de familie din vremea aceea. Raporturile dintre tată și fiu, îmbinînd afecțiunea cu teama, figurează ca idee centrală, ilustrată prin învățăminte de ordin moralizator și didactic (nu lipsesc nici maximele proprii sau citate, ca de pildă: « *ia de la alții învățătura care ți-e de folos* »). Cu moderație, firește, se ia apărarea tinerilor împotriva părinților care nu-i înțeleg, căuțînd să-i îndrume și să-i judece după criteriile învechite. Ca și la Plaut, un sclav (Syrus) joacă rolul principal, datorită iscusinței și vicleniei lui.

*Phormio* derivă din *Epidicazomenos*<sup>2</sup> de Apolodor. Aici parazitul este cel care conduce intriga; peripe-

<sup>1</sup> Conform obiceiului (în lat.)

<sup>2</sup> Titlul se referă la o lege ateniană, care obliga ruda cea mai apropiată să înzestreze o orfană săracă sau să se căsătorească cu ea. La Terențiu este înlocuit cu numele celui care conduce intriga

țiile aventuroase cu sfârșit fericit devin mai savuroase datorită unor expediente comice (exprimări pur mimice, uitări subite etc.) Bătrînul Chremes avea o fiică, Antifila, de la o iubită din insula Lemnos, și un fiu de la soția lui. De Antifila, care trăiește singură și săracă la Atena, se îndrăgostește fiul fratelui său, în timp ce Phaedria, propriul lui fiu îi face curte unei chitariste, pe care ar dori s-o răscumpere de la negustorul de slave Dorion. Parazitul izbutește să obțină printr-o stratagemă banii necesari pentru răscumpărare. Antifila este recunoscută de părintele ei, tînăra chitaristă e răscumpărată și cele două perechi sînt fericite. Și în piesa de față se acordă un loc important legilor morale, care reglementează căsătoria și se citește printre rînduri importanța acesteia ca bază a vieții sociale. Aceeași pondere o au și legile civile legate de căsătorie și care trebuie respectate (de pildă, îndatorirea de a lua în căsătorie pe o cetățeană ateniană, chiar dacă s-a dovedit precedentul unui raport sexual). Firește că aceste legi nu se aplică sclavilor și străinilor. O primă aluzie sarcastică la această situație o găsim într-o replică a sclavului Davus (« *cei ce au mai puțin trebuie să dea întotdeauna ceva celor bogăți!* »). S-ar zice că Apolodor are preocupări mai îndrăznețe și o imaginație teatrală mai liberă decît Menandru. Faptul este confirmat de *Hecyra* (Soacra), care se apropie în mai multe rînduri dacă nu de dramă, în orice caz de așa numita *comédie sérieuse*, concentrîndu-și interesul asupra personajului care dă numele piesei, soacra; ea este bănuită pe nedrept de asprime față de nora sa, fiind profund îndurerată din cauza acestor bănuieli, cu toate că fiul îi declara că o preferă pe ea soției, de care e foarte îndrăgostit. Și în cazul de față acțiunea se înscrie într-un arc, care merge de la precedent la deznodămînt, trecînd printr-o împrejurare-cheie.

Tînărul Pamphilus, în stare de ebrietate, violează noaptea o trecătoare, fără să-i vadă chipul. După două luni se căsătorește cu o tînără, deși o iubea pe curtezana Bacchis. Nu se atinge de soția lui, dar se îndrăgostește treptat de ea. Pleacă într-o scurtă călătorie. Între timp, Filumena își dă seama că este însărcinată. Simulează o ceartă cu soacra și se refugiază la

mama ei. Pamphilus se întoarce și află cele petrecute, rămânând profund îndurerat, pînă cînd va recunoaște în Filumena pe fata pe care o violase și, căindu-se, o readuce acasă. Cele două figuri feminine sînt la fel de mișcătoare și umane, după cum curtezana Bacchis apare generoasă și blîndă (comedia tinde să reabiliteze elementele sociale inferioare, femeii și sclavi, știind că ele atrag interesul publicului). Sentimentul prieteniei, al sacrificiului (soacra vrea să se retragă la țară ca să nu tulbure fericirea fiului ei), al înțelegerii în familie stau în centrul tensiunii psihologice, și apar pregnante analize morale. Sclavul Parmeno încheie comedia exclamînd: « *Astăzi am făcut fără să vreau mai mult bine decît am făcut pînă acum cu bună știință* ».

*Adelphoe* (Frații) accentuează aceste înclinații moralist-pedagogice în numele unei concepții mai libere și mai sincere despre viață și educație. Originalul îi aparține lui Menandru, afară de o scenă luată dintr-o piesă a lui Diphilos, *Synapothnescontes*<sup>1</sup>, pe care Plaut n-o folosește în adaptarea aceleiași piese sub titlul de *Commorientes*. Acțiunea nu se deosebește de celelalte decît printr-un schematism mai pronunțat. Este vorba despre doi părinți, unul prea îngăduitor, celălalt prea sever; primul, care este neînsurat, adoptase un fiu al celui de al doilea, pe care îl crește conform principiilor sale. Celălalt fiu se îndrăgostește de o chitaristă, iar primul îl ajută, căutînd să adoarmă bănuielile tatălui cel sever, ba chiar atrăgîndu-le asupra lui (în realitate, este îndrăgostit de o fată simplă din Atena). Treptat, metodele părintelui indulgent îl conving pe părintele cel sever să se poarte cu blîndețe și cu înțelegere, astfel încît la sfîrșit se sărbătoresc cele două nunți fericite. Sînt amuzante indicațiile din viața cotidiană iar polemica morală în favoarea generozității și dragostei față de copii împotriva interesului și a asprimilor legii este destul de îndîrjită. În dialoguri sînt intercalate maxime și cugetări. Se arată respectul conveniențelor (« *Ajutați-mă, zei! O curtezană și o mamă de familie sub același acoperămint!* »). Trăsăturile burgheze ale comediei lui Terențiu se accentuează astfel treptat, nu putem ști însă dacă

<sup>1</sup> Cei care mor împreună (în grec.)

în mod conștient și intenționat. Atît originalele grecești cît și Terențiu își bazează optica problemelor pe o societate solid constituită, trăind în respectul normelor pe care și le-a creat; ele iau apărarea virtuților familiale și a echilibrului social, nu fără a marca însă firescul accent evolutiv. O situație istorică analogă avea să se producă în Europa de la Renaștere pînă la Revoluția franceză; așa se explică reluarea aproape literală a acestui fel de comedii, tratate în mod original și neprevăzut, dar fără a se îndepărta niciodată cu totul de modelele lui Terențiu.

Menandru, Apolodor, Terențiu creează o schemă de reprezentare care satisface interesele unei societăți acum cu totul desprinsă de matca religioasă și dornică să formuleze o morală socială chibzuită și practică pentru cei ce vor să i se conformeze și care caută s-o oglindească. Din punct de vedere tehnic, reprezentarea capătă în cadrul desfășurării ei un aspect dezinvolt, variat, verosimil și realist. Eliberată de balastul corurilor și de referințele cu caracter religios sau civic, ea devine o zugrăvire a moravurilor printr-o schemă care, cu ajutorul «peripeției» și al «recunoașterii», duce la căsătoria finală.

## SENECA

Un fenomen deosebit și izolat îl constituie creația tragică a lui Seneca, destinată exclusiv lecturii (a început să fie reprezentată doar în timpul Renașterii) și, cu toate acestea, atît de plină de elemente teatrale. Seneca o elaborase ca un fel de *otium* literar și demodat, căci această formă fusese abandonată de mai multe decenii. În ea a ieșit la iveală nu numai un temperament tragic, ci și o concepție, care au stabilit premise fundamentale și au exprimat un spirit tragic de natură nouă și viguroasă.

Annaeus Seneca s-a născut la Cordoba, în Spania, în anul 4 î.e.n. Mutîndu-se curînd la Roma, el a fost elevul lui Attalus, învățător stoic, și al pitagoricianului Sotion. Gînditor de nuanță tipic stoică, Seneca s-a

dedicat educației tineretului și, avându-l printre elevii săi și pe Nero, a contribuit prin acțiunea lui stimulatorie la îndrumarea viitorului împărat. Învățătura lui îndeamnă la crearea unei societăți mai bune, îndeamnă stăruitor la detestarea violenței, predicând egalitatea între oameni și respectul reciproc, propovăduind austeritatea. A fost însă exilat un timp în Corsica din pricina iubirii lui pentru Iulia Livilla, nepoata împăratului. Crezul lui stoic și laic îl duce în operele pe care le-a scris la o contemplație melancolică a prezentului nefericit, făcându-l să viseze o lume mai demnă, să spere într-o viață ultraterestră, idei care se manifestă mai ales în operele lui de filozofie și știință și în câteva epistole interesante. În urma accentuării unei neînțelegeri cu Nero, Seneca și-a părăsit atribuțiile politice și poziția socială, retrăgându-se în meditație, renunțând la avantajele dobândite, susținând idei contrare celor ale fostului său elev și ale societății timpului. S-a sinucis în anul 65 e.n. tăindu-și vinele, cu stoicism, așa cum și trăise. Cele nouă tragedii care-i sînt atribuite au toate subiecte grecești, după cum se vede chiar din titluri, iar în codicele Laurentian XXXVII, 13, sînt enumerate în ordinea următoare: *Hercules furens* (Nebunia lui Hercule), *Troades* (Troienele), *Phoenissae* (Fenicienele), *Medeea*, *Phaedra* (Fedra), *Oedipus* (Oedip), *Agamemnon*, *Thyestes* (Tieste), *Hercules Oetaeus* (Hercule oeteul<sup>1</sup>). S-a încercat să i se atribuie și o *praetexta*, *Octavia*, dar sînt prea numeroase argumentele care exclud această paternitate.

În ce sens este orientată creația lui Seneca? Ce anume îl deosebește de marii precursori greci, pe ale căror urme calcă direct sau indirect? Într-un tipar sub multe aspecte foarte asemănător, Seneca toarnă un spirit prea puțin înrudit cu acela al tragicilor greci. Iar această înstrăinare apare tot mai vădită cu trecerea anilor (și a evenimentelor care-i marchează viața). La Seneca se manifestă evident o evoluție care, dincolo de respectul formal față de cultura

---

<sup>1</sup> De la Oeta, munte în Tesalia, unde Hercule, otrăvit de cămașa îmbibată în sîngele lui Nessus, își ridică un rug pentru a scăpa de chinuri prin moarte



greacă, îl duce către cu totul alte limanuri, spre care se îndreaptă în mod logic lumea modernă. Este incontestabil că tragediile lui Seneca sînt nerealizate și nesigure din punct de vedere artistic, mai ales în comparație cu marile lor modele. Ele trădează și o vădită înclinație către oroare și cruzime. Totuși, chiar și pe planul acesta, putem descoperi actualitatea lor neprevăzută, comunitatea dintre ele și multe manifestări moderne, exacerbarea imaginii, obișnuită astăzi în oglindirea tulburărilor lăuntrice care se manifestă în perioadele profund nesigure de propria lor existență și dăinuire.

Seneca a trecut prin binecunoscutele fluctuații, cînd de favoare, cînd de dizgrație din partea lui Claudiu și a lui Nero, de la putere la exil, iar apoi de la putere la sinucidere. Aceste experiențe nu puteau să nu influențeze caracteristicile creațiilor sale. În privința conștiinței, ele au dus la pesimismul senin și detașat al operelor sale cu caracter moral și filozofic. Cînd și-a exercitat însă retorica sortită unui cadru restrîns, cînd și-a compus tragediile, Seneca a lăsat să vorbească subconștientul lui zbuciumat. A evocat viziuni monstruoase și sîngeroase, a făcut abuz de sugestii verbale, în pasajele de bravură s-a întins asupra descrierilor și enumerărilor, iar gîndirea lui mai liberă și necruțătoare a încredințat-o cel mai adesea Corului.

În *Oedip*, care s-ar părea că face parte dintre primele încercări, Seneca se îndepărtează de marele original sofoclean doar printr-o mai puternică înflăcărare a limbajului, care culminează în exclamația eroului: « *O, voi, forme ale Morții violente și tu, groaznic fior al Moirei și tu, Istovire și tu, Ciumă neagră și tu, Convulsie a agoniei, veniți toate cu mine! Îmi place să vă am călăuze!* »

În *Fedra*, Seneca se inspiră în special din cele două tragedii ale lui Euripide, scrise pe aceeași temă. Dar aici el se eliberează de orice precedent. Construcția dramatică — dacă se poate numi astfel — nu cuprinde nici o divizare în părți și nu urmează nici o convenție. Merge direct către scopul ei tragic, lăsînd Corurilor menirea de a crea pauzele necesare reflecției.

185 Aici pasiunea Fedrei, pe care aceasta i-o dezvăluie

direct lui Hipolit, nu mai are nici o reținere, lăsându-se cu voluptate în voia patimei. Fedra continuă iubirile din neamul ei și mărturisește deschis că la baza tuturor impulsurilor ei erotice se află o nestăpînită înclinație către anormal<sup>1</sup>. Dragostea ei pentru Hipolit este anormală nu numai sub aspect social, acesta fiindu-i fiu vitreg, ci și prin asexualitatea lui, care-l face să prefere natura și singurătatea, prin frigiditatea lui care nu cedează și nu iartă. Moartea lui Hipolit este zugrăvită în culori întunecate și atroce. («...un trunchi de copac cu vârful pîrjolit îi străpunge pîntecul...»). Reacțiile lui Teseu — durere pentru Hipolit, ură față de Fedra care se sinucide sub ochii lui — explodează cu o violență fără seamăn. Ni i-am putea închipui ca eroi ai tragediei pe Claudiu și Messalina, pe Nero și Agripina. Am vedea atunci cum devin verosimile aceste exasperări ale tuturor simțurilor, aceste izbucniri puternice ale limbajului în care freamătă luxuria și poftetele oarbe, sortite să ducă la catastrofă.

*Troienele* derivă, de asemenea, din două tragedii ale lui Euripide (*Hecuba* și *Troienele*). Dar și de rîndul acesta, acțiunea, foarte apropiată de cele din Euripide, pînă și în denumirile personajelor imaginare, se depărtează simțitor ca spirit. Se remarcă dispariția zeilor și a tot ce privește direct funestele consecințe ale războiului. În *Troienele*, numai durerea și nenorocirea copleșesc sentimentele personajelor, lamentațiile Corului. Ele sînt exprimate într-o formă înaripată, de vast orizont liric, care l-ar fi făcut poate pe Seneca să înțeleagă mai multe chiar decît Euripide, dacă umanitatea personajelor și în special a celui mai curajos și îndurerat, Andromaca, n-ar fi subjugată de oroarea încercărilor la care sînt supuse. S-ar părea că acest ton forțat, uneori halucinant și întotdeauna hiperbolic, ar trebui să înlătore teatralitatea. Ciudat însă, aici ca și în *Fedra* o exaltă și îi creează un climat cu totul aparte de o uimitoare și înspăimîntătoare putere de convingere. *Medeea* ar putea fi socotită tragedia în care limbajul atît de bombastic al elocvenței lui Seneca fiind într-

---

<sup>1</sup> Pasiphaë, mama Fedrei, fusese mistuită de o dragoste neferică pentru un taur cu care se va împreuna, dînd naștere Minotaurului

cîtva mai moderat, se pretează mai bine exigențelor «recitabile» ale teatralității, iar pe de altă parte, își găsește o justificare a exceselor în oroarea faptelor narate. În esență Seneca rămîne fidel schemei lui Euripide. Medeea este privită prin prisma naturii umane a resentimentelor și reacțiilor sale. Ura ei izbucnește pentru că este forțată de umilințele și durerile la care o supune destinul și, de fapt, Iason. Acesta asistă neputincios la năruirea propriei sale vieți, după ce i-a fost luată logodnica, după ce Medeea ucide copiii sub ochii lui și-i aruncă în brațe cadavrele. De aceea exclamă: «*Pleacă în spațiile eterne, ca mărturie că acolo unde te ridici tu, nu există divinitate!*» ajungînd la o recriminare zadarnică și încercînd parcă să justifice divinitatea care a îngăduit toate acestea. În realitate, întreaga tragedie este străbătută de o învolburare convulsivă de pasiuni, imanentă, asupra căreia nici legile, nici alte elemente exterioare n-au vreo putere. Ecoul se va prelungi și de rîndul acesta pînă la tragedia franceză din secolul al XVII-lea, pînă la diversele neoclasicisme.

*Tieste* (după tragediile pierdute, cu același titlu, ale lui Sofocle și Euripide) și *Nebunia lui Hercule* (după *Trahinienele* lui Sofocle) își bazează în schimb vi-goarea lăuntrică pe ororile evocate și din care, s-ar putea zice, se hrănesc. În aceste întîmplări sîngeroase și sacrilege, nici destinul nici divinitatea nu mai joacă vreun rol. Singurele răspunzătoare sînt adîncurile inaccesibile ale naturii umane, ale căror abisuri n-au hotar și ale căror nebunii ajung pînă la delirul lui Hercule, care și masacrează copilașii și soția, sau la rătăcirea bestială a lui Tieste, care se înfruptă din copiii lui și se împreunează cu propria-i fiică. Asemenea orori sînt în mod firesc scaldate în sînge, iar în fața lor, rațiunea își pierde orice putere. În *Coruri*, Seneca recurge totuși la doctrina lui stoică, fie invocînd moartea fie propovăduind renunțarea la orice dorință și la orice bunuri pămîntești. În *Agamemnon* (după Eschil), care ca tehnică pare să fie anterioară lui *Tieste* (de fapt este de o factură mai anonimă și tradițională), ca și în *Tieste*, puterea și tirania sînt demascate fățiș ca izvoare ale relelor, ca o țară neiertătoare ce duce la toate monstruozițiile. Aluziile la

realitățile acelei epoci sînt destul de limpezi. Monstruoșitatea lui Atreu, care-i dă fratelui său Tieste să mănînce din carnea copiilor lui, găsește un corespondent la Caligula și Nero. Prin oroarea faptelor povestite și prin realismul cu care sînt descrise, *Tieste* rămîne unică prin violența fără seamăn a tragicului. Corurile, pătrunse de un lirism calm și înalt, evocarea furiei și a umbrei lui Tantal, alcătuiesc un cadru sever și întunecat.

*Oc'avia* este singura *praetexta* care ne-a rămas. Aproape nimeni nu i-o mai atribuie astăzi lui Seneca din motive bine stabilite, dintre care cel mai important este nementiunea ei în cele mai serioase izvoare manuscrise. Seneca figurează aici ca personaj, fapt nemaiîntîlnit în toată tradiția tragică clasică. Umbra Agripinei face aluzie la detalii precise privitoare la moartea lui Nero, care a avut loc în 68 e.n. adică la trei ani după aceea a lui Seneca. Popeea îi povestește doicii un vis în care Nero pune să fie ucis fostul ei soț, Rufius Crispinus, decedat însă după Seneca. Tragedia este foarte deosebită de celelalte ale lui Seneca, statică și lipsită de accente dramatice puternice, iar singura acțiune propriu-zisă — răscularea plebei în favoarea eroinei și plecarea acesteia — este înecată într-un fel de penumbră estompată. Ipoteza cea mai probabilă este aceea că autorul tragediei poate fi identificat cu un imitator al lui Seneca din timpul primei perioade a lui Flavius. Autorul anonim prezintă analogii mari cu Seneca în privința amănuntelor tehnice a locurilor comune, a imaginilor, avînd însă o capacitate mult inferioară în compunerea tragediilor. Intervenția unor apariții imaginare nu este suficientă pentru a dinamiza acțiunea.

Cele nouă tragedii rămase de la Seneca au avut, în timpul Renașterii și după aceea, darul de a provoca reînvierea teatrului tragic profan în Europa. Este într-adevăr de mirare că tragicii greci, din care Seneca s-a inspirat în mod deliberat, n-au exercitat o influență cît de cît comparabilă cu a lui. Cauza acestui fapt a fost probabil cunoașterea mai puțin răspîndită a limbii grecești și, de asemenea, slaba răspîndire a textelor respective originale sau traduse. Există însă alți doi factori care trebuie să fi avut o contribuție

hotărîtoare. Primul este acela că imaginația aprinsă și pasiunea tumultuoasă a limbajului lui Seneca păreau să se potrivească mult mai bine cu gustul baroc care începea să se afirme, cu înclinația lui către o formă frământată și convulsionată. Al doilea factor este că la Seneca referirile religioase, care constituiseră adevărata bază a tragediei grecești, dispăruseră definitiv, lucru neașteptat de concordant cu spiritul esențialmente sceptic și hotărît străin de orice substrat și gândire religioasă, care se contura în teatrul secolului al XVI-lea. Religiei i se acorda acum doar un respect și o teamă formală, ca și cum ar fi fost un *tabu* de care trebuia să te îndepărtezi cu prudență și bună știință (cel puțin în Italia și în Anglia, unde Seneca era studiat, urmat, imitat). Stoicismul și morala lui slujeau foarte bine drept vehicul pentru un vitalism atît de puternic, încît devine scop în sine, ca la Shakespeare.

Au trebuit să mai treacă trei secole de transformări culturale și estetice, pentru a se reveni la teatrul lui Seneca cu un interes autentic și nu doar științific. Antonin Artaud, profetul teatrului francez de astăzi (firește, neascultat în timpul vieții), a recunoscut în Seneca cel mai desăvîrșit și luminos exemplu al aceluia *théâtre de la cruauté* a cărui necesitate pentru lumea modernă o descoperise și o declarase prin manifeste programatice și tentative de spectacole.



# ROMANUL DRAMATIC INDIAN

**A**ctivitatea teatrală are în peninsula indiană vechi și complexe tradiții legate direct întâi de brahmanism, iar apoi de budism. Avem ca mărturie un imn vedic, *Nâtya-Câstra*, atribuit lui Bharata, personaj legendar ce simbolizează un clan, o asociație de triburi. Nu se poate spune nimic sigur cu privire la data compunerii imnului, dar aceasta pare să se situeze aproximativ cu un mileniu î.e.n. și este în mod cert anterior budismului. Transcrierea acestui imn, transmis oral vreme de multe secole, este cu mult mai recentă, dar faptul nu interesează cercetarea noastră. Imnul povestește cum Brahma i-a acordat lui Bharata darul artei teatrale, specificându-i îndatoririle și determinându-i chiar tehnica. În alte imnuri vedice ulterioare se vor distinge diferite forme de teatru și diversele elemente care le alcătuiesc. Aici fenomenul teatral rămîne încă la faza unui nucleu de exprimare unde se contopesc dansul, cîntul, recitarea. Nu se menționează nici o structură profesionistă. Dar este clară deosebirea de rit: *«Petrecere a stăpînilor, odihnă a săracilor, bogăție a celor ce trăiesc în bogăție, încurajare a sufletelor temătoare ; înveșmîntat în diversele manifestări ale vieții, întruchipînd diferitele faze ale acțiunii, am făcut acest Teatru asemenea mișcării lumii. — Pentru oamenii superiori, inferiori, mijlocii, receptacul al tuturor activităților ; el generează învățături folositoare, și de la energia încordată pînă la destinderea jocului, aduce toate bucuriile. — În felul acesta, prin Senzații, Sentimente și toate modurile de mișcare, acest Teatru va fi pentru toți un izvor de învățăminte. — Pentru cei urmăriți*



de nenorocire, de munci, de dureri, sau mistuiți de un foc lăuntric, pentru toți Teatrul va oferi un refugiu în viața aceasta. Arătând căile legii, ale gloriei, ale drumului celui lung, ale eliberării<sup>1</sup>, întărind intelectul, teatrul va fi pentru omenire izvor de învățăminte. — N-o să existe nici o cunoștință, nici o meserie, nici o știință, nici o artă, nici o formă de activitate sau de metodă, care să nu se poată vedea în teatru... Trebuie să se știe că teatrul reprezintă în întregime acțiunile Zeilor și ale Titanilor, ale regilor și ale poporului, ale Profesitorilor, ale cuvântului sfânt. Orice natură individuală din lume, cu amestecul ei de fericire și nenorocire, prezentată prin mimica trupului și alte mijloace de exprimare, iată ce se numește Teatru. El va aduce Cunoașterii sacre, științei și miturilor un loc de ascultare, iar mulțimii o desfătare: acesta va fi Teatrul... După ce le-a vorbit astfel Zeilor și tuturor puterilor cerești, Cel Care Lovește mi-a poruncit precum urmează: îndeplinește Cultul Teatrului". Este vorba, după cum se vede, despre o concepție ajunsă la o conștientă maturitate a dezvoltării, în care se reflecta o bogată experiență a cunoașterii și imaginației. Este probabil că s-au pierdut verigile acestei evoluții, care a avut ca prim punct de plecare indentificabil unele imnuri vedice extinse și corale, ca și ditirambii elenici, iar ca etapă importantă, unele forme strict religioase, cum sînt dramele lui Aśvaghosa (sec. I sau II e.n.). Între secolele IV și IX ale erei noastre s-a produs o neașteptată și puternică înflorire a operelor teatrale, constituită din elemente absolut specifice, atît în privința structurii dramatice, cît și în aceea a spiritului și a limbajului care însuflețesc aceste opere. Ea a fost ecoul direct al unei mari civilizații, care a cunoscut în acea epocă cele mai bogate puteri creatoare ale sale, sub dinastiile împăraților Kusana și Gupta.

Geneza trebuie căutată în vasta producție de epopei ce caracterizează literatura sanscrită (Kalidasa, autorul *Sakuntalei*, opera dramatică cea mai elevată și desăvîrșită din această perioadă, este totodată și autorul

<sup>1</sup> Este vorba despre *Moksha* sau *Mukti*, adică eliberarea definitivă a ființei, starea supremă către care tinde evoluția ființei umane în doctrina vedică

unor poeme care istorisesc legende și mituri). Spre deosebire de activitatea teatrală care o precedă în bazinul mediteranean, această producție nu pornește de la premise religioase sau rituale, este rareori legată de mit și chiar cînd apelează la legende, le ilustrează cu detalii realiste care exclud orice transfigurare, situîndu-se pe planul unei simple cronici. Cu alte cuvinte, le tratează ca pe niște evenimente petrecute aieva. Mai mult decît atît: abordează situațiile actuale cu un realism destul de apropiat de acela al secolului al XIX-lea și adesea eroii săi sînt de proveniență umilă: faptele istorice sînt repuse în matca lor cotidiană, readuse la înfățișarea lor adevărată. Aceasta fără a aluneca însă în comedia de moravuri sau de caractere, deoarece sensul acțiunii are rolul de a ilumina și îndruma, într-o vastă frescă, plină de evenimente și personaje, cu totul străină de unitățile de loc, de timp și de acțiune.

Dialogul se desfășoară în proză. Cînd intervin meditații, expansiuni lirice și invocații, atunci se transformă în strofe și versuri. Cîntul are un rol lipsit de importanță, spre deosebire de teatrul din alte țări orientale, mai cu seamă de cel chinez, destul de asemănător cu spectacolele noastre muzicale. În desfășurarea acțiunii se recurge adesea la divinități. La baza acestor opere se observă un dens substrat ideologic. Nu se poate spune însă că ar fi produsul sau experiența acestuia, ele bucurîndu-se de o efectivă libertate de mișcare în ce privește desfășurarea acțiunii dramatice. Sugestia religioasă se remarcă mai cu seamă prin numeroasele personaje de «brahmani», înfățișate, în general, cu profund respect și sinceră admirație. Convențiile dramatice sînt destul de simple. Fiecare piesă, după o invocație către divinitate, are un prolog la care participă conducătorul trupei și cîțiva actori, cu amuzante expediente umoristice. Numărul actelor variază între minimum cinci, și maximum zece. Acțiunea se termină întotdeauna cu bine. Elemente și personaje comice se amestecă cu dezinvoltură cu cele dramatice. Limbajul merge de la o naturalitate realistă care poate friza vulgaritatea, pînă la cel mai aprins și căutat lirism. S-ar zice că autorii indieni nu cunosc hotare în inspirația lor. Ei amintesc și prin acest fapt

de teatrul elisabetan, apărut cu o mie de ani mai târziu și în cu totul alte condiții istorice.

