

SHAKESPEARE
ȘI OPERA LUI



Culegere de texte critice

CU O PREFAȚĂ DE TUDOR VIANU
BUCUREȘTI ■ 1964
EDITURA PENTRU LITERATURĂ UNIVERSALĂ



Shakespeare

Criticism

A Facsimile of the 1964 Quadricentenary Edition

An abridged version in several volumes.

edited by C.G. Sandulescu and Lidia Vianu

Volumul Doi.
Anglia, Secolul XX. S.U.A.

Not marble, nor the gilded monuments
Of princes, shall outlive this powerful rhyme.
Sonnet IV

William Shakespeare



CONTEMPORARY LITERATURE PRESS
București 2011



CONTEMPORARY LITERATURE PRESS



UNIVERSITATEA
DIN BUCUREȘTI
— VIRTUTE ET SAPIENTIA —



ISBN: 978-606-8366-07-4.

© C. George Sandulescu 2011 : *Povestea unei cărți.*

Re-editare în facsimil de
C. George Sandulescu și Lidia Vianu.

Scanare: Alexandra Ilie

Postare: Cristina Petrescu, Carmen Dumitru.

Publicitate: Ruxandra Câmpeanu



Portretul lui William Shakespeare de pe copertă este o gravură de
Martin Droeshout (1601-1650), pentru ediția *in-folio* din anul 1623.

Întreaga carte a fost publicată târziu — în ultimul moment: pentru o **aniversare mare**, care ar fi trebuit să aibă loc la **23 aprilie** 1964, cu mare pompă și ceremonie: dar cartea a fost dată la cules abia în **iulie**, și imprimată în **noiembrie**, pentru a fi lansată pe piață abia în **ajun de Crăciun**; bucurându-se astfel de cele nouă luni cuvenite de întârziere — necesare indiferenței comuniste — ÎN ANUL COMEMORATIV 1964 !



Contemporary Literature Press

București 2011

William Shakespeare

Shakespeare Criticism

A Facsimile of the 1964 Quadricentenary Edition

An abridged version in several volumes.

Edited by C.G. Sandulescu and Lidia Vianu



Contemporary Literature Press

București 2011

William Shakespeare

Volumul Doi.

Anglia. Secolul XX.

S. U. A.





Cuprîns

C.G. Sandulescu: Povestea unei cărți. p. vi

Cuprinsul ediției originale. **p. xiii.**

Notă asupra ediției. **p. xvii.**

Anglia. Secolul XX.

A.C. **Bradley**: Structura tragediilor Shakespeareene. Traducere de C. Sandulescu. **p. xix.**

W. **Raleigh**: Intrigă și personaj. Traducere de C. Sandulescu. **p. xxviii.**

A. **Quiller-Couch**: Hamlet. Traducere de C. Sandulescu. **p. xxxii.**

Harley **Granville-Barker**: Regele Lear. Traducere de C. Sandulescu. **p. xlii.**

W.W. **Greg**: Hamlet. Traducere de C. Sandulescu. **p. xlix.**

G. **Wilson-Knight**: Muzica din Othello. Traducere de C. Sandulescu. **p. liii.**

J. **Middleton-Murry**: Metafora. Traducere de C. Sandulescu. **p. lxi.**

J. **Dover Wilson**: Personaj și comedie. Traducere de C. Sandulescu. **p. lxxv.**



Shakespeare Criticism

E.E. **Stoll**: Comedia. Traducere de C. Sandulescu. **p. lxx.**

G.M. **Matthews**: Othello” și demnitatea umană. Traducere de C. Sandulescu. **p. lxxiii.**

Arnold **Kettle**: De la “Hamlet” la “Lear”. Traducere de C. Sandulescu. **p. lxxv.**

S. U. A.

Ralph Waldo **Emerson**: Shakespeare sau Poetul. Traducere de L. Levițchi. **p. lxxiii.**

Caroline **Spurgeon**: Motive principale în imagistica tragediilor lui Shakespeare.
Traducere de C. Sandulescu. **p. xciv.**

Mark **Van Doren**: “Richard al III-lea”. Traducere de C. Sandulescu. **p. ciii.**

Bertrand **Evans**: Visul unei nopți de vară. Traducere de Sorin Alexandrescu. **p. cx.**

Tom F. **Driver**: Nemesis și judecata. “Persii” și “Richard al III-lea”. Traducere de Sorin
Alexandrescu. **p. cxix.**

Irving **Ribner**: Conflictul alegerii morale. “Othello”. Traducere de Sorin
Alexandrescu. **p. cxxvi.**



Povestea unei cărți.

Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre.

Mallarmé

Vorbind despre Leon Levițchi, am uitat să vă spun un lucru. Ceva însemnat. Deosebit de însemnat. În felul său modest și retras, în bună parte împins la anonimat de un *Establishment* antagonist, el a fost omul – **ideea, inima, sufletul** – marilor proiecte de Anglistică în România Secolului 20. **Proiecte toate realizate.** Nimeni nu a realizat mai mult decât el în Anglistica românească.

L-am cunoscut curând după ce am intrat în facultate. Făcusem recrutarea prin luna martie împreună cu Nichita Stănescu – un alt om dintr-o bucată... Amândoi ne feream de armată ca de o piază rea. Așa că am devenit împreună studenți. El la română. Eu la engleză. Ca să scăpăm de piaza rea.

Pe Leon Levițchi l-am întâlnit curând după ce am intrat în anul doi. Fumam împreună. Pe culoare. Peste câteva săptămâni de fumat așa la întâmplare, m-a invitat acasă la el, pe strada Mitropolitul Filaret Nr 17 (abia după ce voi fi terminat eu facultatea, se va muta, nu departe, în casa din față, care era ceva mai mare și mai încăpătoare... Avea mai mult loc pentru cărți și pentru copii – cele două fete ale sale. Mi-a prezentat-o mai întâi pe Veri, mică cum era, și abia după câteva săptămâni, sau luni, mai târziu, pe cea mai mică – Liana.)

Filaret știam unde este. Gara Filaret mi-era cunoscută din fragedă copilărie, de prin 1938 sau 1939. Gara Filaret însemna pentru mine trenul spre Giurgiu, spre Dunăre. De unde puteam vedea prima țară străină din viața mea: vedeam Rusciucul, în Bulgaria. Mă hipnotiza Rusciucul ca mic copil. Nu știam de ce. Abia târziu de tot am aflat că era locul de naștere al lui Canetti. Premiu Nobel, foarte târziu în viață.



Dar această atracție a mea pentru străinătate era mai mult decât prevestitoare pentru restul vieții mele de pribegie.

De la Giurgiu plecam cu brișca cu cai la una sau la alta din proprietățile familiei Noica. La Chiriac am făcut cunoștință pentru prima dată cu Alexandra Noica în 1946. Nu avea decât vreo doi ani și mama ei, Wendy Muston, o ținea încă în brațe. Wendy era englezoaică; cu ea m-am înțeles atât de bine de-a lungul deceniilor, fie că eram la Chiriac, fie la București, fie la Londra, fie la Tolleshunt d'Arcy în Essex.

Levițichi mă invita deci acasă la el pe strada Mitropolitul Filaret. Să mă prezint sâmbătă la nouă dimineața. Așa devreme!

Îmi deschide usa cu cordialitatea și jovialitatea lui obișnuită. Ne așezăm la masa din sufragerie, care era și dormitor, și cameră de lucru, și bibliotecă... Politețea lui—cu iz de modă veche—mă încântă peste poate. Pentru el am fost întotdeauna “domnul Săndulescu,” prăpădit de student începător ce eram atunci. Și domnul Săndulescu am rămas pentru el tot restul vieții.

Discutăm și fumăm împreună până aproape de ora unu. Apropiindu-se ora prânzului, mă simt jenat și mă retrag. Dar niciodată nu a făcut nici cel mai mic semn să mă împingă să plec. Niciodată, însă, nu am fost invitat la masă...

Ce am făcut deci toată dimineața aceea? Nimic. Am discutat de multe și de toate... și am fumat. Băutura? Niciodată! Ca și Anthony Burgess, Levițichi nu bea niciodată acasă...

La plecare nu am stabilit o întâlnire următoare. Dar cum fumam des pe coridoarele universității—vechii universități—nu școala de maici și infirmiere din Pitar Moș –, peste câteva săptămâni mă trezesc invitat din nou acasă. Tot pentru sâmbătă. Tot la nouă dimineața.

Am avut nevoie de câteva asemenea dimineți de discuții prin 1954 și 1955, ca să-mi dau seama că Levițichi simțea nevoia să vorbească despre preocupările sale. (Poate precum vorbea Eminescu în Caiete, când îl asculta Noica vorbind singur...) Întotdeauna în românește. There was a COMPULSION in his voice when he was speaking like that... Pentru mine, discuție românească cum era, el reprezenta Anglia de mii de ori mai mult decât mătușa mea Wendy Muston.



Era vorba de planuri. Proiecte. Abia acum, la mai bine de jumătate de veac de atunci, îmi dau seama că **era întotdeauna vorba de ceva precis**. Care i se afla aproape de inimă. Și de suflet. Dar mie mi-a trebuit mult să-mi dau seama de asta. O Gramatică. Da. Un manual al traducătorului. Cuvintele pomenite prin 1954 mă lasă nedumerit. Plin de bunăvoință, îmi explică amabil în câteva cuvinte despre ce e vorba. Eu, student începător, înțeleg așa de greu.

Îmi propune să lucrăm împreună. Atitudinea de la egal la egal mă copleșește... Îmi dă de lucru... Împărțim cam ce avem de făcut împreună. Îmi dă să redactez articole de dicționar. Îmi dă să traduc o piesă întreagă de teatru de Oscar Wilde. Până la întâlnirea următoare. Asta reușesc să o fac cu chiu cu vai. Îmi dă să traduc un lung pasaj din *Hamlet*. Acolo chiar rămân de căruță: nu înțelegeam, prostul de mine, că îl vroia ÎN VERSURI !

§

Mari proiecte a avut. Abia acum le văd pe toate CINCI.

Toate de Anglistică.

Toate realizate înainte de a fi împlinit vârsta de 70 de ani.

§

Și în ziua de astăzi, când mă gândesc, mă simt atât de vinovat. Că am plecat. Și că l-am lipsit de mâna de ajutor de care avea atâta nevoie spre a le realiza pe toate.

Dar le-a realizat pe toate cinci înainte de a muri. Și a murit relativ tânăr. La 70 de ani. Cam în același timp cu Dan Duțescu. Amândoi de-un leat. Amândoi prieteni la cataramă și mari angliști. Mai mari decât cei mai mari de pe atunci... Dar anonimați din ordine de sus.

§



Și care erau marile proiecte?

Dicționarul. Eu eram tare mândru că îl aveam pe Loliot. În două volume, de la tata. No good! Avem nevoie de unul nou: Loliot e vechi și cu greșeli...

Gramatica. Eu îl citeam cu asiduitate pe Jespersen... mare anglist. Da, e bun, dar e danez. Avem nevoie de o Gramatică a noastră, a României.

Căci era foarte român. Religie nu discutam niciodată, dar simțeam în aer creștinismul său profund. Care se întrevedea în iubirea sa pentru adevărata poezie, pentru Emerson, pentru Edgar Poe, Wilde, și mai presus de orice pentru Shakespeare. Ce mare poet englez cunoștea cel mai bine pe Shakespeare? Coleridge, firește. (Simțeam în discuțiile noastre obsesia ce caracterizează primele strofe ale *Poveștii bătrânului marinăr...*)

Paradoxal, prin 1956, mai presus de toate, centrul discuțiilor era *Manualul Traducătorului*. Dar eu, drept să vă spun, nici până în ziua de astăzi nu am văzut cartea! Nici măcar nu am atins-o cu degetele...

Am aflat abia după moartea lui Levițchi – din auzite – că îl publicase. Dar tot nu știam când și cum. Nici astăzi nu știu prea bine. Constat abia acum – din extrase – că este o bijuterie. Un adevărat diamant neșlefuit. Nu l-au prea lăsat vremurile și inevitabila birocrație de la Catedră să se ocupe de această minunăție, unică în lume: **spovedania sinceră și cinstită a unui meșteșugar de geniu**. Căci mare meșteșug este traducerea. Iar Levițchi o ridica la înălțimea de ritual. *Manualul Traducătorului* rămâne fără doar și poate proiectul său cel mai însemnat. Dar și cel mai slab realizat. (Cauzele sunt atât de greu de stabilit.)

§

Discutam orice, absolut orice! În domeniul anglisticii... Dar Shakespeare era întotdeauna prezent. În zilele când a facut armata, îmi spunea că a tradus *Hamlet* din memorie. Bănuiesc că îl memorizase în întregime, fără lacune. Îl știa chiar pe tot pe dinafară oare?



Ultimele proiecte: întreaga operă a lui Shakespeare în limba română. Tradus tot, absolut tot, de el personal. Lucru realizat.

§

În 1962, de cum am terminat Gramatica Catedrei, îmi aruncă în poală să traduc – repede – un morman de **Shakespeare Criticism**.

Ce se întâmplase? Se gândise oare cineva la aniversarea lui Shakespeare? NIMENI. Nimeni afară de el.

La începutul anului 1960 Levițchi mă recomandă pentru postul de Consilier al *Editurii Științifice*, Secția Lingvistică. Anca Udișteanu, ceva mai târziu măritată Balaci, era deja șefa acestei secții, iar Eva Turcu era una dinre redactorele ei principale, și mâna ei dreaptă. Membrii notorii ai Consilului acolo erau Iorgu Iordan (Academician, fost prim Ambasador la Moscova după război) și Alexandru Graur (Academician)...

Dar Levițchi era Consilier și la *Editura pentru literatură universală*. Acolo nimeni nu era la curent că se vor împlini curând 400 de ani de la nașterea lui Shakespeare! Levițchi a creat în imaginația lui volumul de față cu mult înainte de fatidica dată; fiind o cifră atât de semnificativă, anturajul a fost relativ ușor de convins. Dar **ideea** acestui volum nu vine nici de la Editură, nici de la Vianu, care era germanist până'n măduva oaselor, nici de la Cartianu (care apare acolo de florile mărilor)...

Ideea vine de la Levițchi, care citise absolut toată critica shakespeareană! Era doar SPECIALITATEA lui. Și avea toate cărțile în Biblioteca sa. Și sunt convins că mai sunt acolo încă...

Cartea de față este cel de-al cincilea proiect. Și nu din cele mai neînsemnate. **Ideea a încolțit întâi și-ntâi în mintea lui. El a fost și inima, și sufletul, și motorul.** Eu am fost unul dintre primii cu care a discutat-o. Din gura lui știu toată povestea, pe care încerc din toate puterile să v-o expun în această Prefață.

Paradoxul cel mai mare este că numele lui nu apare absolut de loc în acest



volum. În consecință, ce a făcut el oficial pentru această cărticică? Nimic. Absolut nimic!

Dar toate personalitățile române puse acolo sunt **nume "de fațadă"**, întrucât lui Tudorică Vianu nici măcar nu i s-a oferit acces la masivul manuscris al volumului, deși puține sunt țările din lume care au un asemenea volum. Iar ceilalți, Bușulenga sau Mihnea Gheorghiu (examinatorul de Doctorat al lui Levițchi!), nu au scris nimic special, nici ei. Li s-au luat texte deja redactate anterior. Propuse de Editură...

Cum este construit acest volum?

Baza lui este critica din Anglia. Pe secole. Lui Ion Aurel Preda i-a revenit pentru traducere Secolul 18, pentru că el îl predă! Secolul 19 i s-a dat la tradus lui Adrian Nicolescu. Iar Secolul 20 mi-a revenit mie.

Restul volumului a fost construit în jurul acestei baze de mai sus.

Shakespeare Criticism is in the first place British criticism. Some North American criticism, too, might prove to be of considerable relevance. The rest remains to be attentively assessed today.

Iar Anglistica româneacă fără Shakespeareologie este că o caleașcă regală fără cai. (Gândiți-vă doar la caleașca care l-a dus, prin mijlocul mulțimii britanice, pe nea Nicu și con-soarta de la Gara Victoria la Buckingham Palace în 1978, dacă mai știți ceva istorie...)

Ceea ce am vrut să spun aici e simplu. Și scurt. Povestea celor cinci proiecte. Printre care cartea de față este unul din cele mai importante. Cele cinci idei au încolțit și au înflorit într-o singură minte. Mintea unui singur anglist de geniu.

Minunea studenției mele rămâne povestea acestor cinci proiecte, ale lui Lev, pe care le-am discutat împreună de-a lungul anilor, fumând... Cartea de față este poate cea mai puțin cunoscută. Dar merită să fie știută de toți cei ce susțin că l-au citit pe Shakespeare.

In the words of a wellknown game of cards, they form a HAND. And this hand is a FULL.

All five are closely bound together just like the five cards of a clearly winning



hand; to top it all, they can all five be discussed as one – irrefutable – proof that both Language and Literature are one and the same soup. William Blake had said ‘All Religions are One,’ in *The Proverbs of Hell*. I say here, together with Lev, all text-work (conventionally called philology) is One!

So, my last word should –in shooting terms –be **Bull’s-Eye!** Five times over. In quick succession. With the same gun .

Quite an achievement, if we are to summarize it all in a nutshell, and in English:

1. The by far best and most comprehensive English-Rumanian Dictionary (1974).
2. The most comprehensive *English Grammar* (1962) in the Rumanian language so far in existence.
3. A reasonably good and useful 200-page *Translator’s Manual* (1975), with Levițchi’s own *Doctoral Dissertation* to be attached to it, by way of APPENDIX! (Teza lui de doctorat a fost un mizilic; înțeles de prea puțin.)
4. All 37 Shakespeare plays translated into impeccable and most accurate Rumanian – many of them in print, some still in Manuscript...
5. Finally, the present book (1964): The most representative collection of SHAKESPEARE CRITICISM, over chronological time and geographical space; so comprehensive that it is hard to find its pair **IN ONE VOLUME** anywhere else in the world!