Activitatea teatrală se desfășura din timpuri imemorabile în India, cu regularitate și cu o tehnică adecvată. Lipsa de edificii teatrale ne face să presupunem că nu avea un caracter permanent, ci ocazional. Contribuția actorului era retribuită, dar nu se poate vorbi de o profesie stabilă care să poată asigura prin venitul ei viața zilnică. Autorii (în privința cărora lipsesc aproape cu totul informațiile biografice) se apropie de teatru fără a se simți legați de el ca de o meserie, feriți ca atare de anumite servituți, putându-și urma cu destulă libertate imboldurile inspirației, nesupunându-se decît în linii mari anumitor exigențe.

Alte elemente comune acestor piese sînt referirile la preceptele morale, produs al credințelor religioase; amestecul sanscritei cu dialectele, după cum personajele sînt de înaltă proveniență socială sau de origine umilă; alternarea temelor amoroase cu cele eroice (primele predomină), cu accente care se înalță aproape întotdeauna pe culmi pasionale.

Primele fragmente dramatice sînt considerate ca datînd din sec. I. e.n. Între secolele II și IV înfloresc Bhāsa, de la care s-au păstrat (sau mai bine-zis, căruia i se atribuie) treisprezece drame; dintre ele, cea mai bogată ca imaginație și conținut poetic este *Vasavadatta din vis*, avînd stil și subiect de legendă; dar psihologiile devin realiste iar personajele sînt luate din viața de toate zilele. Vasavadatta este răpită în chip misterios regelui Udayana, care o luase de soție și care urmează să se căsătorească acum cu Padmavati. Vasavadatta se întoarce deghizată în palatul soțului ei și asistă la noua lui nuntă. Dar Udayana nu încetează să o regrete și să o viseze; pînă la urmă, ea revine în brațele lui cu consimțămîntul lui Padmavati. Disparația ei fusese pusă la cale de ministrul regelui pentru ca prin noua căsătorie să întărească situația domniei și să înlătore anumite primejdii. Drama este dominată de atașamentul extraordinar care-i leagă pe Udayana și Vasavadatta. La cel dintîi se manifestă printr-o amintire stăruitoare care îi domină și îi impregnează clipele chiar

cînd se află lingă noua lui soție. La Vasavadatta, printr-un generos simț al sacrificiului, care nu cunoaște nici nerăbdarea, nici regretul. Încă din această dramă, cu scene de o profundă atmosferă poetică și o evoluție dramatică vie și intensă, triumfă sentimentul dragostei cu o tărie și o puritate care nu-și găsesc asemănare în lumea antică, și nici nu cad în abstracțiunea ideologică și în manierismul care își vor pune amprenta pe manifestările medievale. Sentimentul profund care-i leagă pe cei doi eroi ai dramei constituie elementul central al vieții lor și al reprezentăției, devine o realizare lăuntrică a civilizației, întrucît le purifică și înobilează sufletele, depășind legătura fizică printr-o contopire spirituală ce constituie efectivă lor rațiune de existență.

Dramele cele mai importante din perioada istorică următoare, între sec. IV și V e.n., *Sakuntala recunoscută* de Kalidasa și *Teleguța de lut* de Sudraka, au ca temă centrală tot sentimentul iubirii, dar în două versiuni foarte diferite ca formă. Poetica legendă a lui Kalidasa evocă întâmplări ce marchează fazele unei iubiri nemărginite și se desfășoară într-o atmosferă de vis, într-o continuă și emoționată suspensie lirică. *Teleguța de lut* situează, în schimb, peripețiile unei iubiri tot atît de pure și năvalnice într-un cadru cotidian, printre întâmplări realiste pînă la licențios și personaje ale căror temperamente și caractere sînt legate de lupta pentru viață, într-un oraș și într-un moment istoric autentice.

Idealizarea atinsă în *Sakuntala* nu diferă în esență de genul celei realizate în *Teleguța de lut*. Cu ajutorul unor procedee total diferite se exprimă o stare sufletească specifică acelei vieți sociale, aspirațiilor comune ale spectatorilor dramei. În *Sakuntala* se face uz de mijloace feerice și fantastice, impregnate de sentimentul naturii și al unei existențe fremătînd de sevă și vitalitate. Personajele sînt conturate cu un rafinat simț al stilizării, cu o stăruitoare grijă pentru formă, care le face să fie reprezentative ca într-o mitologie de tip nou, proaspătă și autentică, plină de grație și frumusețe. De aceea Goethe va spune: «Vrei florile primăverii și roadele toamnei? Vrei fascinație și încîntare? Vrei hrană și vrei satisfacție? Vrei să

cuprinzi într-un singur nume cerul și pământul? Zicînd *Sakuntala*, am spus tot.»

*Teleguța de lut* ne înfățișează o curtezană, Vasantasena, și un brahman sărac, Ciuradatta, persecutați de soartă și de cei puternici, într-un ansamblu de figuri minore, incapabile de a-și asuma o îndatorire și cel mult, generoși în fidelitate. Vasantasena și Ciuradatta înving complotul împrejurărilor, intrigile unui cumnat al regelui, căruia Vasantasena refuză să-i cedeze. În momentul cînd Ciuradatta trebuia să fie executat, este salvat de ea, dragostea lor triumfă. O dragoste născută din umilință, din sărăcie, din puritatea sentimentelor, așa cum se pot întîlni nu numai la figurile de basm, ci și la personaje obișnuite, reale, în miezul vieții sociale. În *Sakuntala* cele mai pure accente de dragoste reprezintă o transfigurare; în *Teleguța de lut* ele constituie o neașteptată resursă dezvăluită într-un suflet care se lasă în voia pasiunii ce-l năpădește. Faptul surprinzător pentru cititorul modern este că în aceste drame se aplică legile de bază ce caracterizează spectacolul popular tipic al vremurilor noastre. Ele redau o peripeție amoroasă care, doar la sfîrșitul spectacolului și numai în ultima clipă se rezolvă în mod fericit, întocmai ca în filmele cele mai tipice ale industriei hollywoodiene. Este evident că între cele două civilizații există o anumită înrudire psihologică ascunsă. S-ar părea că în civilizația indiană unele circumstanțe istorice au împiedicat un ulterior proces de maturizare, fapt care explică pentru ce în mileniul următor activitatea teatrală, deși continuă să se dezvolte, nu izbuteste să dea decît variații pe teme elaborate în această epocă.

Un moment fericit al creației poetice este secolul al VII-lea căruia îi aparține dramaturgia lui Harshadeva, autor al pieselor *Ratnavali* și *Priyadarsiķa* cu caracter romanesc și *Nagananda* (Naga și fericirea lor) orientată către teme religioase. În secolul al VIII-lea a trăit Bhavabhuti, de la care au rămas două piese inspirate din istoriile cuprinse în *Ramayana*<sup>1</sup> și *Malati*

<sup>1</sup> Epopee sanscrită, compusă probabil în sec. IV și atribuită înțeleptului legendar Valmiki, istorisind peripețiile prințului Rama

și *Madhava*, altă poveste de dragoste care, după întâmplări aventuroase și o serie de împrejurări nefericite, se încheie prin împlinirea unui vis de dragoste. Eroii sînt de rîndul acesta doi tineri pe care soarta urmărește să-i despartă cu orice preț. Iubirea lor este însă mai tare decît toate piedicile naturale și supranaturale. Elementele feerice și lirice devin aici predominante, fără a diminua însă esența conflictului dramatic, îmbogățind-o chiar, iar interesul acțiunii devine tot mai intens pînă la dezno-dămînt. Loviturile de teatru și evenimentele drama-tice capătă o importanță care frizează uneori gustul melodramatic, dar se mlădiează apoi în rafinate vi-ziuni poetice. Piesa prezintă o agitată lume fantastică și o viguroasă psihologie a iubirii, dînd colorit per-sonajelor și reacțiilor lor, apropiindu-se de teme reli-gioase care ies la iveală ici și colo și de un simț critic ce pune în valoare comportarea loială, sentimentul prieteniei, constanța afectelor.

În aceeași epocă, sau puțin după aceea (pentru cro-nologia ades foarte discutată și pentru informațiile de bază, ne-am folosit de studiile specializate ale lui Mario Vallauri) se situează *Visakhadatta*, autorul complexei opere dramatice *Rakshasa ministrul sigi-liului*, care se deosebește net prin conținutul ei de celelalte drame amintite, deoarece este complet lip-sită de tema iubirii și descrie o acțiune, ca de obicei destul de încurcată, cu caracter strict politic.

Am putea face o oarecare apropiere între genul acestei piese și dramele istorice shakespeariene. Și aici se folosește referirea la o cronică recentă, foarte pro-babil cu intenția de a o reda fidel. Dar în timp ce la Shakespeare predomină interesul pentru personaj, adesea pentru slăbiciunile sale, și concepția eveni-mentului istoric privit ca un judecător cel mai adesea orb, în această dramă neobișnuită predomină simțul științei politice, cu accente și determinări destul de asemănătoare cu acelea din *Principele* lui Machiavelli. Ministrul Canakya apără domnia lui Candra-gupta de curînd cucerită prin doborîrea dinastiei Nanda. Ministrul Rakshasa, rămas credincios fami-liei Nanda, încearcă pe toate căile să-i restaureze puterea. Conjurații și contraconjurații, intrigi și contra-

intrigi. Lupta dintre cei doi miniștri devine tot mai strînsă, astfel încît vor cădea victime unii dintre agenții și partizanii lor. Pînă la urmă vor învinge vicleșugurile lui Canakya, care au drept unic scop atragerea lui Rakshasa în slujba regelui său, ca ministru, pentru a face ca priceperea acestuia să fie în folosul noii domnii. Piesa își continuă desfășurarea în sensul scopului urmărit de acțiunea politică a lui Canakya, cu intenția de a pune în contrast abilitatea lui luminată cu integritatea lui Rakshasa. Canakya era o figură istorică renumită atît pentru priceperea lui în a governa, cît și pentru un tratat de politică, rămas ca o lucrare fundamentală.

Atitudinile uneori deconcertante ale celor doi eroi (recurgerea la asasinat ca procedeu legitim) trebuie puse în legătură cu simțul politic, foarte diferit de acela moral — ca și la Machiavelli — ele fiind orientate către scopuri deosebite. Chiar și într-un subiect care ar putea să pară străin de crearea unei atmosfere, dramaturgul indian a știut să realizeze o puternică tensiune scenică, o descriere a obiceiurilor și caracterelor care zugrăvesc o lume cu toată vitalitatea ei. De altfel, piesa conține și înalte exemple morale, ca fidelitatea lui Rakshasa față de regele său, credința pînă la moarte față de Rakshasa a unora dintre colaboratorii lui. Însuși scopul urmărit de Canakya și dezinteresul său (la sfîrșit el se retrage în umbră, pentru a-i lăsa locul noului ministru Rakshasa) se dovedesc de o înaltă noblețe spirituală. De asemenea, nu lipsesc paranteze de o poezie severă, inspirată din precepte morale și religioase. Opera reflectă seninătatea unui suflet curat și cu sentimente înalte. În secolele următoare au apărut numeroase variații pe teme istorice, amoroase, eroice, religioase. Elementele acestei înfloriri nu s-au mai repetat însă. Iar ele au fost, desigur, mult mai bogate și mai variate decît cele pe care le cunoaștem: pentru a o dovedi este suficientă existența unei serii de *prahasana* (farse într-un act), printre care se numără, subtilă și savuroasă, *Ascetul transformat în curtezană* (al cărui autor se numea poate Bodhayana) datînd din sec. VII e.n. Este o glumă spumoasă și spirituală, care pune la îndoială credințele yoga.





# REINVENTAREA COMEDIEI

## LATINA GOLIARZILOR<sup>1</sup> ȘI A UMANIȘTILOR

Studierea lui Terențiu și a lui Plaut în cadrul universităților dobândește un rol hotărîtor o dată cu Renașterea, în secolul al XV-lea, a gustului pentru peripeția scenică, cu prezentarea ei brutală și totodată comică. La baza mișcării teatrale italiene regăsim mereu amprenta lor, alături de aceea inspiratoare a parodiei și observării vieții cotidiene, care a continuat vreme de secole să izvorască din *Decameron*.

Comediile «elegiace» în latină — compoziții narative dialogate, care se întîlnesc încă din secolul al XII-lea în Italia și în Franța, printre care *De Cerdone* și *De Paolino e Polla* — sînt prea puțin legate de teatrul propriu-zis. Desigur că n-au fost niciodată jucate. Trebuie puse în legătură, mai degrabă, cu alte compoziții satirice — adesea recitate de saltimbanci — care în secolele XII, XIII și XIV au fost destul de numeroase. Prima compoziție cu adevărat teatrală ce s-ar fi putut reprezenta, deși se pare că n-a fost și că nici n-a fost scrisă în acest scop, trebuie socotită *Paulus* a lui Pier Paolo Vergerio, ilustru umanist și pedagog născut în 1370 la Capodistria. Se presupune că *Paulus* a fost compusă în 1389 sau 1390, pe cînd Vergerio era student la Bologna. Deși compusă la o vîrstă atît de tînără, intențiile morale ale pedagogului apar încă din subtitlu: «*ad juvenum mores corrigendos*». <sup>2</sup> Personajul principal (s-ar putea deduce eventual o intenție autobiografică) este un tînăr student care șovăie între tentațiile unei vieți libere și depravate, personificată de slujitorul cel rău, Erotus,

<sup>1</sup> *goliardus*, denumire dată în latina medievală studentilor de la diverse universități, care umblau prin lume ca să se instruiască și să se distreze. Au rămas de la ei o serie de texte de cîntece satirice sau de dragoste

<sup>2</sup> Pentru îndreptarea moravurilor tîneretului

și îndemnurile către o viață aspră, de studiu, rostite de slujitorul cel bun, Stichus. Firește că slujitorul cel rău este singurul personaj amuzant din comedie, iar istorisirile lui, mai cu seamă aceea destul de amănunțită a procedeelelor folosite de femei pentru a simula virginitatea, oferă momente vesele și pline de interes pentru înțelegerea vieții cotidiene a acelor timpuri, cu aspectul ei real și cu slăbiciunile ei.

Intenția principală rămâne aceea de a-l imita pe Terențiu; dar autorul se lasă furat de interesul pentru situații, descriind personaje și obiceiuri ale vremii, adesea cu o mare vioiciune de spirit și de limbaj.

Modelul schițat de Vergerio va fi trezit oare și alte tentative de acest gen? Lucrul este probabil, pentru că a înlăturat orice sfială respectuoasă și a dovedit că se putea merge pe calea lui Terențiu și Plaut fără a fi învinuit de prezumție sau nesocotință. Cu toate acestea, compozițiile ulterioare — cel puțin acelea care ne-au rămas — nu prea au înrudiri cu *Paulus*. Se simte că sînt eliberate de constrîngerii morale, dar mai cu seamă că folosesc cu totul alte mijloace decît cel scolastic al lui Vergerio. Comediile umaniste, în sensul strict al cuvîntului, adică legate de imitație printr-o dublă rațiune, își pun înainte de toate serioase probleme de stil. Evoluția lor, de la *Philodoxus* de Leon Battista Alberti (1426) pînă la cele șapte piese ale lui Frulovisi, jucate la Veneția de histrioni sau goliarzi între anii 1425 și 1430, de la *Poliscena* atribuită lui Leonardo Bruni (1423) pînă la *Chrysis* a lui Piccolomini (1444) și *Isis* a lui Ariosto<sup>1</sup> (jucată la curtea estensilor<sup>2</sup> în 1444) dovedește avîntul din acei ani către renașterea teatrului profan, dar nu oferă indicii de un interes special pentru originea trăsăturilor specifice teatrului italian. Ele rămîn niște orientări cu caracter net cultural, importante sub aspect istoric, dar lipsite în sine de interes.

Din puținele urme culese prin codicele medievale se poate socoti drept un fapt stabilit că reprezentațiile se desfășurau în cadrul universităților din Bologna și Padova. Dar despre acestea nu există nici un fel de informații, astfel încît nu se pot hazarda ipoteze. În ce privește reprezentațiile date la

<sup>1</sup> Este vorba despre Francesco Peregrino Ariosto (nu cunoscutul Ludovico Ariosto) care a trăit în sec XV la Curtea de Este, fiind profesor de filozofie și drept și avînd diverse scrieri în latină și italiană

<sup>2</sup> Familia d'Este domnea în Ferrara, iar frații Borso I și Leonello au inaugurat după 1440 tradiția mecenatismului care va face din Ferrara un important centru al Renașterii

Pavia de către goliarzi, datele ni se par suficiente, chiar dacă nu complete, prezentînd o situație *sui generis*. Mai mult decît atît, ele relevă un cîrmepei de viață și de moravuri ale timpului, printr-un realism puternic, în care nu ezităm să recunoaștem prima formă concretă de artă dramatică din Italia.

În *Statuti Academiae Parisiensis* scrie: «*Theologi — ... licentiatii... post celebratas in suis scholis Vesperias, quilibet eorum doctoratus dignitatem rotundumque magisterii birretum in aula domini Parisiensis Episcopi suscipit*<sup>1</sup>.» În capitolul al doilea din statutele teologice ale Universității din Bologna, alcătuite după 1362, este menționată o adunare plenară în care maestrul îi punea studentului ce-și încheiase studiile patru întrebări asupra cărora discipolul trebuia să diserteze apoi în prezența și cu participarea colegilor săi. La sfîrșitul disertației, maestrul aducea laude studentului, încredințîndu-i subiectul unei conferințe pe care urma să o țină după cîteva zile în cadrul unui anumit curs. Această adunare se numea *Vesperia*, iar studentul supus examenului final, *vesperiando*. Discuțiile asupra subiectelor teologice dezbătute deveneau adesea foarte îndîrjite, transformîndu-se în încăierare, astfel încît în Statutele teologice mai sus amintite, ale Universității din Bologna, maestrul era îndemnat să nu folosească pentru elogierea studentului termeni care ar putea fi socotiți nerespctuoși, ireverențioși față de religie și cler. În universitățile cele mai renumite ale timpului, aceste *vesperiae* se țineau în aule și participau la ele doar studenții în teologie. La Pavia, însă, se întruneau chiar în Dom, cu participarea studenților de la toate facultățile. Nu este greu de presupus că ele se transformau în vesele bacanale, lucru confirmat de neașteptatele revelații pe care ni le oferă cîntecul compus de Maffeo Vegio, umanist prețuit și poet latin din acea vreme, în care autorul dă glas statuii lui «*Regisol*», care de secole domină piața principală din Pavia, simbolizînd spiritul tradițional al orașului.

Trebuie să amintim cu acest prilej, pentru a face ca muștrările mînioase ale lui «*Regisol*» să fie mai puțin surprinzătoare, că în tot timpul evului mediu au avut loc în biserici, mai ales cu prilejul sărbătorilor din decembrie, manifestări de carnaval asemănătoare Saturnalelor, în care clericii își permiteau

<sup>1</sup> După ce s-au celebrat Vesperiiile în școlile respective, teologii licențiați primesc fiecare demnitatea doctoratului și bereta rotundă a magisteriului în aula Episcopului din Paris (în lat.)

tot felul de libertăți, dansînd, mascîndu-se, costumîndu-se și neșovăind să ajungă la scandal și orgii. Goi sau travestiți în femei, seminariștii dansau pe altare și alegeau pe «episcopul nebunilor», iar sărbătorile respective se numeau ale «uciderii pruncilor» sau «ale sfintei Ecaterina» sau ale «sfîntului Nicolae». În acele zile aveau loc cîntări, excese și desfrînări de tot felul, chiar cu oarecare aparențe legitime, în ciuda repetatelor prohibiții din partea bisericii. Aceasta justifică istoric lucrurile care vom vedea că se petrec în Domul din Pavia, făcîndu-ne să înțelegem cum, deși erau condamnate și trezeau indignări, ele nu păreau la acea vreme prea îndrăznețe și ieșite din comun. Se admitea în mod tacit că desfrîul studentesc trebuia tolerat. În cazul de față ne interesează să constatăm cum din această împrejurare s-au născut primele texte comice ale teatrului italian, cum s-au transformat glumele și obscenitățile în adevărate reprezentații «*personatus vultus, larvasque minaces*»<sup>1</sup>, după cum relatează Maffeo Vegio. Cere-monialul se desfășura — potrivit celor povestite de Vegio cu ton îndurerat — și pe străzile orașului, cu cortegii solemne care ofereau o parodie mai mult sau mai puțin conștientă a triumfurilor romane, încheindu-se prin încununarea cu lauri a respectivului *vesperiando*. Intrați în Dom, studenții puneau mîna pe odăjdii și mitre. Costumați astfel, își începeau ceremoniile lor bizare. Bietul Vegio îi înfieră cu vehemență pe teologii noștri. Dar se pare că nu era ascultat, căci avem știre despre alte reprezentații care au avut loc ulterior (*Repetitio Zanini* de Ugolino Pisani în 1435 și *De falso hypocrita* de Mercurio Ronzio în 1437), destinate unor scopuri identice, și, ca atare, după toate probabilitățile într-un cadru identic. În același cadru a fost reprezentată probabil, chiar dacă nu există informații sigure cu privire la text, *Cauteriară*, atribuită aproape cu certitudine lui Antonio Barzizza, fiul lui Gasparino Barzizza, care preda științe umaniste la Universitatea din Pavia: o îmbinare destul de izbutită de modele clasice și elemente medievale (înfierarea păcătosului sex feminin). Împărțită în acte, piesa are ca temă principală, inspirată direct din Boccaccio, prezentarea unui preot adulterin și utilizarea spovedaniei ca pretext pentru întîlnirea celor doi amanți care, ca de obicei, au drept complici slujitorii. Dar, după cum am mai arătat, rămîne încă la bază schema clasică. Lucrarea ar putea fi situată printre comediile de tip «erudit» în care au pătruns

puternic elementele nuvelisticii medievale. Pare imposibil de reprezentat, dar în atmosfera specială a lumii goliardice din Pavia, piedicile nu contează, astfel încît nu ne este greu să ne închipuim personajele feminine interpretate de *aureos adolescentes*, care-i sînt atît de dragi lui Panormita<sup>1</sup> și celorlalți umaniști. Acțiunea se desfășoară cu multă vioiciune și dezinvoltură, cu o alură tipic teatrală. Latina e cam aproximativă și maltratată, ca de altfel în cea mai mare parte a compozițiilor de acest fel.

Autorul simulează relatarea unui fapt divers. Afirmă chiar că este vorba de o întimplare petrecută cu cinsprezece zile în urmă. Se grăbește s-o istorisească, cerînd iertare dacă nu va fi la înălțimea lui Plaut și a lui Terențiu (în aceeași perioadă Panormita citea *Captivii* lui Plaut, dintr-un codice descoperit în 1429 și popularizat în 1431, tinerilor de la cursurile sale. Necesitatea de a se referi la un fapt divers real constituie un lucru complet nou în istoria teatrului dramatic din acel timp. Reprezentarea impunea evident exigența de a relata o realitate cunoscută tuturor. Cu alte cuvinte, începea să se producă o distincție netă între un repertoriu dramatic formalist și unul care urmează să fie jucat. Din această perioadă fecundă, atît de propice evoluțiilor, ni se oferă două texte cu adevărat originale: farsa *Janus Sacerdos*, reprezentată la Pavia în mai 1427, deci într-o perioadă de *vesperiae*, și *Philogenia* de Ugolino Pisani, compusă puțin timp după aceea. Temeiurile lui *Janus Sacerdos* nu se pot explica decît stabilind o legătură cu *Hermaphroditus*, culegere de epigrame răsărită în circulație cu succes de Panormita în 1425. Nu încapem îndoială că autorii farsei, mărturisii în subsolul copiei ca fiind Savucio și Ugo, erau discipoli și admiratori ai acestuia, avînd în vedere înrudirea temelor și subiectelor satirice ale celor două compoziții, chiar dacă în aceea a lui Panormita elaborarea stilistică este mult mai îngrijită și eficientă. În farsă, în schimb, teatralitatea e plină de îndrăzneală iar comicul fără rezerve. Vreme de secole se va practica în continuare un teatru comic goliardic, cu scopuri exclusiv bufe, păstrînd un caracter vădit de parodie dusă pînă la cele mai agresive amănunte obscene și ofensive. Verismul nu cunoaște limite; iar aceste particularități ale teatrului universitar se vor transmite pînă în zilele

---

Antonio Beccadelli, zis Panormitanul (de la Panormus în lat. Palermo) 1394—1471, umanist napolitan: a înființat la Neapole Academia Antoniană, a scris elegante versuri latinești și volumul *Ermaphroditus*

noastre, pînă în anii din urmă (ele sînt în vigoare, de pildă, la universitățile din Pisa și Siena).

Manifestările din Pavia au dus la o dublă descoperire: aceea a unei forme teatrale eliberată de orice schemă precedentă și capabilă să creeze un amuzament de sine stătător cu ajutorul parodiei, care va deveni apoi caracteristică Măștilor (iar Măștile există deja în această ocazie); apoi aceea a referirii directe la limbajul și realitățile lumii înconjurătoare, cu rol spectacular. Picanteria detaliilor și a expresiilor conferă un umor exploziv farsei *Janus Sacerdos*, cu care începe în mod legitim teatrul comic italian, deoarece ea constituie elementul cel mai avansat și bătaios, o reprezentație elaborată în mod vădit pentru o anumită societate, rămînînd însă totodată la limita societății în general, datorită independenței sale față de structurile obligatorii și inhibițiile acesteia.

Un clan de studenți hotărăsc să-i joace o festă lui Giano, preot pederast. Interpretii se reprezintă pe scenă chiar pe ei înșiși (în afară de Giano) și este evident că și-au compus textul din capul lor. Îi dau celui mai atrăgător dintre ei, Savucio, misiunea de a se apropia de victima stabilită. În convorbirea pe care o are cu Giano, Savucio îi dă de înțeles că are același gen de înclinații ca și el. Giano savurează dinainte plăcerile care-l așteaptă și se teme doar că frumosul student va fi prea brutal în satisfacerea dorințelor lui, constrîngîndu-l să recurgă la un medic. Replicile îndrăznețe ale acestui dialog sînt din belșug condimentate cu spirit italic. Savucio îi dă întîlnire lui Giano, dar în camera unde trebuia să aibă loc întîlnirea lor amoroasă, preotul dă nu numai peste Savucio, ci peste toată banda înarmată cu reteveie zdravene, care-i tăbăcește nefericitului pielea și îl obligă să jure că va păstra o castitate riguroasă pînă la capătul vieții. După cum se vede, este o glumă fără consecințe grave, mai ales că Giano face jurămîntul, deși își dă seama că nu va fi în stare să-l respecte.

Farsa are o alură sprintenă și totodată nu lipsită de finețe și complexitate psihologică. Ea reprezintă un gen cu totul nou și neașteptat în evoluția de pînă atunci a teatrului din Occident. Însăși menirea ei, de a însufleși amintirile *vesperiae* i-a prilejuit prospețimea și autenticitatea, transmițîndu-ne o imagine vie și colorată a spiritului goliardic și a tendințelor lui libere, revelînd punctul pînă la care se afirma noua educație umanistă, cu totul opusă celei scolastice, chiar și în rîndul viitorilor teologi. Fragmentul anonim (un adevărat scheci, s-ar putea zice) fără titlu, cuprins într-un codice vienez, confirmă gustul umo-

ristic pentru obscenități (de rîndul acesta cu caracter sexual general), pe atunci la modă printre studenții din Pavia. Într-o atmosferă de carnaval, Filano o întilnește pe Anoricta, apreciindu-i concret farmecele. Acțiunea este dublată de un spiritual schimb de replici pipărate. Anoricta declară în încheiere: « *Tu Hucolinus discisti* »: este vorba oare de Ugolino Pisani în chip de actor? « *Aici se sfîrșește această glumă plăcută* », avertizează codicele. Tonul și limbajul au un savuros și picant relief teatral.

Rămîne aparte exemplul mimului giularesc<sup>1</sup>, așa cum se întilnește în *Comedia Bile*, și aparținînd ca gen unor epoci cu mult anterioare (chiar dacă *Comedia Bile* a fost compusă după toate probabilitățile în sec.XV). Mimul are limitele lui bine definite și în orice caz formele care ne-au rămas nu ne permit să-l includem printre manifestările teatrului propriu-zis. Scurtul dialog al *Comediei Bile* este compus în așa fel încît să fie recitat de o singură persoană, în chip de apolog<sup>2</sup>, reluînd fabula antică a invitatului la masă, căruia i se servesc pești mărunți, în timp ce stăpînilor li se rezervă cei mai buni, mai grași și mai mari. Un alt gen aparte este dialogul de inspirație clasică și cu fond bufonesc, exemplificat în *Catinia* lui Sicco Polenton, notar erudit, care-și exercita funcția la Padova și a compus în 1419 această dispută comică, evident doar în scopul de a-i distra pe prietenii invitați la el. *Catinia* se pretează cel mult la o lectură cu glas tare. Nu are nici un raport direct cu reprezentația scenică, înrudindu-se în schimb cu alte compoziții umoristice ale umaniștilor.

Cu totul altul este cazul lui Ugolino Pisani (prima jumătate a secolului al XV-lea), erou aventurier al epocii sale, cu profesii multiple și peripeții tumultuoase (datorită cărora a ajuns să moară în Ungaria). În tinerețe, înainte de a-și termina studiile, Ugolino Pisani a devenit autor de piese destinate studenților din Pavia. Ne-au rămas două compoziții de-ale lui. Prima, *Philogenia* (înainte de 1437), o adevărată comedie, axată pe caracterul protagonistei și ilustrînd prin intermediul ei — fie chiar foarte indirect — o problemă socială: condiția de inferioritate și subjugare în care se afla femeia. *Philogenia* este sedusă de Epifebo,

---

<sup>1</sup> Giullarii erau un echivalent italian al jonglerilor; ambulanti sau stabiliți la Curții, ei cîntau, recitau, făceau jonglerii și bufonerii etc.

<sup>2</sup> Scurtă povestire, în versuri sau proză, cuprinzînd o învățătură morală prezentată sub formă alegorică



ascunsă de el la niște prieteni pentru a o feri de mînia părintească și, sub acest pretext, părăsită, ba mai rău, lăsată în prada poftelor prietenilor care o țin ascunsă. Pentru a scăpa definitiv de ea, Epifebo o constrînge să se mărite cu un bătăran, pe care-l momește cu o zestre mare. Un rol hotărîtor în toate aceste manevre îl joacă un preot numit în bătaie de joc Prodigio (Minune). Philogenia nu se răzvrătește. O vedem tot timpul îndrăgostită de Epifebo, modestă și ascultătoare. Cînd rămîne singură, deplînge trista soartă a femeilor, constrînse de împrejurări să se supună voinței altora. Această temă va deveni caracteristică pentru structura socială din Italia; seducerea și părăsirea vor da un colorit puternic dramelor realiste italiene. Comedia nu prezintă nici elemente plautiene nici din nuelistica medievală. Descrierea și aprofundarea caracterului Filogeniei îi conferă accente cu adevărat noi, sortite unei evoluții ulterioare.

În cu totul alt gen este *Repetitio egregii Zanini coqui*, unde triumfă parodia cu funcție satirică. Mai degrabă decît o compoziție teatrală, s-ar zice că este transcrierea unei ceremonii glumețe făcută de studenți cu prilejul vreunei serbări de-a lor. Nu există un dialog propriu-zis, ci o serie de logos-uri. Primul dintre acestea enumeră cele mai mari prostii omenești, după procedeele logice ale scolasticii. Este cel mai lung și cel mai bizar și se simte în el rezonanța unui vădit neconformism cu fond moralist, care-și îndreaptă adesea săgețile împotriva călugărilor cu apucături ipocrite. În partea a doua, diverse personaje prezentate ca fiind reale (iar Ugolino le-ar fi așternut vorbele pe hîrtie) aduc laude bucătarului Zanino, în chipul în care se aduceau laudele unui *vesperiando*. Firește și acestea au un ton sarcastic, căci Zanino este zugrăvit ca fiind murdar și neghiob; dar mîncărurile preparate de el sînt descrise în mod măgulitor, iar elogiul artei culinare cu care Zanino ajută umanitatea să trăiască e sincer. La sfîrșit, Zanino este încununat ca în vechile triumfuri romane. Scopul acestei ceremonii burlești este satirizarea instituțiilor și a formelor scolastice. Firește că intenția țintește mai departe, urmărind să ironizeze înapoierea medievală, lipsa de logică a credințelor. Limbajul este o creație vădit macaronică<sup>1</sup>, astfel încît ar fi destul de problematică găsirea unor echivalențe în italiană. Sensul unora dintre cuvinte s-a pierdut. Stilul își croiește o cale și o forță proprie, din care răz-

bate încercarea de a caracteriza limbajul printr-o formă determinată, de a-l forja aproape *ex-novo*, pentru a satisface exigențele de exprimare ale subiectului. Ne îndreptăm atît ca spirit, cît și ca forme, către macaronicele lui Tifi Odasi<sup>1</sup> și ale lui Folengo. Limbajul lor parodistic va fi reluat de comedia din secolul al XVI-lea, și mai ales de diferiții Zanni din *Commedia dell'Arte*.

Despre viața goliardică de la universitatea din Padova ne-a rămas un scurt dialog privitor la alegerea unui student pentru a-i reprezenta pe colegii lui la o lecție publică, alături de profesorul titular. Între personaje — studenți germani de la facultatea de drept — au loc certuri și intrigi în care se conturează diferite caractere, în special al lui Corrado Pircheimer (acesta a existat cu adevărat), care s-a delegat singur cu tenacitate și încredere. Este vorba de fapt de un amuzant fragment de cronică în formă dramatică și dialogată, a cărui reprezentare credem că poate fi exclusă în mod logic, rămînînd deci în afara cercetării noastre, așa cum rămîn în afară și comediile umaniste propriuzise, compuse nu pentru scenă (fie ea cît de rudimentară) ci pentru plăcerea lecturii, din gustul pentru imitație și variație. Compozițiile teatrale amintite aici și cadrul în care a avut loc reprezentarea lor, adică spiritul în care au fost puse în scenă pentru a fi interpretate ocazional, ni se pare că aruncă o lumină sigură asupra originilor și a liniilor caracteristice ale teatrului italian (aceia în care s-a oglindit cel mai bine și s-a complăcut publicul italian).

În primul rînd: un comic de farsă care țintește către limita extremă a efectelor sale, pornit dintr-o dorință de a parodia. Atenția este în general îndreptată către personaje inferioare ca stare socială, asupra cărora se exercită sarcasmul, dar care sfîrșesc prin a triumfa. Tematica este strîns legată de impulsurile sexuale și cele ale foamei. Credințele sînt aruncate peste bord, viața scenică este însuflețită de un materialism evident, care trezește aprobarea entuziastă a auditoriului. Analiza parodistică a limbajului cotidian și vorbit constituie baza modalității de exprimare a interpretului său, adică atît a autorului cît și a actorului. Uneori apare și un substrat dureros și grotesc.

---

<sup>1</sup> Poezia macaronică este caracterizată prin folosirea unui limbaj grotesc, alcătuit dintr-un amestec de latină cu forme dialectale. Creatorul acestui gen este socotit Tifi Odasi (Michele di Bartolomeo Odasi, care a murit la Pavia în 1492), cu poemul său *Macharonea*. Capodopera genului este *Baldus*, poem satiric și burlesc în 25 de cînturi, al lui Teofilo Folengo (1491—1544)

Cercetarea teatrelor antice și a tot ce era legat de reprezentațiile care se dădeau în ele, precum și înclinația către un spectacol eliberat de orice opreliște confesională sau ideologică, au fost stimulate în mod hotărâtor prin descoperirea unui codice care cuprindea douăsprezece comedii ale lui Plaut (1429).

Umaniștii și poeții din prima perioadă a Renașterii s-au măsurat cu maeștrii latini mai întâi pe terenul traducerilor și al interpretării, apoi pe acela al adaptărilor și, în sfârșit, pe acela al unor manifestări libere.

În acest sens, reprezentarea comediilor latine constituie un element aproape determinant pentru dezvoltarea într-o anumită direcție a comediei italiene. Pasiunea pentru teatru s-a născut ca o consecință a admirației pentru teatrul latin; Plaut și Terențiu au fost imitați, reelaborați, prelucrați, traduși, reprezentați în fața unui public de toate felurile, dar mai ales a celui public care, la Curțile din nou deschise către orice formă de raporturi umane, urma să devină protagonistul anilor renascențiști. Florența, Ferrara, Pavia, Roma pot fi considerate drept centrele cele mai interesate față de acest nou gen de spectacole integrate în curentul de umanitate — în sensul latin al cuvântului<sup>1</sup> — care marca trăsăturile noii orientări. Tradiția acestor reprezentații și descrierea fastului cu care erau încadrate este consemnată de numeroase cronicile locale sau de rapoartele și scrierile trimișilor diplomatici.

Un document din 1476, scrisoarea din 28 februarie trimisă de Pietro Cennini lui Alessandro Rinuccini, vorbește despre o reprezentație florentină a piesei *Andria* de Terențiu, dată de elevii școlii lui Giorgio Antonio Vespucci. Este probabil că aceasta a fost prima încercare de spectacol clasic în secolul al XV-lea. Doi ani mai târziu avea loc în biserica Ognissanti reprezentarea unei alte comedii a lui Terențiu, de rîndul acesta în prezența lui Lorenzo Magnificul. La 25 ianuarie 1486 începea la Ferrara o serie de reprezentații clasice, care în 1489 atingea apogeul teatral cu *Menaechmi* la curtea lui Ercole I. În anul următor, o reprezentație cu *Amphitruo*, în traducerea lui Pandolfo Collenuccio, organizată în aer liber, după cum era obiceiul, a trebuit să fie întreruptă din cauza asistenței, generînd probabil tradiția spectacolelor în cadru închis, de la care publicul

nu era totuși exclus, în ciuda manifestărilor sale uneori cam turbulente. La 5 februarie spectacolul, urmat de un intermezzo mimat pe tema muncilor lui Hercule, a fost repetat. Piesa *Menaechmi* a mai fost jucată și la Florența la 12 mai 1488, în prezența lui Poliziano, care a rămas entuziasmat. În februarie 1491, în plin carnaval, sezon clasic pentru acest fel de manifestări, Ferrara a fost din nou teatrul unor spectacole clasice: în ziua de 12, *Amphitruo*, pentru a sărbători nunta lui Alfonso d'Este cu Anna Sforza; în 13, *Menaechmi*, în cadrul acelorași festivități, ca și *Andria*, jucată în ziua următoare. În 1493, după o reprezentație ferrareză a piesei *Menaechmi*, în cinstea lui Ludovic Maurul care vizita orașul, Pavia a fost centrul unui șir de reprezentații pe care Maurul a ținut să le organizeze între 27 și 29 august, se pare într-un teatru adevărat, fie el și de lemn, pentru a-i oferi o plăcere cumnatului său Alfonso. Comediile jucate au fost: *Captivi*, *Mercator* și *Poenulus*, toate de Plaut. Giovanni Pencaro, atașat la curtea lui Ercole I, aduce o mărturie sigură a spectacolelor desfășurate la Ferrara în februarie 1499. El descrie cu amănunțime caracteristicile scenografice și celelalte curiozități prin care s-au evidențiat. Într-o scrisoare din 9 februarie, trimisă Isabellei Gonzaga, vorbește despre o reprezentare a lui *Eunuchus* de Terențiu, reluată cu alte intermezzo-uri în ziua de 12; într-altă scrisoare din 10 februarie, despre *Trinummus* de Plaut, iar în cea din 11, despre *Poenulus*. Isabella Gonzaga, venită la rîndul ei în vizită la Ferrara unde a asistat la câteva spectacole latinești, i-a scris despre ele soțului ei. Conform mărturiilor sale, în 20, 21 și 22 februarie 1499 au fost puse din nou în scenă *Trinummus*, *Eunuchus* și *Poenulus*, în timp ce la Roma se reprezenta cam în aceeași perioadă *Mostellaria* lui Plaut, « cu diferite meșteșuguri și apucături », cum se spune în misiva lui Feltrino de' Manfredi.

Întîlnirea dintre lumea secolului al șaisprezecelea cu aceea plină de veselie și agitație a lui Plaut și Terențiu a dat o întorsătură hotărîtoare dezvoltării teatrului italian. S-a înfăptuit o revoluționare vizînd diferitele aspecte ale spectacolului teatral, mergînd de la crearea unor genuri pînă la nașterea unei concepții noi despre interpretare, de la construirea unor edificii special destinate reprezentațiilor, pînă la evoluția textelor, eliberate de caracterul lor de simplu pretext și ridicate la rolul de mărturie a unei tendințe literare și a renașterii gustului pentru reprezentările scenice. Între sfîrșitul secolului al XV-lea și mijlocul celui următor, într-un interval de timp corespunzător duratei unei vieți de om, s-a instituit temelia artei teatrale, pe

baza unei societăți în care elementul burghez se îndrepta — încet dar sigur — către hegemonie.

Dacă pe plan estetic consecințele n-au fost cele pe care le-ar fi presupus tendința evolutivă a dramaturgiei renascentiste, cauzele trebuie căutate în altă parte. Anume, în acțiunea corozivă provocată de rigiditatea instaurată pe toate planurile în urma reformei luterane. În necesitățile politice inspirate de condiții obiective și cu totul anormale. În slăbirea imboldului creator, pe care nu a putut-o stăvili luminoasa profesiune de credință poetică din *Candelaio*<sup>1</sup>. În influența exercitată de trupele profesioniste — cu multele ei efecte privind o nouă concepție despre arta actorului — asupra numeroasei dar încă dezordonate asistențe teatrale din Italia. În primii cincizeci de ani ai secolului al XVI-lea, agerimea lui Machiavelli, ironia mușcătoare a lui Aretino, seninătatea clasicizantă și armonioasă a lui Ariosto au dat genului o caracteristică cu totul particulară. S-a produs izbucnirea înclinației acestui popor pentru spectacol, pînă atunci înfrînată, care părea să fi găsit în exemplul latin fireasca lui dimensiune realistă, în momentul în care pentru prima și poate singura dată, teatrul italian a fost strîns legat de viață. Multiplicitatea, dacă nu varietatea acestei producții, a făcut ca noul spirit, determinat de descoperirea unui trecut literar extrem de fertil, să intre în contact cu existența și cu psihologia care s-au exprimat în cele mai variate direcții. Natura i s-a dezvăluit omului, iar acesta a căutat s-o modeleze conform exigențelor sale. Ochiul artistului s-a oprit fără iluzii, dar foarte atent, asupra componentelor actuale ale momentului istoric. Dramaturgia a trecut de la simpla imitație — adesea autentic și subtil exercițiu al unui gust rafinat — la o adevărată reelaborare realistă.

De la compunerea lui *Formicone* (1506) pînă la publicarea lui *Candelaio* (1582) a trecut o perioadă de timp prea scurtă pentru a putea încadra caracteristicile unui gen între limitele rigide ale unei estetici. În aceste compoziții adesea realizate pînă la nivelul unei autentice opere de artă, omul renașterii pare să se recunoască pe sine însuși, să-și găsească portretul propriei lui condiții sociale și să întrevadă adesea lumea înconjurătoare în unele dintre acele personaje, care tindeau deja să se reproducă în tipuri fixe. I s-au prezentat vicisitudinile unei situații politice neadecvate, a învăluit totul într-un rîs caricatural, a surprins cele mai rizibile elemente din propria-i viață psihologică, pe

alte le-a pus la stîlpul unui umorism înviorător și s-a supus pe el însuși satirei. După modelul *Decameronului*, în care elementele teatrale constituie arhetipul efectiv al comediei italiene din secolul al XVI-lea, teatrul renascentist, în forma lui comică, a adus viața la rampă. Izvorul de bază a rămas literatura clasică. Dar către mijlocul secolului se întîlnesc cu ușurință învățămintele caustice ale nuvelisticii, și nu numai a aceleia a lui Boccaccio. Exigențele spectaculare ale dramaturgiei sînt încredințate resurselor producției narative, prin instrumentul cercetării. În același timp se menține neclintită convenția teatrală pe care o asimilase Plaut de la comedia atică nouă.

Dorința de a oglindi o lume strict contemporană, înlăturînd falsificările literare, se manifestă cu evidență prin adoptarea unor limbaje diferite, după cum personajele sînt țărani sau orășeni, aparțin păturii mijlocii sau celei de jos, a hamalilor. Scriitorul este preocupat de redarea sau parodierea modului lor autentic, obișnuit de exprimare, și se constată că această strădanie constituie ținta lui principală, propria lui plăcere și rațiunea comediei.

Obiectivitatea *Decameronului* îndeamnă la reprezentarea unei lumi cu dialogul ei. Aceasta se traduce în comedia renascentistă printr-o picantă atitudine parodistică în care, sub insultă și sub mila disprețuitoare, se poate ascunde cel mult un subtext dureros, o solidaritate înăbușită. Agresivitatea sarcastică slujește pentru a reduce la tăcere un chinuitor complex de nepuțință. În adîncul acestor personaje putem regăsi tainuită tragedia istorică a acelor ani, vîrtejul de contradicții manifestate printr-o paralizie insuficient mascată de scepticism.

Această situație ciudată care a durat aproape un secol a culminat între 1510 și 1520, între Machiavelli și Ruzante, prelungindu-se apoi de-a lungul mai multor decenii, în căutarea unei căi de ieșire care nu putea fi găsită, după cum o dovedesc Aretino și Giordano Bruno, și pe care în schimb aveau s-o aducă, prin libertatea inalienabilă a improvizației, creatorii *Commediei dell'Arte*.

Niccolò Machiavelli (1469—1527) a adus în comedie o viziune a vieții realizată din experiența și studierea lumii politice, pe care o prezentase ca pe o urzeală de interese necruțătoare.

Padovanul Angelo Beolco (1502—1542), zis « Il Ruzante » a fost însă și om de teatru. Administrator al moșiilor patricianului Alvise Cornaro, el a format o trupă de actori cu care și-a jucat comediile în casele patricienilor din Veneția, la curtea

din Ferrara și în prezența protectorului său. Ruzante urmărea prin teatrul său să redea în crudul ei adevăr condiția mizeră a lumii de la sate în mijlocul căreia trăia.

**A r e t i n o** (1492—1557), fiul unui cizmar, nu putea să cunoască decît disprețul și povara disprețului, o dată stabilit la curtea papală a vremii, de unde s-a refugiat într-o Veneție primitoare. A izbutit să lase în comediile sale o mărturie sarcastică a meschinăriei și josniciilor ce se întilneau în viața de toate zilele a Curților.

**G i o r d a n o B r u n o** (1548—1600), adept și continuator al teoriilor lui Copernic și Paracelsus în complexe sale cercetări cognitive, nu putea să nu fie doborât de inevitabila insolență a țelurilor sale, dăunătoare în ochii unei națiuni fundamental superstițioasă.

Operele lui literare și filozofice, acel *furor* eroic, care la Bruno înseamnă exaltare spirituală, îl fac pe om să înțeleagă unitatea și divinitatea realului și să aibă o mare încredere în istorie și în destinul omenirii. El rezumă prin sine soarta Renașterii italiene, pe care împrejurările istorice au împiedicat-o să se realizeze deplin, rămânând doar ca un stimulent (întocmai cum a fost și soarta lui Leonardo). Demascarea ipocriziei realizată în *Candelaio* rămîne o voce izolată și curînd spulberată. A murit la Roma în 1600, condamnat de Inchiziție la arderea pe rug.

Bazele create în timpul evului mediu prin structurile conturate de Dante și libertatea redobîndită în cadrul lor prin *Decameron*, instituțiile, principiile, obișnuințele, obiceiurile sociale adoptate într-un lent, dar sigur progres, în curs de cîteva decenii, totul pare să se năruie sub rafala unui vînt distrugător, dintr-o fatalitate care devine prețul unei adînci și tragice insuficiențe create în conștiințe. Acest teatru făcut din umbre și sarcasme, din dureri și jigniri nemiloase, din certitudini amare, dezvăluie substratul lor, factorii simultani și disimulați, pecetea dureroasă a neputinței istorice. Giordano Bruno arăta pederastia, alchimia, pedanteria batjocorite și înfierate, dar de către escrocii epocii, travestiți în jandarmi. În sufletul ipocritului se ridică un zid între cele două conștiințe, aceea a aparenței și aceea a existenței. Diferitele elemente interioare care se adună în el erau sortite unui conflict grav. Credința religioasă și practica de toate zilele lipsită de fond etic; mitul clasic, cu pornirea lui către estetism și nașterea spiritului de observație științifică, atracția față de natură. Se formează astfel o dublă conștiință, cu alibiuri și camuflări, al căror preț este plătit chiar de suflet.

Expedientul idilic, căutarea « naturalului » sînt valabile ca principii morale, dar se pierd în fața unor realități cu mult mai complexe. Prologul *Mandragorei* (Mătrăguna) afirmă zadarnic:

*« Dar dacă socotiți că nu se cade  
Pentru un om ce-și zice înțelept  
La o poveste cum e-aceasta să gîndească,  
Iertați-l; e un om prea cumsecade  
Și o dorință îi rodește-n piept:  
Prea trista-i viață să-și înveselească.  
Că nu i-a fost dat să cunoască  
Într-altă parte fericirea. <sup>1</sup> »*

Personajele de comedie, sub aparența lor plină de vervă, trădează, de asemenea, epoca și tristețea ei.

## PIESE POPULARE

Grupul de compoziții populare apărute în nord la începutul secolului — așa-numitele *Mariazi* și *Contrasti*, iar în 1513 rimele populare ale lui Cavassico (1480—1555) — formează un tot unitar cu compunerile zannești de mai târziu, cărora le slujesc ca sursă de inspirație, printr-o atitudine parodistică ce va constitui caracteristica lor de bază. În unele cazuri este vorba de ediții similare, adică « tipărituri populare » de opt sau șaisprezece file, probabil vîndute cu prilejul unor reprezentații sau manifestări în care textul respectiv era interpretat de actori de bilci sau bufoni.

Faptul că aceste compoziții erau jucate, fie și ocazional, la serbări, oșpețe, ceremonii, nu mai lasă îndoieli, atît din pricina indicațiilor cuprinse în foile tipărite, cît și pentru că sînt legate de obiceiuri care fac parte din tradiția populară, ca aceea de a recita după ceremonia nupțială o « orăție », numită anume *mariazo*<sup>2</sup>, drept comentariu glumeț și caraghios al căsătoriei. Acestui obicei îi rămîne fidelă, de altfel, comedia însăși, care se încheie în mod tradițional cu o căsătorie, astfel încît trezește presupunerea că originea ei îndepărtată este epitalamul. Fără îndoială că și în această perioadă spectacolul

<sup>1</sup> Traducere de N.A. Toscani, *Mătrăguna*, ESPLA, 1958 (Biblioteca pentru toți)

<sup>2</sup> Cuvînt format din aceeași rădăcină ca și *maritazzo* (căsătorie)



se naște în cadrul serbărilor, ca un punct culminant; este, așadar, legat de carnaval și de reprezentațiile simbolice care-l însoțesc.

Tocmai acest caracter ocazional, sau mai bine-zis periodic, conferă compoziției o ținută literară aparte și îngrijită. Este lucru știut că compozițiile populare cum sînt baladele<sup>1</sup>, și în general compozițiile în octave ale cîntăreților populari, închinată unor fapte legendare, sau de cronică, sau istorice, reprezintă din punct de vedere literar rodul unor elaborări seculare, complexe ca termeni și fel de exprimare, sprintene și cu ritmuri ingenioase în modelarea versului.

Exemplele care ne-au rămas din această producție rustică anterioară comediei, din zona padană și venetă, oscilează între bruschețea realistă și complezența idilică, între satiră și îngăduință, artificiu literar (prezent, să se noteze bine, și în dialect, chiar dacă este mai ușor de mascat) și intenția documentară a termenului, a turnurii frazei sau a specificului psihologic observat în viața țăranilor (care încep să fie diferențiați de păstori: primilor le este rezervată grosolănia și ridiculizarea, iar celorlalți idealizarea bucolică).

Frottola<sup>2</sup> *Si die m'aide* (Dacă-mi ajută Dumnezeu — sfrîșitul sec. al XIV-lea), opera lui Francesco di Vannozzo și una dintre primele compoziții în dialect sortite recitării, dovedește o artă giularească desprinsă de curțile aristocratice, pentru a se contopi cu aceea a cîntăreților populari și a constitui o versiune comică alături de cea epică tradițională. Nu întîmplător ea povestește într-o formă aproape teatrală un *mariaz* venețian, cu abundență de amănunte realiste. În secolul al XV-lea, acești *mariazi*, culeși de Lovarini<sup>3</sup>, au transformat *frottola* în mici reprezentații pline de umor și vitalitate, ca niște picturi de gen din cîmpia padovană. *Egloga* lui Nappi, datată în copie 1505, reia temele bucolice cu un limbaj (dialectal) plin de prosepțime, redînd datini și obiceiuri și transmițîndu-ne ecouri de cîntece, dansuri și serbări. Literatul descoperă o vastă sursă de teme și personaje, un bogat colorit de motive de divertisment.

<sup>1</sup> În original *cantari* = cînturile formate din strofe de opt versuri în care se împărțeau poemele populare

<sup>2</sup> Compoziție de origine populară constituită dintr-un amestec de gânduri și fîstosisiri nelegate între ele, formulată în versuri fără reguli fixe. Genul a fost imitat și transpus în formă literară de Vannozzo și Sacchetti.

<sup>3</sup> Emilio Lovarini (1866—1955) erudit bolognez, a scris numeroase studii de istorie literară

Compoziția numită *mariazo* se recita în special după ceremonia nupțială, ca un comentariu glumeț și caraghios al căsătoriei. Așa-numitele *contrast*<sup>1</sup> ale notarului belunez Bartolomeo Cavassico oglindesc atitudinea burghezului luminat față de cei care îi sînt inferiori: o îngăduință părintească profesată întotdeauna de pe o poziție privilegiată, și bucuria de a schița figuri și figurine cu care vine oarecum în contact în viața de toate zilele. Intenția lui Cavassico este strict realistă și așa se explică adoptarea unui dialect răspîndit pe o arie cu rază de acțiune foarte restrînsă. Operele, compuse în primele decenii ale veacului al XVI-lea, trebuie să fi înveselit ospețele din timpul carnavalului și serile lungi de iarnă.

În mediul toscan, elementul rustic și popular se dovedește activ încă din nuvelistică și apare bine conturat în lirica lui Sacchetti<sup>2</sup>.

O dată cu începutul secolului al XVI-lea întîlnim două stadii: cel florentin, anterior în timp și cu caracter moralist; cel sienez, mai amplu și mai organic.