C.George SANDULESCU

Monaco, 23 August 2011



Contemporary Literature Press

București 2011

William Shakespeare

Cuprinsul ediției originale.



CUPRINS

Notă asupra ediției-9

Prefață de Tudor Vianu-11

ANGLIA

JOHN HEMING și HENRY CONDELL-15 ■ BEN JON-
SON-17 ■ JOHN MILTON-21 ■ THOMAS FULLER-22
■ MARGARET CAVENDISH-23 ■ EDWARD PHILLIPS-25
■ JOHN DRYDEN-26 ■ NICHOLAS ROWE-32 ■ ADDISON
și STEELE-36 ■ ALEXANDER POPE-39 ■ THOMAS
GRAY-44 ■ GEORGE LYTTTELTON-45 ■ SAMUEL JOHN-
SON-47 ■ HENRY HOME-54 ■ THOMAS WHATELY-56
■ CHARLES LAMB-60 ■ SAMUEL COLERIDGE-64 ■ WIL-
LIAM HAZLITT-68 ■ THOMAS DE QUINCEY-74 ■ W.S.
LANDOR-78 ■ THOMAS CARLYLE-82 ■ EDWARD DOW-
DEN-89 ■ A.C. BRADLEY-97 ■ W. RALEIGH-106 ■ A.
QUILLER-COUCH-110 ■ H. GRANVILLE-BARKER-120
■ W.W.GREG-127 ■ G. WILSON-KNIGHT-131 ■ J. MID-
DLETON-MURRY-139 ■ J. DOVER WILSON-144 ■ E.E. STOLL
-149 ■ G.M. MATTHEWS-152 ■ ARNOLD KETTLE-154.

AUSTRIA

FRANZ GRILLPARZER-163 ■ HUGO VON HOFMANN-
STHAL-167.

BULGARIA

VASIL MAVRODIEV-175

CEHOSLOVACIA

ZDENEK STRIBRNY-185

CHINA

WANG TZO-LIANG-191 ■ GO PAO-CIUAN-197

DANEMARCA

G. BRANDES-205



ELVEȚIA

ULRICH BRÄKER-213 ■ GOTTFRIED KELLER-215

FRANȚA

GERMAINE DE STAËL-219 ■ STENDHAL-220 ■ CHATEAU-BRIAND-222 ■ ALFRED DE VIGNY-223 ■ FRANÇOIS-VICTOR HUGO-224 ■ A. MÉZIÈRES-227 ■ VICTOR HUGO-235 ■ H. TAINÉ-246 ■ JULES LEMAÎTRE-249 ■ G. LARROUMET-252 ■ ÉMILE FAGUET-253 ■ FERNAND BALDENSBERGER-254 ■ ANATOLE FRANCE-262 ■ ALFRED POIZAT-263 ■ VALÉRY LARBAUD-266 ■ LOUIS GILLET-269 ■ HENRI FLUCHÈRE-271

GERMANIA

G.E. LESSING-285 ■ C.M. WIELAND-288 ■ J.G. HERDER-290 ■ FRIEDRICH SCHILLER-295 ■ AUGUST W. SCHLEGEL-296 ■ FRIEDRICH SCHLEGEL-302 ■ J.W. GOETHE-305 ■ HEINRICH HEINE-320 ■ KARL MARX-325 ■ G.G. GERVINUS-328 ■ FR. HEBBEL-336 ■ OTTO LUDWIG-340 ■ HERBERT EULENBERG-341 ■ GERHART HAUPTMANN-345 ■ FR. GUNDOLF-357 ■ BERTOLT BRECHT-364 ■ WALTHER VICTOR-369 ■ FRITZ ERPENBECK-375 ■ JÜRGEN KUCZYNSKI-378 ■ HEINZ W. LITTEN-384.

GUATEMALA

RODOLFO MAYORGA-RIVAS-389.

ITALIA

PAOLO ROLLI-397 ■ GIUSEPPE BARETTI-398 ■ UGO FOSCOLO-401 ■ GIUSEPPE MAZZINI-403 ■ FRANCESCO DE SANCTIS-405 ■ A. MANZONI-411 ■ A. GRAMSCI-415 ■ BENEDETTO CROCE-419.

IUGOSLAVIA

PETAR VOLK-429

MEXIC

MARGARITA QUIJANA-435.

POLONIA

MARIAN SZYJKOWSKI-449 ■ JAN KOTT-451

ROMÂNIA

CEZAR BOLLIAC-461 ■ B.P. HASDEU-464 ■ M. EMINESCU-466 ■ I.L. CARAGIALE-469 ■ AL. DAVILA-473



CUPRINS

■ G. IBRĂILEANU-477 ■ LIVIU REBREANU-482 ■ N. IORGA-503 ■ I. BOTEZ-520 ■ CAMIL PETRESCU-531 ■ ION MARIN SADOVEANU-533 ■ DAN BĂDĂRĂU-543 ■ LEON LEVIȚCHI-549 ■ TUDOR VIANU-565 ■ AL. PHILIPPIDE-580 ■ MIHNEA GHEORGHIU-595 ■ ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA-609.

S.U.A.

RALPH WALDO EMERSON-617 ■ CAROLINE SPURGEON-628 ■ MARK VAN DOREN-637 ■ BERTRAND EVANS-644 ■ TOM F. DRIVER-653 ■ IRVING RIBNER-660.

UNGARIA

M. VÖRÖSMARTY-669 ■ SÁNDOR PETŐFI-673 ■ MARCELL BENEDEK-675 ■ LÁSZLÓ KARDOS-678.

U.R.S.S.

N.M. KARAMZIN-683 ■ A.S. PUŠKIN-684 ■ V.G. BIELINSKI-686 ■ N.G. CERNIȘEVSKI-694 ■ N.A. DOBROLIU-BOV-697 ■ I.S. TURGHENIEV-698 ■ G.V. PLEHANOV-701 ■ ALEKSANDR BLOK-702 ■ A.V. LUNACEARSKI-705 ■ M.M. MOROZOV-717 ■ A.A. SMIRNOV-731 ■ A. ȘTEIN-740 ■ A. ANIKST-750.



Notă asupra ediției

La întocmirea sumarului antologiei de față au contribuit: Ana Cartianu, Ion Aurel Preda, Adrian Nicolescu, C. Săndulescu, Sorin Alexandrescu (Anglia, S.U.A.); M. Isbănescu (Austria, Elveția, Germania); Tony Radian (China); N.N. Condeescu, Sorina Bercescu (Franța); Nina Façon (Italia); I.C. Chițimia (Polonia); D. Păcurariu, Al. Duțu (România); L. Lőrinczi (Ungaria); Tamara Gane (U.R.S.S.) și redactorul responsabil al cărții.

Fragmentele sînt grupate pe țări și în ordine cronologică.

Notele de subsol — în cazul cînd nu poartă mențiunea *n.a.* (nota autorului) — aparțin traducătorilor sau redacției.

Citatele din teatrul lui Shakespeare sînt reproduse din ediția *Opere*, vol. I—XI (1955—1963); la textele din autorii romîni am păstrat citatele în versiunile date de aceștia.



ANGLIA



A. C. Bradley¹

STRUCTURA TRAGEDIILOR SHAKESPEAREENE

Întrucît tragedia shakespeareană se compune dintr-un conflict ce se sfîrşeşte printr-o catastrofă, orice astfel de tragedie poate fi, în linii mari, împărţită în trei. Prima din aceste părţi expune situaţia sau starea de lucruri care va genera conflictul; ea ar putea fi deci numită expoziţiunea. Cea de-a doua parte conţine începutul real al conflictului, cît şi dezvoltarea şi vicisitudinile sale. În consecinţă, ea reprezintă cea mai mare parte a piesei, cuprinzînd actele II, III, IV şi înglobînd de obicei nu numai o parte a actului I, ci şi o parte a actului V. Ultima parte a piesei dezvăluie rezolvarea conflictului printr-o catastrofă.²

Aplicarea acestui procedeu de divizare e mai mult sau mai puţin arbitrară. Prima parte se împleteşte cu cea de-a doua, iar aceasta, cu ultima, stabilirea liniilor de demarcaţie fiind uneori anevoioasă. Dar e şi mai greu să despaţi primăvara de vară, şi vara de toamnă; şi, totuşi, primăvara e primăvară şi vara e vară.

Principală sarcină a expoziţiunii, partea de care ne vom ocupa mai întîi, este să ne prezinte acest mic univers de personaje, să ne arate situaţia lor în lume, să ne dea amănunte despre fiecare, despre legăturile unuia cu altul şi poate cîte ceva despre caracterul fiecăruia, să stîrnească în noi un mare interes în legătură cu dezvoltarea pe care o va lua în viitor această stare de lucruri. Sîntem astfel în expectativă nu numai pentru că unele personaje ne-au trezit de îndată interesul, ci şi pentru că situaţia în care se află personajele unul faţă de celălalt indică viitoare complicaţii. Această situaţie nu este o situaţie de conflict³, dar ameninţă să se transforme în conflict. De pildă, observăm mai întîi ura care există între familia Montague şi familia Capulet; vedem apoi cum Romeo e pe punctul de a se îndrăgosti, auzim vorbindu-se despre o căsătorie între Julieta şi Paris; dar expoziţiunea nu e completă şi conflictul nu a început în mod vădit să se înfiripe pînă cînd, în ultima scenă a actului I, Romeo Montague nu o întîlneşte pe Julieta Capulet, devenind sclavul ei.

Principală dificultate pe care o întîmpină dramaturgul în expoziţiune este evidentă şi poate fi exemplificată destul de clar cu ajutorul unor piese

¹ *Andrew Cecil Bradley* (1851–1935), critic literar, cunoscut îndeosebi pentru erudiţia privind opera lui Shakespeare. Bradley a fost profesor de poetică la Oxford între anii 1901 şi 1906.

² La fel, comedia se va compune tot din trei părţi: situaţia, complicaţia şi deznădămintul (n.a.).

³ Este fără îndoială posibil ca tragedia să înceapă cu un conflict deja deschis, dar Shakespeare nu procedează niciodată în acest fel (n.a.).

create de unii scriitori neexersați în ale dramaturgiei. *Remușcare*¹, de pildă, sau chiar *Cenci*². El are de transmis spectatorilor o seamă de informații asupra unor probleme pe care aceștia nu le cunosc atât cât are nevoie autorul în vederea scopului urmărit³. Dar simplul proces al obținerii de informații este neplăcut, iar comunicarea directă e lipsită de dramatism. În cazurile în care nu face uz de prolog, dramaturgul trebuie deci să ascundă spectatorilor că li se transmite anumite informații și trebuie să le comunice ceea ce are de transmis, folosind mijloace interesante prin ele însele. La Shakespeare, asemenea mijloace nu sînt numai cuvîntările, ci și faptele și evenimentele. Chiar de la începutul piesei, deși conflictul nu a fost stîrnit, se întîmplă unele lucruri care în bună măsură atrag atenția, uimesc și ațîță curiozitatea; după citeva scene, cunoaștem pe de-a-ntregul starea de fapt, fără să ne fi dat seama de intenția dramaturgului. Nu vreau să afirm că în piesele lui Shakespeare se întîmplă totdeauna așa. În prima scenă a *Comediei erorilor*, piesă scrisă în prima fază a activității sale dramatice, și în cuvîntarea de început din *Richard al III-lea*, ne dăm bine seama că vorbitorii ni se adresează chiar nouă; în cea de-a doua scenă a *Furtunii* (întrucît spre sfîrșit Shakespeare cam neglija tehnica dramatică), scopul lungii explicații pe care Prospero o dă Mirandei este evident. Dar, în general, expozițiunile lui Shakespeare sînt adevărate capodopere⁴.

De obicei, tragediile sale încep cu o scenă scurtă sau cu o parte dintr-o scenă care este plină de viață și de mișcare, sau care captează într-un alt mod atenția. Apoi, după ce și-a cîștigat ascultătorii, va trece la conversații de intensitate mai scăzută, însoțite de prea puțină acțiune, dar transmițînd o mare cantitate de informații. De pildă, *Romeo și Julieta* începe cu o luptă în plină stradă, iar *Iuliu Cezar* și *Coriolan* încep cu zbuciumul mulțimii; după ce agitația și-a făcut efectul asupra publicului, urmează cuvîntări domoale, care dezvăluie pricina agitației, făcînd astfel cunoscută o bună parte din situație. În *Hamlet* și *Macbeth* acest procedeu e folosit cu foarte multă îndrăzneală. În *Hamlet*, stafia apare la cel de-al patruzecilea vers, creînd un efect atât de puternic, încît Shakespeare își poate permite să introducă îndată după aceea o conversație care va explica în parte starea de lucruri de la Elsinore; iar cea de-a doua apariție a stafiei, determinînd o nouă încordare, va fi urmată de o scenă lungă, lipsită de acțiune, dar necesară pentru prezentarea a aproape tuturor personajelor piesei, furnizînd totodată și alte

¹ Tragedie de Coleridge (1813).

² Tragedie de Shelley (1819).

³ Cînd subiectul este luat din istoria Angliei și mai ales cînd piesa e încadrată într-un ciclu, se poate presupune că unele lucruri sînt cunoscute, cum este cazul cu *Richard al III-lea*. Chiar și în *Richard al II-lea* sînt multe lucruri ce se presupun cunoscute, aceasta dovedind existența în acea vreme a unei piese populare despre prima parte a domniei lui Richard. O astfel de piesă există, deși nu se știe prea bine dacă este o lucrare elizabetană originală. Vezi *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* pe anul 1899 (n.a.).

⁴ Este una dintre rațiunile pentru care multora le place să-l citească pe Shakespeare, cu toate că, în general, nu le place să citească teatru. Principala cauză a acestei aversiuni foarte generalizate este că cititorul nu are o imaginație îndeajuns de vie, care să-l poarte cu plăcere de-a lungul expozițiunii, deși la teatru el ar întîmpina foarte puține greutăți, deoarece acolo imaginația îi este stimulată (n.a.).

informații suplimentare. Începutul lui *Macbeth* este și mai impresionant, întrucât s-ar putea afirma că prima scenă nu are pereche în ceea ce privește asaltul dat asupra simțurilor și închipuirii noastre de către furtuna de trăsnete și elemente supranaturale. Scena are numai unsprezece versuri, dar înfrurirea asupra noastră este atât de mare, încât scena următoare poate fi fără grijă dedicată unei simple relatări a bătăliilor purtate de Macbeth, o povestire care s-ar fi bucurat de o atenție cu mult mai scăzută dacă s-ar fi aflat la începutul piesei.

Cînd Shakespeare își începe expozițiunea, el îi face mai întâi pe ceilalți să vorbească despre eroul principal, dar își ține eroul pentru cîtăva vreme în afara cîmpului nostru vizual, în așa fel încît îi așteptăm intrarea plini de curiozitate, ba uneori chiar neliniștiți. Pe de altă parte, dacă piesa începe cu o conversație liniștită, aceasta este de obicei scurtă, iar apoi, dintr-o dată, eroul principal intră în scenă și întreprinde o acțiune de un fel sau altul. De pildă, nimic nu se deosebește mai mult de începutul lui *Macbeth* decît cel al piesei *Regele Lear*. Tonul este atât de scăzut, încît conversația dintre Kent, Gloucester și Edmund este scrisă în proză. Dar la cel de-al treizeci și patruilea rînd, conversația este întreruptă de intrarea lui Lear și a suitei sale și, fără întîrziere, regele trece la împărțirea cu urmări atât de nenorocite a regatului său.

Această tragedie mai ilustrează și un alt procedeu folosit de Shakespeare. *Regele Lear* mai conține și o intrigă secundară, susținută de către Gloucester și cei doi fii ai săi. Pentru a marca precis începutul acesteia, cît și pentru a o deosebi de acțiunea principală, Shakespeare îi dă o expozițiune proprie. Marea scenă a împărțirii Britaniei și a alungării Cordeliei și a lui Kent este urmată de o a doua scenă, în care apare numai Gloucester, însoțit de cei doi fii ai săi, cu acest prilej dîndu-se puțin la iveală intenția lui Edmund. Deși *Hamlet* are o singură intrigă, există un mic grup de personaje care stîrnește un interes de sine stătător, și anume Polonius, fiul și fiica sa; astfel, cea de-a treia scenă a piesei este în întregime dedicată lor. Din nou, în *Othello*, întrucît Roderigo urmează să ocupe un loc aparte aproape tot timpul acțiunii, el ne este prezentat, chiar de la început, împreună cu Iago, iar situația lui este expusă înainte de a se permite celorlalte personaje să apară.

Lungimea primei părți a tragediei depinde de o multiplicitate de cauze, cea mai importantă dintre ele fiind, pe cît se pare, relativa simplitate sau complexitate a situației din care se va înfiripa conflictul. În cazurile cînd situația este simplă, expozițiunea este scurtă, așa cum se întîmplă în *Iuliu Cezar* și în *Macbeth*. Acolo unde situația este mai complicată, expozițiunea are nevoie de o mai mare întindere, așa cum se întîmplă în *Romeo și Julieta*, *Hamlet* și *Regele Lear*. Sfîrșitul ei este în general însemnat în mintea cititorului de simțămîntul că acțiunea este pentru moment completă, dar că există o problemă rămasă nerezolvată. Îndrăgostiții s-au întîlnit, dar familiile lor se dușmănesc de moarte; se pare că eroul principal a atins culmea succesului, dar și-a mărturisit gîndul de a-și ucide regele; bătrînul rege și-a împărțit regatul celor două fătarnice fiice ale sale, alungînd-o pe a treia, cea mai sinceră dintre toate; eroul principal a recunoscut că are datoria sfîntă de a se răzbuna, dar își urăște zilele. Se naște întrebarea: ce se va în-

timpla în continuare? Aș adăuga că uneori se presupune scurgerea unei anumite perioade de timp înainte ca evenimentele ce vor da răspuns întrebării noastre să își facă apariția pe scenă, determinând începerea conflictului. În *Regele Lear*, de pildă, trec cam două săptămîni; în *Hamlet* — cam două luni.