Artiștii «rozzi»<sup>3</sup> din Siena (astfel se desemnează grupul încă înainte de a se întruni în 1531 într-o organizație care va lua acest nume) își prezintă scurtele lor opere comice atît în fața papei Leon al X-lea și a Curții din Neapole, cît și la serbările din orașul lor, în fața unui public de prieteni, fiind totodată interpreți și regizori. La serbările din Siena ei apăreau călare pe asini legați unul de altul cu funii groase și declamau astfel în mijlocul mulțimii amuzate.

Originea acestor reprezentații este privită de D'Ancona (*Saggi di letteratura popolare*, Livorno, 1913) ca o imitație a spectacolelor populare cu care țărani sîrbătoreau primăvara: cîntau «armindenul»<sup>4</sup> colindînd cîmpiile înviorate de soarele nou, cu ramuri în mînă, cîntînd și rostind versuri în cinstea primăverii și dansînd în jurul copăcelului proaspăt plantat. Curzio Mazzi, al cărui vast studiu rămîne aproape singurul termen de orientare pentru înțelegerea naturii acestei originale manifestări teatrale (măcar în privința datelor ei istorice), se arată mai precaut și mai nesigur. El se mulțumește să semnaleze,

<sup>1</sup> Compoziție poetică în formă de dialog

<sup>2</sup> Franco Sacchetti (cca 1335–1400), născut la Ragusa, a scris o serie de balade și 300 de nuvele realiste, din care s-au păstrat peste două sute

<sup>3</sup> Rozzo = grosolan, neșlefuit

<sup>4</sup> În original *maio*, însemnînd ca și *armindenul*, în tradiția populară, prima zi de mai și pomișorul care se planta în fața caselor sau ramurile verzi cu care se sîrbătorea ziua

pe urmele lui Palermo<sup>1</sup> (*Manoscritti Palatini*), elementele teatrale ale acestei specii, așa cum se întâlnesc în *inframmessi* (intermezzi) și în farse, mai ales cele florentine.

În primul grup, cel mai bogat în figuri reprezentative, avem de-a face cu autori care posedă vădit o experiență directă a lumii țărănești, fiind totodată sub influența producției poetice florentine, de la Sacchetti la Pulci (mai ales) și Lorenzo Magnificul. Această producție urmărea mai de mult o îmbogățire a expresivității limbii prin formele vorbite. Sienezii vor merge și mai departe. Ei recurg la graiul rustic al regiunii, mizând pe efectele comice pe care le poate produce o dată transformat în limbaj scenic. Această orientare era prezentă de altfel încă din nuvelele cu caracter popular din *Decameron* (tipice în acest sens sînt pălăvrăgelile jupînului Simone stîrnite de Bruno și Buffalmacco<sup>2</sup>). În felul acesta, grupul « Rozzi » a transmis printre altele un adevărat patrimoniu lingviștilor.

Nicolò Campani zis și Strascino<sup>3</sup> s-a bucurat în timpul vieții de cele mai mari onoruri și satisfacții materiale, în special la Roma, unde devenise o figură populară. Au rămas de la el și unele compoziții poetice inspirate din realitatea timpului, ca aceea despre « boala franțuzească » și curtezane. În compozițiile sale, care sînt anterioare probabil oricărei forme de teatru popular, atenția se îndreaptă nu atît asupra valorii lexicale cît asupra teatralității pe care Strascino o inventa efectiv, căci monoloagele și scurtele lui scenete nu au nici un precedent (le interpreta el însuși). *Il Coltellino* (Cuțitașul) și *Magrino* (Slăbănogul) parodiază în versuri regulate pe țărani îndrăgostiți, prin glumele greoaie care decurg din anumite situații. Parodia se inspiră indirect și din stilul elegiac și pastoral, foarte răspîndit încă de pe atunci.

Cei care i-au urmat nu au dat o operă mai fecundă și mai complexă, rămînînd la Siena într-un cadru mai degrabă diletant și obștesc decît de bufonerie de curte.

Bastiano di Francesco, negustor de in, compune o *Eglogă pastorală* și un amuzant monolog al unei slujnice în căutare de lucru licit sau ilicit. Pier Antonio dello Stricca Legacci

---

<sup>1</sup> Francesco Palermo (1800—1874) a fost custodele bibliotecii Palatine din Florența și a descris colecțiile de manuscrise aflate acolo

<sup>2</sup> Personaje care apar în mai multe nuvele ale lui Boccaccio și Sacchetti, provenind pare-se dintr-o tradiție mai veche decît opera acestora. Isteți și vicleni, ei își bat joc de țărani proști și zgirciți, după un stereotip asemănător cu acela al Măștilor din *Commedia dell'Arte*

<sup>3</sup> În limbaj popular, medic cîrpaci

se dovedește cel mai dotat, atît în genul pastoral cît și în cel rustic, cu *Il Bernino*, *Solfinello*, *Cilombrino*, *Don Picchione*, *Mezucchio*, *Nardo*, *Nicola*, *Savina*, *Scatizza* (cu dans la sfîrșit), *Stracciale* și *Tognino del Cresta* (care și-a amanetat nevasta). El are un simț al umorului și al personajului, sigur, colorat, impetuos. Leonardo Mestrelli, zis Mescolino, cu *Egloga rusticale del Targone* (Egloga rustică a lui Targone) și *Farsetta di Maggio* (Mică farsă de mai), oscilează între spumos și sentimental. Pentru eroina lui, Nene, imaginează un dublu amor care să-i împace cu rîndul pe cei doi amorezi ai săi. La Mariano Manescalco, în schimb, avem de a face cu povește și aventuri cu final moralizator. În *Commedia d'amore* și *Contra avarizia detta il bicchiere* (Comedia iubirii și Impotriva zgîrceniei poruncește paharul), întîmplările naturale și supranaturale izbutesc să mențină treaz interesul. Și mai romanțioase și moraliste sînt *Commedia de'moti di fortuna* (Comedia valurilor sorții) și *Pietà d'amore* (Îndurarea iubirii), cu accente comice și personaje atît de la curte cît și de la țară; *Vizio muliebre* (Viciul femeiesc), aproape dramatică.

Aceeași mișcare se dezvoltă concomitent și în orășelele din apropierea Sienei, cu Nicolò Alticozzi din Cortona, Marcello Roncaglia din Sarteano, Francesco Fonsi din Castiglione, Francesco Contrini di Jacopo din Monte San Savino. Dintre aceștia, Alticozzi este cel mai original în concepție și are stilul cel mai îngrijit: în special în *I cinque disperati* (Cei cinci deznădăjduiți), prelucrare după *Sacra Rappresentazione*<sup>1</sup>, în sens realist și psihologic plauzibil, în timp ce *Cinzia* și *Pomona* sînt două pastorale. Cei «cinci», deznădăjduiți de întîmplările furtunoase din viața lor, după ce se sihăstresc, se lasă ispitiți de diavol și de farmecele Lorettei, începînd din nou să guste plăcerile vieții și se înrolează în trupele de mercenari. Conformismul din trecut e definitiv depășit. Desfășurarea acțiunii este serioasă, dar nu lipsită de unele întorsături comice.

Pastoralele, în schimb, oscilează între parodie și lirism. Roncaglia este autorul cel mai fecund. În *Gli inganni dei servitori* (Înșelătoriile servitorilor) și *Commedia in moresca* (Comedie în gen maur) el dovedește o adevărată capacitate pentru spectacol, un simț al divertismentului comic, chiar dacă nu

<sup>1</sup> Dramă medievală cu subiect religios (episoade din patimile lui Isus, viețile sfinților etc.) care s-a dezvoltat în Italia în forme analoge cu «misterele» franceze și «autos sacramentales» spaniole

poate fi considerat cu totul original. Contrini amestecă în *Lite amorosa* (Cearta îndrăgostiților) cele sfinte cu cele lumești, cu doi țilhari spanioli, un pustnic înțelept, obișnuitele figuri de țărani nechibzuiți, și nimfe.

Acești autori activează între 1510 și 1530, cu libertate de imaginație și umor, creînd un gen și o artă, limitate, dar pline de viață și bogate în tematică. Depășindu-se stadiul satirizării țaranului, acum cînd acesta este un erou tragi-comic, în definitiv, de admirat, săgețile satirice încep să se îndrepte către elementele de bază ale societății: judecătorii, medicii, clerul. În 1531, cînd se fondează « Congregația »<sup>1</sup>, mișcarea devine în mod fatal academică, alunecă înspre preocuparea estetizantă, înspre un lirism sau un umor privityte ca scop în sine. Giovan Battista Sarto, zis Falotico<sup>2</sup>, preferă în genere să se exprime prin dialoguri scurte și glumețe, uneori cu fond alegoric, sau, ca în *Il bruscello*<sup>3</sup> și *Il boschetto*, prin aluzii îndrăznețe care amintesc de cîntecele de carnaval. *Raganello*, în trei acte, redă o luptă îndîrjită împotriva unor țărani care comit abuzuri iar apoi sînt constrînși să restituie ceea ce și-au însușit cu sila. Ascanio Cacciaconti, zis Strafalcione<sup>4</sup>, înclină către tonul glumeț în *Angizia*, *Calzagallina*, *Filastoppa*, *Pelagrilli*, cu acțiuni rapide, precipitate și caractere bizare — nimfe, păstori, țărani — amestecați în povești de dragoste. Salvestro, fabricant de hîrtie, zis și Fumoso<sup>5</sup>, este personalitatea cea mai marcantă, chiar dacă e cel mai legat de vechea comedie rustică din Italia, amintind, în *Capotondo*, pînă și de Ruzante. Limba pe care o folosește se apropie de toscana de circulație generală. Construcția lucrărilor sale este organică și coerentă. În *Pannecchio* și *Tiranfallo* urmărește doar divertismentul. *Il travaglio* (Chinul) are o însemnată importanță istorică, fiind dintre puținele documente — iar în teatru, unicul — în care se protestează, fie și prin aluzii, împotriva dominației străine, în special a celei spaniole, de tristă amintire în Siena. Autorul se slujește în acest scop de spusele și faptele personajelor sale, țărani care se văicăresc de distrugerile provocate de soldații spanioli și se travestesc ei înșiși în spanioli încercînd să jefuiască nepedepsiți. Autorul a fost nevoit să fugă pentru a evita represaliile. Pentru prima oară, comedia ia o poziție

<sup>1</sup> Este vorba de « Congrega dei Rozzi », amintită mai sus

<sup>2</sup> Bizar, extravagant

<sup>3</sup> Termen care desemnează un gen de farsă populară în versuri

<sup>4</sup> Zăpăcit, încurcăt

<sup>5</sup> Tenebros, închipuit

politică hotărîtă, revendicativă. Angiolo Cenni, zis Il Resoluto<sup>1</sup> înfățișează în *Tognia*, « comedie rustică și soldățească », pe soldatul Noia care se poartă arogant cu un țăran și-i răpește nevasta (ca și în *La moscheta* — Flinta); în *La vedova* (Văduva) oferă într-un monolog lauda și descrierea unor sîni. Anton Maria di Francesco, zis și Stecchito<sup>2</sup> își bate joc în *El Farfalla* de tribulațiile amoroase ale unui țăran la Roma. Dintre numeroasele compoziții anonime, *Pidinuolo* are un ritm deosebit de vioi și voios, un vers curgător de o teatralitate spumoasă. Celelalte piese, în general scurte, oferă portrete plăcute și umoristice, acțiuni pline de vervă, poznașe, cu gust și măsură

După fuga lui Fumoso, genul se vlăguiește sub presiunea evenimentelor externe, fiind lipsit de condiții prielnice și de libertate. Se formează Academii: Domenico di Gismundo Tregiani, croitor și crainic, zis Il Desioso<sup>3</sup>, membru al Academiei numită « degli Insipidi »<sup>4</sup>, încearcă între 1570 și 1580 să reia firul cu o producție abundentă, mediocră și manieristă. Tentativa realizată cu atîta amploare și prospețime la începutul secolului n-a putut să se bucure de o dezvoltare. A rămas unică în genul ei și nu numai în istoria teatrului italian. Se cerea, măcar pe planul parodiei, realizarea unei osmoze spirituale în sînul claselor populare.

Spre sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul celui de al XVI-lea, la Florența se răspîndește obiceiul de a alcătui reprezentații alegorice cu scopuri moralizatoare, în care abundă totuși poantele realiste și comice, cu fond rustic.

Cea mai deosebită și interesantă, și în privința istoriei tradițiilor populare, este *Guerra tra Carnevale e Quaresima* (Războiul dintre Carnaval și Post) a cărei construcție (și metrul: octava) este vădit influențată de drama religioasă medievală, dar al cărei spirit poate fi considerat renascentist, dacă nu sub aspect cultural, măcar sub aspect istoric. Lupta este cîștigată, ce e drept, de către Post, care-l distruge pe vrăjmașul său, Carnavalul; dar în realitate, simpatia și bunăvoința spectatorului se îndreaptă către Carnavalul cel dolofan și pofcios, chinuit de băbăția bigotă care reprezintă Postul<sup>5</sup>. Pline de

<sup>1</sup> Cel hotărît

<sup>2</sup> Slab, jigărit

<sup>3</sup> Cel dornic

<sup>4</sup> a Insipizilor

În italiană postul, la Quaresima, este de gen feminin, reprezentat în piesă printr-o fată bătrînă

haz și de viață sînt personajele secundare, țărani și soldați. Compoziția are o alură deosebit de reușită și inspirată, îmbinînd diferite influențe și tradiții într-o reprezentare amplă și bogată, de inspirație vădit păgînă, pătrunsă ca atare în popor cu un val de scepticism voios. Izolată în genul ei, această moralitate imorală se situează pe aceeași linie cu amintiții *mariazi* și *testamenti*, dar cu o imaginație evocatoare cu totul deosebită și cu o maturitate mult mai pronunțată.

Destul de asemănătoare ca spirit și resurse scenice este *La guerra di Pontremoli* (Războiul din Pontremoli), opera lui Francesco Villani, pe schemă alegorică și scrisă tot în octave. În aceeași perioadă *Farsa contro il tór moglie* (Farsa împotriva însurătorii), *Farsa satira-morale* (Farsa satiră-morală) de pesarezul Venturino Venturini și *Farsa recitata agli excelsi signori di Firenze nella quale si dimostra che in qualunque grado che l'homo sia non si può quietare et vivere senza pensieri* (Farsă jucată pentru înalții seniori din Florența, în care se arată că oricare ar fi starea omului, el nu se poate liniști și nu poate trăi fără griji) țin de mișcarea pornită de Savonarola, sau reflectă această influență, cînd nu se limitează la simple exerciții literare efectuate după modele mai mult sau mai puțin ilustre. Trei mici compoziții se remarcă net prin vervă și vitalitate, prin prospețimea elementelor comice și voioșia nuanței satirice: *Commedia di più frati* (Comedia cu mai mulți călugări) — înainte de 1521 — de proveniență incertă, o *frottola* care se încadrează în curentul anticlerical răspîndit încă din evul mediu, avînd ca notă de bază voioșia și seninătatea; *Farsa di Biagio de' fichi* (Farsa lui Biagio cel cu smochinele) — din aceeași perioadă — scrisă în octave, bucurîndu-se de o vădită popularitate în oraș și în care ridiculizarea țăranului folosește ingeniosul procedeu al travestirii în diavol, născocit de orășeni pentru a-i smulge fructele păzite cu zgîrcenie; forma este semi-cultă (ecourile dantești apar cu evidență la diavoli), gustul popular, cu o sevă variată și destul de substanțială; în sfîrșit, *La contenzione di Mona Costanza e di Biagio* (Cearta dintre Mona<sup>1</sup> Costanza și Biagio) compusă de Giambullari, în scopul vădit de a fi reprezentată, sub formă de dialog în octave, deci tradițională, urmărind în special realizarea unor efecte comice printr-o vorbire cu dublu sens, stăruitoare și bizară. Și de rîndul acesta avem de-a face cu o glumă pe socoteala țăranului; dar o glumă echivocă, fără răutate.

Cultura florentină a acelor ani găsește modalitatea de a se manifesta și pe dubla cale a literaturii și a teatrului: un teatru făcut, de fapt, mai mult din crîmpeie de idei, din sugestii, din interes pentru genul în sine, decît din texte propriu-zise.

Din acest gen face parte un grup de comedii, dintre care multe sînt încă inedite și păstrate în manuscris în bibliotecile florentine, altele scoase la lumină de studiile unor cercetători, dar limitate întotdeauna la rolul de document. Cele mai vechi din acest grup par să fie *Commedia di Opinione fra gli Dei* (Comedia opiniei printre zei) și *Commedia di Adulazione* (Comedia Lingușirii). Prima, a cărei dată este necunoscută, dar poate fi situată în primul deceniu al secolului al XVI-lea, a fost publicată în 1915 de Ferdinando Neri. Povestește cum Jupiter, pregătindu-se să părăsească ocîrmuirea lumii, încearcă să stabilească care ar fi printre ceilalți zei mai indicat să-i ia locul: dreptul și prudentul Saturn sau războinicul Marte, blajinul și bogatul Apolo sau vicleanul Mercur, ori Diana cea castă. Sosirea Opiniei, personaj terestru, are o influență hotărîtoare asupra lui Jupiter care, adoptînd sugestiile înțelepte sale interlocutoare și negăsind la pretendenții pentru succesiune calitățile necesare unei bune administrări a universului, hotărăște să păstreze conducerea.

În *Comedia Lingușirii*, compusă ca și cealaltă în primii ani ai secolului al XVI-lea și publicată de Fortunato Pintor în 1907, bufonul Ligurio izbutește să acapareze bunăvoința regelui Tiburzio, în dauna poetului Silvio, împingîndu-și suveranul către o viață destrăbălată. Cînd Tiburzio descoperă intrigile în care rolul principal îl joacă veșnic răul lui sfetnic, îl dă afară scîrbit, revenind la nevinovatul și blajinul poet.

Avem de-a face cu două lucrări de o valoare estetică destul de relativă, dar importante pe plan istoric. În ambele se resimte, ca ton general, influența teatrului religios, iar intenția lor moralizatoare este chiar prea fățișă. În *Commedia di Opinione*, se recunoaște, de asemenea, influența dialogurilor lui Lucian, manifestată prin imixtiunea unor elemente satirice. Este greu să o calificăm drept piesă, în accepția obișnuită a cuvîntului, întrucît cadrul moralist-didactic, atît al acțiunii cît și al atmosferei în care se desfășoară, face rareori concesii teatrului. În *Commedia di Adulazione* teatralitatea se reduce la apariția unui țăran care izbutește să dea, prin prezența și limbajul său liber, o desfășurare destul de vioaie în unele părți ale acestei mici compoziții.



Mai târziu, dar tocmai de aceea caracteristice pentru dănuirea unei înclinații moralizatoare și hagiografice chiar și în climatul inovator care se instaurase, sînt celelalte comedii din acest grup; dintre ele sînt deosebit de semnificative *L'Inganno* (Înșelăciunea), în care încep să apară noile tendințe, și *Commedia della Ingratitudine* (Comedia nerecunoștinței) de Giovambattista dell'Ottonaio.

Rolul principal în *L'Inganno* revine unui grup de călugări franciscani ispitiți cu viclenie de diavol, care încearcă să le dezvăluie frumusețea și bucuria vieții pentru a-i face să se lepede de aspra abstenență căreia i s-au dedicat. În fața primejdioasei insistențe a înșelăciunii, chiar și intervenția Sfintei Cecilia pare sortită eșecului, dar nu și aceea a Sfintului Francisc; el le amintește călugărilor motivele pentru care s-a întemeiat ordinul, îi mustră pentru stăruința cu care caută bucurii materiale și restabilește echilibrul micii comunități, îndepărtînd răul care era gata să învingă.

Acțiunea din *Commedia della Ingratitudine* se axează pe generozitatea lui Gualtieri, prost răsplătită de egoismul și lăcomia lui Uliveri. Revenirea la bogăție a lui Gualtieri corespunde unei noi sărăcirii a celui alt care, sprijinit iarăși de pornirea generoasă a prietenului său, învață să cunoască adevărata valoare a sufletului omenesc. Aceste două comedii, deși își însușesc învățămintele timide ale noii orientări dramaturgice, poartă într-o anumită măsură amprenta intenției moralist-didactice, deosebit de marcată în acțiunea și dialogul din *Comedia nerecunoștinței*.

Farsele lui Alione (1466—1521?) au prea puține înrudiri cu caracteristicile și trăsăturile comediei și ale farsei renascențiste din Italia, exceptînd originea lingvistică astigiană<sup>1</sup> (care, de altfel, începe să încline către dialectele alpine franceze). Aici italiana comună nu apare aproape de loc, în schimb capătă pentru prima oară o funcție scenică dialectul milanez și un patois<sup>2</sup> francez (pentru a distinge personajele străine de lumea astigiană).

Micile compoziții glumețe ale lui Alione, deși denotă o oarecare îndemînare literară, sînt compuse exclusiv în scopul de a fi reprezentate, cu numeroase efecte comice, teatrale și de o expresivitate pregnantă în cadrul situațiilor. Sînt, incontestabil, compoziții de tip medieval. Acțiunea, fie că se limitează la o

<sup>1</sup> Dialect din provincia Asti, situată în Piemont

<sup>2</sup> Grai, dialect (în fr.)

dispută glumeată, fie că urmărește pînă la capăt o peripeție propriu-zisă, este înrîurită de spiritul nuvelisticii. Izvoarele sînt, fără îndoială, franceze, după cum s-a demonstrat în repetate rînduri. Nu este vorba de o imitație servilă, ci de o preluare a tematicii, într-un spirit foarte asemănător, cu o atentă observare realistă, înclinată firește mai mult către satira de moravuri decît către psihologie și strîns legată de exigențele interpretării teatrale ale vremii (Alione își compune operele pentru Carnaval, probabil pentru vreo asociație asemănătoare celei venețiene numită Compagnia della Calza, ele fiind interpretate de membrii acesteia, ajutați poate de vreun bufon sau jongler). Nu poate încăpea nici o îndoială: acest fenomen teatral deosebit aparține în esență culturii franceze, constituind o prelungire a acesteia, un episod marginal, dar nu lipsit de originalitate. Deosebirea față de formele dramatice italiene apare limpede și hotărît, atît în formarea cît și în dezvoltarea așa-numitei *Opera piacevole* (între 1500 și 1515).

Alione descrie peripețiile comice ale personajelor, coborînd, la fiecare întîmplare, pînă la amănunte și curiozități ale epocii, consemnînd obiceiurile și mediul cu o vioiciune care nu e străină de satirizarea țăranelui, sau mai bine-zis, a elementelor inferioare din punct de vedere social față de personajele burgheze (și care se reprezentau probabil pe ei înșiși prin Alione, în cadrul unei vieți citadine).

Se poate constata o oarecare evoluție. De la alegorismul abstract din *Commedia de l'homo e de soi cinque sentimenti* (Comedia omului și a celor cinci simțuri ale sale), de la simplul dialog în contradictoriu din *Farsa de doi vegie repolite quale voliano reprendre le giovane* (Farsa celor două bătrîne baccealite care voiau să-și pună mintea cu cele tinerele) se ajunge la izbutita *Farsa de Zohan zavatero e de Biatrice soa mogliere e del prete ascoso sotto el grometto* (Farsa lui Zohan ciubotarul, a lui Biatrice, nevasta lui, și a preotului ascuns sub butoi), la actualitatea arzătoare din *Farsa del francioso alloggiato a l'osteria del lombardo* (Farsa francezului găzduit la hanul lombardului). Anecdota tradițională se îmbogățește în privința caracterului și a observațiilor făcute cu haz asupra vieții de toate zilele din Asti. Deși rămîne situată între două culturi, deși este atît de limitată în privința cadrului și a posibilităților sale, *Opera piacevole* reprezintă un moment aparte, un fenomen de sine stătător (în marea evoluție către care mergea literatura dramatică), viu și atrăgător, o rază de lumină aruncată asupra vieții citadine, asupra divertismentelor pe care le îngăduiau și și le îngăduiau les

*sociétés joyeuses*, cu concepția lor sceptică și voioasă despre viață, rod autentic al spiritului vital ce caracteriza burghezia timpului. Prima comedie adevărată de tip clasic în limba italiană poate fi considerată *Il Formicone* de Publio Filippo Mantovano, publicată în 1524, dar compusă cu certitudine în 1506; după părerea lui Sanesi (*La Commedia*) ea nu poate fi identificată cu comedia făcută după *Măgarul de aur* a lui Apuleius și reprezentată la Mantova în 1503. Subiectul e simplu. Barbaro, nevoit să plece, își încredințează iubita slujitorului său Formicone. Filotero rîvnește însă cu ardoare la ea. Pentru a o obține, recurge la ajutorul lui Formicone. Acesta aranjează o întâlnire între cei doi tineri, pe care întoarcerea neașteptată a lui Barbaro îi pune pe fugă tocmai în momentul culminant al întrevederii. Găsirea unei perechi de papuci ai lui Filotero pare că va da pe față înșelăciunea, dar tînărul recurge la expedientul de a-l învinui pe Formicone că i-ar fi furat, fapt care restabilește pacea în familie și îl scapă pe servitorul necredincios de o pedeapsă mai aspră. Este vorba, după cum se vede, de o piesă care-și găsește cele mai izbutite trăsături în simplitatea desfășurării sale. Aduce în scenă caractere proprii teatrului latin și figurile tradiționale care erau cele mai apropiate de gustul scriitorilor și al publicului de atunci.

## ARIOSTO

În ciuda dreptului de prioritate acordat necunoscutului comediograf care a compus *Formicone*, cînd se vorbește despre inițiatorul acestui nou tip de comedie, este menționat implicit Ludovico Ariosto, nu numai fiindcă a fost personalitatea cea mai pregnantă în domeniul comic de la începutul secolului, ci și pentru că a știut să confere un stil autentic unui anumit tip de compoziție, însușindu-și atît din teatrul clasic cît și din proză elementele cele mai originale și creînd pe baza lor o prospețime de situații și personaje. A compus cinci comedii: *La Cassaria* (Comedia sîpetului — 1508), *I Suppositi* (Substituiții — 1509), *Il Negromante* (Necromantul — 1520), *La Lena* (Lena<sup>1</sup> — 1528), *La Scolastica* (Scolastica — postumă și neterminată).

<sup>1</sup> Mijlocitoarea — vezi I. Zamfirescu: *Istoria universală a teatrului* vol. II pag. 207. ELU, Buc. 1966

Cu toate că această activitate rămîne marginală la Ariosto<sup>1</sup>, el dovedește aptitudini teatrale, legate în fond de imaginația lui narativă. Ele prezintă o evoluție lentă, dar sigură. De la *Cassaria* la *I Suppositi*, la *Il Negromante* și apoi la *Lena* se vede limpede un progres și intenția de a ajunge la o formă dramatică autonomă, în care utilizarea modelului clasic să constituie o experiență necesară pentru a ajunge la o formă care să fie la un moment dat adecvată unei anumite societăți. În piesele comice ale lui Ariosto răzbate, prin intermediul atracției irezistibile a satirei, vigoarea actualității, interesul pentru obiceiurile contemporane și pentru caracterizarea psihologică, adoptarea unor tipuri luate din viața acelor ani, chiar și în cadrul elementelor schematice ale intrigii și modelului plautian.