Am ajuns la conflictul propriu-zis. Este și aici nevoie de una sau două remarci preliminare. Trebuie amintit, în primul rînd, că punctul nostru de vedere în examinarea structurii pieselor nu va coincide totdeauna cu acela pe care îl vom adopta cînd ne vom ocupa de efectul dramatic luat în ansamblu. De pildă, lupta ce se dă în sufletul eroului, uneori însoțind lupta pe care acesta o dă în exterior, este de cea mai mare importanță pentru efectul de ansamblu al tragediei; dar nu este întotdeauna necesar sau de dorit să ținem seama de lupta sa interioară cînd discutăm pur și simplu o problemă de construcție a piesei. E și firesc să fie așa. Piesa este întîi și întîi menită pentru teatru, iar în teatru, conflictul exterior și influențele sale asupra soartei eroului sînt elementele care captează în primul rînd atenția, ba chiar o monopolizează. În *Hamlet*, spectatorul de rînd din toate epocile și-a concentrat probabil cel mai mult atenția asupra peripețiilor îndelungatei lupte dintre erou și rege; s-ar putea aproape afirma că întrebarea din mintea spectatorului a fost: Care dintre cei doi îl va ucide primul pe celălalt? Așa încît, din punctul de vedere al structurii, faptul că Hamlet îl cruță pe rege atunci cînd îl surprinde în rugăciune are o deosebită importanță în lumina consecinței sale asupra soartei eroului; dar cauza acestui fapt, care își are obârșia în caracterul lui Hamlet, nu va avea aceeași importanță.

În al doilea rînd, trebuie să fim pregătiți să constatăm că nu se poate adopta o singură cale de considerare a conflictului, care să dea un răspuns exact structurii tuturor pieselor, întrucît ele se deosebesc foarte mult una de cealaltă; se poate foarte bine întîmpla ca uneori să considerăm structura unei tragedii în două moduri cu totul diferite, esențial fiind să aflăm care dintre acestea este cel mai nimerit mod de abordare. În orice situație dată este astfel necesar să delimităm mai întîi forțele antagonice ale conflictului. Voi da unul sau două exemple. În unele tragedii este posibilă, din considerente de ordin practic, identificarea forțelor opuse cu persoane sau grupuri de persoane aflate în opoziție. Așa se întîmplă cu *Romeo și Julieta* și *Macbeth*. Dar nu este întotdeauna așa. S-ar putea afirma că dragostea lui Othello se află în luptă cu o altă forță, la fel ca și cea a lui Romeo; dar nu se poate spune că Othello se luptă cu Iago în același fel în care Romeo se luptă cu membrii familiilor ce se dușmănesc, sau la fel cum se luptă Macbeth cu Malcolm și Macduff. Tot așa, oricît de mult ar suferi eroul principal din *Macbeth* influența altora, el reprezintă principala forță motrice a intrigii; nu același lucru se întîmplă în *Regele Lear*. În consecință, nu este de loc exclusă posibilitatea de a considera cu maximum de eficacitate atît conflictul, cît și întreaga structură a acestor două piese din două puncte de vedere cu totul diferite, în pofida faptului că eroul reprezintă în amîndouă figura centrală. Dacă nu ținem seama de aceasta, vom fi tentați să aducem structurile celor două piese la același numitor, lucru care ne va duce fie la o concluzie greșită, fie la disperare și renunțarea la a mai detecta un principiu de construcție.

După aceste precizări, voi reveni acum la problema posibilității detectării uneia sau mai multor metode prin care Shakespeare realizează înfirișarea și dezvoltarea conflictului.

1. Cel puțin o metodă este evidentă, fiind respectată cu consecvență nu numai în cadrul conflictului, ci în toată piesa, de la început până la sfârșit. Există, fără îndoială, anumite porțiuni, în cursul acțiunii, când încordarea spectatorilor ajunge la extrem. Ne vom ocupa imediat de aceste aspecte. Dar există, în plus, în întreaga tragedie o alternare continuă de sușuri și coborîșuri ale încordării sau ale intensității emoționale, o succesiune regulată de porțiuni mai captivante și mai puțin captivante. Firește că în întreaga piesă există o anumită variație de intensitate, ce se bazează pe ideea elementară că unei perioade de încordare trebuie să-i urmeze o perioadă de destindere, iar menirea contrastului este acum de a sublinia tăria efectelor. Dar într-o bună dramă a epocii noastre nu se mai observă nimic din consecvența cu care acest principiu este aplicat în piesele de teatru scrise atât de Shakespeare, cât și de contemporanii săi. Principala cauză a acestei deosebiri rezidă pur și simplu într-o schimbare a formulelor teatrale. Întrucît în teatrul shakespearian nu exista decor, scenele se succedau aproape fără nici un fel de pauză, așa încît cel mai rapid, dar nu și unicul, mijloc de a varia intensitatea emoțională era să se plaseze o întreagă scenă de intensitate scăzută între scene de mare încordare. În teatrele noastre de astăzi se folosește o mare cantitate de decoruri, a căror plasare și schimbare necesită mai mult timp; de aceea, numărul de scene este redus, iar variațiile de intensitate trebuie să-și găsească locul în interiorul scenelor, antractele reprezentînd momente de destindere în plus. Firește că și la Shakespeare se întîlnesc variații de intensitate în cadrul scenelor mai lungi, dar în comparație cu piesele de astăzi, scenele sale sînt de obicei scurte, iar variația este dată de gradul diferit de intensitate din fiecare scenă.

Se mai poate remarca, de asemenea, că într-o porțiune din piesă relativ lipsită de încordare, scenele de intensitate scăzută sînt la fel de lungi ca și cele de mare intensitate, în vreme ce într-o porțiune de deosebită încordare, în special scenele de intensitate scăzută sînt mai scurte, adesea mult mai scurte decît celelalte. Cititorul poate foarte bine verifica această afirmație, comparînd actul I sau actul IV al aproape oricărei tragedii cu actul III; vorbind în mod foarte general, putem afirma că actele I și IV sînt acte relativ potolite, în vreme ce actul III e de mare intensitate. Un bun exemplu îl constituie actul III din *Regele Lear*, în care scenele de mare încordare (2, 4, 6) au o lungime de 95, respectiv 186 și 122 versuri, în vreme ce scenele de încordare scăzută (1, 3, 5) au o lungime de 55, respectiv 26 și 26 versuri. Scena 7, ultima scenă a actului, este, îmi permit să adaug, o scenă de foarte mare încordare, deși urmează scenei 6; în consecință, intensitatea scenei 6 este mult coborîtă în decursul ultimelor treizeci de versuri.

2. Dacă, după deosebirile de intensitate, vom considera succesiunea evenimentelor din cadrul conflictului, vom constata și aici existența principiului alternării, folosit însă într-un mod diferit și cu totul independent. Pentru a fi cît mai concis, vom numi A și B cele două laturi ale conflictului. Ei bine, de obicei, după cum vom vedea îndată, cauza lui A cîștigă în general teren o bună parte din piesă, cam prima jumătate; în restul piesei

se află în retragere, cauza lui B fiind la rîndul ei în înaintare. Subsumîndu-se însă acestei mișcări atotcuprinzătoare, vom întîlni tot timpul conflictului o succesiune regulată de înaintări sau retrageri de mai mică anvergură; mai întîi, A pare să cîștige puțin teren, iar apoi apare contraacțiunea lui B. Deoarece noi ținem întotdeauna mai mult sau mai puțin partea lui A împotriva lui B, sau a lui B împotriva lui A, rezultatul acestei mișcări oscilatorii este continua alternare a speranței cu teama, sau, mai bine zis, o stare complexă, în care predomină speranța, este urmată de o alta, în care predomină teama. Un exemplu va lămurii lucrurile. În *Hamlet* conflictul începe atunci cînd eroul simulează nebunia din dezamăgire în dragoste, și vedem imediat cît succes are, convingîndu-l pe Polonius. Să numim aceasta înaintarea lui A. În scena următoare vedem cît îl neliniștește pe rege melancolia lui Hamlet și cît de puțin convins este de explicația dată de Polonius; deci, înaintarea lui B. Hamlet îi derutează la maximum pe Rosencrantz și Guildenstern, care au fost trimiși să-i afle taina, iar apoi pregătește încercarea cu scena actorilor: înaintare din partea lui A. Dar cu puțin înainte de scena actorilor, monologul său asupra sinuciderii ne umple de îndoială, iar cuvintele sale adresate Ofeliei, și auzite de rege, îl conving într-atît pe acesta că nu dragostea este pricina ciudatei purtări a nepotului său, încît se hotărăște să scape de el, trimițîndu-l în Anglia: înaintare din partea lui B. Scena actorilor e încununată de mare succes: evidentă înaintare a lui A. Îndată după aceea, Hamlet îl cruță pe rege, aflat în rugăciune, și în cursul unei discuții cu mama sa îl ucide, fără să vrea, pe Polonius, dînd astfel dușmanului o foarte bună scuză pentru a-l îndepărta (cu gîndul de a-l ucide): evidentă înaintare a lui B. Nu mai e nevoie să merg mai departe cu exemplificarea. Această mișcare oscilatorie poate fi detectată cu ușurință în toate tragediile, deși e ceva mai puțin evidentă în una sau două dintre primele tragedii.

3. Cu toate că această mișcare se continuă pînă la catastrofă, efectul său nu umbrește de fel efectul mult mai larg de care am pomenit înainte și de care ne vom ocupa acum. În toate tragediile, deși în unele mai clar decît în altele, se observă cu ușurință că o latură înaintează pe tot frontul pînă la un anumit punct al conflictului, iar apoi se retrage pe tot frontul în fața reacției celeilalte. În consecință, se simte existența unui punct critic al întregii acțiuni, care se dovedește a fi și un punct de cotitură. Este uneori punct critic în sensul că, pînă nu se ajunge la el, nu se realizează încheștarea, să spunem așa, a conflictului; unul dintre cele două grupuri de forțe se prea poate să dea înapoi; sau o împăcare se poate realiza într-un fel ori altul; dar după ce s-a ajuns la acest punct, ne dăm seama că așa ceva nu se mai poate întîmpla. Este, de asemenea, un punct critic, deoarece forța care înaintează s-a afirmat victorioasă, cîștigînd, chiar dacă nu tot, cel puțin un avantaj substanțial; dar, în realitate, aici este punctul de la care începe declinul său, ducînd-o spre prăbușirea finală. Această criză apare, de regulă, pe undeva cam pe la jumătatea piesei, iar în cazurile cînd este bine marcată, are drept rezultate, pe plan structural, împărțirea piesei în cinci părți în loc de trei: 1) o situație care nu a devenit încă conflict, 2) înfiriparea și dezvoltarea conflictului, în care A sau B înaintează pe tot frontul pînă în momentul cînd apare 3) criza, după care urmează 4) declinul lui A sau B spre 5) catastrofa.

finală. Se va vedea că partea a patra și partea a cincea repetă, cu o inversare de direcție în ceea ce privește pe A sau B, mișcarea părților a doua și a treia, îndreptându-se spre catastrofă în același mod în care părțile a doua și a treia se îndreptau spre criză.

Pentru a dezvolta, lămuri și exemplifica această afirmație, cel mai bun lucru va fi să începem cu tragediile în care o astfel de mișcare e mai evidentă și mai simplă. Aceste tragedii sînt *Iuliu Cezar* și *Macbeth*. În prima, sortii conspirației cresc și, în pofida unor piedici, culminează cu asasinarea lui Cezar (III,1); apoi încep să coboare cu oarecare opriri spre catastrofă, care aduce pierzania lui Brutus și Cassius. În cea de-a doua piesă, *Macbeth*, în ciuda unei mari rezistențe lăuntrice, se grăbește să-l ucidă pe Duncan și astfel pune mîna pe coroană; mișcarea ascendentă fiind extraordinar de rapidă, criza apare devreme; cauza lui *Macbeth* începe apoi treptat să coboare, ducîndu-l curînd la pierzanie. De remarcat că în ambele tragedii simplitatea efectului construcțional depinde în oarecare măsură de faptul că forțele antagonice pot fi cît se poate de firesc identificate cu anumite personaje, dar mai depinde, pe de altă parte, și de faptul că înfringerea unei laturi reprezintă victoria celeilalte. Octaviu și Antoniu, Malcolm și Macduff rămîn în picioare lîngă leșurile vrăjmașilor.

Nu același lucru se întîmplă în *Romeo și Julieta* și în *Hamlet*, deoarece aici, deși eroul principal pierde, latura opusă lui fiind cea vinovată și răufăcătoare, nu poate triumfa asupra prăbușirii sale. Structura rămîne, însă, în celelalte privințe, aceeași. Sortii lui *Romeo* și ai *Julietei* ating apogeul o dată cu căsătoria (II,6), dar apoi începe declinul, în fața urii dintre familiile lor; acest antagonism, ajutat de coincidențe, va duce la catastrofă, dar astfel va duce și la împăcarea, plină de remușcări, a celor două familii. Cauza lui *Hamlet* atinge și ea punctul culminant o dată cu succesul scenei actorilor (III,2). După aceea, forța opusă își croiește drum, eroul murind în urma complotului pregătit de rege și de Laerte. Dar nici lor nu le este îngăduit să supraviețuiască succesului.

Structura celorlalte piese romane urmează același plan, dar are de suferit în ambele piese (precum și în *Richard al II-lea* și *Richard al III-lea*) de pe urma inflexibilității materialului istoric, existînd de asemenea și alte cauze. În *Coriolan*, eroul atinge maximum de succes cînd este numit consul (II,3) iar restul piesei arată declinul și prăbușirea sa; dar în acest declin el va atinge din nou o culme a puterii, triumfînd într-un fel asupra adversarului său inițial, cu toate că va fi ucis de un altul. În *Antoniu și Cleopatra* înaintarea cauzei eroului va depinde de despărțirea sa de eroină, lucru care pare că se realizează prin împăcarea cu Octaviu și căsătoria cu Octavia (III,2); dar se reîntoarce în Egipt și, treptat, se apropie tot mai mult de moarte, eroina fiind împinsă și ea spre același sfîrșit.

Mai rămîn două dintre cele mai mari tragedii, dar în amîndouă vom întîmpina o anumită dificultate. Dintre toate aceste piese, *Regele Lear* este singura care are o evidentă dublă acțiune. În plus, este imposibil, cred eu, din punctul de vedere al structurii, să se considere că eroul este figura centrală a piesei. Dacă încercăm să facem așa, trebuie fie să găsim criza în actul I (căci după aceea urmează declinul lui Lear), lucru fără îndoială absurd, fie să afirmăm că mișcarea obișnuită este și aici prezentă, dar îndreptată în

sens invers, cauza eroului mai întâi coborînd cît mai jos (în scenele furtunii), iar apoi ridicîndu-se din nou. Dar nici o asemenea formulă nu este satisfăcătoare, căci, deși soarta îl favorizează, determinîndu-i pentru o vreme ascensiunea, aceasta nu va duce în cele din urmă decît din nou spre catastrofă. Adevărul este că după actul I, care reprezintă expozițiunea, Lear suferă de pe urma acțiunilor altora, dar nu prea inițiază el însuși acțiuni; modul cel mai just de a privi piesa, *din punctul de vedere al structurii sale*, este de a considera drept personaje principale pe Goneril, Regan și Edmund. Ei sînt aceia care inițiază acțiuni în tot decursul conflictului. Soarta îi favorizează pînă în momentul crizei, cînd bătrînul rege este izgonit în furtună și își pierde mințile și cînd lui Gloucester i se scot ochii, iar apoi este alungat din casă (III, 6 și 7). După aceea, contraacțiunea începe să prindă tărie, iar cauza lor începe să apună; deși ei sînt aceia care cîștigă lupta, își au fiecare partea lor de vină în catastrofa spre care au împins pe Cordelia și pe Lear. Privită astfel, piesa *Regele Lear* urmează modelul obișnuit al mișcării ascendente și apoi descendente a unei laturi a conflictului.

Othello reprezintă un caz mai aparte. În întregul său efect structural, *Othello* se deosebește de celelalte tragedii, pricina deosebirii nefiind prea greu de găsit. Vom vorbi îndată despre ea. Dar după ce o vom afla, cum vom putea defini principiul care a stat la baza construcției piesei? Pe de o parte, observăm folosirea metodei obișnuite. Fără îndoială că soarta îl favorizează pe Othello în partea de început a piesei, atingînd, s-ar putea spune, punctul culminant o dată cu nețărmurita sa bucurie în momentul întîlnirii Desdemonei în Cipru; dar curînd după aceea soarta îi devine potrivnică, urmînd căderea și catastrofa. Punctul culminant apare astfel foarte devreme (II, 1) și, pe deasupra, este foarte slab marcat; într-adevăr, aproape că nici nu este simțit ca un moment de criză. Și mai semnificativ este faptul că deși s-a ajuns aici prin conflict, nu s-a atins aceeași intensitate care va provoca mai tîrziu prăbușirea. Ce-i drept, în primele scene se arată că Iago are unele gînduri împotriva lui Othello, dar nu împotriva lui Iago trebuie să-și afirme el tăria mai întîi, ci împotriva lui Brabantio. Iago nici nu începe să-și învenineze sufletul înainte de scena a treia a actului III.