Prima din cele cinci comedii ale lui Ariosto, *La Cassaria*, tipărită în 1509, a fost cu siguranță compusă cu un an înainte și poate chiar în 1507. Există două variante: prima, în proză, datează din anii mai sus indicați; cealaltă, în versuri, care diferă destul de mult de cea dintîi, mai ales printr-o mai mare dezvoltare acordată părților dialogate, ar putea fi din 1528. A fost într-adevăr reprezentată la Ferrara în 14 ianuarie 1528 (prima versiune fusese jucată tot la Ferrara în 5 martie 1508). Construcția comediei se deapănă în jurul unui sipet cu bijuterii. Ajuns în mîinile unui codoș care ține în casa lui pe Eulalia și Corisca, iubitele lui Erofilo și Caridoro, sipetul ar urma să fie cît mai repede recuperat, conform planurilor servitorului Volpino, care urzește întreaga intrigă. Dar Erofilo fiind ocupat cu căutarea iubitei pierdute pentru moment — tocmai din cauza nepricepuților servitori ai tînărului — și Crisobolo, tatăl lui Erofilo și proprietarul legitim al sipetului, întorcîndu-se pe neașteptate, lucrurile se complică atît pentru îndrăgostiți cît și pentru servitori. Isteșul Fulcio izbutește să descurce ițele încurcăturii, ducînd la recuperarea bijuteriilor și răscumpărarea, cu un preț destul de mare, a Eulaliei de către Crisobolo, în timp ce Lucrano o lasă liberă pe Corisca pentru a-și asigura simpatia lui Caridoro.

Tipărită ceva mai devreme decît *Cassaria*, dar compusă ulterior, *Substituiții* a fost reprezentată la teatrul ducal din Ferrara la 6 februarie 1509. Comedia se bazează pe o substituie de persoane: tînărul Erostrato își schimbă hainele și

<sup>1</sup> Ariosto a fost în primul rînd poet, principala lui operă fiind poemul eroicomic *Orlando furioso*; a mai scris satire, ode, stanțe și sonete.

identitatea cu ale servitorului Dupillo, pentru a putea intra în slujba lui Damone și a se întâlni nestingherit cu Polinesta, fiica acestuia. La rîndul lui, Dupillo se dă drept Erostrato. În același timp, fata este cerută în căsătorie de bătrînul Cleandro, care recurge la serviciile parazitului Pasifilo. Falsul Erostrato îi face și el curte Polinestei și, pentru a o putea cere în căsătorie, îl prezintă drept părinte al lui pe un străin din Siena, care era în trecere prin Ferrara. Apare adevăratul Filogono, încurcătura se dă pe față și adevăratul Erostrato e gata să o pățească urît. Dintr-o conversație a lui Cleandro cu Filogono, care vrea să-l folosească drept avocat, se descoperă însă că adevăratul Dupillo este de fapt Carino, fiul lui Cleandro, răpit de turci și vîndut apoi ca sclav. Dupillo va putea deci să se însoare liniștit cu Polinesta.

*Necromantul*, compusă în jurul anului 1520, dar publicată abia în 1535, a fost reprezentată pentru prima oară la Ferrara în timpul carnavalului din 1528. Subiectul este rezultatul unei *contaminatio*<sup>1</sup> între *Hecyra* și *Phormio* de Terențiu, cu unele idei luate din *Calandria* a cardinalului Bibbiena și dintr-o nuvelă (II,9) din *Decameronul* lui Giovanni Boccaccio. Cinzio, fiul adoptiv al lui Massimo, este constrîns să se însoare, împotriva voinței lui, cu tînăra Emilia, de care este îndrăgostit Camillo. Cinzio se căsătorise pe ascuns cu Lavinia, adevărata lui iubită. Simulînd impotența, el caută un pretext pentru a desface a doua căsătorie, dar Massimo și Abbondio socotesc că beteșugul tînărului este rezultatul unor vrăji diabolice, și îl cheamă pe Fisico, vestitul șarlatan și necromant, ca să-i redea lui Cinzio virilitatea pierdută. Camillo și Cinzio recurg și ei la serviciile lui Fisico, în schimbul unor sume pipărate. Acesta, socotînd că-i va putea lesne trage pe toți pe sfoară, îl convinge pe Camillo să se lase dus într-o ladă în camera Emiliei; drept urmare, trebuia să se producă desfacerea căsătoriei ei cu Cinzio. Dar lucrurile nu se petrec cum ar trebui. Temolo, servitorul lui Cinzio, om cu scaun la cap și foarte șiret, răstoarnă planul necromantului, făcînd în așa fel încît Camillo să ajungă în casa Laviniei. În încurcătura care se produce, are loc convenita recunoaștere: Lavinia se dovedește a fi fiica lui Massimo, pierdută cu ani în urmă. Desfăcîndu-se căsătoria, Emilia se poate mărita cu Camillo, în timp ce Cinzio rămîne netulburat cu Lavinia lui. Necro-

---

<sup>1</sup> Contaminare, avînd în literatură sensul de contopire sau combinare a mai multor compoziții

mantul, dat pe față și batjocorit, este nevoit să-și ia tălpășița. Tot în 1535, mai precis în luna aprilie, se publica o altă comedie a lui Ariosto, *Lena*, pe care poetul o compusese în 1528, la câțiva ani după *Necromantul*. Știm că a fost reprezentată la Ferrara la sfârșitul lui 1528 când, cu prilejul reînțoarcerii din luna de miere a lui Ercole d'Este cu prințesa Renée a Franței<sup>1</sup>, orașul a organizat o serie de manifestări grandioase. Rezumarea subiectului este suficientă pentru a dovedi noile preocupări care-l călăuzesc pe Ariosto în calitatea lui de autor comic. Flavio, îndrăgostit de Licinia, îi făgăduiește Lenei douăzeci și cinci de florini dacă o va putea întâlni pe Licinia într-o casă unde ea se ducea zilnic. Cu acest prilej, Flavio e nevoit să se ascundă într-un butoi din pricina ivirii unui « măsurător » care trebuia să măsoare casa. Giuliano și Bartolo își dispută cu îndârjire proprietatea butoiului. Fazio, tatăl Liciniei, încearcă să potolească cearta, punând să fie adus în casă obiectul litigiului, spre bucuria lui Flavio căruia nu-i este greu să dea de față și să se drăgostească cu ea. După ce dă greș încercarea lui Corbolo, slujitorul lui Flavio, de a-i sustrage Lenei cei douăzeci și cinci de florini care-i fuseseră promiși, un servitor descoperă adevărul, iar părinții celor doi tineri sînt nevoiți să consimtă la căsătoria lor. Comedia părăsește tipicul imitației clasice, pentru a se folosi direct de modelele oferite de nuvelistica medievală. Influența *Decameronului* este clară în episodul lui Flavio care se ascunde în butoi, înrudit cu acela al lui Giannello Stringario din a doua nuvelă a zilei a șaptea.

*Scolastica*, neterminată, a fost continuată de Gabriele, fratele autorului, care i-a dat și titlul, iar apoi de către fiul său Virgilio, care a urmat o altă cale decît aceea a unchiului și a întitulat piesa *L'Imperfetta* (Neterminată). În ambele redactări se simte lipsa unei revizuirii din partea autorului și vădita inferioritate atît de stil cît și de imaginație a celor care au încercat să-i termine lucrarea.

Prima etapă și prima reușită deplină a comediei din sec. al XVI-lea este *Calandria* de cardinalul Bernardo Dovizi, în patria lui numit Bibbiena. Data compunerii acestei piese este 1513, poate chiar 1512, dar nu există posibilitatea de a o verifica prin documente. Precedată de un prolog de Baldassar Castiglione, în locul celui incomplet al lui Bibbiena, a fost reprezentată la Urbino în timpul carnavalului din 1513 în

<sup>1</sup> Fiica regelui Ludovic al XII-lea.

cadrul unui ciclu de spectacole în care s-a jucat și *Eutychia* de Niccolò Grasso și o altă comedie neidentificată. În general comedia este pretutindeni rodul vieții de Curte. Doar la Florența și la Veneția se leagă de manifestări ale unor cercuri restrânse, ale unor anumite societăți.

Șirul de confuzii, farse, glume provocate de asemănarea dintre cei doi gemeni și de travestirea Santillei în bărbat face ca acțiunea să fie încâlcită și plină de tensiune. La aceste peripeții se adaugă altele, generate de travestirea în femeie a lui Lido, când se duce la Fulvia, și reacția lui Calandro care-l ia drept femeie; mînia Fulviei fiindcă i se pare că este neglijată de iubitul ei; felul amuzant în care e redată prostia lui Calandro; inventivitatea fertilă și îndrăzneța a lui Fessenio, un servitor ce posedă toate atributele cerute de rolul său; excesiva și aroganta înțelepciune a lui Polinico, pedantul, dintre primii ai comediei secolului al XVI-lea. Comedia devine astfel o galerie de tipuri originale și amuzante, prezentate cu o reală capacitate reprezentativă, când în plină lumină, când în clarobscururi mai mult sau mai puțin accentuate. Ea devine un autentic subiect de divertisment, fie și numai ca scop în sine, închisă în cercul propriului său joc. O dată cu ea, spiritul *Decameronului*, socotit de Pirandello drept adevărată origine a teatrului italian, drept autenticul său animator, își face prima intrare triumfală pe scenă.

## MACHIAVELLI

Data compunerii piesei *Mandragora* (Mătrăguna) este unul din obstacolele pe care critica din orice epocă și de orice orientare a încercat în zadar să-l învingă. Roberto Ridolfi a susținut de curînd că ea putea fi fixată în 1518. Alessandro Parronchi a preluat această teză, socotind că putea să identifice prima ei reprezentare cu aceea a unei comedii care s-a jucat în timpul sărbătorilor date cu prilejul căsătoriei lui Lorenzo de Medici. Ca și cercetătorul englez Th. A. Sumberg, Parronchi vede în această comedie o vădită alegorie politică. Prima tipăritură a operei poartă titlul mai generic de *Comedia lui Callimaco și a Lucreziei*. Nedatăată, ar putea fi localizată, doar pe baza elementelor bibliografice, în 1520.

*Mătrăguna* s-a bucurat în timpul secolului al XVI-lea de numeroase reprezentații. O programare la Curtea Vaticanului a fost

suspendată, nu se știe bine din ce motive. Avem cunoștință de cea de la Florența în 1525; de o reprezentație la Bologna la Carnavalul din 1526, prima unde apare prologul; de altele la Veneția și Roma în același an. O analiză mai amănunțită a documentelor existente ar duce probabil la descoperirea altor reprezentații. Încă de pe atunci comedia lui *M a c h i a v e l l i* era considerată drept un exemplu desăvârșit de captivantă formă scenică. Succesul obținut de această fermecătoare piesă și în epoca modernă este dovedit de numeroasele ei reluări, de celul cu care actori consacrați au abordat diversele personaje, de primirea favorabilă de care se bucură și acum din partea publicului celui mai variat.

Acțiunea se axează pe ardoarea cu care Callimaco dorește și cucerește o femeie, pe vicleșugurile născocite de Ligurio pentru a-și sluji stăpînul și prietenul, pe credulitatea unui bătrîn naiv, pe viclenia unui călugăr afacerist. Callimaco s-a întors la Florența atras de faima frumuseții și cuminenției *madonnei* Lucrezia. Tînărul ține cu orice preț s-o cucerească, dar cum să facă, de vreme ce ea nu poate scăpa de apriga supraveghere a bărbatului ei, *messer Nicia*? Iată vicleșugul născocit de Ligurio: perechea nepotrivită nu are, firește, copii, iar bătrînul o învinuiește prosteste pe nevastă-sa. Callimaco, sfătuit de Ligurio, se dă drept medic. Într-o scenă epică în care își etalează toate cunoștințele reale și false de limbă latină în fața lui Nicia, rămas cu gura căscată, el propune să-i dea femeii o poțiune care o va face din nou secundă. Există însă o piedică grea: primul bărbat care va avea raporturi sexuale cu Lucrezia după ce aceasta va fi bătut mătrăguna, va fi sortit morții. Nicia rămîne perplex, căci pe el îl păștea primejdia; atunci, neavînd încotro, acceptă sugestia lui Callimaco: să înhațe pe primul trecător de pe stradă și să-l oblige la acea treabă primejdioasă. Acum, trebuie convinsă Lucrezia. Nu izbutește mama ei, Sostrata, și n-ar fi izbutit nici *fra'* Timoteo, călugărul, dacă argumentarea lui n-ar fi fost sprijinită de Nicia în naivitatea lui. Totul e pregătit: Callimaco, travestit în cerșetor, se lasă răpit fără multă vorbă și dus în casa Lucreziei. Ceasurile nopții trec în vreme ce autorii vicleșugului și Nicia așteaptă răbdători zorile, deplîngînd trista soartă a nefericitului. Nicia e mulțumit: va avea în sfîrșit un copil. Pe de altă parte, Callimaco, văzîndu-și dorința împlinită, se pregătește să se mai bucure și altădată de favorurile Lucreziei, transformată peste noapte din fecioară sfielnică și recalitrantă, în femeie și stăpînă pe situație.



Apare o nouă viziune etică: sinceritatea față de sine și față de propriile dorinți, nutrită de o nouă cunoaștere a naturii umane, care se transformă în victorie a vieții. Strălucirea ei izbucnește din plin în bucuria *madonnei* Lucrezia, care iese din casă radi-oasă că a cunoscut în sfârșit dragostea, că simte fremătându-i în trup imboldul speciei.

Limbajul ne vorbește cu o claritate cristalină, care suscită gânduri și dezvăluie tare seculare, cu o ușoară nuanță argotică ce denotă proveniența lui directă din viață, conferind totodată savoare contrastelor psihologice. Vechea teatralitate este reîn-suflețită prin efecte și lovituri de teatru calculate cu măiestrie. Construcția piesei este și astăzi fără cusur. Totul se desfășoară într-o desăvârșită îmbinare a părților, într-o alternare dialogată care merge drept la țintă, într-o partidă decisivă unde învingătorul e stabilit dinainte, dar pe ascuns. Este vădită la Machiavelli ușurința nemijlocită a imaginației dramatice, cunoașterea acelor « quid »<sup>1</sup> psihologici, care îl duc pe spectator la euforie. Fericită și aproape imperceptibilă este și sinteza realizată între tradiția clasică plautiană, inspirația creatoare de personaje din nuvelistica *Decameronului* și apariția reprezentării populare din farse și « mariazi ». Autorul se află la punctul de încrucișare a acestor curente, adăugându-le simțul lui mușcător de observație a vieții din jur. După cum în *Il Principe* a întemeiat știința politică descoperind funcția statului în istoria modernă și atitudinile necesare ale acestuia, tot astfel în *Mătrăguna* găsim exigența unei morale noi, laice, care nu se mai poate supune compromisului religios feudal.

## RUZANTE

Stabilirea unei cronologii exacte a operelor lui Angelo Beolco, zis Ruzante (zbenquit, bezmetic) nu mai este posibilă astăzi. Au încercat în zadar să o facă cercetători ca Mortier și Lovarini. Contribuția lor a putut stabili doar data precisă a ultimei comedii, *Vaccaria*, deoarece elementul determinant se află, și în cazul acesta, inclus în operă, așa cum rezultă din actul al patrulea. În afară de acest indiciu de orientare nu există nici o informație sigură cu excepția câtorva date despre

spectacole la Veneția sau în alte centre ale regiunii venete. Ruzante și-a compus cu siguranță operele într-un interval de timp care se încadrează între 1520 (1517 după Mortier) și 1533. În această perioadă și chiar după aceea, ele au fost deseori reprezentate, nu numai în cadrul unor spectacole rezervate anumitor cercuri din pătura socială mijlocie și aristocratică, ci și la ospețele de la Curțile princiare, unde arta de autor și actor a lui Beolco era foarte apreciată.

Până la ce punct era conștient Ruzante de perspectiva în care zugrăvea cazurile tragi-comice ale lumii țărănești interpretate de el? Până la ce punct moda comediei rustice, ivită încă de la începutul secolului pe baza imitației clasice, în urma citirii și studierii lui Virgiliu și Teocrit, constituia pentru el un scop al operei și până la ce punct un mijloc? Putea oare Ruzante să fie considerat drept un literat care, încercînd să obțină o mai mare vigoare și verosimilitate a spectacolului, pune în lumină condiția chinuită a lumii sale, înregistrînd strigătele ei înăbușite de disperare? Sau era poate un reformator social, care se servea de scenă pentru a face mai bine auzite și judecate aceste voci?

Obiceiurile epocii ne-ar face să înclinăm către ipoteza literatului. Există însă diverse fapte care fac mai probabilă ipoteza a doua, fie și atenuată de ierarhiile de clasă socotite în acea vreme imuabile, adică de o orientare paternalistă potrivit căreia mizeria și suferințele țăranimii trebuiau atenuate, dar părea cu totul utopic gîndul eliberării ei din inferioritatea privită ca o necesitate.

*Le Orazioni* (Rugile) adresate de Ruzante cardinalului Cornaro, fratele lui Alvise Cornaro, patronul său (Ruzante administra o parte din moșiile acestuia) și totodată mecena majorității reprezentațiilor date de grupul lui, scot în evidență numeroase elemente care dovedesc o orientare reformatoare. În ce limite putem considera sincer respectul lui, pe atunci obligatoriu, față de autoritatea politică și religioasă? Nu se pot stabili granițe între ipocrizia necesară și convingerea că puterea e datorată unei voințe divine, unei necesități transcendente sortită guvernării popoarelor. Ruzante invocă din partea autorității o conducere luminată pentru a interveni în viața țăranimii din regiunea venetă ca să încerce să înlăture, măcar în parte, situații inumane: foametea, mizeria, ravagiile și umilințele provocate de războaie. Din numeroase documente și din cele ce se pot deduce despre personalitatea lui Alvise Cornaro, apoi din faptele și atitudinea Republicii Venete care, printr-o

serie dă măsuri luminate din acei ani, a acționat în favoarea plebei — pe atunci mai numeroasă la sate decât în orașe — rezultă mărturia unei mișcări culturale și spirituale, abia schițată, dar vădit orientată în sens opus celei ce predomina pe atunci în Italia, care tindea să înăbușe cultura pentru a întări apoi puterea. Sub acest aspect este esențială alegerea limbajului. Rebeliunea față de cel florentin (numit de Ruzante cu vădită ironie « moscheto ») și față de estetism, imitarea lui Erasmus — evidentă în unele fragmente din *Orazioni* — îl duce pe Ruzante, printre realizările concrete ale umanismului, la libertatea cercetării științifice, la profunda revizuire a credințelor, ai cărei exponenți — în numele burgheziei pe cale de formare și hotărâtă să dobândească hegemonia — aveau să devină marii reformatori religioși contemporani cu Ruzante. În episodul din *La Piovana* în care slujitorii, ca să-i pedepsească pe Slavero și pe tovarășul său, îi fac să treacă drept eretici și protestanți dedați jefuirii bisericilor, pentru a fi linșați de mulțimea întărită, pare să răsune un comentariu ironic la niște împrejurări pe atunci de actualitate. Protestul viguros al lui Ruzante se exercită prin virtutea umilului său grai padovan. El reprezintă cerința de autonomie, de independență, de libertate, de realism concret, care să se opună decorativismului privit ca scop în sine, estetismului cultivat la Curți și în special la cea din Roma. Ruzante își face personajele să acționeze cu simplitate și sinceritate pentru a rezista cu orice chip procesului de absorbire și despersonalizare pornit de puterile centrale: renăscutul Imperiu și Biserica mai mult ca oricând de factură constantiniană. În lumina acestor considerente se poate stabili eventual de ce Ruzante compune opere în care Plaut servește doar ca imbold, cum sînt *I Dialoghi*, *La Moscheta* și, sub unele aspecte, *La Betia* sau chiar *La Pastorale*, scrisă în versuri, o îmbinare de idilă și umor. Iar după aceea (mult mai probabil decât înainte de ele), comedii ca *La Fiorina*, *La Vaccaria*, *L'Anconitana*, *La Piovana*, adică acelea în care amintirea lui Plaut este atât de puternică, încît sîntem nevoiți să căutăm elementele interesante tocmai în ceea ce depășește opera lui Plaut, adică în umorul limbajului, în cîntece, în referirile la actualitate, opera fiind în sine lipsită de un mordant propriu din pricina imitației plautiene la care se supune.

Comediografii din secolul al XVI-lea socoteau că îl pot imita pe Plaut așa cum Plaut îi imitase pe scriitorii « comediei noi » ateniene. Între Plaut și atenieni nu se interpuseră însă atîtea secole și transformări ale civilizației, așa cum se interpun între

ei și Plaut. Atunci când, pe lângă tehnică, ei îi adoptă și acțiunea și psihologia, conținutul devine inert. Drama lor se desfășoară tocmai în această luptă cu Plaut. În mijlocul unuia din prologurile sale, Ruzante afirmă necesitatea libertății de compunere, întocmai cum ar fi făcut, de altfel, și Plaut în situația lui. Cum se face atunci că, în a doua lui perioadă, modelul plautian pune hotărît stăpînire pe pana lui? *La Piovana* (adică fata din Pieve di Sacco) își situează acțiunea la Chioggia<sup>1</sup>, pentru a putea urma cu fidelitate piesa *Rudens* a lui Plaut (care se petrece pe mare și pe uscat), cu unele ecouri fugitive din *Mercator*. Poate că, cu timpul și într-o epocă atît de ostilă, Ruzante și-a pierdut vigoarea. Sau, poate că speranțele lui din tinerețe de a interveni în desfășurarea realității se destrămaseră. Și atunci, s-a lăsat în voia pretextelor teatrale.

Aportul adus de reprezentarea comediilor lui Ruzante constituie o profundă noutate, nu atît pentru că mai înainte n-ar fi existat obiceiul spectacolelor teatrale (care acum însă devin mai regulate, jucate de o trupă) încetățenit, după cum am văzut, mai de mult în Italia, cît datorită caracterului cu totul aparte al acestor spectacole. În primul rînd, ele prezentau texte fundamental deosebite de acelea cunoscute la Curțile timpului; în ele, țărănimea era pusă în lumină nu în mod idilic, ci printr-un grotesc profund tragic și dureros. În plus, se forma un tip de interpretare străin de manierismul diletant al trupelor improvizate din acea epocă, pentru a dobîndi demnitate și forme artistice, stabilind premisele unor companii profesionale.

*La Pastorale*, compoziție ce se situează între drama silvestră și farsa populară, a fost reprezentată la Padova în ianuarie 1521. Nu este imposibil ca aceasta să fie comedia lui Ruzante jucată în *Ca'Pesaro* la San Benedetto la 9 ianuarie în acel an. Pe baza acestor informații s-a socotit că ea putea fi datată în jurul anului 1520. Alături de trăsăturile proprii genului, partea de factură pastorală poartă amprenta unei noi concepții poetice, iar personajul bătrînului îndrăgostit aduce o temă căreia Ruzante îi va da o deplină realizare în *Bilora* și în *Anconitana*. Partea de farsă grupează o serie de replici scăpărătoare, acțiuni pline de proștejime și vioiciune, dialoguri dense în pur dialect padovan și bergamasc, elemente care fac din această operă o amuzantă mostră de grosolănie țărănească și o satiră blajină a unor practici primitive folosite în medicina oficială.

<sup>1</sup> Port în Laguna venetă

Milesio, un bătrîn păstor îndrăgostit fără speranțe de nimfa Siringa, se omoară. Mospo, care-l iubea pe bătrîn ca pe un tată, se prăbușește răpus de durere peste trupul defunctului. Arpino și Lacerto, de asemenea păstori, crezînd că murise și tînărul, hotărîsc să-i înmormînteze laolaltă. Ruzante se oferă să ia locul lui Lacerto în această îndatorire pioasă, în schimbul hainelor lui Mospo, dar în timp ce-l dezbracă își dă seama că acesta mai respiră încă. Atunci este chemat un medic, care încearcă să-l trezească pe Mospo burdușindu-l cu lovituri Ruzante îi cere medicului să-l îngrijească pe tatăl lui și urmează cîteva scene caraghioase în legătură cu niște analize complicate ale urinei. Tatăl lui Ruzante moare, în timp ce Mospo își vine în sfîrșit în fire, iar comedia se încheie cu imnuri de slavă aduse zeului Pan și cu o horă generală de veselie.

Diversele ipoteze cu privire la datarea piesei *Betia* sînt destul de apropiate și concordante. Atît Mortier cît și Lovarini, care se contrazic în alte privințe, stabilesc data acesteia în jurul lui 1520, fără îndoială într-un moment ulterior compunerii *Pastoralei*. Piesa a fost reprezentată pentru prima oară la Padova în 1524. O dată greșită cuprinsă în *Jurnalele* (Diari) lui Sanudo<sup>1</sup> l-a făcut pe Lovarini să creadă că comedia jucată la Veneția în 13 februarie 1525 — a cărei repetiție generală avusese loc în ziua de 9 — ar putea fi identificată cu *Betia*, deși se știe că cu acel prilej se reprezentase *La Venexiana*.

Aspectul și tonul general sînt acelea ale unui *mariazo*, dus în cazul de față la proporții nemaiîntîlnite. Comedia păstrează caracteristicile acestui gen și chiar unele idei, în special în părțile care prevedeau un joc mimic accentuat. Pentru prima oară după experiența limitată din *Pastorala*, graiul padovan este ridicat la rangul de mijloc de exprimare pe plan literar. Subiectul este destul de simplu. Zilio ar vrea să se însoare cu Betia, dar fiind respins, recurge la sprijinul lui Nale care, deși căsătorit, pusese și el ochii pe fată. Nale o convinge pe Betia să-l accepte pe Zilio, dîndu-i asigurarea că el va interveni ori de cîte ori celălalt nu va fi la înălțimea situației. După unele dificultăți făcute de mama ei, Betia se mărită cu Zilio. Acum, Nale intră din nou în scenă, cu pretenția de a impune un absurd *ius primae noctis*<sup>2</sup>. Are loc o intervenție furioasă

---

<sup>1</sup> Marino Sanudo cel Tînăr (1466—1536), cronicar venețian, cunoscut în special pentru cele 58 de volume ale *Jurnalelor* sale, neprețuită oglindă a epocii în care a trăit

<sup>2</sup> Dreptul primei nopți, de care se bucurau feudații la căsătoriile servilor lor

a lui Zilio care-și snopește zdravăn adversarul, lăsându-l mai mult mort decît viu. Tamia, nevasta lui Nale, se și gîndește la al doilea măritiș, dar acesta, care nu murise, se preface mai întîi că este strigoi, îngrozindu-și nevasta uluită printr-o descriere înfricoșătoare a iadului, apoi spune adevărul, scăpîndu-și astfel și prietenul de o remușcare plină de spaimă. Cele două perechi se împacă făgăduindu-și o prietenie veșnică și trainică. După cum se vede, un tablou plin de elemente realiste și însuflețit de o teatralitate viguroasă.

După părerea lui Mortier, *La Moscheta* a fost compusă în jurul anului 1520 și reprezentată la Veneția în 13 februarie 1520 la Palatul Foscari, iar apoi la Padova în 1528, în casa lui Luigi Cornaro și, în timpul carnavalului din același an, la Ferrara, dar într-o versiune diferită. Elementul de bază al piesei este oferit de reprezentarea lumii țărănești și de satirizarea glumeață a membrilor săi, ignoraanți dar șireți și gata la orice vicleșug pentru a-și sluji propriile interese, satiră devenită mai de mult caracteristică pentru o parte din creația literară și dramatică, culminînd, ca originalitate de concepere și exemplificare, tocmai cu Ruzante și cu teatrul confreriei Rozzi. Desfășurarea comediei este legată pe alocuri, mai mult decît de nuvelistică din care preia unele idei, de formele tradiționale ale teatrului popular sau ale folclorului țărănesc, spre avantajul atmosferei comice care, laolaltă cu limbajul, ajunge să constituie elementul principal.

Menato se îndrăgostește de Betia, nevasta prietenului său Ruzante, și încearcă în zadar să o cucerească. Femeia, credincioasă încă bărbatului ei, este foarte flatată de curtea pe care i-o face Tonin, soldat bergamasc. Prostul de Ruzante, ascultînd de sfatul lui Menato, i se înfățișează îmbrăcat ca un străin, vorbind un limbaj artificial, tocmai acel *moscheto* (adică curat «florentin») și îi face curte. Betia, jignită, părăsește domiciliul conjugal, refugiuindu-se la Tonin. Atunci Ruzante, pocăit și disperat, recurge la toate șiretlicurile pe care le știe pentru a-și aduce înapoi nevasta și pentru a lua iar de la Tonin o sumă de bani, pe care apucase să i-o stoarcă la început, dar fusese apoi nevoit să i-o restituie.

În ultima analiză, în centrul acțiunii stă figura personajului Ruzante: un naiv care vrea să fie șiret, ahtiat după bani, dar care se lasă pungășit, atașat de nevastă, dar incapabil să și-o păstreze. Acest personaj privește realitatea într-un fel al lui, închipuindu-și-o din comoditate cu totul altfel decît este într-adevăr și intrînd de aceea mereu în conflict cu manifes-

tările ei. Ruzante se apără de neplăcerile zilnice, de umilințe și necazuri, nu prin revoltă ci cu ajutorul imaginației și al iluziei: un abil mijloc teatral de a prezenta pe scenă adevăratele lui condiții de trai și totodată un mijloc de a demasca realitatea pentru a ironiza idealizarea ei în stil georgic și arcadic. Ca rezultat artistic, Ruzante se încadrează în marea mișcare istorică din prima jumătate a secolului său, care asistă la desfășurarea războaielor țărănești. Complementul lui este Tonin, soldat bergamasc improvizat, care se face mercenar pentru a scăpa de sărăcie, josnic și abject din fire; Menato, țăran înstărit, vrea să se prevaleze de acest privilegiu relativ pentru a-și satisface poftele; în sfârșit, Betia, se lasă în voia întâmplărilor și a dorințelor stîrnite de trupul ei, de care se folosește bucuros. Adevărul istoric este dat la iveală; prefăcătoriile și falsele ideologii sînt prezentate drept ipostaze grotești prin aiurelile lui Ruzante. Banii și poftele sînt cele două limite între care se înscrie micul cerc al existenței într-o comedie dureroasă, realitate ce iese la iveală de îndată ce se înlătură ipocrita înfloritură a limbajului zis «moscheto».

Nu se poate data cu precizie nici *Parlamento di Ruzante che era vegnù de campo* (Pășania lui Ruzante care se întorsese de la oaste), primul din cele trei dialoguri care constituie momentul cel mai reprezentativ al teatrului lui Ruzante. Acțiunea se petrece în primii ani ai secolului, dar aceasta nu poate constitui un indiciu sigur. Știm de la Sanudo că a fost jucat de Compania Zardinieri la 16 februarie 1520 în timpul unui ospăț dat sub Procuratia lui Domenico Trevisan. Informația nu coincide cu ipoteza emisă de Lovarini, potrivit căreia dialogul ar fi fost compus după 1521, poate în 1524.

Ca și în celelalte «dialoguri», Ruzante, descriind aici mizeria și nevolnicia personajelor sale, pune în lumină faptul că ele sînt victimele unor situații istorice apăsătoare, ale unor condiții de viață care le năpăstuesc fără ca ele să se poată răzvrăti. Acest scurt episod devine foarte dramatic, deoarece dă glas impulsurilor subconștientului, cu anxietatea lor. Sînt înfățișați, prin aluzii, factorii istorici care minau pe dedesubt o epocă în aparență atît de strălucită și plină de viață, zădărnicipu-i eforturile și vlăguindu-i capacitățile generatoare. Exprimarea strict padovană, nu numai sub aspect lexical ci și gramatical, este una din trăsăturile cele mai evidente ale acestei scurte lucrări.

Ruzante se întoarce de la război destul de pricăjit, fiind de aceea respins de Gnuia, care își găsise între timp pe altcineva.

El încearcă s-o oblige cu forța pe femeie să-l urmeze, dar primește de la amantul ei o lecție zdravănă. Ciomăgeala care-i tăbăcește pielea bietului om în această mică bătălie este atât de grozavă, încît el socotește că a avut de-a face cu o sută de dușmani (în realitate fusese doar o ciocnire între cel care dădea — Bravo — și cel care încasa — Ruzante). Prietenul lui, Menato, încearcă să-l trezească la realitate, dar Ruzante, ca să-și justifice noua lașitate, așa cum făcuse mai înainte și cu comportarea lui în război, jură că a fost vorba de o vrăjitorie care i-a scos în cale o mulțime de dușmani.

Aceleași dificultăți de datare apar și pentru *Bilora*, al doilea dialog. Ele sînt agravate de lipsa unor informații privitoare la reprezentarea lui, deși este de presupus că sub acest aspect a avut aceeași soartă ca și celelalte dialoguri ale lui Ruzante. După Lovarini, ar fi probabilă data de 1526, cu doi ani înainte de *Menego*, care în 1528 era cu siguranță terminat. Această scenetă accentuează tendința de a prezenta în maniera cea mai realistă figuri și caractere ale timpului. Satirizarea țaranului, alături de alte trăsături dominante ale unei reale concepții despre viață, nu este dusă pînă la limitele extreme atinse, de pildă, de confreria Rozzi și de predecesorii săi, ci se diluează în notații de parodie afectuoasă, care sfîrșesc prin a o anula. Elementul comic aplicat la aspecte economice strîns legate de viața acelei epoci, produce un dramatism nemijlocit, zugrăvind în culori puternice tabloul raporturilor dintre clase în societatea venetă. Graiul padovan prezintă particularități caracteristice de lexic și gramatică.

Țăranul Bilora vine de la sat la oraș pentru a-și aduce înapoi nevasta care îl părăsise. Dina trăiește acum cu bătrînul și bogatul Andronico și, cu toate că mai ține încă la bărbatul ei, refuză să se întoarcă la el, amintindu-și poate de desele lui bruftuiei. Ca să se răzbune, Bilora îl așteaptă în stradă pe Andronico, pe care-l ciomăgește zdravăn, ca să-l învețe minte. Dar sărăcia îl obligă să accepte situația, ale cărei avantaje sînt evidente și hotărîtoare. Nu se poate scutura de ea. Sărăcia îi pecetluiește viața.

Probabil că în 1528 a fost compus celălalt dialog, pe care-l vom intitula din comoditate *Menego*, dar care poartă în cele mai vechi ediții titlul de *Dialogo facetissimo et ridicolissimo* (Dialog cît se poate de glumeț și hazliu). El a fost reprezentat cu certitudine în anul acela la Fossore, după cum rezultă din pagina de titlu a edițiilor respective. Figurile de țărani apar și aici în luptă cu vicisitudinile existenței lor precare,



dar sînt privite cu acea mică doză de simplitate și optimism care face din această scenetă o parabolă spirituală veselă și ocazională. Se pot observa în ea elemente de improvizație care prevestesc *Commedia dell'Arte*. Acestea sînt sugerate de indicațiile din text, element nou în comedia secolului al XVI-lea. Limbajul este tot dialectul de proveniență strict padovană. Țăranii Menego și Duozzo se plîng de recolta proastă din anul acela, de lipsurile care vor urma inevitabil, de foametea care îi așteaptă, de specula care îi nimicește. În cursul discuției ajung să vorbească despre femei, în legătură cu această stare de sărăcie, cu care prilej Menego își afirmă încrederea absolută în nevasta lui. La insistențele prietenului său, care-și arată temerea că aceasta îl înșeală, cei doi se duc la Gnuia, dar sînt atacați de Nale care, după ce-l bate bine pe Menego, fuge cu Gnuia. Bietul Menego a încasat atîtea lovituri încît cere un preot ca să-l împărtășească, iar Duozzo îi aduce unul care va și să-l vindece. Prelatul cheamă spiritul unui defunct, căruia cei doi țărani îi cer lămuriri despre lumea cealaltă; apoi îi aduce pe Nale și Gnuia, pe care Menego o iartă bucuros primind-o înapoi. Mirajul unui paradis populat de bunuri pămîntești și atașamentul față de nevastă-sa îl consolează de toate neajunsurile. Iar acest paradis pare să închipuie pentru Beolco posibilitatea unei reforme care să dea un aspect nou existenței lor.

Părerile cu privire la data cînd a fost compusă *Fiorina* sînt împărțite. Mortier o situează tot în jurul lui 1520, probabil din pricina unor puncte comune pe care le are această comedie cu *Betia*; Lovarini, invocînd mai multe argumente valabile, o situează în 1529 sau 1530, an în care a fost reprezentată la Codevigo.

Comedia, destul de scurtă, reia temele clasice ale teatrului popular. Poate fi considerată rustică, amintind foarte bine de *mariazi*, mai ales în privința rivalității dintre personajele Ruzante și Marchioro. Un realism deliberat al intrigilor și al situațiilor, ca și limbajul — graiul padovan cu cele mai tipice expresii și forme gramaticale — constituie substratul ei, însuflețit de o exuberantă veselie a scenelor, de cîntece și zicale umoristice. Ruzante și Marchioro vor amîndoi să se însoare cu Fiore. Primul este ciomăgît zdravăn de celălalt, dar după aceea, înarmat și ajutat de prietenul său Bedon, o răpește pe fată. În urma acestei întîmplări, părinții celor doi tineri cad repede la învoială în privința căsătoriei, în timp ce Marchioro, la început mîniat pe fată și gata să se răzbune pe Ruzante, este

înduplecat să se împace cu el și să se însoare cu sora acestuia. Dificultăți de datare se ivesc și la cercetarea piesei *Anconitana*, una din comediile lui Ruzante în care se simt cel mai mult ecourile dramaturgiei clasice și influența prozei medievale și a celei din secolul al XVI-lea. Există o nepotrivire de păreri între Mortier și Lovarini în privința anului în care a fost compusă. Mortier, separînd poate excesiv cele două aspecte diferite ale poeziei lui Ruzante, situează comedia între 1529 și 1532, adică o consideră imediat anterioară piesei *Piovana*, despre care se știe că a fost jucată în 1533, în vreme ce Lovarini, găsind că lucrarea prezintă unele analogii cu *Pastorala*, emite ipoteza că data ar putea fi stabilită prin 1520—22.

După cum am mai spus, comedia prezintă elemente care o apropie de tradiția erudită, potrivit celor afirmate chiar de autor în Prolog, atît prin componentele ei latine, cît și prin cele contemporane. Deși reia o temă specifică, Ruzante caută mai mult să sintetizeze, într-o lucrare de altfel vioaie și teatrală, caracteristica esențială a unei dramaturgii determinate de îmbinarea unor exigențe literare aproape arheologice, cu necesitățile spectacolului, cu toate limitele dar și cu posibilitățile lui dialectice. Unica scenă care poate fi precis atribuită unei imitații este aceea a travestirii Isottei, Ginevrei și Gittei, amintind clar de o nuvelă din *Ragionamenti d'amore* (Povestiri de dragoste) de Firenzuola<sup>1</sup> (nuvela 2), izvor foarte folosit în multe comedii din secolul al XVI-lea.

Doi tineri sicilieni, Tancredi și Teodoro, și o fată din Gaeta, Isotta, furați de corsari și vîduți unui maur, sînt răscumparați și aduși la Veneția de un negustor, cu promisiunea că nu-l vor părăsi pînă ce nu-l vor fi despăgubit de prețul răscumparații. Isotta se dă drept bărbat, luîndu-și numele de Gismondo. Nevasta lui Tomao, un samsar bătrîn, se îndrăgostește de falsul Gismondo, convingîndu-și soțul să-l ia la el. De Gismondo este însă îndrăgostită și Ginevra, tînăra văduvă anconitană<sup>2</sup>, care-și urmărește iubitul pînă la Veneția, însoțită de Gitta, amîndouă travestite în bărbați. Tomao oftează după curtezana Doralice și face tot ce poate s-o cucerească. El recurge la ajutorul slujitorului Ruzante, de care vrea să se folosească și Ginevra. Ruzante i-l aduce Ginevrei pe falsul Gismondo, primind o frumoasă răsplată în bani: urmează o explicație

<sup>1</sup> Agnolo Giovannini zis Firenzuola (1493—1543), literat florentin, a tradus comedii din latină, a prelucrat povești de origine indiană și a compus culegerea de nuvele amintită aici

<sup>2</sup> Din Ancona

între cele două femei, iar Ginevra recunoaște în Gismondo pe Isotta, sora ei, de mult pierdută și pe care o credea moartă. În timp ce surorile se mărită cu Teodoro și Tancredi, eliberăți de niște gentilomi padovani, Ruzantè stoarce de la Tomao o sumă mare de bani făgăduindu-i că o să-l ducă la Arquà în vila Doralicei. Se ajunge astfel la hotarul unei adevărate acțiuni romanești, adică romantică *ante-litteram*.

*Piovana*, reprezentată la Padova în casa lui Luigi Cornaro în 1533, a fost compusă probabil cu puțin înainte, chiar dacă nu există posibilitatea de a preciza anul. Prima ediție tipărită de Giolito, celebru editor venețian al timpului, datează din 1548. Spre deosebire de *Anconitana*, comedia își trădează cu evidență originea, care derivă din *Rudens* de Plaut, cu unele reminiscențe din *Mercator* de același autor și din *Heautontimorumenos* de Terențiu. Ea se încadrează în categoria erudită tocmai pe baza acestei imitații transparente și a caracterului ei, care subliniază numeroasele trăsături comune cu modelele latine, mai cu seamă în ce privește intriga. Ansamblul are vioiciune și colorit datorită felului cum sînt zugrăvite figurile și desfășurării umoristice a întâmplărilor.

Dintr-o însemnare cuprinsă în actul al patrulea, rezultă că *Vaccaria* a fost compusă în 1533. La 18 februarie al acelui an, o trupă din care făcea parte și autorul a reprezentat comedia la Padova, cu scenografia lui Falconetto, în care se imita o scenă romană situată între porticul bisericii Del Santo și poarta lui Businello. *Vaccaria* aparține hotărît genului erudit. Ea repetă în primele patru acte, cu o fidelitate extremă pînă și în distribuirea scenelor, povestea din *Asinaria* lui Plaut. Creația originală a lui Ruzante este ultima parte, în care autorul se lasă furat de vechea lui inspirație populară, conturînd în mod spiritual figurile a doi țărani amuzanți, a doi slujitori și a unui cantor. Un alt element care se leagă de prima manieră a dramaturgiei lui Ruzante este personajul rustic al vechilului, autorul îl pe care zugrăvește în termeni satirici. Ca limbă este folosită de rîndul acesta italiana comună, destul de palidă și artificială. Doar slujitorii și cantorul se exprimă în dialectul viu al regiunii padovane, care constituie și un mod de caracterizare a lor, așa cum se va întîmpla mai tîrziu cu Măștile. În prologul la *Vaccaria*, Ruzante afirmă că dacă Plaut ar trăi în timpul acela, nu s-ar putea exprima altfel. El ar descrie cu propriile lui instrumente lumea țăranilor în mijlocul cărora trăiește. Aici tradiția se transformă într-o garanție vitală de funcționalitate pentru opera lui (un *otium* al tînărului bastard,

administrator de moșii, pentru *otia* stăpînilor săi), datorită vigurosului său talent de interpret, de actor care se transformă în autor. Este de remarcat că această preocupare pentru *adevăr* se va perpetua de-a lungul întregii tradiții comice italiene, pînă la reforma efectuată de Gustavo Modena<sup>1</sup>, mergînd mină în mină cu tradiția actorului-autor.

Păreră că Ruzante ar fi fost un fel de primitiv genial al epocii, a fost mai de mult spulberată de cercetători competenți. El apare ca un exponent amuzant — dar tocmai de aceea nu dintre cei mai puțin ascultați — al cercurilor cărora le aparținea și în mijlocul cărora își prezenta arta, împreună cu tovarășii săi. Succesul de care se bucura (era comparat cu marele actor latin Roscius) se datora tocmai faptului că el întrupa aspirațiile și orientarea de idei a acestora. Ruzante aparține unei mișcări în care se resimte ecoul lui Erasmus și în care se încadrează, îndreptate către natură, un ansamblu de încercări înviorătoare, de la *Le Favole* de Leonardo, pînă la *I Ricordi* de Guicciardini<sup>2</sup>. Marea noutate a lui Ruzante, datorată împrejurărilor istorice în care a trăit, constă în faptul că o dată cu el, genul comic dobîndește un neașteptat substrat tragic, care se va repeta mai tîrziu la unii autori elisabetani (mai mult chiar decît la Shakespeare) și mai ales în filonul autentic al teatrului italian. Din dragostea față de personajele sale și din dorința de a le reda fidel gesturile și cuvintele, el descoperă o nouă *vis comica*<sup>3</sup> luminată de străfulgerări tragice și izvorîtă din servituțile țărânimii și din frămîntările politice ale odiseei timpului său. Caracter singular și absolut nerepetabil, Ruzante reprezintă o tipologie subalternă (și totuși atît de prezentă), înglobînd în personajele sale și în glumele lui amare sarcasmul istoriei italiene.

## CALMO

**Andrea Calmo** (1510—1571) realizează pentru păturile burgheze și populare din Veneția ceea ce făcuse Ruzante pentru țărânimia din Padova. El aduce pe scenă natura și

<sup>1</sup> Actor venețian, unul din cei mai mari interpreți ai secolului al XIX-lea (1803—1861)

<sup>2</sup> Leonardo Bruni (1369—1444) din Arezzo, umanist și om politic, a scris, pe lângă lucrări teoretice, și o serie de nuvele amintite aici. Francesco Guicciardini (1483—1540), istoric și politician florentin, a lăsat, printre alte scrieri, un volum de *Amin-tiri politice și civile* (Ricordi politici e civili)

<sup>3</sup> Vigoare comică (în lat.)

drama lor, zugrăvindu-le într-un tablou vast și destul de veridic. Aceasta îi va înlesni și contactul cu publicul, iar în lucrările sale întâlnim poate primul exemplu de continuitate profesională, instaurarea unei forme de spectacol care găsește o deplină corespondență în viața cotidiană a omului de pe stradă.

Din puținele știri care există cu privire la viața lui, deducem că, o dată cu Calmo, activitatea teatrală pare să se desprindă, măcar în parte, de banchete, de Curți și ocazii festive. Calmo — actor făcând parte dintr-un grup de actori printre care se numără celebrul Antonio da Molino zis Burchiella — dă comediei o structură nouă prin care, datorită limbajului său, adică introducerii dialectelor, se naște o comunicare directă cu publicul ce folosea acest limbaj în viața de toate zilele; cu alte cuvinte, reprezentajia își pierde caracterul de curiozitate, devenind un mod logic și plăcut de petrecere a timpului liber. Opera lui Calmo este un preludiv la comedia de improvizație, căreia îi oferă scheme și Măști — mai ales pe aceea a venețianului bătrîn care se va numi Pantalone, și pe a servitorului bergamasc care va lua numele comun de Zanni — și a fost fără îndoială destul de bine cunoscută și adesea folosită de primii actori de improvizații.

Ruzante propunea un divertisment rustic, firește străin plebei rustice (ca public) și interesant doar pentru o anumită elită ce cunoștea bucolica de tip clasic, deci atentă la parodia ei în comedie. Calmo face în schimb ca plebea citadină și păturile mijlocii să se vadă oglindite în mod spiritual pe scenă: așa se explică succesul și profesia lui.

Tentative de felul acesta se mai făcuseră, mizîndu-se pe culoarea tipică, pe viața aventurierilor și a curtezanelor: *Comedia di Saltafosso* și *La Bulesca*. Aici, imaginația devenea excitantă iar reprezentajia reală: s-ar părea chiar că în jurul aventurilor și al glumelor greoaie ale acestor personaje se naște un gen. Vorbirea dialectelor se pretează de minune la efectul comic, la folosirea cu funcție satirică a graiurilor locale. Calmo lărgește orizontul: astfel vedem în *Saltuzza* portretul viu al unui mic cerc venețian. Aventurile rămîn, firește, de tip plautian; dar personajele încep acum să se diferențieze incontestabil, fie în figura slujnicei șchioape (« zota ») înduioșătoare în zbuiciumul ei comic determinat de cusurul fizic, fie în prezentarea grotescă și necruțătoare a bătrînului burghez îndrăgostit, fie în vădita predilecție pentru șiretenia și scepticismul inteligent al servitorului.

Tematica lui Calmo se încadrează în convențiile timpului; dar ea este tratată într-un limbaj exclusiv teatral, vehement parodistic și urmărind efectul comic. Din tiparul umanist n-au mai rămas acum decât datele exterioare și schemele. În cuprinsul fiecărei scene gravitează personaje izbitor de caricaturale, pasiuni dezlănțuite și grotești, trivialități violent justificate prin ciocnirea de interese și dorințe, cu alte cuvinte spiritul farsei tipic italian, mai sumbru și mai sarcastic decât în originalul clasic. *Il Saltuzza* (1551), comedie de caracter și de mediu, denotă un ascutit simț al reprezentării, o dexteritate scenică poate fără precedent în această perioadă. În *Las Spagnolas* (1549) jocul limbajelor, al intrigilor, al ciomăgelilor este împins pînă la o adevărată exasperare care îl uimește pe cititor dacă nu știe să aprecieze valoarea scenică a unei expresii sau a unui gest, funcționalitatea pe care o reprezintă pentru actor tot ceea ce în pagina cărții poate părea doar o galerie rudimentară de figuri și de contraste în culori vilente. În *La Pozione* (1552) și în *La Fiorina* (1552) sînt prezenți încă din titlu, ca izvor de inspirație, Machiave lli și Ruzante versiunile și adaptările fiind făcute în funcție de necesități teatrale.

*La Rodiana* (1553) și *Il Travaglia* (1556), mai apropiate de comedia erudită, sînt o mărturie a fazelor de trecere ale lui Calmo de la creația de inspirație substanțial literară, la operele exuberant populare, de la concepția spectacolului ocazional la aceea a spectacolului obișnuit, al cărui inițiator este, după toate probabilitățile, Calmo.

În piesele lui apar referiri directe la Burchiella. Se manifestă vădit la autor o familiaritate cu arta interpretării — fiind el însuși actor — ca și voința manifestă de a corespunde în modul cel mai larg gustului publicului. Prin jocul comic al vorbirii dialectale — jargoane parodiate pînă la punctul de a se transforma aproape în invenție lingvistică — Andrea Calmo urmărea să prezinte pe scenă ceea ce se petrecea pe stradă, ducînd la maturitate teatrală malițiozitatea cocoșatului din Rialto (acel Pasquino venețian a cărui statuie se mai poate vedea și astăzi în chip de cariatidă sub podul cu același nume)<sup>1</sup> Calmo — mai mult decât Ruzante deși reprezentativ în al fel decât acesta sub aspect strict artistic — marchează o etapă

<sup>1</sup> Rialto este un cartier din Veneția, vestit pentru podul care traversează Canal Grande. Analogia se referă la o statuie din Roma, numită popular Pasquino, faimoasă pentru obiceiul încetățenit în sec. al XVI-lea de a se agăța de ea pamflete politice și antipapale numite *pasquinate*

decisivă a dezvoltării comediei în cadrul teatrului renascentist caracterizându-i puternic evoluția. Este specifică la el trecerea de la o formație literară matură (a cărei mărturie se află în *Lettere — Scrisori —*) la o experiență scenică intensă; vom vedea că acest proces se repetă la figurile cele mai reprezentative ale comediei de improvizații, repetându-se de asemenea în momentele cruciale ale teatrului european.

Opera lui Arthemio Giancarli (?—1561), pictor și comedio-graf, iar după toate probabilitățile și actor (se prezintă în prologurile sale sub numele de « Gigio ») rămîne de o importanță secundară, chiar dacă prospețimea și voioșia teatrului său ni se par plăcute și dezinvolve. Giancarli are temperament de artist, îndemînarea coloritului tipic dramatic, înclinarea spre o îngăduință poetică față de personajele sale, punîndu-le astfel într-o lumină simpatcă. El pare să anticipeze perioada comediei dialectale, naivitatea ei agreabilă, jocul frivol și temperat al sentimentelor, potrivit pentru a trasa contururile unui mic tablou de gen.

Cele două piese ale lui Giancarli care ne-au parvenit — *La Capraria* (1544) și *La Cingana* (1545) — rămîn tot la obișnuita schemă a iubirii dintre tineri, stînjenită de iubirea, împinsă pînă la culmea ridicolului scenic, a celor bătrîni pentru cei tineri, cu recunoașteri și căsătorii finale și cu intervenția eficace a servitorilor și mijlocitorilor. După cum remarcă și Sanesi, *La Capraria* ține mai mult de genul erudit, *La Cingana* mai mult de cel popular. Amîndouă ne rezervă multe aspecte interesante care trebuie căutate în amănuntele nostime, pline de un umor scînteietor: de la prologurile dialogate cu brio și cuprinzînd o satiră hazlie la adresa astrologiei și a vrăjitoriei, pînă la intercalarea unor canțonete luate, evident, din repertoriul popular, și pînă la figura nouă și plină de vervă a unui tînăr ce apare în ambele comedii (amintind de Tiberio d'Armano) și, în sfîrșit, pînă la expedientul repetatelor deghizări care prevestesc metamorfozele lui Arlecchino și ale lui Pulcinella, clasice pentru comedia de improvizație. În *La Capraria*, codoșul este zugrăvit în culori foarte realiste și inedite, ca și curtezana sentimentală Artilla și drăgălașa sclavă Dorotea. Ce anume era și cum apărea sclavia în Renaștere, ni se lămu-rește printr-o pregnantă reprezentare psihologică, un corolar al documentelor și contractelor care s-au păstrat, ilustrînd caracterul acestui obicei social (pe atunci socotit foarte firesc dacă se aplica pe spinarea populațiilor orientale, ca o răzbunare față de jafurile la care se dedau). În *Cingana* își face intrarea

în literatură personajul țiganului cu limbajul respectiv, legat încă de la început de tradiționalul furt de copii.

«*Nici nu ne gândim să furăm cu necuviință o istorioară de ici și o snoavă de colo, cîrpicindu-le cu un clei destul de slab, așa încît să rămîna dezlipite, după cum fac aceia care își zic comedieni, și cer cu imprumut lui Jupîn Apollo o cunună, ca să se umfle în pene, bucurîndu-se de vîlvă*», se spune în *Capraria* și ni se pare că-i și vedem zugrăviți cu specificul lor pe autorii Comediei dell'Arte cu extraordinara lor capacitate de a scoate elemente din literatură și viață pentru a le contopi într-un ioc liber și variat. Giancarli profesează față de ei un sarcasm voios, care justifică tocmai această diferențiere a lui, motivînd-o prin originalitatea portretelor, a ideilor scenice și a limbajului, în dinamismul interior al reprezentației (care a stîrnit multe ecouri în dramaturgia europeană contemporană, după cum a dovedit Stiefel într-un studiu al său).

*La Cingana* oferă o panoramă destul de completă a posibilităților furnizate de comedia italiană și reluate de Lope de Vega și Shakespeare. Inspirîndu-se din elemente culturale chiar și în context și limbaj, autorul știe să le facă suple și spirituale. Piesa denotă o evidentă funcționalitate scenică, dar Giancarli nu uită atitudinea ironică necesară creatorului de comedie chiar și față de el însuși, liber și față de public. Aici nu avem de-a face cu lumea de la țară a lui Ruzante, sau cu Veneția lui Calmo, ci cu provincia, cu Treviso—unde se desfășoară *Cingana*—iar în *Capraria* cu Ferrara (sediul unor ilustre evenimente culturale și, cum a definit-o Goethe în *Tasso*, mai degrabă sîpet cu bijuterii decît capitală ca Florența). Determinările sociale se schimbă, raporturile dintre clase se desfășoară pe un ton familiar, comicul nu mai are aspectul crud al umorului citadin, ci acela nonșalant și caraghios al mediului flecar de provincie. Aici, față de spiritul profesionist, prevalează simțul de grup și de academie; nu mai avem de-a face cu un *risus inter omnes*, adică de sus, ca la Ruzante, ci cu un *risus inter pares*<sup>1</sup>, adică între prieteni pe socoteala prietenilor (desigur, un amuzament de carnaval, căci într-adevăr cele două comedii sînt compuse la interval de un an, ca pentru un prilej ce revine periodic). Pare să fie dezvoltarea unei glume de amintit cu plăcere la petreceri.