Pe de altă parte, pe baza precedentului creat de *Regele Lear*, și amintindu-ne că aceste două piese au fost probabil scrise cam în același timp, putem noi oare considera că, din punctul de vedere al construcției, Iago este figura centrală? Așa s-ar părea la prima vedere; *Othello* se aseamănă cu *Regele Lear* în sensul că eroul mai mult suferă acțiunile altora decît acționează el însuși, sau, mai bine zis, este împins la acțiune de acțiunile altora asupra lui. Dar atunci, dacă se consideră că Iago este figura centrală, modelul structural obișnuit a fost evident abandonat, deoarece nu întîlnim nicăieri un moment de criză urmat de o mișcare descendentă. Cauza lui Iago înaintează, la început încet și liniștit, mai apoi brusc, dar nu face decît să înainteze pînă în clipa în care catastrofa mistuie atît victima, cît și pe el. Dar acest fel de a privi lucrurile contravine, cred eu, impresiilor noastre firești căpătate în prima parte a piesei.

În consecință, părerea mea este că tragedia urmează întrucîtva schema obișnuită, indicînd mai întîi ascensiunea eroului, iar apoi prăbușirea sa. Dar oricum s-ar rezolva problema, piesa se remarcă printr-o frapantă deo-

sebie de structură, ceea ce determină efectul cu totul unic pe care îl creează *Othello*. În prima jumătate a piesei conflictul principal mocnește, dar apoi izbucnește cu putere și înaintază vijelios, fără oprire sau schimbare de direcție, până la sfârșit. Datorită acestei trăsături specifice, piesa *Othello* se deosebește de toate celelalte tragedii, iar efectul realizat, intensitatea incomparabil mai mare a celei de-a doua jumătăți a piesei față de prima o face să se asemene numai cu *Antoni și Cleopatra*.

Din *Tragedia shakespeareană*, 1904.

C. Săndulescu



W. Raleigh²

INTRIGĂ ȘI PERSONAJ

În ediția *in-folio*, operele lui Shakespeare sînt împărțite în trei categorii: comedii, piese istorice și tragedii. Clasificarea pieselor pe baza unei atare împărțiri se dovedește a fi însă artificială și derutantă. *Cymbeline* este inclusă printre tragedii, în vreme ce *După faclă și răsplată*, o piesă cu o tonalitate mult mai tragică, este plasată printre comedii. *Richard al II-lea* este considerată o piesă istorică; *Iuliu Cezar* este o tragedie. *Troilus și Cresida* a fost inclusă, din pricina unei greșeli de tipografie, cu paginile nenumerotate, între piesele istorice și tragedii.

Chiar și împărțirea tradițională în tragedii și comedii nu oferă o soluție justă sau satisfăcătoare pentru piesele lui Shakespeare. *Othello* este o tragedie, *Cum vă place* — o comedie; pînă aici totul e limpede. Dar între exemplele cele mai frapante din cele două categorii, se află o întreagă gamă, cu o mare varietate de efecte tragice și comice într-o mare neorînduială. Cea mai bună cale ar fi deci să se aranjeze piesele în scară; comedia devine, prin imperceptibile schimbări, tragedie, și tare îndrăzneț ar fi omul care și-ar pune în gînd să tragă hotar între ele. Nu e de loc ușoară împărțirea pe baza primitivei probe a rămînerii în viață sau a morții; în *Poveste de iarnă*, Mamilius, moștenitor la tronul Siciliei, unic fiu al Hermionei și una dintre cele mai încîntătoare odrasle ale lui Shakespeare, moare de mîhnire și de spaimă; Romeo și Julieta mor, Troilus și Cresida continuă să trăiască. În unele comedii, cele mai mari nenorociri și suferințe sînt îngrămădite la un loc cu multă ușurință și împinse spre un final fericit. În plus, Shakespeare nu se folosește de două stiluri pentru două genuri de piese.

Toate materialele și toate metodele tragediei shakespeareene se găsesc răspîndite și în comediile sale. Cele mai multe dintre teme pot deveni și una, și alta; nimeni nu va fi în stare să prezică pentru care dintre ele scriitorul va alege un sfîrșit fericit. N-are de asemenea, nici un rost să se presupună că la un moment dat publicul cerea povestiri comice, iar într-alt moment, povestiri tragice, Shakespeare adaptîndu-și intrigile spre a satisface o astfel de cerință. Adevărata deosebire își are obîrșia în propria sa stare sufletească; atmosfera și ambianța care dau fiecărei piese trăsăturile sale specifice

² Sir Walter Raleigh (1861—1922), profesor de literatură engleză la Universitatea din Oxford începînd din 1904. Menționăm, printre alte lucrări ale sale, *Milton* (1900), *Wordsworth* (1903), *Șase studii despre Johnson* (1910).

oglesc înseși gândurile autorului și nu pot fi îngrădite în două categorii numai pentru a satisface șabloanele criticilor.

Iată de ce determinarea suitei cronologice a pieselor își are importanța ei. S-a depus o muncă imensă în această privință, și cu toate că aici, ca și în celelalte probleme legate de Shakespeare, există tendința de a supraaprecia gradul de certitudine al rezultatelor, s-au obținut totuși rezultate valoroase. S-a dovedit că piese de același gen aparțin unei aceleiași perioade de creație. Comediile zgometoase scrise la tinerețe și ucenicia pe tărîmul cronicilor sînt urmate de comediile zglobii și de cronicile de maturitate; urmează apoi tragediile și comediile mai mohorîte; în cele din urmă, către sfîrșitul carierei sale, revine la comedie, dar scrie comedii atît de deosebite de primele, încît criticii au fost nevoiți să născocescă un alt nume pentru aceste piese tîrzii; așa se face că li s-a spus comedii romantice. Această clasificare largă nu cunoaște excepții. Nici măcar o singură piesă nu s-ar putea spune că face notă discordantă cu celelalte din grupul său. Presupunerea unora dintre critici, care își închipuie că Shakespeare era un meșteșugar bun la toate, sînt pe de-a-ntregul lipsite de temei. „Se naște întrebarea, spune Halliwell-Phillips¹, ce-ar fi gîndit Heming și Condell dacă, solicitîndu-i lui Shakespeare o nouă comedie, marele dramaturg le-ar fi răspuns că nu le-ar putea satisface dorința, întrucît se află în perioada tragediilor?” Ce ar fi gîndit ei e greu de presupus; dar ceea ce au obținut e cu mult mai puțin îndoielnic. Dacă au cerut o comedie atunci cînd Shakespeare își scria marile tragedii, au căpătat *După faptă și răsplată* sau *Troilus și Cresida*. Dacă au cerut o tragedie atunci cînd dramaturgul își scria piesele sale vesele și spirituale, pline de fantezie și lirism, au căpătat *Romeo și Julieta*.

Nu există nici o urmă de dovadă care să arate că Shakespeare avea păreri precise despre dramaturgie și nici nu s-ar putea dovedi că această problemă de teorie îl frămînta. Genul de piesă de care făcea cel mai mult uz în practică a fost cît se poate de bine descris de Polonius; este piesa „istorico-tragi-comico-pastorală, otova, sau poema fără canoane”². Prima sa grijă era de a pune mîna pe o povestire care să poată fi dăltuită potrivit cerințelor teatrului. Este posibil, firește, ca dramaturgul, ca și romancierul, să se apuce de lucru într-un alt fel. Poate mai întîi să-și construiască personajele, iar apoi să imagineze evenimente în care să le încadreze; sau ar putea porni de la o idee morală, de la o concepție despre viață, de la o atmosferă sau un sentiment, făcînd ca personajele să le exprime. Dar Shakespeare a ținut calea mai veche și și-a căutat mai întîi povestirea. Unele personaje existau de mai înainte în povestire, altele fuseseră create de frămîntările vieții. Pe altele chiar dramaturgul își îngăduie să le introducă, după cum prieteni vechi sau cunoștințe noi se amestecă într-o treabă, stîrnind neorînduială. Înțelepciunea sa despre viață se îmbogățise, așezînd o sclipitoare incrustație pe materialul faptic al povestirii. Dar în ochii săi conta în primul rînd povestirea, care conta la fel de

¹ James Orchard Halliwell-Phillips (1820—1889), filolog englez.

² *Hamlet*, Actul II, scena 2.

mult și în ochii spectatorilor săi, după cum contează la fel de mult în ochii oricărui copil.

Pentru cei ce s-au ocupat cu studiul pieselor lui Shakespeare, prin prisma structurii lor, nu va mai fi nevoie de dovezi în sprijinul afirmațiilor de mai sus. Dar dacă e vorba de dovezi, acestea pot fi aflate în încurcăturile și nepotrivirile ivite din necesitatea de a se ține de povestire într-un moment când personajele, prinzând viață, se smucesc într-altă parte. S-ar putea spune că nu s-a preocupat prea mult de alegerea inițială a temei, ci a luat-o așa cum a găsit-o, dacă i s-a părut interesantă. Apoi și-a croit personajele și le-a pus să joace, așa încât primele scene ale pieselor reprezintă un fel de postulat, pe care spectatorul sau cititorul e rugat să-l accepte ca atare. În acest punct al piesei, neverosimilul nu contează; cititorul inteligent va accepta situația ca pe un dar și va deveni atent și critic numai după ce se va fi făcut pasul următor; numai de acum încolo i se va cere să recunoască justetea argumentării, date fiind personajele în situația respectivă și date fiind evenimentele ce vor urma. Să admitem că un rege bătrîn își împarte țara celor trei fiice ale sale, cerându-i fiecareia o mărturie de caldă afecțiune. Să admitem că un negustor împrumută bani de la un cămătar cu condiția ca, de nu va plăti la vreme, să i se taie un funt din carnea sa. Să admitem că un tânăr prinț vede o stafie, care îi spune că unchiul său, acum rege și soț de-al doilea al mamei sale, este un ucigaș. Ipoteticele începuturi ale pieselor *Regele Lear*, *Negustorul din Veneția* și *Hamlet* sînt mult mai măiestrite decît cele spuse mai sus, dar atît este de ajuns pentru a ilustra metoda shakespeareană. Mai înainte de a putea apela la simțămintele și judecata spectatorilor, el trebuie să le aducă la cunoștință situația. Pînă ce nu se termină de expus situația, nu poate trece la prelucrarea personajelor. Piese sale încep deci cu un postulat; apoi personajele încep să prindă viață și, cu fiecare act, intră în legături din ce în ce mai strînse și mai însemnate cu desfășurarea evenimentelor, pînă cînd, în cele din urmă, piesa se sfîrșește uneori cu triumful unora și prăbușirea altora, dînd la iveală urmările celor petrecute mai înainte; alteori se sfîrșește slab și neglijent, în detrimentul noilor interese ce s-au ivit din interdependența între personaje, trăgînd povestirea îndărăt, spre sfîrșitul dinainte stabilit.

Dacă așa stau lucrurile, unele critici nu își mai au rostul. De ce, se pune adesea întrebarea, nu a făcut Cordelia cîtuși de puțin, pe placul tatălui ei? A fost prea încăpățînată și prea drastică într-un moment cînd tactul și înțelegerea duioasă ar fi putut salva situația, fără nici o încălcare a adevărului. E ușor de răspuns la o astfel de întrebare, începînd o discuție despre caracterul Cordeliei și insistînd asupra acelei nuanțe de încăpățîinare ce se întilnește adesea în firile curate și altruiste. Dar o atare explicație este în afara problemei, iar cei care se concentrează prea mult asupra Cordeliei sînt în primejdie să uite cu totul de Shakespeare. Dacă și Cordelia s-ar fi arătat plină de înțelegere și duioșie, piesa nu și-ar mai fi avut rostul. Situația ar fi fost salvată, iar dramaturgul, care se afla gata să consemneze urmările situației, ar fi fost nevoit să-și strîngă instrumentele și să-și ia tălpășița. Ceea ce nu înseamnă că personajul Cordelia a fost construit neglijent sau cu inconsecvențe. Dar este un personaj anume născocit pentru situația dată, așa că o discuție pornind de la un personaj spre intrigă ar însemna răsturnarea înșiruirii care

a existat în mintea poetului. Mergînd mai departe, o discuție despre puerilitatea Cordeliei, tratată ca o serioasă problemă, ar reprezenta o abandonare a adevăratei probleme de dramaturgie și o revenire la discuții sterile, în mijlocul unor oameni care cer să fie înșelați și sînt înșelați. Ar fi la fel de puțin rezonabil să încerci să judeci un tablou analizînd lucrurile care ar fi putut fi incluse pe pînză dacă rama ar fi fost mai mare. Pentru privitorul neinițiat, rama nu-i decît un simplu hotar și o piedică, în vreme ce pentru pictor cadrul reprezintă tocmai temelia și condiția esențială a tot ce apare înăuntrul său.

Din *Shakespeare*, 1907.

C. Săndulescu



A. Quiller-Couch¹

HAMLET

S-au scris atât de multe despre *Hamlet*, încât mai că nu poți desluși piesa, copleșită de năvalnicul torent al comentariilor. Tunurile criticilor bubuie cu atîta zgomot, iar exploziile degajă cantități așa de mari de fum, încît ne infiltrează în suflet un fel de stupeoare morală, ce reprezintă, după cît știu, unul dintre efectele pe care scontează artileria într-o bătălie. Dacă îmi este îngăduit să merg cu comparația mai departe, de atîta zarvă, bietul pifan nici nu-și mai dă seama că jumătate dintre ghiulele merg într-o direcție, iar jumătatea cealaltă, în direcție opusă, și cu atît mai puțin nu poate ști cam cîte dintre ele își ating ținta. Nu prea mai are nici stăpînire de sine ca să privească atent în jur. Această autoritate zgomotoasă ne ia graiul. Rămînem surprinși să aflăm că *Hamlet* nu este o piesă de teatru, ci o enigmă, un studiu psihologic, un efort creator genial, atît de grandios și de vast, atît de vag, de amorf și de nebulos, încît alți oameni de geniu — chiar oameni de talia lui Coleridge și Goethe — încercînd să deslușească misterul, s-au prăvălit în adîncă obscuritate.

Ei bine, cu îndrăzneala pe care ți-o dă modestia, afirm că nouă zecimi din toate astea sînt fleacuri.

Subliniez că trebuie să-l pricepem, mai întîi pe Shakespeare înaintea oricăreia dintre aceste figuri marcante. La urma urmelor, el a scris piesa, nu ei.

Ba mai mult. A scris-o ca piesă pentru teatru, pentru a fi jucată pe scenă, în fața publicului.

Să fie bine înțeles: a scris-o nu pentru un public de oameni ca Goethe sau Coleridge, ci pentru bărbați și femei de rînd.

Mergînd mai departe, sînt gata să declar sus și tare că absolut orice operă de artă amorfă și nebuloasă, orice operă de artă care, prin natura țelului său artistic, cade în chip firesc pradă pedanților și filozofilor este în aceeași măsură îndoielnică și ca operă de artă. Iar eu îmi propun să demonstrez tocmai contrariul, și anume că *Hamlet* este o capodoperă.

S-ar părea că e o nemaipomenită îndrăzneală din partea mea; intrucît am ajuns însă pînă aici, voi face încă un pas mai departe, incredîndu-vă că cel mai bun mod de a înțelege piesa *Hamlet* este de a o vedea jucată pe scenă; un al doilea foarte bun procedeu este să o citim noi înșine, lăsîndu-ne

¹ Sir Arthur Quiller-Couch (1863–1944), profesor de literatură la Cambridge, a avut o activitate publicistică deosebit de variată. Menționăm, printre altele, lucrările sale *Despre arta scrisului* (1916), *Studii literare* (1918, 1922), *Măiestria artistică a lui Shakespeare* (1918), *Despre arta de a citi* (1920).

în voia ei ca și cum ne-am afla în fața unui lucru pe de-a-ntregul nou, făcînd asta în chipul cel mai copilăresc posibil. Căci, după cum scria Emerson, „tot ceea ce zice Shakespeare despre rege, prichindelul de colo care citește piesa prin vreun ungher, simte cu adevărat în sine însuși”.

În acest capitol voi cere deci cititorului să considere piesa *Hamlet* drept ceva cu totul nou.

Să presupunem că ne aflăm într-un teatru, în așteptarea spectacolului, cunoscînd despre piesă numai atît cît anunță afișul, care spune că supușii majestății-sale vor juca *Istoria tragică a lui Hamlet, prințul Danemarcei*, scrisă de William Shakespeare, un autor ce ne inspiră oarecare încredere. Știu prea bine că nu e un lucru ușor ceea ce vă cer, căci, după cum spune Hazlitt, „într-atît ne-am obișnuit cu această tragedie, încît aproape nu mai știm cum să o judecăm, tot așa după cum nu prea știm cum să ne descriem propria noastră înfățișare”, iar Hazlitt avusese norocul să fie un bărbat arătos. Îmi dau seama că o astfel de atitudine atrage după sine o mare primejdie. Gîndindu-se la citatul de mai sus, cititorul ar avea tot dreptul să creadă, de fapt, că strădania de a privi lucrurile cu ochii unui copil l-ar putea face să devină pur și simplu pueril. Ei bine, ne vom asuma un atare risc!

Va fi de ajuns să descriu scena de început și să înfățișez cîteva personaje, așa cum apar ele mai întîi. Îi vedem, cu ochii noștri pe acești bărbați și femei, le auzim glasurile, dar despre viața lor nu cunoaștem pînă acum nimic; trebuie să-i ascultăm, spre a afla care le sînt gîndurile și ce simțăminte se infiripă înlăuntrul lor. În intervalul acesta de vreo trei ceasuri și mai bine trebuie să-i urmărim, spre a afla în ce chip își vor atrage fiecare prăbușirea.