---

<sup>1</sup> Ris față de toți și ris față de egali (în lat., parafrazăre după cunoscutele locuțiuni *primus inter omnes* = primul dintre toți și *primus inter pares* = primul dintre cei egali cu sine)



Emilio Lovarini a transcris dintr-un codice al bibliotecii Marciana<sup>1</sup> o scurtă comedie dialectală, *La Venexiana*, care prezintă diferite aspecte originale, oferindu-ne cu un farmec subtil tabloul societății venețiene din secolul al XVI-lea, felul ei de viață, concepția ei despre dragoste, senzorială și totodată rafinată. Aici apare Bernardo, hamal bergamasc, prototipul unui întreg șir de servitori și al lui Zanni însuși, stilul comediei de improvizație (care în secolul al XVI-lea se și numea « Comedia lui Zani »).

*La Venexiana* este prima operă scrisă în întregime în dialect venețian, dar conținutul și personajele sale nu sînt decît în foarte mică măsură populare. Ea se încadrează în mișcarea largă de revalorificare a « limbii » venețiene împotriva numitului « moscheto », adică a insipidului grai florentin care se impusese ca limbă. De altfel, limba oficială a republicii venete era tocmai dialectul venețian. În plus, *La Venexiana* — exemplu aproape unic — este complet străină de influențe plautiene. Caracterul ei este de tip vădit nuvelistic, iar acest fapt înlesnește redarea unei atmosfere erotic-lirice (cu multă sobrietate), a unei tensiuni senzuale, care fac din ea un exemplar original, autonom și fără asemănare în ce privește teatrul italian. Veneția suscită aici un anumit *Sehnsucht*<sup>2</sup> voluptuos, care se va transmite apoi peste veacuri.

Autorul pare să fie un diletant (în sensul de amator cult și rafinat: ar putea fi unul dintre aristocrații care aparțineau misterioaselor companii numite Calza). Comedia a fost compusă fără îndoială pentru un spectacol ocazional, evocînd poate personaje și situații de cronică.

## ARETINO

Comediile lui Pietro Aretino oferă, împreună cu principala sa operă *I Ragionamenti*, oglinda convergentă a condiției umane din acea vreme, un tablou revelator al vieții de la Roma și din alte orașe italiene în anii dinainte și de după Devastare<sup>3</sup>, atît pentru că izbutesc să redea, într-un raport

<sup>1</sup> Biblioteca națională din Veneția

<sup>2</sup> Dor, nostalgie (în germană)

<sup>3</sup> *Sacco di Roma* — denumirea rămasă în istorie pentru groaznica devastare a Romei de către trupele lui Carol al V-lea, care s-a petrecut între 6 și 17 mai 1527

direct și intens dramatic, o stare de corupție larg răspîndită în păturile sociale și la Curți, cît și pentru că oferă o galerie de personaje luate din cronică și din realitate, transpuse pe hîrtie și pe scenă cu cele mai importante și mai amare caracteristici ale lor.

*La Cortigiana* (Curtezana) trebuie socotită prima în ordinea compunerii, chiar dacă a fost publicată după *Marescalco* (Mareșalul curții). Ea datează din 1525, cînd Aretino, trăind la Roma și participînd ca protagonist la întîmplările vieții romane, avea prilejul să intre în legătură cu indivizii din cele mai diferite medii sociale și morale. Informațiile despre reprezentarea acestei comedii sînt destul de vagi: se știe doar că a fost jucată la Bologna în prima duminică a postului mare din 1537 și ne este îngăduit să presupunem că n-au mai avut loc și alte reprezentații — deși n-o putem afirma cu certitudine — din pricina persecuțiilor la care a fost supus Aretino și care au dus la condamnarea întregii lui opere. În *Curtezana* acțiunea este mai mult un pretext pentru a aduce în scenă personaje atît de reale încît să poată fi recunoscute de public și cititori. *Messer Maco* din Siena și bogătașul *Parabolano* sînt eroii principali. Primul, mînat de dorința de a ajunge curtean și cardinal, comite tot felul de prostii, ajungînd chiar să se lase închis într-un cazan, convins că se bagă într-un tipar de făcut curteni. Celălalt, îndrăgostit nebunește de *Livia*, este tras pe sfoară de codoașa *Alvigia* și de servitorul *Rosso*, care-l fac să dea peste *Togna* în locul femeii iubite. Tema satirizării moravurilor vieții de Curte (mai ales că e vorba despre Curtea Vaticanului) este nouă pe scenă și lipsită de scrupule moraliste. Personajele se perindă cu o impetuoasă vivacitate și veracitate. Limbajul devine cel vorbit și național totodată (se pomenește cu haz de stingăcia celui bergamasc, care « spune lucrurile cu niște cuvinte atît de pungășești, încît pare mai degrabă din Bergamo decît din Siena »). Preocuparea pentru limbaj, pentru bogăția și fantezia lui devine motiv dominant și în celelalte piese. Adesea alunecă spre gustul jargonului, spre prețiozitatea lui. Și cu toate acestea, Aretino își scria comedii într-un timp foarte scurt. Imaginația lui plină de vervă devine autocritică, devine conștiința unei crize chiar și în cadrul unei spirituale tipizări de teatru de salon.

*Mareșalul* (1527) este scrisă cu cîțiva ani mai tîrziu, deși tipărită în 1533, adică cu un an înainte de *Curtezana*. Nu există informații sigure despre reprezentarea ei. În *Mareșalul* constatăm apariția vodevilului. Aretino stabilește bazele convenției

teatrale, creează un tipar. Se dezvoltă comedia de caracter (un caracter care va fi Malvolio al lui Shakespeare)<sup>1</sup>. Subiectul — un simplu pretext, ca întotdeauna la Aretino — este ceva mai complex decât acela al *Curtezanei*. Ducele de Mantova îi joacă o festă mareșalului său, un misogin frenetic, obligându-l să se însoare. Bietul om încearcă să scape de această obligație în ciuda presiunilor pe care le fac asupra lui persoanele prevenite de farsă: o guvernantă, un pedant, propriul lui învățăcel, precum și diverși curteni. Dar în fața insistențelor ducelui este nevoit să cedeze. Presupusa nevastă este, din fericire pentru el, doar un tânăr travestit, iar gluma sfârșește prin a se întoarce împotriva curtenilor, căci mareșalul nu se arată de loc supărat de afrontul suferit, fericit că a scăpat de primejdie.

*La Talanta* a fost compusă în 1541, după o îndelungată despărțire a lui Aretino de teatru, determinată probabil de peripeziile la care îl obliga viața lui aventuroasă. Comedia, substanțial deosebită de cele două dinaintea ei, corespunde mai degrabă genului erudit, manifestînd într-o măsură destul de mare influența latină, mai ales din *Eunuchus* de Terențiu și, în parte, din *Trinummus*, *Poenulus* și *Cistellaria* lui Plaut. Mai mult decât celelalte piese ale sale, *La Talanta* se supune regulilor unei dramaturgii aproape canonizate, nemaiațacînd societatea și obiceiurile timpului cu acea îndîrjire satirică ce constituia meritul lui Aretino. A fost cu certitudine reprezentată în 1542 — an în care a fost și tipărită la Veneția — după cum rezultă dintr-o scrisoare a autorului către Cosimo de' Medici și din *Viețile* lui Vasari, într-o montare concepută de Aretino însuși și realizată de Vasari.

În anul următor este scrisă piesa *L'ipocrito* (Ipocritul) pe care Aretino a compus-o ținînd cont atît de izvoarele clasice, cît și de acelea ale literaturii naționale. Într-adevăr, în vreme ce unele figuri par copiate întocmai din *Menaechmi*, alte episoade amintesc de *Orlando innamorato* (p. I, c. XII) al lui Boiardo și de *Decameron* (X, 5). Intriga este arbitrară și complicată. Își face apariția chiar și patosul. Dar se reliefează caractere autentice și mai ales bogate în reflexe morale, cum este acela al «ipocritului» Liseo, care însuflețesc acțiunea. Aretino este primul care merge pe alocuri mai departe decât Plaut. Șfichiul satirei și al criticii se aplică societății cu

intenția de a-i condamna moravurile, potrivit unei orientări cu perspective noi.

Ultima comedie a lui Aretino, *Il Filosofo* (1544), a fost socotită anterioară *Talantei*, datorită unei ediții care purta în mod eronat data de 1533. Această piesă se încadrează, de asemenea, în categoria comediilor de imitație, inspirându-se însă mai degrabă din tradiția nuvelisticii decât din aceea latină. Izvoarele ei pot fi identificate tot în *Decameron* (II, 5; VII,8), iar în privința personajului lui Giovanni Salvagliglio, în *Notabilia temporum* de Angelo de Tummullillis.

Nucleul principal este constituit de două acțiuni complet independente una de alta. Ambele se petrec la Veneția, noua și iubită patrie a lui Aretino. Prima dintre ele, care a dat și titlul operei, înfățișează un filozof, Plataristotile, atât de preocupat de divagațiile lui metafizice și de disputele asupra originii lucrurilor, încât își neglijează complet nevasta, care încearcă firește să-l înșele. Dar trezindu-se la realitate, filozoful încuie în camera lui de studiu pe aspirantul la adulter. Nevasta, ajutată de servitori, îl eliberează pe tânăr, aducând în locul lui un măgar. Primejdia prin care trecuse îi bagă mințile în cap lui Plataristotile; recunoscându-și vina, el revine la o viață normală. Cealaltă acțiune se desfășoară în jurul pășaniilor lui Boccaccio care, într-o singură seară, este escroc de o prostituată, azvîrlit de niște hoți într-o baltă și închis într-un mormînt, de unde va ieși luînd cu sine un inel de preț.

Accentul se deplasează pe ansamblu și pe zugrăvirea mediului social. Încercările teatrale ale lui Aretino prezintă în linii mari fizionomia noii comedii burgheze. Tentativele lui vor fi preluate și duse la capăt.

## ROMA, FLORENȚA, NEAPOLE

Între timp, la Roma se bucură de faimă cultivarea comicului cu orice preț în comediile lui Belo, interesul pentru caracter și pentru parodia indulgentă în *Gli Straccioni* (Cerșetorii, 1544) de Caro (1507—1566). Este interesant de constatat cum după realizarea unificării limbii vorbite — acum extrem de mobilă și liberă, imitînd cu atenție viața cotidiană — se răspîndește un realism de tip regional, pe care-l vom regăsi

în epoca de după Risorgimento<sup>1</sup> și care marchează perioadele cele mai libere și bogate de înflorire a culturii italiene. Teatralitatea lui Belo în *Il Pedante* (Pedantul, 1529) și *Il Beco* (Mitocanul, 1538) are un aspect năvalnic și impetuos, cu trășături de o neobișnuită și pregnantă vigoare în reproducerea tipurilor luate din realitate și cu o alură umoristică ce amintește în repetate rînduri de cea elisabetană. Prin modul său de reprezentare se poate înțelege forța comicilor dell'arte, nu datorită unei «vulgarizări», cum este definită de obicei, ci datorită unei continuități a spiritului și a dezvoltării. Unele scene ale sale ating limita unui comic triumfător și dus pînă la paroxism. În *Gli Straccioni*, în schimb, găsim un umor mai ponderat și mai subtil, o respectare a normelor stabilite de comedia renașcentistă, fără a renunța însă la plăcerea de a reproduce pe scenă absurditățile lumii înconjurătoare.

După cum este tradiția în literatura italiană, interesul stîrnit de descoperirea posibilităților comediei a găsit la Florența terenul cel mai bogat în rezultate sau, mai bine zis, în tentative și experimentări. La Florența se abordează în mod direct sarcinile literaturii dramatice, în timp ce la Veneția, la Roma, la Neapole există o orientare instinctivă către exigențele scenice (și de aceea patrimoniul comediei din aceste orașe se va transplanta în spectacolele de improvizație, în timp ce comedia florentină va rămîne în istoriile literare). Teatrul italian se va resimți multă vreme de pe urma acestui dualism. Înflorirea tradițională a producției literare florentine îi îndeamnă pe scriitorii renașcentiști să abordeze genul teatral mai curînd într-un spirit de «variație» decît de invenție, pentru a contura un spirit mai mult «în stil popular», decît popular, pentru a satisface mai degrabă gustul unui public ales, decît impulsurile creatoare care puteau veni din adîncul conștiinței. În producția lui Giannotti și a lui Cecchi, a lui Lasca și a lui Lorenzino de'Medici, a lui Borghini și a lui Cini vom găsi de fiecare dată elemente de real interes fie pentru mediul pe care aceste comedii îl reflectă în mod realist, fie pentru originalitatea unora dintre personaje. Dar spiritul care le străbate nu are nici relief, nici fantezie, și se dovedește, în fond, academic. Chiar și acolo unde își îngăduie

---

<sup>1</sup> Perioadă istorică cuprinsă între 1820—1870, agitată de lupte revoluționare și războaie de independență, care au dus treptat la unificarea Italiei într-un regat liber. După unificare, cînd limba oficială a devenit italiana literară, s-au manifestat în literatură tendințe de revalorificare a dialectelor.

licențe lingvistice sau morale, autorii rămân pe linia tradiției boccaccești, într-un joc de subînțelesuri, care sfârșește prin a deveni rigid.

În comedia Renașterii dăinuie caracterul ocazional, al operei de circumstanță, al divertismentului licit. Trebuie să se facă însă o distincție în cadrul acestor limite, între circumstanța de Curte, oficială, și aceea încredințată capriciului interpretării, între autor și actorul-autor, între publicul de la serbările Curții și acela de la serbările din piețe sau cercurile burgheze. Comedia florentină aparține vieții de Curte, ca în cazul lui Lorenzino, al lui Borghini sau al lui Cini; Lasca se ilustrează mai mult prin scrisul spiritual (despre o bună parte din piesele lui nu s-a aflat că ar fi fost reprezentate și unele din ele au rămas multă vreme inedite). Ceea ce nu înseamnă că asemenea împrejurări exterioare ar putea să împiedice realizarea exprimării artistice. Dar în cazul de față, ele corespund limitelor evidente ale inspirației și oglindesc o concepție profund formalistă despre opera proprie, limitată la un cerc de cunoscători și de stilști fără ca acest stil, privit ca un scop, să aibă o semnificație concretă, să oglindească trăsăturile unei conștiințe. Această manieră va dobândi un aspect desăvârșit și chiar hiperbolic în comediile rustice ale lui Michelangiolo Buonarroti cel tânăr<sup>1</sup> (1568-1646), *La Tancia* (1611) și *La fiera dell'Impruneta* (1619) în care, din vechea satiră a țaranului a rămas doar gustul cruschian<sup>2</sup> al limbajului, grija de a oferi un spectacol agreabil prevalând față de orice preocupare de alt gen.

În compozițiile teatrale ale lui Lasca predomină neprevăzutul intrigii, gradul de referire la nuvelistică, în care autorul era maestru. Acțiunea lor se desfășoară cu o viociune fermecătoare, ideile sînt în general destul de originale, limbajul este în mod plăcut sprinten și expresiv: dar el nu se inspiră atît din limba vorbită cît dintr-o obișnuință literară de a cultiva limba vorbită. Firește, la scriitorii aceștia, ca și la cei mai mari comediografi din secolul al XVI-lea, intenția declarată este aceea de a se inspira din viața reală. Ei ajung chiar să reproducă tipuri bine cunoscute publicului, cu nume, prenume sau porecle autentice.

<sup>1</sup> Este nepotul celebrului sculptor și pictor renașcentist

<sup>2</sup> În istoria îndelungată a disputelor privitoare la limba literară italiană, un loc important l-a ocupat Accademia della Crusca, fondată la Florența în 1583 cu scopul de a purifica limba națională și a-i păstra caracterul florentin inițial

Cuvîntul de ordine este « naturalul », așa cum « imitația » va fi, aproape concomitent, acela al Măștilor. Dar acolo unde lipsește puterea și spiritul de observație, se recurge la convenționalism, care duce la un succes sigur. Îl vedem astfel pe Lorenzino de' Medici hazardînd în *L' Aridosia* (1536) printre caractere și situații arhicunoscute o acerbă satiră anticlericală și un acerb pesimism în privința naturii umane. O libertate mai mare față de cercurile literare permitea la Siena anonimului membru al academiei numite *degli Intronati* fanteziile din piesa *Gli ingannati* (Înșelații, 1531) cu tonuri de basm și totodată spirituale, unde satira feroce a spaniolului Giglio se îmbină cu notele subtile și cu grația idilei.

Situată în cadrul florentin, *L' Assiuolo* (Ciuhurezul, 1549), este cea mai cunoscută și cea mai reprezentativă dintre numeroasele contribuții teatrale ale lui Giovan Maria Cecchi (1518-1587). Producție mijlocie, fără pretenții, ea urmărește doar succesul comic, pe care-l obține prin dexteritate și dezinvoltură și prin idei destul de ingenioase (ca aceea a celebrului « chiù »<sup>1</sup> al bătrînului, și aici victimă a glumelor).

În 1569, Giovan Battista Cini compunea o comedie originală, în care personajele vorbeau fiecare într-un dialect deosebit: *La Vedova* (Văduva), reprezentată în seara de 1 mai a aceluiași an la una din manifestările cu care Florența a sărbătorit venirea arhiducelui Carol de Austria. Elementele originale ale comediei sînt: folosirea substanțială a diverselor graiuri dialectale — introducerea unor roluri scurte în dialect sau argou figura și în normele admise de genul erudit și încă din *Cassaria*, un hamal vorbea într-un fel de argou al lumii interlope, numit *pungășesc* —, o relativă independență față de teme obligatorii ale dramaturgiei clasice, umorul subtil al caracterelor. Unele amănunte ale subiectului amintesc de *Decameron* (VIII, 4). Federico se preface că a murit. Scopul lui este să se încredințeze dacă nevasta o să-i rămînă credincioasă ori, dacă așa cum umblă vorba, își face de cap fără grijă. Aparențele sînt împotriva femeii datorită lăudăroșeniilor lui Cola Francesco și ale tînărului Galeotto, care o curtau cu asiduitate. De fapt, cei doi au fost trași pe sfoară de vicleana și hrăpăreața Bettina, care a păstrat scrisorile pătimașe ale lui Cola dîndu-i vagi speranțe, iar în patul lui Galeotto a strecurat-o pe tînăra Lucilla. Convins de fidelitatea nevestei, Federico se dă pe

<sup>1</sup> Termen onomatopeic prin care se desemnează în dialect toscan această pasăre imitînd strigătul ei.

față, iar Lucilla își regăsește fratele în Cola Francesco și se mărită cu Galeotto. Jocul limbajelor și al situațiilor are un stil propriu, rafinat și elegant.

Dintre cele paisprezece comedii ale lui Giovambattista Della Porta — se pare că a scris douăzeci și nouă și o tragedie — cel puțin jumătate prezintă elemente interesante. Și în cazul acestora, ca și în acela al comediiilor lui Ruzante sau ale altora, încercările de datare n-au dat rezultate și, ca atare, orice presupunere rămâne arbitrară. În prologul la *Due fratelli rivali* (Cei doi frați rivali) autorul — de profesie om de știință — afirmă explicit că opera lui teatrală era o glumă de tinerețe. Această declarație a fost mai târziu rectificată de autor, precizând că comediiile reprezentau o glumă, o formă de destindere în momentele de răgaz din activitatea lui de fiecare zi, fără a mai aminti însă ceva despre perioada compunerii lor. O încercare de cronologie poate fi făcută doar pe baza anului de tipărire, dar acesta este un element prea puțin doveditor. În plus, nu există informații despre reprezentarea pieselor, cu excepția datei la care a fost jucată *Olimpia*, menționată în dedicația lui Pompeo Barbarito către don Giulio Gesualdo, anterioară primei tipăriri a comediei, reprezentație dată în prezența contelui de Miranda, deci după 1586, iar conform părerii lui Croce, în 1588 (*Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo XVIII*).

În orice caz, dintre comediiile naturalistului napolitan *Olimpia* a fost tipărită prima, în 1859. Scrisă pe un ton sentimental ca și *Sorella* (Sora), această piesă se limitează la o prelucrare a comediei *Mercator* de Plaut, ajungând să-i repete chiar și expresiile, cu o ușoară *contaminatio* din *Andria* de Terențiu. *Cei doi frați rivali*, în prologul căreia se află faimoasa declarație a lui Della Porta, trebuind deci să fie socotită mai târzie, a fost publicată poate pentru prima dată în 1601. Ea provine dintr-o nuvelă a lui Bandello (I, 22). Conține elemente din *Orlando Furioso*, din alte comedii ale secolului al XVI-lea, precum și din *Andria* lui Terențiu și *Aulularia* lui Plaut. În acțiune, aventuroasă ca de obicei, se împletesc scene spirituale sau de farsă. De inspirație strict nuvelistică este *Cinzia* (1601), a cărei înrudire cu unele comedii erudite, în special cu acelea ale lui Secchi și cu *Ortensio* de un anonim din *Accademia degli Intronati*, este destul de semnificativă în privința interesului manifestat de către Della Porta pentru un anumit gen de teatru. Boccaccio (*Decameron*, II, 9), Bandello (Nuvele I, 21; II, 36) și într-un fel și Firenzuola (*Ragionamenti d'amore*,



nuv. 2) sînt izvoarele literare din care autorul pare să se fi inspirat cel mai mult, cu unele influențe din *Orlando Furioso*. Acțiunea, destul de complicată încă de la început, duce la numeroase alte intrigi, la substituirii, la scene mișcătoare sau comice, pînă ce se ajunge la o clarificare generală a situației și peripețiile se încheie cu tradiționala căsătorie. Procedeul este același ca la dezlegarea unei enigme.

Tema centrală din *La Turca* (Turcoaica, 1606) este luată dintr-o acțiune de piraterie ai cărei autori au fost corsarii turci iar victima, populația napolitană. Pe acest element de origine realistă se altoiește din nou subiectul de imitație, furnizat aici de diferite comedii ale lui Plaut, pe lângă *Andria* lui Terențiu. Treptat, Della Porta își elaborează un stil propriu exuberant, un colorit tipic meridional al replicii, al pasiunii primate adesea dintr-un unghi comic.

În *Il Moro* (Maurul, 1607), aparținînd probabil ultimei sale perioade de activitate teatrală, se îmbină elemente clasice și narrative, dar, mai ales, teme din tradiția cavalerescă italiană și franceză, care se pot recunoaște prin influența exercitată asupra acestei piese de *Entrée en Espagne et prise de Pampelune* (Intrarea în Spania și cucerirea Pampelunei),<sup>1</sup> de *Ivain ou le Chevalier du Lion* (Ivain sau cavalerul Leului) și de *La Spagna Istoriata* (Istorie despre Spania). Se accentuează tendința către romanesc, iar evoluția dramatică se orientează către legile tensiunii în așteptarea deznodămîntului final. *La Furiosa* (1609) prezintă din nou o *contaminatio* de elemente narrative, dramatice, clasice și contemporane, cavaleresti. Determinante sînt influențele din *Decameron*, *Orlando Furioso*, *Menaechmi* de Plaut, *Calandria* lui Bibbiena, *Candelaio* lui Giordano Bruno. Acțiunea arată limpede cum își face treptat apariția un spirit tragic cu ton melodramatic, care se va desfășura din plin în scenariile Commediei dell'Arte. Ardelio și Vittoria se iubesc cu înflăcărare, dar, constrînși de părinți să se despartă, după mai multe peregrinări, ajung fiecare la Neapole. Aici, Vittoria află dintr-o știre falsă despre moartea iubitului ei și înnebunește; Ardelio o întilnește și își pierde și el mințile vînzînd-o în acea stare jalnică. Dar intervenția fericită a unui medic îi face să-și vină în fire, iar sfîrșitul nu este greu de închipuit. Acest repertoriu va avea o mare influență în special asupra jocului scenic al Măștilor, întrucît își axează toate resursele

<sup>1</sup> Operă franco-venețiană, în versuri, anonimă, de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, referitoare la luptele lui Carol cel Mare

pe o teatralitate exuberantă, pe căutarea amuzantă a grotescului, a extravaganței în dialoguri și situații.

Ampla succesiune literară se încheie cu episodul extrem de original al piesei *Candelaio* (Luminărarul, 1582) de Giordano Bruno, mărturie a marilor ei posibilități inerente, precum și a încheierii ei logice. Spiritul satiric manifestat din plin și strâns legat de o realitate ale cărei întâmplări și personaje sînt redată cu amănunțime (în așa fel încît după atîtea secole s-ar putea chiar face încercarea de a le identifica) reia în mod evident linia trasată inițial de farsele studentești din secolul al XV-lea și de « macaronice ».

Avarul Bonifacio se îndrăgostește de prostituata Vittoria și socotind că n-are alt mijloc s-o cucerească, mai ales că nu vrea să-și cheltuiască banii pe cadouri, recurge la vrăjitorii. Bartolomeo este preocupat doar de himerele lui de alchimist și, din pricina acestei manii, își neglijează îndatoririle de soț. Manfurio, un pedant, este atît de convins de propria-i superioritate culturală, încît dovedește, folosind fraze latinești și unde este și unde nu este cazul, că puțin îi pasă de ceilalți. Bonifacio este tras pe sfoară, dapă cum o și merita, de către un fals necromant. În locul Vittoriei, el își strînge în brațe nevasta, pe Carubina care, după ce îl mustră amarnic pentru încercarea de a o înșela, cedează curții pe care i-o face Gioan Bernardo. Bartolomeo are și el de suferit două pățanii, întrucît este extorcat de șase sute de scuzi de către un fals alchimist și înșelat de nevastă, care se aruncă cu multă satisfacție în brațele lui Barra. În sfîrșit, Manfurio este luat în deridere de către Ottaviano, pentru falsele lui cunoștințe. Dar cei trei nu scapă doar cu atît. Ei devin o țintă a festelor unei bande de derbedei de pe urma cărora se văd nu numai păgubiți, dar și batjocoriți, căci blestemații se travestesc în jandarmi și îi sechestrează pentru scurt timp, iar Manfurio mai încasează și o ciomăgeală zdravănă.

Fiecare personaj are doza lui de abjecție (de care este ferită poate numai iubirea pictorului Gioan Bernardo și cumînțenia adolescentului Ascanio); dar cea mai urîtă este abjecția ascunsă, aparent respectabilă. Folosind intensă varietate a unui limbaj vorbit, atît de apropiat de realitate și totuși plin de imaginație expresivă, Bruno realizează o frescă în culori frapante, cu puternice clarobscururi în care se îmbină înțelepciunea clasică cu cea populară, în care sarcasmul devine epic, iar dincolo de comicul exuberant se ascunde o notă subtilă de melancolie (așa cum se manifestă în digresiunea

asupra soartei și a inadaptabilității oamenilor la lumea din jur). Scena italiană nu va mai cunoaște niciodată sinceritatea de reprezentare și măreția liniei, caracteristice acestei opere. *Frukt tardiv*, publicat la Paris, multă vreme ignorat de cultura italiană și reprezentat extrem de rar, în *Candelaio* putem constata care au fost germeii pozitivi ai Renașterii italiene: printr-o coincidență unică în istorie și cituși de puțin întimplătoare, istorici ca Machiavelli, poligrafi ca Aretino, filozofi ca Bruno, administratori de moșii preocupați de soarta țăranilor administrați ca Ruzante, abordează pe scenă, într-un mod doar aparent facil și glumeț, emoția pe care o trezea în ei viața observată și meditată zi de zi, tragica ei resemnare și stingere în neputință, după agitația speranțelor.

Duritatea viziunii din *Candelaio* este fără egal. Autor ocazional și din nevoia de a-și descărca sufletul, Bruno pare să descopere dintr-o dată spiritul răzvrătit și cinic al plebei napolitane, însușindu-și capacitatea acesteia de a destrăma orice ceață ideologică și de a prezenta în goliciunea ei natura umană, cufundată într-o trăire furtunoasă, într-o mizerie morală care se revoltă chiar și împotriva ei însăși. El aruncă parcă o lopată de var nestins asupra normelor sociale, a moralei ipocrite, a năravului de a ascunde degenerarea sub masca instituțiilor sociale. Surprinde dedublarea naturii individului între aparență și esență. Societatea, multiplicare a indivizilor ce o compun, este atinsă de aceeași tară. Substratul ascuns este proclamat sus și tare prin comedie, în toată putreziciunea lui. Se încheie astfel procesul deschis la începutul secolului.

Tipurile și glumele provin, ce e drept, din alte comedii: dar aici ele dobîndesc o consistență reală, devin fapt cotidian, nu mai sînt un pretext luat din viață și de la Plaut, ci viața însăși în desfășurarea și prăbușirea ei. Tocmai în sinul celei mai vaste și profetice speculații filozofice a secolului trebuia să se nască și imaginea ei directă, unde divertismentul este înlocuit cu pasiunea corozivă a luptătorului. Panorama impusă de sus, cu o indulgență mai mult sau mai puțin exterioară, este înlocuită cu participarea directă la acțiunea răufăcătorilor deghizați în jandarmi, ca instrument al unei justiții autentice. Comedia născută din rădăcina latină se îmbogățește astfel cu o substanță ideologică, cu o dezbateră morală, formate treptat, pînă la acuzația incisivă aruncată de Bruno unei alegorice condiții de «luminărar».

Încă de la mijlocul secolului al XV-lea gustul pentru spectacolul profan, ca împrejurare sărbătorească și excepțională, a cunoscut o largă răspîndire la Curți (în special la aceea din Ferrara, iar de la sfîrșitul secolului, și la cea din Mantova). În vederea spectacolelor care se dădeau în mod normal cu prilejul nunților princiare sau al vizitelor făcute de suverani, se amenaja ca loc de spectacol sala cea mai mare a palatului sau o curte interioară. Cheltuielile spectacolului, pe atunci foarte mari, erau suportate de către principe. Adesea populația era invitată să asiste gratuit. Se jucau comediile lui Plaut, mai întii în latină, apoi în italiană. Curînd și-au făcut loc și imitațiile și s-au întreprins cîteva încercări de tragedie. Actorii erau în majoritatea cazurilor diletanți, cărora li se alătura uneori vreun bufon de curte. Se acorda o mare importanță decorurilor, adesea fastuoase, tocmai datorită scopului festiv pentru care se dădea spectacolul. Cronicile epocii ne oferă descrieri amănunțite ale costumelor somptuoase, ale minunățiilor decorului, care avea un caracter nu numai pictural, ci și arhitectonic și plastic, ale bogăției intermezzo-urilor dintre acte — pantomime muzicale cu conținut mitologic sau alegoric.

În prima jumătate a secolului al XVI-lea, spectacolele de la Curte încep să alterneze cu cele care aveau loc în casele familiilor de patricieni (mai ales la Veneția), susținute de către trupe ce dădeau reprezentații încă ocazionale, dar cu o continuitate de-a lungul anilor: compania *della Calza* și aceea a lui Ruzante la Veneția și Padova, compania Cazzuola la Florența, și cele sieneze, care mai apoi au luat numele de Rozzi. Firește că în cazul lor decorurile erau mai simple și se putea acorda o importanță mai mare textului și actorilor, care începeau să aibă experiență și deci abilitate. La mijlocul secolului apar primele teatre stabile, cu sala în amfiteatru și scenă fixă, construită, firește, după modelul clasic. În 1549, cardinalul Ercole Gonzaga, conducătorul statului Mantova, îl însărcinează pe Giovan Battista Bertani, supraintendent la construcțiile statului, să construiască un teatru stabil între Fortăreață și Manej. La data de 25 aprilie 1567, Leone dei Sommi, directorul unor companii formate din evrei și el însuși autor, îi cere ducelui Guglielmo Gonzaga « să poată numai el, vreme de zece ani, să dea adăpost în

Mantova reprezentațiilor de comedie ale celor care joacă cu plată». Ceva mai târziu se va începe construcția teatrului din Sabbioneta<sup>1</sup>, proiectat de Scamozzi, și a teatrului Olimpic din Vicenza, proiectat de Palladio, care mai există și astăzi și este uneori folosit. Cronicile furnizează destul de multe amănunte cu privire la decoruri, care erau executate sub îngrijirea celor mai mari artiști ai epocii (există informații sigure despre Rafael, Bramante și chiar Ariosto). Acestea se bazuau în special pe efecte de veridicitate, obținute cu ajutorul perspectivei și prin combinarea elementelor picturale cu cele arhitectonice. În tratatul său de arhitectură, Serlio<sup>2</sup> distinge trei tipuri de decoruri: cel comic, reprezentând o piațetă, străzi și case cu aspect vesel; cel tragic, de același tip, dar mai sever și întunecat; cel pastoral, reprezentând o pădure. După cum rezultă din dialogurile lui Leone dei Sommi despre arta scenică, pe vremea aceea nu se concepeau scene de interior, pentru că părea neverosimil să fie reprezentate fără un perete. Se menționau cu uimire spectacolele spaniole, unde interioarele fără cel de al patrulea perete erau un lucru obișnuit.

Teatrul profesionist s-a identificat curînd cu *Commedia dell'Arte*. Dar înainte de a se ajunge aici, a existat o fază intermediară (în care, pe de altă parte, profesionismul nu avea încă trăsături bine definite) a cărei interesantă mărturie e adusă de Leone dei Sommi în 1556 cu cele patru dialoguri ale sale «în materie de reprezentări scenice», rămase inedite. Primele două se ocupă amănunțit de arta compunerii și nu prezintă un interes deosebit. În cel de al treilea, întîlnim pentru prima oară precepte despre arta interpretării și despre noțiuni de regie propriu-zisă. Se afirmă în primul rînd că «este mai pe placul spectatorilor o comedie proastă, dar bine jucată, decît una bună, dar prost jucată». Norme pentru distribuirea rolurilor: «dicțiune bună», «o înfățișare potrivită cu situația pe care o imită», «o mare grijă pentru vocile lor». Indicații de machiaj. Apoi, «să se rostească tare», «toate cuvintele pînă la ultima silabă», «să se schimbe gesturile, după cum se schimbă împrejurările», «să țină tot timpul auditoriul treaz», «și să pară că este o vorbire obișnuită care pornește pe neașteptate». Îndrumări în privința

<sup>1</sup> Localitate din Lombardia, fostă feudă a familiei Gonzaga

<sup>2</sup> Sebastiano Serlio (1475—1554), arhitect din Bologna; a lucrat la Roma, la Veneția și în Franța

costumelor, pentru care trebuie să se prefere culoarea « deschisă »; în privința regiei, că în timpul declamării « nu trebuie să se umble, dacă nu ne silește o trebuință adevărată ». Chiar și tehnica luminilor. La « prima împrejurare tristă », « am pus (după cum fusese pregătit) ca cea mai mare parte din lumînările de pe scenă, care nu slujeau perspectivei, să fie în clipa aceea stinse ori acoperite ». Sau « oglinjoare pentru a face scena mai luminoasă și veselă ». « Naturalul » era ținta permanentă a spectacolului și a comediei în limitele convenției scenice.

La sfârșitul secolului, când Ingegneri publică tratatul său « *Despre poezia reprezentativă și modul de a prezenta povestirile scenice* » (1598), se încheie prima mare perioadă de invenții și căutări în ce privește arta reprezentației. Înfloresc scenografia, care s-a produs în secolul al XVII-lea, este legată în special de spectacolul muzical.

Indicațiile lui Ingegneri se referă în mod explicit la reprezentațiile Academiiilor, adică ale unor diletanți culti, care urmăreau exclusiv scopuri artistice. De fapt, acolo unde este vorba despre probleme specifice de regie, autorul recurge aproape întotdeauna la experiențele făcute la punerea în scenă a lui *Oedip rege* de Sofocle, în traducerea lui Orsatto Giustiniani și interpretată de « Academicienii Olimpici » la teatrul Olimpic din Vicenza, care a fost inaugurat chiar cu această reprezentație. După cum era obiceiul timpului, spectacolul a fost somptuos prin bogăția costumelor, prin numărul de figuranți și coreuți (108), prin folosirea unei orchestre, prin complexitatea iluminării (« scena va fi foarte luminată, fără ca cineva să-și dea seama de unde, sau măcar în ce fel se produce o lumină atât de frumoasă »). În tratatul său, Ingegneri abordează diferite alte probleme de regie, în special cu privire la raportul dintre muzică și cuvinte în spectacolul teatral (« în timpul cântului să se înțeleagă toate cuvintele ») și oferă precepte amănunțite asupra modului de a face să apară o umbră, cu o îndrăzneală de imaginație care prevestește cele mai însemnate experiențe din zilele noastre.

În introducere se amintește de comedia de improvizație, ca despre un gen inferior. Începuse să se producă o ruptură între cultura superioară și activitatea teatrală. Teatrul Renașterii italiene pune astfel bazele activității teatrale moderne; îi creează modalitățile și formele, de la arhitectură pînă la scenografie, de la iluminare pînă la interpretare. Se pun în

aplicare chiar și exigențele sale contrastante, posibilitățile sale de variație, de la operă la comedie, de la dramă la tragedie, de la interpretarea « de consum » pînă la aceea pentru « elite ».

## IDILA ȘI PARODIA PERSONAJULUI POPULAR

În culturile arhaice, sărbătorile cu caracter agrar au o valoare sacră de ritual pentru invocarea protecției divine, și totodată o valoare funcțională față de ansamblul social și necesitățile sale psihologice.

Sărbătoarea de iarnă a luat un caracter hotărît de carnaval, iar sărbătoarea de primăvară a devenit celebrarea fecundității. Celelalte, ale recoltelor, de la începutul verii și începutul toamnei, nu s-au dezvoltat pe plan mitic și pe planul reprezentațiilor teatrale, așa cum se întîmplase cu primele două. Acesta a fost sensul în care a acționat creația populară — cum o putem constata încă de la *atellane* — și a continuat probabil să acționeze de-a lungul întregului ev mediu. Dovezi sigure ale acestei evoluții n-au rămas, deoarece pînă în secolul trecut formele ei de manifestare nu au fost culese și studiate.

Încă de la primele începuturi ale literaturii italiene, creațiile tradiției populare și lumea ei au pătruns în literatura cultă, ajungînd treptat să constituie un element central. La Boccaccio sînt populare nu numai personajele și întîmplările de la țară și de la oraș, ci însăși tratarea lor își însușește limbajul, transpune tradițiile și legendele respective; la fel se întîmplă și în nuvelele lui Sacchetti și în micile poeme rustice ale lui Lorenzo Magnificul și ale lui Pulci, care cuprind deja un conținut teatral, farmecul și vioiciunea reprezentației dialogate. Giularii, în snoavele lor, prezintă adesea, pentru înveselirea păturilor superioare, o « satiră a țaranului », făcută în termenii unei glume jignitoare, grosolane și greoaie.

De o importanță fundamentală se dovedește rolul « țaranului » în societate, raporturile lui cu celelalte clase, natura existenței sale în raport cu aceea a muncii indiferent dacă este luat în rîs sau idealizat. Se oglindesc atitudini și raporturi diferite cu țaranii. Se oscilează între tonul satiric al meșteșugarului (în rivalitate cu ei, pentru că le este cel mai apro-

piat) și tonul idilic al literatului și al seniorului, inspirat din imitația clasică, dar legat și de atracția și eficacitatea observării realiste.

În lumea istorică a Renașterii țăranul constituie nu numai un punct esențial de referință, ci și un element obscur, neexplorat, capabil de cele mai neașteptate reacții (în Europa răscoalele țărănești nu încetaseră niciodată; ele au culminat în Germania tocmai în perioada aceea) și pe de altă parte, necesar și de neînlăturat.

O dovadă sigură desparte teatrul cult de acela care constituie o expresie a păturilor populare: în cel dintâi, autorul este diferit de actor, în al doilea, autorul este și interpretul propriei sale lucrări.

Țăranul, transformat conform tradiției clasice în « păstor », apare încă din primele egloge dialogate, de vădită inspirație clasică, ale lui Sannazzaro și Pontano, la sfârșitul secolului al XV-lea. Satirizarea « țăranului » bergamasc (Zanni) se extinde și la alte categorii sociale, născându-se jocul Commediei dell'Arte, sau de improvizație.

Drama pastorală devine un gen când, în 1472, Angiolo Poliziano compune, la comanda cardinalului Francesco Gonzaga, în numai douăzeci și patru de ore *La favola di Orfeo* (Povestea lui Orfeu) de 134 de versuri. Reprezentația se desfășoară în « luoghi deputati » ca în teatrul sacru al epocii și este precedată de o vestire făcută de Mercur, într-un totu asemănătoare aceleia a Îngerului. Metrul versurilor variază după împrejurări. Materia poetică reflectă prin stil unele trăsături populare, ca în baladele lui Sacchetti. Două versuri anunță caracterizarea dialectală și parodistică a Măștii. Ele sînt rostite de un păstor sclavon<sup>1</sup>: « Adunarea să fie atentă. Semne bune: că din cer pe pămînt vine Mercur ». Se trece apoi la imitația clasică, inspirată, în special, din povestirea legendei lui Orfeu cuprinsă în cartea a patra a *Georgicelor*. Desfășurarea acțiunii și personajele sînt, prin forța lucrurilor, schematice, aproximative. Episodul în sine a rămas fără urmări și n-a exercitat o influență directă. Dar în poetica și duioasa exprimare a sentimentelor de iubire, cu stilul ei cantabil, care se va transforma peste un secol

---

<sup>1</sup> Croat. Italienii numeau « schiavoni » populația slavă de pe coasta dalmată, din care se recrutau mercenari pentru Republica Veneției. În original, textul care urmează este în dialectul respectiv.



în melodramă, se resimt accentele cele mai sincere ale poveștilor pastorale și ale travestițiilor lor idilice (psihologia curteanului, care dintr-un impuls patetic se îmbracă în straie păstorești).

După egloga dialogată a lui *Orfeu*, în secolul al XVI-lea se vor aduce în continuare pe scenă povești, păstori și mituri reevocate cu o ușoară nostalgie — evaziune necesară din viața cotidiană, într-o lume de basm unde doar sentimentele contează.

Se poate identifica în aceste reprezentații un elegant și îngrijit joc de societate, o proiectare pe scenă a conversațiilor academice și de salon, în care se continuă rafinatele disertații despre iubire ce preocupaseră faimoasele cercuri de Curte. Lumea pastorală oferă imaginea unei fericite vieți în mijlocul naturii, cîntată și de Hesiod și Virgiliu, de Teocrit și Stațiu. Nu este întîmplător faptul că, încă de la începutul secolului, un exemplu de acest gen, remarcabil prin eleganța stilului și gingășia sentimentelor, este oferit tocmai de Baldassar Castiglione, care prezentase în forme armonioase și elegante idealul curteanului desăvîrșit<sup>1</sup>. Opera sa *Tirsi*, reprezentată la Urbino în 1509, nu se depărtează ca manieră de *Orfeo*. Povestirea pastorală nu prezintă încă structurile și complexitățile dramei. Literații de la Curtea ferrareză vor fi cei care se vor preocupa să ridice această povestire la rangul de gen literar, să-i elaboreze regulile teoretice și să furnizeze exemplificări practice. Curtea din Ferrara fusese și în secolul precedent oficina fecundă a unor noi experiențe teatrale. Ercole I d'Este, un mic tiran prea puțin priceput în diplomatie și în conducerea statului, a fost, în schimb, un iubitor al artelor și al literaturii. În timpul domniei sale s-au jucat aproape toate comediile lui Plaut cu mare lux de intermezzo-uri și mașinării scenice.

La cîțiva ani după reprezentarea lui *Orfeu* la Mantova, s-a pus în scenă la Ferrara unul dintre primele exemple de teatru profan în limba italiană: prima povestire pastorală, *Cefalus*, de Niccolò da Correggio (1487), compusă după povestirea lui Ovidiu, *Cefalus* și *Procris*. Evoluțiile în această direcție au fost numeroase în întreaga Italie. Dar prin reprezentarea în 1554, tot la Ferrara, a primei drame pastorale,

---

<sup>1</sup> Opera cea mai cunoscută a lui Castiglione (1478—1529) a fost *Il Cortegiano* (Curteanul), autorul fiind el însuși om de Curte cu diverse funcții oficiale pe lângă magnații timpului

*Il sacrificio* de Agostino Beccari, se realizează un pas hotărîtor în dezvoltarea acestui gen.

Structura mai mult sau mai puțin complexă a eglizei dialogate dă naștere unei împărțiri reglementate în cinci acte. În această tentativă se simte ambiția de a face un lucru nou, deosebit de comedie, precum și de tragedie.

Din punct de vedere artistic, aceasta rămîne doar o încercare, căreia trebuie să i se recunoască însă importanța istorică de a fi realizat un pas hotărîtor în evoluția genului. Drama pastorală intră pentru prima oară în istoria teatrului o dată cu *Aminta*, reprezentată la Ferrara în 1573. Opera lui Torquato Tasso nu aduce mari noutăți în structura teatrală și în intrigă; ea ajunge însă la o caracterizare a personajelor cu totul deosebită, aprofundată și verosimilă, o traduce în celebra melodiozitate a efuziunilor lirice, în perfecțiunea lor muzicală (atît de strîns legate de meleagurile lui napolitane de baștină, și de exemplul lui Sannazzaro care, în narațiunea în latină *Arcadia*, a stabilit premisele unor largi transformări ale formei).

Cu *Aminta*, teatrul pătrunde în jocul de societate, constituie evoluția lui logică, redă, prin mijlocirea transfigurării mitologice și artistice, sentimentele care însuflețeau personajele de la Curte, în noile personaje ale rampei.

Privind dincolo de schemele povestirii sale pastorale și considerînd noua psihologie a personajelor create de Tasso, aspirațiile lor, nostalgiile și reacțiile lor în iubire, vom observa că în *Aminta* se pierd definitiv urmele tiparului plautian, care și-a pus amprenta pe întreaga comedie erudită. Se trece de la intriga de situații la aceea de caractere, de la ciocnirea de pofte și interese, la aceea dintre structurile lăuntrice.

Pe scurt, reprezentația teatrală nu mai cultivă darul observării exterioare realiste, ci dobîndește o valoare introspectivă, ca reflectare nemijlocită a unei lumi — lumea de la Curte — căreia îi place să se oglindească, să se descrie, să se judece. *Aminta* i-a dat, probabil, poetului un sentiment de vacanță, de pauză, în munca asiduă dedicată compunerii marelui său poem epic<sup>1</sup>. O glumă scrisă dintr-un condei, pentru a face pe plac protectorilor săi, pentru a le procura o seară de desfătare, într-una din «deliciile» casei d'Este unde se duceau vara să se odihnească (poate o insuliță de pe Pad, acum

<sup>1</sup> *Ierusalimul eliberat*, care istorisește evenimentele din timpul primei cruciade, amestecînd date de cronică cu elemente supranaturale, după modelul lui Homer și Virgiliu

dispărută). Și poate că reprezentajia a fost pregătită de Tasso, cu una dintre primele companii de *comici dell'arte*<sup>1</sup>, cu trupa « Gelosi » și Isabella Andreini<sup>2</sup>.

Povestirea este întrucitva schematică și elementară. Silvia se arată a fi o nimfă crudă și disprețuitoare, îndrăgind doar vînătoarea. Aminta este îndrăgostit nebunește de ea, într-un fel destul de ridicol. Ca atare umple pădurile, colinele și capul confidentului său Tirsis cu lamentările lui îndurerate. Dafne, confidenta Silviei, încearcă în zadar s-o aducă pe drumul cel bun, proslăvind bucuriile iubirii. Dafne folosește umorul, îl presară cu muștrări severe, se lasă în prada unor efuziuni patetice și, din cînd în cînd, suspină și ea. Îl iubește în taină pe Tirsis (iar în Tirsis, Tasso a vrut probabil să se redea pe sine), care în schimb nici nu se gîndește să ia în serios legăturile amoroase, preferînd amuzamentele ușoare și superficiale, puținul care ajunge pentru a înveseli, fără să lase urme și mai ales răni. Cumințit de experiențe anterioare, el se ține departe de pasiune și îl sfătuește pe Aminta să nu mai ia lucrurile în tragic, să se așeze la pîndă și s-o surprindă pe Silvia cînd se scaldă goală la vreun izvor. Deși tremurînd tot, Aminta îi urmează sfatul, dar ce-i este dat să vadă? Un satir care se năpustește asupra bieteii nimfe. Îi sare imediat în ajutor, pune satirul pe fugă, o eliberează pe Silvia de legăturile cu care o strînsese agresorul ei, dar nimfa, în loc să-i mulțumească, fuge și mai disprețuitoare.

Bietului Aminta nu-i mai rămîne decît să se omoare. După ce a rătăcit zi și noapte nemîngîiat prin pădure, se suie pe o stîncă și se aruncă într-o prăpastie adîncă; dar, din fericire, după cum era și firesc, un tufiș îi oprește căderea, salvîndu-l. Se adună în fugă păstorii (căci toate personajele noastre închiuie, în ficțiunea scenică, păstori din vechea Grecie) și vine și Silvia. Pentru moment nimfa îl crede mort. E cuprinsă de disperare, apoi sfîrșește prin a se converti la ideea iubirii și îl îmbrățișează. Îndrăgostiții sînt fericiți cu toții, în afară de înțeleptul și bătrînul Elpino, veșnic îndrăgostit și care și-a luat misiunea de a ne povesti deznodămîntul teatral. Venus coboară din cer după copilașul ei, Amor, ca să-l pedepsească pentru glumele lui răutăcioase, și ca să slu-

<sup>1</sup> Actori care interpretau *Commedia dell'Arte*

<sup>2</sup> A existat o întregă familie Andreini, formată din actori, Isabella fiind soția directorului acestei trupe, numită « Gelosi »

jească drept epilog pateticei povestiri. Apoi se întoarce în Olimp.

Între acte, Tasso a compus în chip de intermezzo coruri lirice care aveau menirea, ca și în tragedia greacă, să exprime considerații generale, dar și idei personale ale poetului. Dintre acestea face parte celebrul cor care începe cu cuvintele, « *O, frumoasă vîrstă de aur* », culme lirică a literaturii italiene, considerat pe drept cuvînt cheia ideologică a *Amintei* și interpretat în cele mai diferite chipuri de către cei care s-au ocupat cu studierea lui Tasso. Poetul exprimă în acest cor o nestăvilită nostalgie pentru o viață în mijlocul naturii, eliberată de orice sclavie socială, de orice compromis apăsător (aceeași nostalgie o exprimă indirect și personajele sale în cursul dramei). Ascunde oare această aspirație à la Rousseau o dorință de a transforma propria lume a autorului, de a-i purifica și însănătoși legile? Sau ne aflăm poate doar în fața unei atitudini de origine literară, a unei complezențe estetizante? Ambele aspecte par îmbinate în mod inconștient. Presimțirile se confundă cu ecourile umaniste, cu sentimentul de respect față de lumea clasică. Tasso este situat pe unul din versanții cei mai dramatici ai istoriei, iar viața lui a fost din pricina aceasta plină de un zbucium dureros. Piesa lui, *Aminta*, este o clipă de tinerețe cu nevinovăția ei și cu o scurtă dar profundă fericire.

Climatul de rafinament literer se armonizează cu idealizarea vieții de Curte, cu politețea și psihologia ei sensibilă. În acest sens, *Aminta* constituie o alegorie malițioasă a unei anumite vieți de Curte, pentru care a fost scrisă. În fiecare din personajele povestirii se poate recunoaște un personaj real de la Curte. Insinuanta urzeală de aluzii nu știrbește însă întru nimic lirismul pasionant al operei, care nu este o dramă în sensul teatral al cuvîntului. Personajele constituie momente ale acestei intensități lirice care, prin intermediul lor, se condensează în situații emotive particulare. Succesul *Amintei* a fost destul de mare, atît în Italia cît și în străinătate. În Franța, exemplul său va exercita o anumită influență asupra dezvoltării ulterioare a genurilor care au dus la marea înflorire a tragediei din secolul al șaptesprezecelea. La Ferrara, opera va avea o urmare imediată în *Pastor fido* (Păstorul credincios) de Giambattista Guarini (1538—1612), rezultatul unei munci de un deceniu și publicată în 1590. Lucrarea a fost denumită de autorul ei « tragicomedie » pentru că, după cum explică el însuși, ia de la tragedie măreția

personajelor, verosimilitatea povestirii și desfășurarea acțiunii, plină de zbuçiume, surprize și primejdii, iar de le comedie ia « risul fără dezmăț, glumele modeste, lumea imaginară, deznodămîntul fericit și, mai ales, forma comică ». Și desigur aceasta a dorit el să realizeze prin tragicomedia sa plină de elemente descriptive și decorative, care se revarsă în pauze lirice și muzicale. Relieful dramatic se dizolvă în agreabila strălucire a culorilor și în fastul imaginilor, prin tonuri ce exprimă intensa și oarecum molatică senzualitate care străbate întreaga povestire. Singurul element teatral viu al acestui ansamblu este Corisca, femeia senzuală, care nu-și ascunde dorința de a plăcea, justificînd-o chiar prin îndemnul de a profita de darurile trecătoare ale tinereții. Prin structura sa intimă și transfigurarea artistică pe care o generează, personajul acesta se apropie de multe eroine tragice ale secolului al XVII-lea francez.

Genul pastoral va da apoi naștere melodramei, prin intermediul acestor modele, mulțumită inspirației și mijloacelor lui Claudio Monteverdi <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Compozitor italian (1567—1643), a adus numeroase inovații teoretice, fiind considerat primul exponent al muzicii moderne și creatorul melodramei

**Lector: CONSTANȚA OANCEA**

**C.Z. pentru bibliotecile mari 7.792**

**C.Z. pentru bibliotecile mici: 7.792.02**

**Întreprinderea poligrafică „Arta Grafică”**

**Calea Șerban Vodă 133**

**București**

**Republica Socialistă România**

**1971**

# istoria teatrului universal



*Istoria teatrului universal* a lui Vito Pandolfi este mai puțin un «manual», sau un «tratată», cât o «serie de strălucite eseuri asupra diferitelor momente ale istoriei teatrului, legate între ele prin grija continuă a autorului de a plasa teatrul în istoria civilizațiilor și a societăților». Este o operă de întinsă erudiție și totodată de atitudine personală, de stringentă logică dar și de entuziasm. O impunătoare lucrare a unui istoric, cercetător și teoretician al teatrului, dar și a unui practician al scenei. O creație a unui savant cercetător de bibliotecă, dar totodată a unui remarcabil regizor. Simbioza – fericita simbioză – se resimte permanent în structura acestei strălucite opere a istoriografiei teatrale contemporane.