Ne aflăm pe meterezele castelului Elsinor. E noapte — miez de noapte — și un ger cumplit. În nemișcarea sa, văzduhul a înghețat și el. Stelele s-au stins. Departe, dedesubtul lor, sus, pe terasa unde plescăitul valurilor mării de-abia răzbește, un oștean, singur, stă de strajă. De el se-apropie acum un altul, schimbul său, ce calcă fără pic de zgomot, atît de încet, fie datorită zăpezii de pe terasă, fie din pricină că merge tiptil, încît el, noul-venit, e cel care somează primul.

BERNARDO: Cine-i acolo?

FRANCISCO: Ba tu răspunde-mi; stai și-arată-ți fața!

BERNARDO: Trăiască regele!

FRANCISCO: Bernardo?

BERNARDO: El!

FRANCISCO: Sosit-ai chiar la timpul potrivit.

BERNARDO: E miezul nopții. La culcare, Francisc.

FRANCISCO: Că m-ai schimbat din post îți mulțumesc...

E-un ger cumplit, și sufletul mi-e greu.

BERNARDO: Nimic de seamă-n ceasul tău de strajă?

FRANCISCO: Nu s-a mișcat un șoarece!

BERNARDO: Drum bun!

(Apoi, cînd Francisco dă să plece.)

Și de-ntilnești pe soții mei de strajă,
Marcellus și Horațio, zorește-i.

FRANCISCO: (*oprindu-se și ascultând*):
Cred că-i aud.

(*Ca și cum ar schimba garda, face un pas înainte și somează.*)
Hei, stai! Acolo cine-i?

(I, 1)

Iată cum, în aceste cincisprezece versuri frînte (sau unsprezece, cum vrem să le socotim), ni s-au făcut cunoscute (șoapta glasurilor contribuind și ea) locul acțiunii, gerul pătrunzător, noaptea, ora exactă din noapte și, laolaltă cu ele, un soi de așteptare înfrigurată. Sîntem și noi de strajă; chiar santinela, încremenită în armura ei, sub cerul întunecat, ne face s-o pricepem. Dar ne aflăm de veghe, în așteptarea unui lucru cu totul neobișnuit, ba chiar înspăimîntător. Nu-i vorba de o strajă ca toate celelalte; dovadă faptul că noul-venit somează întîi, nu santinela. Iar cei doi oșteni știu ei ceva.

BERNARDO: Nimic de seamă-n ceasul tău de strajă?

FRANCISCO: Nu s-a mișcat un șoarece!

(I, 1)

Ce știu oare? Bănuiesc ceva? De ce este Bernardo atît de nerăbdător și de punctual? De ce are el atîta grijă ca nu cumva Horatio și Marcellus să întîrzie? Vom afla îndată, fără îndoială...

Dar din sală, noi, cunoscătorii lui William Shakespeare dramaturgul, știm de pe acum, de reușim să învingem această minunată captare a atenției, că autorul își înfățișează scena de deschidere în chip magistral. E uneori cam neglijent cu astfel de deschideri. Nu sîntem încă destul de în vîrstă să fi avut prilejul să vedem neîntrecuta deschidere (cu excepția celei de față, bineînțeles) a piesei *Furtuna*. Minunăția aceasta urmează să vină mai tîrziu. Dar cearta cu care începe *Romeo și Julieta* era cam bruscă și dispărea dintr-o dată; tot așa cum prima scenă din *Henric al IV-lea*, partea I, cît și prima scenă din *Visul unei nopți de vară*, amîndouă pline de măreție și noblețe, ne azvîrleau cu iscusință spre scenele următoare, adică spre hanul doamnei Quickly și spre atelierul lui Peter Quince. *Negutătorul din Veneția* nu e rău; *Henric al IV-lea*, punînd la socoteală prologurile, e destul de bun; *Nevestele vesele din Windsor* — o sporovăială încîntătoare; *Imblînzirea scorpiei* — deschidere originală și de mîna întîi, originală, vreau să zic, pentru noi, căroră nu ne-a căzut încă în mîna *O mie și una de nopți*. Dar *Cum vă place* începe prost de tot: „După cît țin minte, și după cum îmi spui și tu, Adame, tata mi-a lăsat drept moștenire o sumă amărită...”, și așa mai departe, adică cineva povestind cuiva ceva numai și numai pentru a informa publicul, întrucît interlocutorul știe perfect de bine de ani de zile despre ce e vorba. Fără îndoială că în *Macbeth* ne-a cam făcut părul măciucă, zilele trecute, cu zgripțoroaicele acelea și cu descîntecele lor rostite în pîrloaga pustie.

Cînd fi-vom iarăși împreună
Tustrele-n ploaie și furtună?

(I, 1)



Dar piesa de față ne făgăduiește ceva mai bun. Ce-i acel lucru înspăimântător care face pe cele două străji — oșteni neînfricați, de bună seamă — să vorbească așa de sacadat, cu răsuflarea întretăiată, suflarea lor fiind parcă una cu adierea nopții?

MARCELLUS: S-a mai ivit azi-noapte-acea poveste?

BERNARDO: Eu n-am văzut nimic.

MARCELLUS: Horatio zice că ni se năzare,
Nu vrea să creadă-n groaznică nălucă
De două ori văzută chiar de noi.
Deci l-am poftit să stea cu noi de strajă
În noaptea asta, și, de se arată
Stafia iar, să poată-adeveri
Tot ce-am văzut, și-atunci să-i și vorbească.
HORATIO: Prostii! Nu vine!

(I, 1)

Ne ațintim privirile asupra lui Horatio, bărbatul acesta sceptic, sănătos la minte; căci, într-adevăr, noi, fiindcă am aflat ceva mai puține lucruri decât el, ne întoarcem plini de încredere spre unul care refuză să ia în serios tocmai ceea ce a ajuns să fie izvorul temerilor noastre, ceea ce în mai puțin de treizeci de versuri ne-a stîrnit treptat teamă în suflet prin cuvintele „acea poveste“, „groaznică nălucă“, „stafia“...

Bernardo povestește:

Ieri noapte,
Cînd steaua de la vest de pol trecuse,
Pe crugul ei, să lumineze cerul
În partea asta și se-afla pe locul
Pe care arde-acum, eu și Marcellus,
Cînd tocmai clopotul bătea....

(*Intră Duhul.*)

MARCELLUS: Taci! Lasă vorba. Iată-l, vine iar!

(I, 1)

Iată, deci, însăși deschiderea, încheiată cu simțămîntul acela de neuitat, lăsat de ultima jumătate de vers,

Cînd tocmai clopotul bătea...

și se încheie, numai pentru a începe din nou, în centrul atenției noastre aflîndu-se acum Fantoma, care de-abia se-ntrezărește, înspăimîntătoare, și care, înăbușind istorisirea lui Bernardo, o și duce pînă la capăt; se dă astfel un răspuns așteptărilor noastre, care, deși nu s-au scurs decît patruzeci de versuri, au fost treptat stîrnite, începînd de la miezul nopții,

Cînd tocmai clopotul bătea...

Acum știm de ce, cînd a sosit de strajă, Bernardo a trimis vorbă celorlalți să se grăbească. „Acea poveste“ este o stafie ce traversează terasa, înaltă,

străvezie, majestuoasă, cu licăriri de gheață în ochi, în barbă, în armură;
după cum șoptește Bernardo, dându-se îndărăt,

La chip e-asemeni regelui defunct!

(I, 1)

Cînd stafia pășeste pe lingă ei, cei doi ostași se întorc spre Horatio și îl roagă să-i vorbească. Condescendența lor nu face decît să mărească respectul nostru crescînd față de el atunci cînd își ia inima în dinți și se adresează Fantomei. Băiatul ăsta sceptic dă dovadă de mare curaj. Stafia însă trece mai departe. Nu lui îi va răspunde.

Dar hai să vedem ce păreri au fiecare:

MARCELLUS: Nu seamănă cu regele?

HORATIO: (*gînditor*): Ca tine
Cu tine însuși.
La fel a fost armura ce-o purta
Cînd s-a luptat cu trîșaful norveg;
Și e-ncruntat la fel ca-n sfada-n care
Tîritu-l-a-n zăpadă pe polonul
Ce umblă-n sanie. Ciudate lucruri!

MARCELLUS: (*omul nu prea ager, grăbit — ca toți oamenii lipsiți de agerime — să pomenească fapte fără mare însemnătate*):

De două ori l-aceiași ceas de taină
Cu pas solemn pe lingă străji trecu.

(I, 1)

De aici încolo îl voi scuti pe cititor de alte detalii. Restul scenei, chiar și întoarcerea Fantomei, este la un nivel inferior începutului. Se vorbește prea mult despre Fortinbras, dîndu-ni-se astfel de înțeles că va avea o mare înfrîngere asupra celor ce vor urma. De fapt, nu are mai de loc, deși s-ar părea că dramaturgul așa intenționase la început. Ba mai mult. Cam treizeci de versuri se pierd din pricina aceluiași vechi procedeu despre care vorbeam mai înainte: Horatio, cu un ochi spre public, îi spune lui Marcellus lucruri de care se presupune că acesta trebuie să le fi cunoscut mai dinainte.

.....
Să ne închipuim însă că primul act s-a încheiat. În pauză, spectatorii care nu sînt pe de-a-ntregul absorbiți de curățatul nucilor sau jupuitul portocalelor încep să sporovăiască, să flecărească unii cu ceilalți, șușoteala lor izbucnind dintr-o dată ca un oftat de ușurare după o încordare îndelungată. Un necunoscut cu nutră inteligentă, așezat în dreapta mea, sparge gheața, spunîndu-mi că actul întîi a mers cît se poate de bine. „Foarte bine, într-adevăr”, îi răspund eu. „Și zău că deși vechea piesă *Răzbunarea lui Hamlet* mi-a plăcut o dată sau de două ori cînd am văzut-o, continuă el, n-are cu piesa de față nici în clin, nici în mîncă”. „Am auzit de ea, fără îndoială, spun eu, dar nu știu cum se face că n-am văzut-o niciodată”. „Și nici n-ai s-o mai vezi, îmi făgădui el, căci asta o s-o izgonească de pe scenă. Intriga este totuși cam aceeași, și dacă nu mă înșel, provine pe de-a-ntregul dintr-o cronică de demult. În actul ce vine vom vedea cum Hamlet simulează nebunia, pentru a-și duce mai bine la îndeplinire răzbunarea.”

Ei bine, lucrurile se vor amplifica, fără doar și poate, în actul al doilea. Dar acum, cu îngăduința cititorului, mă voi ocupa mai pe îndelete de numeroasele comentarii privind „nebunia” lui Hamlet, și voi sfârși, destul de curînd, de altfel, cu cîteva cuvinte despre acea tagmă de critici, din ce în ce mai puțin numeroasă, care vor să ne convingă că Hamlet este literalmente „nebun”.

Ce este oare „nebunia”? Firește că nu ne va trebui prea mult timp de gîndire pentru a afirma că pînă la un punct e un termen pur relativ, ca și „beția”. Cînd e omul „beat”? Există pe de o parte abstinentul fanatic care unui pahar cu vin vechi nu-i poate spune decît „alcool” sau „băutură alcoolică”. Iar la celălalt capăt al șirului se află martorul indignat care exclamă, jurînd cu mîna pe conștiință: „Cum ați zis? Că Bill era beat? Cum puteți spune una ca asta, doar l-am văzut de aproape de tot cînd îl duceau polițiștii pe targă; a deschis un ochi bine de tot și s-a holbat la mine!”

La fel e și cu „deficient mintal”, un alt termen relativ. Îmi amintesc cum odată, pe cînd eram președintele comitetului unei școli elementare, am primit dispoziții din partea Ministerului Învățămîntului să efectuăm un recensămînt al copiilor deficienți mintal dintr-o anumită zonă a comitatului. Din considerente practice, zona fu împărțită în opt districte, iar funcționarii din fiecare district își începură lucrul. Cifrele raportate de ei au variat între 0,8 la sută într-un district mai favorizat de soartă, și 15 și mai bine la sută chiar în districtul învecinat; singura informație utilă, dar nu de utilitate imediată, furnizată de rapoartele lor, a fost că doi oameni pot da valori cu totul diferite unui termen relativ.

Tot așa-i și cu nebunia. Sînt foarte puțini aceia dintre noi care să nu aibă o cît de mică scrînteală la cap, fiind înclinați să aprecieze un lucru sau altul în mod cu totul exagerat, sărînd cu mult peste limitele convenite unui univers armonios. Sînt și mai puțini aceia dintre noi, puțini de tot, cei înzestrați cu sentimente și pasiuni puternice, care măcar o dată în viața lor să nu-și fi pierdut cît de cît echilibrul sufletesc din pricina unei stări de disperare sau în urma unei mari nenorociri. Am văzut cum Hamlet, un om cu simțăminte puternice, s-a clătinat în urma unui atare șoc, înspăimîntător de violent. Ei bine, Shakespeare ne invită pe fiecare dintre noi — aceasta fiind de altfel și cea dintîi menire a unui dramaturg — să ne transpunem în situația lui Hamlet. Absolut orice tragedie apelează prin însăși esența sa la noi toți să-i fim părtași — „În locul lui, cu voia soartei, aș putea prea bine fi chiar eu” — x, y sau z. Închipuiți-vă fiecare că asupra voastră s-ar abate un șoc la fel de violent ca cel ce l-a lovit pe Hamlet; nu v-ar scoate oare din minți o tulburare atît de profundă? Ne-am putea oare închipui că nu ne-ar afecta într-atît?

Nu putem merge deci mai departe, afirmînd că urmările unei astfel de tulburări explică, cel puțin în parte, aparenta șovăială a lui Hamlet? Dar el nu-i niciodată scos din minți — niciodată, chiar dacă s-ar putea din cînd în cînd îndoi în sinea sa.

Aș vrea să vă atrag acum atenția asupra următoarelor două lucruri:

1) E limpede ca lumina zilei că orice demonstrație de nebunie adevărată nu ar fi stîrnit în sufletul unui public elizabethan mila și înduioșarea pe care ar stîrni-o în sufletele noastre. Brutalii noștri strămoși considerau

demența drept un subiect de grosolană veselie; făceau și ei cam cum fac copiii când dau cu pietre după nebunul satului. Nu avem decât să citim *A douăsprezecea noapte* și să ne gândim la cele întâmplate lui Malvolio.

2) După legile în vigoare acum în Anglia, nici un om, indiferent de părerea medicilor, nu poate fi declarat dement și trimis la o casă de nebuni dacă acest lucru nu este confirmat de un magistrat, care are datoria să-l examineze personal pe bolnav. Dar dacă tu, cititorule, ai fi magistrat și în același timp Polonius, nu mai încapă nici o îndoială că ai elibera un atare certificat fără cea mai mică mustrare de conștiință, iar Hamlet ar fi închis într-un ospiciu, în vreme ce tu ai continua să rămii Polonius.

Regina (care, la urma urmelor, e mama lui Hamlet), ca orice mamă, ghicește mai repede și mai exact decât oricine ce s-a petrecut cu fiul său. Când, după zvonuri nesăbuite din partea celorlalți curteni, apare Polonius, cu propria sa explicație — totalmente greșită, nici nu mai e nevoie să adaug — iar regele o găsește pe placul său,

El zice c-a găsit, regină scumpă,
Izvorul tulburării lui Hamlet...

(II, 2)

regina pătrunde în inima lucrurilor într-o clipită:

Socot că alta nici nu poate fi,
Afară doar de-a tatălui său moarte
Și de zorita noastră cununie.

(II, 2)

Regina nu-l va crede niciodată nebun, în afara acelui moment, în iatacul ei, când Hamlet vede stafia, iar ea nu.¹ Uitându-se la el cum stă „cu ochii țintă-n gol, vorbind văzduhului cel fără trup” (III, 4) ea crede, pe bună dreptate, că povestea cu nebunia e mai adevărată decât bănuia, iar Hamlet îi strigă:

Dar uite-l, vezi-l cum se depărtează,
E tatăl meu, ca-n viață-nveșmîntat,
Și cum se duce, iată-l, prin portal.

(*Iese Duhul.*)

REGINA: E născocirea minții tale doar;
În astfel de deșarte plâsmuiri
E foarte iscusită nebunia.

¹ Aș vrea să adaug câteva cuvinte cu privire la fantomă. Pînă la această scenă, dintre Hamlet și mama sa, a fost fantoma cea mai reală din întreaga operă a lui Shakespeare. Nu se aseamănă de loc cu pumnalul-fantomă ce plutește prin aer, văzut de Macbeth, dar nu și de noi; se deosebește de stafia lui Banquo, pe care o vede atît Macbeth, cît și noi, dar care rămîne invizibilă oaspeților din jurul mesei. Pînă la această scenă, stafia tatălui lui Hamlet, deși nu se adresează decât lui Hamlet, poate fi văzută de toți cei ce se află în calea sa. În această scenă, ea se arată unei singure persoane, lui Hamlet, nu și celorlalte, reginei (n.a.).

Hamlet se întoarce atunci spre ea:

Cum? Nebunia?
Da-mi bate pulsu-aidoma cu-al tău,
Și cîntul său, și el, e-al sănătății.
Iar ce-am rostit nu-s vorbe de nebun;
Încearcă-mă, să vezi că-ți spun din nou
Aceleași spuse, fără să-mi pierd șirul.
Pe sfîntul har, o, mamă, nu-ți așterne
Acest balsam adormitor pe suflet,
Că nu păcatul tău vorbește-astfel,
Ci doar smînteala mea.

(III, 4)

Deși i se pare că Hamlet privește totuși în gol și se adresează văzduhului, deși acest fapt urmează loviturii neglijente, dar iuți, care aduce moartea bătrînului Polonius, ascuns sub draperie, mama sa știe bine că, în pofida dovezilor, Hamlet nu e nebun, iar vorbele lui pline de acuzare i se înfig în inimă, nu ca aiurări ale unui smintit, ci ca o directă învinuire adusă ei în numele moralei, o vădită demascare a faptei sale. Voi reveni la aceasta; dar vreau să dovedesc doar că mama sa e prima care îi află gîndurile și îl înțelege pe de-a-ntregul, nu numai acum, ci tot timpul.

Trebuie să menționăm, totuși, că îl înțelege atît de bine tocmai într-un moment cînd Hamlet se află mai aproape ca oricînd de nebunie, prin „nebulie” subînțelegînd că omul este „posedat”, urmărit de o idee care îl face să vadă totul distorsionat în jurul său. Mergînd mai departe, putem afirma că Hamlet și-a ieșit din fire sub imperiul dezgustului și furiei inspirate de nerușinarea unei femei. Citînd și comparînd piesele scrise în această perioadă, n-aș putea nici eu să neg că însuși Shakespeare (îndiferent de intriga piesei la care lucra) era stăpînit și chinuit, ba chiar scos din fire, de gîndul, de curînd ivit în el, al nerușinării femeii. Omul acesta, care, plin de voioșie, crease pe Beatrice, Rosalinda și Viola — omul care urma să creeze pe Imogena, Perdita și Miranda — ei bine, tocmai el este deocamdată un cîine turbat, sfîșiiind femeia, dînd la iveală tot ce are ea mai urît; mărturie stau o sută de comparații uricioase în *Troilus și Cresida*, *Othello* și *Regele Lear*; se fac tot timpul aluzii odioase la numele atît de venerat de „mamă”. Cutremurîndu-se, Troilus îi spune lui Ulise:

Gîndește-te că am avut o mamă!

.....

ULISE: Dar ce-a făcut ca să-ți păteze mama?

TROILUS: Nimic, nimic... de n-a fost ea aceasta.¹

Am insistat mai mult asupra acestei idei deoarece reprezintă explicația principală a purtării lui Hamlet față de Ofelia. Nu i-aș putea găsi scuze pentru purtarea sa, iar explicația mea va avea nevoie de unele întăriri, pe

¹ *Troilus și Cresida*, Actul V, scena 2.

care sper să le dau cât mai curînd. Pentru moment, mă voi mulțumi numai cu atît:

Hamlet o iubește pe Ofelia. Dar descoperirea depravării mamei sale — ceea ce îl duce mai aproape ca oricînd de nebunie — îi toarnă în suflet dezgust și aversiune față de *orice* femeie, *cu atît mai mult față de aleasa inimii sale*. După cum Troilus, în urma perfidiei Cresidei, reacționează nimicindu-și cea mai sfîntă amintire a femeii — „Gîndește-te că am avut o mamă!” — tot așa, reacționînd în fața nerușinării mamei, Hamlet se repede să sfîșie vîlul celuiilalt altar al iubirii, risipește focul sacru și calcă în picioare jarul.

Remarcăm că în prima scenă a Actului II, Ofelia este cea care aduce vorba despre tulburarea minții lui; remarcăm, de asemenea, cum imbecilul ei tată se agață de orice dovadă, oricît de mică, primind cu bucurie tot ceea ce îi poate confirma concluzia greșită; pînă cînd, la un moment dat, nu-și mai poate ascunde prostescă satisfacție:

Mă duc la rege. Vino, hai cu mine.
E nebunia dragostei, firește.

(II, 1)

Mai observăm că în raporturile sale cu tot felul de proști inofensivi — nu numai Polonius, ci și Rosencrantz și Guildenstern — Hamlet *simulează* nebunia în mod voit, savurîndu-i efectele. Îl vedem luîndu-l de braț pe Polonius și trăgîndu-l mai la o parte:

POLONIUS (*intrînd spre a-și îndeplini însărcinarea*):

Stăpîne, regina vrea să-ți vorbească numaidecît.

HAMLET: Vezi norul acela în chip de cămilă?

POLONIUS: Pe sfînta liturghie, într-adevăr, e întocmai ca o cămilă.

HAMLET: Eu găsesc că seamănă cu o nevăstuică.

POLONIUS: Este adus de spate ca o nevăstuică.

HAMLET: Sau ca o balenă?

POLONIUS: Chiar ca o balenă.

HAMLET (*încetînd brusc să-l mai țină de braț*):

Atunci, am să vin îndată la mama. (*Aparte.*) Oamenii ăștia mă scot din sîrite. (*Tare.*) Vin îndată.

(III, 2)

Mai subliniem întrebările absurde și derutante cu care Hamlet îi uluiește pe Rosencrantz și pe Guildenstern în toiul discuției lor mondene despre actori:

ROSENCRANTZ: Într-adevăr, cele două tabere au avut de furcă împreună. [...]
A fost o vreme cînd nu era rost de nici un cîștig de pe urma piesei, pînă ce poetul și actorii nu se încăierau.

HAMLET: Cum e cu putință?

GUILDENSTERN: Au fost multe capete sparte.

HAMLET: Și au învins băiețandrii ăștia?

(II, 2)

Dar nu se adresează niciodată pe un astfel de ton lui Horatio, omul cu mintea limpede. Horatio știe; Gertrude, mama sa, știe și ea. În marea scenă de la

sfârșitul Actului III, ea este, pentru o clipă, tulburată; dar asta se întâmplă numai și numai pentru că el vede stafia, iar ea nu o poate vedea. Îngrozitorul lui rechizitoriu — fără îndoială, cel mai teribil adresat vreodată de un fiu mamei sale — a făcut-o să-și întoarcă privirile spre propriul ei suflet. Își lasă capul pe frumoasele-i brațe, pe brațele cu care l-a crescut:

REGINA: Mi-ai frânt în două inima, Hamlet.

HAMLET: Aruncă partea care-i rea. Trăiește
O viață mai curată cu cealaltă.

(III, 4)

Hotărât lucru, Hamlet nu e de loc nebun. Ținând seama de șocul prin care a trecut, aproape că am spune că nici nu a existat om mai sănătos la minte ca el.

Din *Măiestria artistică a lui Shakespeare*, 1918.

C. Sănăulescu



Harley Granville-Barker¹

REGELE LEAR

PERSONAJELE ȘI INTERDEPENDENȚA LOR

Lear este o figură atât de copleșitoare, încît stingerea impulsului său spre acțiune, într-un moment în care sfîrșitul piesei abia se întrevade, îl pune pe Shakespeare în fața dificilei sarcini de a-și aduna toate puterile pentru ceea ce mai urmează. Firul acțiunii a fost ridicat pînă atunci pe atât de înalte culmi ale imaginației, încît orice coborîre — fie chiar și numai a lui Lear — se poate dovedi anevoioasă. Sînt înălțimi pe care probabil nici Shakespeare însuși nu le-a întrezărit prea limpede pînă cînd nu a început urcușul. Nu înseamnă însă că prezentarea lui Lear ar fi o simplă schiță. Se poate spune, pe bună dreptate, că nu a existat personaj în vreo piesă de teatru care să fi fost atât de deplin și de prompt descris, atât de copleșitor prezentat! În asta rezidă prima dificultate a actorului.

O dată cu împărțirea regatului și cu alungarea Cordeliei, se conturează limpede direcția de dezvoltare a acțiunii:

Și să nu-mi găsesc
Odihna-n groapă dacă voi mai vrea
Să-mi amintesc cîndva că ți-am fost tată.

L(1, 1)

După toate regulile artei dramatice, cu o mică aproximație, știm care-i va fi răsplata pentru o astfel de faptă; iar Shakespeare nu ne va înșela în așteptările noastre. S-ar părea în același timp că nu există altă cale dramatică de urmat pentru această impunătoare cetate a trufiei, care se numește Lear, pentru orice bătrîn de optzeci și mai bine de ani, decît declinul. Cine ar îndrăzni oare, pe baza unor premise atât de copleșitoare, să dezvolte și să amplifice un personaj? Dar tocmai asta face Shakespeare. Pentru actor, greutatea rezidă deci în faptul că trebuie să înceapă pe o notă de sus, cam la ceea ce s-ar putea foarte bine numi limita superioară a capacităților sale fizice, mai rămînîndu-i încă în rezervă mijloace cu care să ajungă la o culme și mai înaltă, dar de cu totul altă natură. Aici îi va fi de ajutor formalismul aproape ritual al primei scene. Prilejul oferit, supunerea tuturor în fața tiraniei lui Lear (protestul lui Kent și hotărîrea Cordeliei nu fac decît să scoată în evidență această supunere), afirmația lui Lear însuși că regele se află nu prea departe de Dumnezeu, toate acestea se împletesc, situîndu-l pe Lear atât de

¹ *Harley Granville-Barker* (1877—1946), actor și dramaturg englez, care, pe lângă activitatea sa dramatică, a publicat patru serii de interesante *Prefețe la Shakespeare* (1927, 1930, 1937, 1945).

sus și de departe față de restul oamenilor, încît chiar izolarea va părea tărie dacă actorul va avea grijă să o sublinieze. Nu trebuie să existe, și nici nu e nevoie să se simtă vreo înclinare spre irascibilitate. Cînd Lear arată cu degetul pe hartă, să pară că arată chiar la fața locului, atît de olimpic trebuie să fie. Jurămîntul pe strălucirea sacră a soarelui este un jurămînt pe care nimeni altul nu l-ar putea rosti. Faptul că e numit „bătrîn” de către Kent apare ca o adevărată profanare.

Balaurului i te pui în cale. [...]
Ferește, Kent, cînd zbirnie săgeata! [...]
Nimic! Am zis, și nu-mi calc legămîntul.

(I, 1)

Versuri ca cele de mai sus sînt pe măsura lui Lear, deși caracterul lor fatalist e întrucîtva diminuat de tăișul versului:

Mai bine te pierdeam de la-nceput...

(I, 1)

de umorul amar al versului:

Tu știi că din nimic, nimic răsare...

(I, 1)

de ultima replică, ironică, adresată lui Kent:

Hai, pleacă! Hotărîrea nu mi-o schimb...

(I, 1)

și de cuvintele batjocoritoare îndreptate împotriva ducelui Burgundiei:

Preanobil duce, ce-am făgăduit
Era pe vremea cînd o mai iubeam;
De-atuncea prețul i-a scăzut de tot;

(I, 1)

ba chiar s-ar bănuî, datorită explicației pe care o dă dorinței sale nestrămutate de a se despovăra de toate grijile țării, că se prea poate

Ca-n tihnă pașii să ni-i îndreptăm
Tîrîș spre moarte...

(I, 1)

întrucît în scena următoare o vom întîlni pe majestatea-sa întorcîndu-se de la vînat cu o nepotolită poftă de mîncare! De asemenea, remarcăți aluzia la un alt Lear, ce ne e dată de îmbinarea cîtorva cuvinte simple — prima manifestare în piesă a acelei stranii magii a cuvintelor cu care era înzestrat Shakespeare — cînd, sătul de lingușirile lui Goneril și Regan, se întoarce spre Cordelia, spunîndu-i:

și acum

Tu, bucuria noastră...

(I, 1)



Dar Lear va trebui să sfârșească această primă scenă la fel cum a început-o, să fie mai mult un splendid vestitor decât un om.

S-a lepădat de regatul său; iar acum, liber de orice capcane, cu câtă măreție începe să se arate geniul înăscut al omului! Aruncă scînteieri asupra noastră, ultime scîlpiri ale unui vulcan ce se stinge. E bătrîn și șovăielnic, dar emană tărie; nu este de loc un simplu tiran, acum lipsit de putere. E genial: un geniu ascuns și întimplător, e drept, iar după cum se va vedea mai tirziu, destul de aproape de nebunie. Măiestria lui Shakespeare ne dezvăluie aceasta nu prin ce face Lear — căci ceea ce face aduce foarte bine a prostie — ci prin ceea ce este el. Toate detaliile scenei întoarcerii de la vînat, toate indiciile exterioare tind să o demonstreze. Tăioasele schimburi de cuvinte cu Kent, acum deghizat, cit și punctul lor culminant:

LEAR: Știi tu cine sînt eu, omule?

KENT: Nu, domnule; dar în privirea ta se citește harul stăpînului.

LEAR: Ce har?

KENT: Autoritatea.

{(I, 4)}

întîlnirea sa cu susceptibilul și obraznicul slujbaş Oswald, cu plăpîndul și capriciosul bufon, care în batjocura lui reia propriile sale capricii, toate creează și stimulează un nou Lear, mai vii, mai plin de viață. Și nu pentru că Shakespeare dorește să prezinte defectele încăpățînatului bătrîn într-o lumină mai bună. Lear nu va ceda nici un pas în fața rezonabilelor pretenții ale lui Goneril, căci Shakespeare nu urmărește să trezească în noi sentimente ieftine de milă pentru el. O sută de cavaleri ținuți fără rost la curte trebuie, într-adevăr, să fi fost o povară, cu toate că, în ochii stăpînului, erau oameni aleși și de neam. Faptul că Lear l-a lovit pe Oswald a fost o adevărată insultă; dacă s-ar fi plîns lui Goneril, fără îndoială că fiica l-ar fi muștrat pe servitor pentru obraznicia sa, cu toate că ea îl instigase! Ba izbucnește chiar și împotriva îndrăgîtului bufon, tocmai cînd era mai îndrăgît:

Ia seama la bici, pungașule.

{(I, 4)}

Nici nu avem de ce să-i căutăm virtuți.

Acțiunea de împrumut a piesei își va urma cursul său; iată însă că aici începe agonia sufletească a lui Lear, cit și izbăvirea sa, așa cum au fost închipuite de Shakespeare. Schimbarea ce i se petrece în suflet apare mai întîi în dialogul cu cavalerul din garda sa și în strădania plină de gingășie care li dă naștere. Cavalerul, trimis să-i ceară cîinelui de Oswald să se întoarcă, revine spunînd că individul răspunde pur și simplu că nu vrea. „Nu vrea!“ izbucnește Lear la auzul acestor cuvinte nemaipomenite. Dar cînd, alegîndu-și cuvintele, cavalerul încearcă să-i arate tulburările, primește următoarea ripostă, dată în liniște:

LEAR: Nu faci decât să-mi adeverești un simțămînt al meu: am simțit de la o vreme o ușoară nepăsare față de mine, pe care am luat-o mai curînd drept o ipohondrie de-a mea decât o pornire voită; vom cerceta. Dar unde mi-e bufonul? Nu l-am văzut de două zile.



CAVALERUL: De cînd prințesa noastră cea mică s-a înstrăinat în Franța, stăpîne, bufonul nu mai e în apele lui.

LEAR: Să nu mai vorbim despre asta; am băgat de seamă și eu. Du-te și spune-i fiicei mele că vreau să-i vorbesc. Tu du-te și cantă-l pe bufon. O-ho-ho, matale ești, boierule? Ia fă-te-ncoace! Cine sînt eu, boierule?

(I, 4)

Aceste ultime cuvinte sînt adresate ciinelui de Oswald, care a apărut din nou. Dar Lear — e oare acesta Lear din prima scenă a piesei? — transformă „vădita schimbare în purtări”, spusă cavalerului său, într-o „ușoară nepăsare”, ba mai și dojenește propria sa curiozitate pentru că a observat-o! A văzut și el bine că bufonul e îndurerat de soarta Cordeliei. Pentru ca asta să nu aibă o rezonanță prea puternică în inima sa nefericită, dar plină de trufie, face o întoarcere bruscă, chemînd pe vechiul Lear într-ajutor; azvirle un ordin încoace, altul încolo și, în cele din urmă, se răzbună pe Oswald.

De acum încolo, Lear e descris cît mai aproape de viață, în sensul că e înzestrat cu toată elocvența atît de variată, neașteptată, indirectă și latentă a vieții. Este o culme a măiestriei shakespeareene, folosindu-se de cele mai elastice și mai suple mijloace. Dar și interpretul trebuie să fie vioi și iute, căci acest Lear e tot atît de ager la minte ca și nebunul său. O agerime neobișnuită pentru un om bătrîn, nu-i așa? Un semn de tulburare cerebrală! Tăcerile sale sînt la fel de semnificative. Ascultă flecăreala și cîntecele bufonului și se înveselește; și mai aruncă din cînd în cînd un răspuns, ca să-l stîrnească, mai mirîie citeodată ca un leu bătrîn, dacă e prea adîncă înțepătura. Totuși, ne dăm bine seama că gîndurile îi sînt departe. Trebuie să ne închipuim această scenă cît mai clar și în întregimea sa: bufonul cîntă, și cu cît e mai îndurerat de alungarea Cordeliei, cu atît cîntă mai cu foc; bătrînul rege e cufundat în gînduri; iar Kent, ca un ciine credincios, stă tot timpul la pîndă. Remarcați efectul apariției lui Goneril, voit tăcută și posomorîtă, în fața tatălui ei; bufonul subliniază acest fapt, tocmai pentru ca nu cumva să treacă neobservat; iar apoi izbucnirea lui Goneril într-un șuvoi de versuri al căror formalism sugerează o cuvîntare dinainte pregătită, căci așa vor părea aceste versuri, ce urmează slobodei proze a scenei, cît și versurilor sprintare ale Nebunului. Remarcați de asemenea impasibilitatea regească a lui Lear; drept răspuns la pregătita ei tiradă, rostește doar patru cuvinte:

Tu ești fata mea?

(I, 4)

Lear recurge la ironie, arma minților agere, care se frînge, izbîndu-se de stupiditate, căci Goneril nu e de loc inteligentă, ci are încăpățînarea tenace a prostiei. Dar cînd izbucnește cu adevărat furtuna miniei lui Lear, cred că tremură și ea puțin înlăuntrul ei.

Pe slujitori mi-i bați, iar șleahta ta

Ne dă porunci obraznice prin casă

(I, 4)

sună, ca o speriată înfruntare a miniei sale. Ar putea să aștepte, totuși, trecerea furtunii, întrucît pentru moment se manifestă doar prin reproșuri senile.



Încă vreo câteva izbucniri sterile, știe ea bine, după care extravagantul și bătrînul tiran va fi extenuat și domolit. Dar, dintr-o dată, iată că servitorii sînt izgoniți, iar ea se află singură, cu soțul și cu tatăl ei. Acesta din urmă, înțepenit, cu totul schimbat, dînd dovadă de o tărie stăpînită, liniștită, îngrozitoare, invocă cel mai crud blestem al zeilor asupra ei:

Ascultă, lume!
Natură,-ascultă, draga mea zeiță.
Oprește-ți mina dacă ai de gînd
Să faci făptura asta să rodească.

(I, 4)

Actorul care declamă zgomotos și cu maximum de patos acest pasaj celebru se prea poate să fie stăpîn pe gălăgioasa sa meserie, dar nu este de loc interpret al lui Shakespeare. Acest simplu efect de suprafață al unei liniști de mormînt, plasată între cele două cicloane de minie ale lui Lear, trebuie să apară cît se poate mai limpede. Nu întîmplător a făcut Shakespeare din *Regele Lear* o piesă păgînă, lipsind-o de argumentul unei confortabile credințe în virtutea răsplătită, acum sau mai tîrziu. O dată cu această voită invocare a răului, trecem într-o lume de întuneric spiritual. Albany e cel stăpînit de groază, nu Goneril, pe care, într-adevăr, nimic nu o poate mișca vreodată. Dar tocmai cînd Albany se ridică împotriva, Lear dispare.

Acum tărăzuiește în el furtuna. Vedem întoarcerea sa plină de minie și furie; lacrimi de surdă disperare, unindu-se cu amenințări isterice; mai tîrziu îl auzim bătînd din picioare și bombănind, în așteptarea cailor. Știm că pornește într-o lungă și grea călătorie, nemîncat și obosit după vînătoare. Aflăm după aceea că toată călătoria a fost în zadar, fiind apoi nevoit să se îndrepte spre curtea lui Gloucester. A călătorit el prin noapte fără încetare, fără odihnă? Shakespeare îl gonește din urmă pe Lear, tot așa după cum gonește și acțiunea piesei, folosindu-se pentru acest scop de orice procedeu posibil.

Totuși, cînd sosește la reședința lui Gloucester, în ziua următoare, acest om de peste optzeci de ani, pe care-l credem aproape cu totul extenuat, ei bine, acest om e din nou stăpîn pe sine însuși, mai impunător ca niciodată. Tocmai pentru a ne-o dovedi, în fața noastră se desfășoară scena în care Kent e în butuci.

Ha!
Nevrednic fel de joacă ți-ai găsit.

(II, 4)

Îl întîlnim aici pe Lear cu toată demnitatea sa de odinioară; urmează acea bruscă și obișnuită concesie, pe care adevărata autoritate nu se teme s-o acorde supușilor săi; sînt apoi rostite majestuoasele cuvinte:

Degrabă, lămurește-mă, întocmai,
În ce chip meritași rușinea asta,
Sau cum de te-au putut sili la ea
De vreme ce erai trimis de mine.

(II, 4)

Iar rușinoasa poveste e ascultată sub stăpînirea unei voințe de fier. Cînd povestea s-a sfîrșit, Lear stă tăcut la o parte, în vreme ce bufonul ne cîntă o inofensivă parodie (cu cîtă artă!), descriindu-și gîndurile sale amare, prevestitoare de rău. Și Regan, și ea! Amărăciunea deziluziei a devenit acum o durere fizică pentru Lear:

O, iar îmi suie singele la cap,
Coboară de sub frunte, nebunie!

(II, 4)

Însă se stăpînește.

Dar unde-i Regan? [...]
Nu mă urmați. Voi așteptați aici.

(II, 4)

Singur în mindria sa, se duce să înfrunte ce-l poate aștepta mai rău.

Dacă, o dată cu invocarea blestemului asupra lui Goneril, piesa a intrat într-o etapă de destrămare și întuneric, Lear însuși trece acum dintr-o etapă de mîhnire personală într-o etapă în care ia asupra sa, așa cum pot face numai firile deosebite, sarcina amărăciunii întregii lumi, și chiar dacă firea sa e copleșită, efectul e totuși o minunăție! Shakespeare determină trecerea de la afurisire la martiriu prin mijloace directe și indirecte, prin trăsături largi, dar subtile; și niciodată — aici rezidă cea mai mare artă — nu-l transformă pe Lear din om în principiu moral. Aceasta se realizează — după cum se realizează, de altfel, întreaga piesă — în limitele umanului și cu respectarea cerințelor artei dramatice.

Am analizat ultima scenă a lui Lear în comparație cu prima; ar fi interesant să stabilim ceva mai precis asemănările și deosebirile. Aceeași figură impunătoare; Lear poartă trupul Cordeliei cu aceeași ușurință cu care mai înainte purta mantia, coroana și sceptrul. Toate prin cîte a trecut nu au micșorat cîtuși de puțin uriașa sa forță fizică; a fost în stare să-l ucidă cu miinile goale pe asasin.

Pe loc l-am omorît pe ticălosul
Ce-a vrut să te sugrume.

Așa-i, milord,

Precum a spus; l-a omorît,

(V, 3)

spune ofițerul, drept răspuns privirilor lor uluite. Albany, Edgar, Kent și toți ceilalți stau tăcuți și atenți în jurul său; Regan și Goneril se află de asemenea acolo, tăcute și ele. Lear, în picioare, ținînd strîns la piept trupul neînsuflețit, îi străfulgeră o clipă cu privirea sa lipsită de expresie. Cînd își pierde graiul, în locul vechii elocințe regești, nu auzim decît îngrozitorul, pe jumătate omenescul strigăt:

Urlați! Urlați! Urlați!

(V, 3)



Cine sint aceștia, cu toată demnitatea și splendoarea lor marțială, cu tot respectul ce-i poartă, el nu mai știe și nici nu-i pasă. Sint oameni de piatră și trădători ucigași; cu toate acestea, după o vreme, ajunge pînă la el, prin ceața suferinței, un cuvînt pentru Kent. Întregu-i univers, lumea sa de putere, pasiune și voință, lumea mai largă a gîndurilor, pe care o cuprinsese cugetu-i în extaz, se restrînge acum la Cordelia; iar ea se află moartă în brațele sale.

Iată cheia scenei; teribila concentrare asupra moartei și asupra iremediabilului fapt al morții. Aceasta era Cordelia: era vie, e moartă. Este tragedia omenească redusă la elementele ei cele mai simple, un sfîrșit potrivit pentru o piesă ce părea să depășească experiența omului. De la domnia intelctului și a voinței, de la vîrtejul plin de himere al nebuniei, Shakespeare îl reduce pe Lear la numai atît; nu la meditații profunde și moralizatoare, ci pur și simplu la

O, fata mea s-a dus, s-a dus de-a pururi.
Eu știu cum e cînd mori și cînd ești viu:
Ea-i moartă ca pămîntul. O oglindă!
Cumva de-o aburește răsufierea-i,
E semn că fata tatei mai trăiește.

(V, 3)

Neavînd o oglindă, Lear se cramponează de un fulg care plutește prin aer, care flutură pe buzele Cordeliei; o ultimă amăgire. Kent îngenunchează lîngă el, spre a-i împărtăși durerea. Sosește apoi știrea morții lui Edmund; treburile vieții merg înainte, s-ar spune, iar pentru o clipă atenția nu mai e îndreptată asupra lui. Dar ce-i pasă de asta? Cînd ei se întorc din nou spre el, Lear e tot cu trupul ei neînsuflețit în brațe.

Pe biata mea prostuță au sugrumat-o.
Nu, n-are viață! Spune-mi, pentru ce
Un cline, un cal, un șobolan trăiește,
Iar tu n-ai răsufare, fata mea?...
Tu nu te mai întorci nicicînd! Nicicînd!
Te rog desfă-mi ăst bumb. Îți mulțumesc.
Ia uite, parcă buzele-i se mișcă,
Privește, iată! iată!¹

(V, 3)

Din *Prefețe la Shakespeare*, 1927.

C. Săndulescu

¹ Bradley face o admirabilă remarcă asupra acestui pasaj. „Lear, spune el, ajungînd să creadă, pînă în cele din urmă, că fiica sa Cordelia trăiește, moare de pe urma acestei bucurii.”

W. W. Greg¹

HAMLET

Profesorul de latină al Universității din Cambridge² a spus probabil ultimul cuvânt asupra emendării, într-un pasaj care sună cam așa: „Un critic de text angajat în exercitarea meseriei sale nu se aseamănă de loc cu Newton cercetînd mișcările planetelor; seamănă mai mult cu un ciine care se caută de purici. Dacă un ciine și-ar căuta puricii pe baza unor principii matematice, bazîndu-și cercetările pe statistica suprafețelor și a populației, n-ar mai prinde nimic decît din întîmplare.“ Nu cred de loc că asta ar reprezenta o definire fidelă a criticii de text în general, dar în ceea ce privește emendarea, se apropie foarte mult de adevăr. De fapt, emendarea se bazează pe un singur principiu general, și anume, pe faptul că este în esență lipsită de orice principii.

De obicei, discuțiile asupra lui Shakespeare se concentrează pînă în cele din urmă asupra piesei *Hamlet*; și noi, la rîndul nostru, am dat ocolul³, ajungînd, în fine, aici. *Hamlet* nu este numai cea mai discutată piesă din punct de vedere literar, dar și aceea care pune cele mai complexe probleme în fața specialistului de text. Este singura piesă pentru care posedăm trei surse aparent independente. Iar cel mai vechi dintre aceste texte, oul clocit, ca să zicem astfel, pare să fie de o stricăciune mai complexă sau mai nesigură decît celelalte; s-ar putea să fie așa tocmai din pricină că a fost cercetat cu mai multă sîrguință. Este însă o problemă pe care nu o pot discuta acum. Teoria pe care vreau să o examinez în cele ce urmează, fără ca neapărat să o accept, este că textul fidel al celui de-al doilea *in-quarto* a fost tipărit luîndu-se ca bază chiar autograful shakespearean, că ediția *in-folio* a fost tipărită pe baza unui manuscris de teatru, care reprezenta o copie a textului autografiat și care suferise anumite modificări în cursul celor două decenii de folosire continuă din partea suflerilor, și, în fine, că textul prost al celui dintîi *in-quarto* se bazează, în esență, pe o reprezentare a piesei, pentru care rolurile actorilor fuseseră transcrise după același manuscris de teatru în forma sa originală. Istoria reală a textelor trebuie să fie cu mult mai complicată, dar în momentul de față scopul meu este numai de a cerceta în ce măsură această

¹ Walter Wilson Greg (născut în 1875), filolog englez. În afara unei intense activități de adnotare de texte shakespeareene și elizabethane, Greg este cunoscut prin lucrările sale *Calculul variantelor* (1927), *Principii de emendare în opera lui Shakespeare* (1928) și *Problema editării lui Shakespeare* (1942).

² E vorba de Alfred Edward Housman (1859–1936).

³ În studiul său, W.W. Greg se ocupă mai întîi de alte piese, *Hamlet* fiind ultima pe care o discută.

teorie are valabilitate în ceea ce privește diversele variante existente în respectivele texte și emendările care s-au bucurat de sprijinul editorilor. În această cercetare am avut ocazia de a folosi o importantă lucrare a profesorului Dover Wilson, intitulată *Ortografieri și greșeli de tipar în cel de-al doilea in-quarto al lui „Hamlet”*.

Sînt cinci categorii de variante care prezintă interes pentru problema în discuție, și anume:

- concordanțe ale primului *in-quarto* cu ediția *in-folio* și neconcordanțe cu cel de-al doilea *in-quarto*;
- concordanțe în cele două ediții *in-quarto* și neconcordanțe în *in-folio*;
- concordanțe ale celui de al doilea *in-quarto* cu ediția *in-folio* pe care editorii le-au respins în favoarea variantelor din primul *in-quarto*;
- concordanțe ale celui de-al doilea *in-quarto* cu ediția *in-folio*, pe care editorii le-au respins fără a mai cerceta primul *in-quarto*;
- concordanțe ale celor trei texte respinse de către editori.

Este curios că ori de cîte ori cel de-al doilea *in-quarto* și ediția *in-folio* dau variante diferite, sprijinul oferit de primul *in-quarto* stabilește un echilibru aproape egal între ele: astfel, în 55 de cazuri concordă cu celălalt *in-quarto*, iar în 57 de cazuri concordă cu ediția *in-folio*. Dacă teoria noastră este justă, concordanțele sale cu ediția *in-folio* nu au prea mare importanță, întrucît ambele derivă, în ultimă instanță, din manuscrisul de teatru; tot ceea ce poate dovedi primul *in-quarto* e că varianta din *in-folio* nu se datorează zețarului, ci că ea s-ar putea să fi fost acceptată pe scenă. Analiza tinde a dovedi că cele mai multe din aceste cazuri (44 din 57) sînt generate fie de greșeli de tipar, în cel de al doilea *in-quarto*, fie de mici variante introduse prin transcrierea manuscrisului pentru sufler. Sînt de asemenea trei erori evidente care decurg din această operațiune. Cel mai interesant rezultat este că manuscrisul suflerului pare să fi fost supus unei revizii din partea unei persoane competente mai înainte ca rolurile actorilor să fi fost copiate, întrucît sînt cam zece pasaje în care formele textului autografiat s-ar părea că au fost modificate cu bună-știință. Dacă profesorul Dover Wilson are dreptate, una dintre erorile manuscrisului de teatru a fost înlocuirea cuvîntului „*lauds*” cu „*tunes*”, în expresia „*snatches of old tunes*”¹ din cauza citirii greșite a scrisului lui Shakespeare. Corecturile sau modificările sînt toate interesante; spațiul nu-mi permite decît să amintesc că, pe cît se pare, Shakespeare a scris inițial „*fearfull Porpentine*” iar „*fretfull*”² ar fi o fericită îmbunătățire ulterioară.

Cazurile de concordanță, în primul și cel de al doilea *in-quarto*, și de neconcordanță, în *in-folio*, au o însemnătate mult mai mare, întrucît, potrivit teoriei noastre, corespondența dintre cele două ediții *in-quarto* furnizează formele manuscrisului de teatru. Lăsînd la o parte coincidențele întîmplătoare, pentru care s-ar putea găsi cîteva ilustrări, fluctuațiile din *in-folio* înseamnă fie greșeli de tipar în acel text, fie modificări survenite după pregătirea rolurilor de către actori. Aproape jumătate din cazuri au fost generate de

¹ „Laude” înlocuit cu „cîntec” în expresia „îrînturi de cîntec vechi”, Actul IV, scena 7.

² „Fiorosul porc ghimpos”; „întăritatul”, Actul I, scena 5.



greșeli de tipar; restul au fost generate, în mod aproximativ egal, de mici ajustări editoriale, foarte probabil făcute atunci când manuscrisul de teatru a fost pregătit pentru tipar, cât și de modificări apărute în decursul celor douăzeci de ani de folosire în teatru. Delimitarea acestor categorii are, fără îndoială, caracter de presupunere. Cea mai interesantă greșeală de tipar este înlocuirea lui „lawless” cu „landless resolute”, din cauza, probabil, a citirii greșite a cuvintului „law” drept „land”¹. Printre schimbările editoriale sînt cîteva ce par să demonstreze că o parte din cuvintele prin care Hamlet se desparte de Ofelia, după ce-i spune să se ducă la minăstire, ar fi fost șterse din manuscris. Mai rămîn vreo douăsprezece modificări care prezintă și ele importanță. Shakespeare însuși a schimbat, pe cît se pare „quietly interr'd” cu „quietly enurn'd”², și probabil că a făcut corectura necesară în expresia „the dayly Cast of Brazon Cannon”³, în versiunea jucată cuvîntul fiind „cost”. Dar fără îndoială că nu Shakespeare a modificat cuvintele „too too solid Flesh”⁴! O privire asupra centurii lui Burbage⁵ ar fi de ajuns pentru a dovedi că, în pofida celor preconizate de editori, Shakespeare nu putea cu nici un chip scrie *solid* în acest caz. Aceasta este o presupunere disperată pentru cuvîntul *sallied*⁶, cu totul ininteligibil, care se află în cele două ediții *in-quarto*.

Sînt opt pasaje în care editorii de la Cambridge au adoptat versiunile primului *in-quarto*, înlăturînd pe cele recomandate de cel de al doilea *in-quarto* sau de *in-folio*. Una dintre ele este fără îndoială necesară, dar eroarea se poate comite foarte ușor și se prea poate, foarte bine, să fi apărut independent în aceste două texte de mai mare autoritate. Celelalte șapte, însă, trebuie respinse. Trei sau patru dintre ele sînt corectări dăunătoare; una este o presupunere extraordinar de ingenioasă, pentru care editorilor nu li s-a acordat recunoștința cuvenită, dar care este în același timp relativ hazardată. Dintre celelalte, cea mai semnificativă se găsește în scena actorilor, cînd, drept răspuns la replica Ofeliei, „still better and worse”⁷, Hamlet ripostează:

*So you must take your husbands.**

Aici *must take* a fost introdus de Pope, după primul *in-quarto*, în locul lui *mistake*, din celelalte texte. Dar Capell avea, fără îndoială, dreptate cînd a tipărit *mis-take*. Hamlet vrea să spună: „For better or worse! Why, that's the silly way you choose husbands”⁸.

¹ „Aventurieri nelegiuți” înlocuit cu „aventurieri fără pămînt”; „lege”-„pămînt”.

² Două sinonime pentru „înmormîntat în tihnă”, Actul I, scena 4.

³ „Tunuri de aramă turnate zilnic” înlocuit cu „prețul zilnic al tunurilor de aramă”, Actul I, scena 1.

⁴ „Carnea mult prea mult virtuoasă”, Actul I, scena 2.

⁵ *Richard Burbage* (1567? – 1619), actor englez, cunoscut pentru rolurile principale pe care le-a avut în piesele lui Shakespeare, Ben Jonson, Beaumont și Fletcher, între anii 1595 și 1618.

⁶ Umflat.

⁷ „Și mai bine dar și mai rău”, Actul III, scena 2.

⁸ „Uite-așa trebuie să-i luați pe bărbații voștri.”

⁹ „De bine, de rău! Uite așa vă alegeți bărbați, așa proteste.”

Sînt zece cazuri în care primul *in-quarto* nu e de nici un folos și în care editorii au respins versiunile întărite de cel de al doilea *in-quarto* și de *in-folio*.

Există însă trei cazuri în care editorii au respins versiuni confirmate de toate trei sursele. [...] Cel mai semnificativ este ultimul.

*White his shroud as the mountain snow,
Larded with sweet flowers;
Which bewept to the grave did go
With true-love showers.*¹

Acestea sînt cuvintele pe care le cîntă Ofelia, cel puțin după părerea lui Pope, și acestea sînt fără îndoială cuvintele cîntecului pe care îl avea ea în gînd și care probabil era ceva tradițional. Dar în rîndul al treilea, toate trei sursele indică „*did not go*”, iar noi sîntem înclinați să credem nu numai că așa a scris și Shakespeare, dar că într-adevăr așa cînta și Ofelia pe scenă. N-ar avea rost să vorbim de tipografi și de negațiile greșite pe care le introduceau ei; n-ar avea nici un rost să mai subliniem că Massinger² a comis o dată chiar aceeași greșeală în propriul său manuscris; în cazul de față nu poate fi vorba de un accident, și chiar dacă ar fi fost așa, el nu ar fi putut trece neobservat. Ofelia își dă brusc seama cît de nepotrivite sînt cuvintele pe care le cîntă și le schimbă, introducînd astfel o stridentă discordanță.

Aceasta completează ceea ce am avut de spus referitor la o anumită practică a editorilor, considerată în raport cu teoria, despre care vorbeam la început, privind textele lui *Hamlet*. Dacă teoria este justă, atunci editorii vor trebui să-și modifice considerabil modul de abordare a problemei. Nu voi afirma că teoria e adevărată; mă voi mărgini să spun că în texte nu există nici o dovadă care în mod necesar să o infirme; în practica editorială am găsit însă multe fapte îndoielnice, care îi contravin.

Din *Principii de emendare în opera lui Shakespeare*, 1928.

C. Săndulescu

¹ „Cu giulgiu-i alb ca neaua de pe munte,
Cu flori dalbe-mpodobit,
Și la groapă, plîns, l-au dus,
Și cu lacrimi l-au stropit.” Actul IV, scena 5.

² *Philip Massinger* (1583–1640), dramaturg englez.

G. Wilson-Knight¹

MUZICA DIN OTHELLO

În *Othello* întâlnim mai degrabă trăsături viu particularizate decât lucruri vagi și universal valabile. Piesa, în întregime, se bucură de o deosebită frumusețe a formei: simțim tot timpul puși în fața unor forme pline de gingășie și de substanță. Personajele tind să ne apară concrete, pline de căldură omenească. Ele nu sînt nici vag universalizate, ca în *Regele Lear* sau în *Macbeth*, și nici voit animate și vitalizate de planurile filozofice ale poetului, cum se întîmplă în *După seară și răsplată* și în *Timon din Atena*, unde semnificația personajului depinde aproape în întregime de înțelegerea substratului alegoric sau simbolic. E drept că Iago este aici o ființă misterioasă și inumană, ce dă dovadă de un cinism fără margini; dar însăși prezența atât de concretă a celorlalte personaje îl fac să iasă puternic în relief, îl limitează și îl definesc. *Othello* este mai degrabă povestea unei intrigi decât transpunerea unui principiu. Dacă, totuși, tindem să socotim că *Othello*, *Desdemona* și *Iago* sînt mai mult simboluri pregnante decât ființe omenești, putem constata, considerînd din același unghi interdependența dintre ei, existența unor legături strînse între *Othello* și alte piese ale temei urii. O astfel de analiză nu ne-ar satisface decât în parte în cazul de față. Ea expune unele idei fundamentale, extrăgîndu-le din original; dar e mai puțin potrivită pentru interpretarea de ansamblu a neîntrecutei frumuseți a piesei. Cu această importantă rezervă, voi trece acum la aplicarea metodei interpretative, împingînd-o cît mai departe posibil.

Piesa *Othello* e dominată de protagonistul său. Splendidele-i efecte stilistice sînt întotdeauna expresii ale pasiunii din sufletul lui *Othello*. Analizînd mai întîi poezia din *Othello*, vom pune temelia înțelegerii simbolismului din întreaga piesă, căci această problemă a stilului este fără doar și poate problema-cheie; voi indica acum acele trăsături care o deosebesc vădit de restul poeziei shakespeariene. Poezia din *Othello* are o bogată muzicalitate a sa, proprie, posedînd o soliditate unică, o precizie de imagini și frază pitorească, o deosebită castitate și seninătate de gîndire. E lipsită, în general, de un substrat filozofic direct. Ideile sale nu se amestecă și cu cele ale cititorului; stau mai degrabă în afara noastră, retrase. Această izolare derivă dintr-o separație interioară, a unei imagini față de alta, a unui cuvînt față de altul. Trăsătura predominantă e separarea, și nu, cum se întîmplă

¹ G. Wilson-Knight (n. 1897). A predat engleza la „Trinity College”, Toronto, apoi la Universitatea din Leeds. Printre lucrările sale dedicate operelor lui Shakespeare, menționăm: *Roata de foc*, *Cununa vieții*, *Tema imperială*, *Flacăra mutuală* și *Furtun a shakespeariene*.

mai ades în Shakespeare, unitatea. Remarcați minunata frumusețe a următoarelor versuri:

Ce greu e ceasul!
Îmi pare-acum că vine o eclipsă
De soare și de lună, uriașă,
Că globul prins de groază se despică
De-atîta beznă.

Sau:

De vină-i numai luna. Ea se-apropie
Mai mult ca niciodată de pămînt,
Scoțînd pe om din minți.

(V, 2)

Acestea sînt nestemate de poezie ce nu pierd aproape nimic prin ruperea de context; tocmai aceasta este trăsătura prin care se deosebesc de cele mai frumoase pasaje din *Regele Lear* sau din *Macbeth*, care sînt ca niște flori sălbatice ce nu trebuie smulse din peticul unde au crescut de vrem să mai rămînă vii. Să remarcăm cum, în aceste două citate, drama omenească e brusc contrastată și pusă într-o frapantă și neașteptată legătură cu uriașa mașinărie concretă a universului, văzut ca fiind format din corpuri cerești individuale: „soarele” și „luna”. Un efect identic este evident în versurile:

O, de-ar fi fost curată,
Să-mi fi durat o altă lume, cerul,
Dintr-un olmaz întreg, neprihănit,
Nu i-aș fi dat-o-n schimb!

(V, 2)

.....
În *Macbeth* și *Regele Lear* omul este acela care stăpînește elementele și stelele; ele sînt trup din trupul său. Comparați citatele de mai sus din *Othello* cu următorul citat din *Regele Lear*:

Voi, trăsnete grăbite,
Cu flacăra orbirii săgetați-i
Trufașii ochi! Iar voi, stătute ceturi,
Din care molima puiește-n soare,
Stricați-i frumusețea, ca trufia
Cu ea să-i piară-o dată.

(II, 4)

Un exemplu tipic: imaginile din natură sînt înzestrate cu valori umane. Sînt lipsite de semnificație vizuală, singura lor valoare fiind aceea pe care o împrumută pasiunii omenești ce li se adresează. Universul lui Lear nu subliniază măreția lor estetică intrinsecă. La fel strigă și Macbeth:

V-ascundeți focul, stele,
Nu luminați în bezna poței mele.

(I, 4)



Iar *lady Macbeth* grăiește astfel:

Tu-mbracă-te-n al iadului fum negru
Și vino, deasă noapte, să nu vadă
Pumnalul meu tăios ce rană face,
Și nici, pîndind prin vâl de bezne, cerul
Să-mi strige: „Stai!”

(I, 3)

Atît în citatul din *Regele Lear*, cît și în cele din *Macbeth* nu există efecte vizuale limpezi (așa cum se întîmplă în *Othello*); se evocă imagini și sugestii colosale, care își estompează contururile datorită și mai puternicelor pasiuni ce le-au stîrnit. Imaginile din *Macbeth* sînt astfel tot timpul vagi, dominate de pasiuni; înțelese, dar nevăzute. În poezia din *Othello*, dimpotrivă, ele sînt concrete, puternic conturate; văzute, dar de neînțeles.

Othello răspîndește în jurul său atmosfera unei lumi de aventuri romantice, eroice și pline de pitoresc. Totul e puternic colorat în preajma sa. E maur; e nobil și respectat de toți; e mîndru de belșugul faptelor sale. Se subliniază și bravura sa ostășească. Brațelor sale „prin taberi numai le-a fost viața dragă” (I, 3). Din nou,

Preavrednici senatori, obișnuința
A prefăcut, în ne'ndurarea ei,
În pat de puf culcușul meu războinic,
De fier și piatră.

(I, 3)

Tot timpul se pomenește de ostășia și de voința sa de fier. Iago spune:

Să fie supărat? Am fost de față
Cînd tunul care-i spulbera ostirea,
Drăcește, i-a suflat din preajma lui
Pe însuși frate-său. El, supărat!
Ceva mai rău s-o fi-ntîmplat, firește.
Mă duc să-l caut, dacă-i supărat.

(III, 4)

Iar Lodovico spune la rîndul său:

Acesta-i sufletul ce nu se-nchină
Cînd patima-l încearcă? Asta-i oare
Virtutea lui pe care n-o atinge
Restriștea și-a destinului săgeată?

(IV, 1)

Dar dăm și peste o ciudată nepotrivire. Othello ne spune:

E aspru-al meu cuvînt,
Nu-s înzestrat cu blindul grai al păcii.

(I, 3)



Totuși, trăsătura dominantă a piesei este limbajul extrem de cizelat, cadența perfectă și expresiile polisate, ce caracterizează versurile lui Othello. Vorbirea lui Othello nu oglindește deci limbajul soldătesc, ci ostășia, în toată strălucirea ei, plină de aventuri romantice; vorbirea sa conține un realism al imaginației, e înzestrată cu o anumită frumusețe exotică, fiind un tezaur de istorisirii romantice și fapte pline de măreție și culoare. Repovestindu-și aventurile, Othello vorbește despre

Caverne-adînci și lîncede pustiuri
Și ripe, stînci, și munți cu piscu-n cer...
(I, 3)

despre canibali și antropofagi „și oameni cu capul așezat mai jos de umeri” (I, 3). Îi povestește Desdemonei despre batista dată mamei sale „de-o vrăjitoare din Egipt”:

E-adevărat. E un țesut vrăjit,
Brodă în somn lunatic de-o sibilă
Ce-n lume-a numărat de două ori
O sută de-ale soarelui rotiri.
Viermi descîntați urzitu-i-au mătasea
Și-n sînge de mumie l-a boit,
Ce-a fost păstrat din inimi de fecioară
Cu măiestrie.

(III, 4)

Pentru Othello săbiile sînt lucruri vii, însuflețite. Iată celebrul său vers:

Nu trageți spada lucie, că roua
O poate rugini.

(I, 2)

Iar în ultima scenă spune:

Mai am aici în cameră o armă,
E un pumnal spaniol, călit în gheață.

(V, 2)

În ultimele sale cuvinte se descrie pe sine însuși drept unul

...a cărui mîină,
Asemenea indianului smintit,
A lepădat un mărgărit mai scump
Decît tot tribul său.

(V, 2)

.....
Divinitatea sa este Desdemona. Ea este, în același timp, profund umană, radiind în jurul său feminitate casnică. Este „o fată mult sfioasă” (I,3). Auzim despre „ale casei trebi” (avea oare Cordelia astfel de griji?), ce o înde-



părtau ades de povestirile lui Othello (I, 3). Dar ea se întorcea și îi cerea să-i spună istorisirea întreagă:

Și m-am supus. Ades i-am stors și lacrimi
Istorisind restriștile-abătute
Pe tinerii mei ani. Cînd i-am spus totul,
M-a răsplătit c-o lume de suspine,
Jurîndu-mi c-a fost straniu, mult prea straniu
Și dureros, nespun de dureros.
Dorea să nu fi auzit nimica
Sau să fi fost și ea un om ca mine.

(I, 3)

Aceeași atmosferă domestică, aceeași gingășie caracterizează întreaga piesă. Desdemona vorbește despre „cina de-astă-seară” (III, 3) sau despre „prînzul de mîine” (III, 3). E atît de feminină în încercarea ei de a-l ajuta pe Cassio, în mila pe care o simte pentru el! Iată cum îl convinge pe Othello:

Dar nu-i nici un hatîr;
E ca și cum te rog să-ți pui mînuși,
Să-ți fie cald, să te-ospătezi, să stărui
Să faci anume ce-ți pîrîște.

(III, 3)

cuvîntarea oglîndind un șir întreg de preocupări tipic feminine. Îl leagă pe Othello la cap cu batista ei — tocmai batista care va deveni îngrozitorul simbol al geloziei lui Othello. Atmosfera din *Othello* este, fără doar și poate, domestică, iar Desdemona este prototipul feminității. Ni se spune că-i atît de îndemînată la lucrul ei cu acul (IV,1), ni se vorbește despre evantaiul, mînușile și masca ei (IV,2). În splendida scenă a cîntecului despre salcie o vedem pe Desdemona, împreună cu Emilia, camerista. Emilia îi dă „straiele de noapte” (IV, 3) și îi spune că i-a așternut „patul de nuntă” (IV, 2), precum ceruse Desdemona. Urmează apoi *Cîntecul Salciei*, cîntat cu întreruperi, în vreme ce Emilia îi descheie rochia (IV, 3):

A fost o fată ce-o sluzea pe mama:
Varvara o chema. Iubea pe unul,
Iar el s-a zăpăcit și-a părăsit-o.

(IV, 3)

Patosul și nemărginita frumusețe a acestei scene depind în bună măsură de caracterul ei domestic. *Othello* e, prin excelență, o tragedie domestică. Acest element al piesei trebuie însă pus în legătură cu un altul, mai universal. Othello este pe de-a-ntregul uman; la fel, și Desdemona. Othello seamănă îndeajuns cu un burlac mai în vîrstă, ce se căsătorește ceva mai tîrziu în viață, dar este de asemenea — transpunînd cuvintele lui Iago — un simbol al omului plin de „hotărîre, bărbăție și virtute” (IV,2), iar judecîndu-l în întregul său, se poate spune că întruchipează ideea de statornicie și merit omenesc în sensul cel mai larg. La rîndul ei, Desdemona, și ea foarte umană, înzestrată

cu o individualitate plină de farmec și frumusețe casnică, e simbolul femeii gata să înfrunte mărele necunoscute ale căsătoriei, alături de misterul care e bărbatul.

.....
Într-o singură scenă din *Othello*, și numai într-una, simbolul poetic direct răzbate prin atmosfera puternic umană și domestică a piesei. După cum totul în *Othello* e bine delimitat și chiar conturat, tot așa și intriga prezintă două diviziuni distincte, de natură geografică: Veneția și Cipru. Desdemona părăsește liniștea și siguranța căminului său, pentru a porni într-o călătorie plină de furtuni spre Cipru, unde o așteaptă ciclonul tragediei. Scena furtunii, între cele două părți ale intrigii, își are deci însemnătatea ei.

În operele lui Shakespeare furtunile au constituit mai totdeauna simbolul tragediei. Scena în discuție conține câteva efecte foarte pregnante, printre care frumoase pasaje de poezie a furtunii de felul cunoscut:

Că doar privind din țarmu-n spume, pare
Că valul învrăjbit plesnește norii
Și, dus de vînt, talazul nalt în coamă
Arzindei Urse iureș dă cu ape,
Să stingă straja veșnicului Pol.
Niciînd n-am mai văzut asemeni zbucium
Pe valu-ntăritat.

(II, 1)

Această poezie a furtunii este strîns legată de elementul om. Iar în scena de față, în care apare simbolul direct al furtunii, trebuie remarcat că atît figura Desdemonei, cît și cea a lui Othello sînt puternic idealizate.

CASSIO: Furtuni, talazuri, vînturi care urlă,
Scobite stînci și bancuri de nisip,
Vrăjmași, pîndindu-i pașnica ei navă,
S-au lepădat, simțind frumosul parcă,
De firea lor haină, ca să treacă
Divina Desdemona.

MONTANO: Cine-i dînsa?

CASSIO: Acea despre care ți-am vorbit.
E-a marelui stăpin ce-avem, stăpîna,
Și-a fost în grija vrednicului Iago,
Sosit cu șapte zile mai devreme.
Mărite Doamne, ține-ni-l pe-Othello,
Cu suflul tău puternic umflă-i plinza,
Să ne sfințească nalta-i navă portul,
La sinul Desdemonei să palpite,
În inimi stinsul foc s-aprindă iar
Și Ciprul să-l îmbărbăteze.

(Intră Desdemona etc.)



Iată

Comoara năvii-a coborît la ţarm!
 Bărbaţi din Cipru, ngenuncheaţi nainte-i,
 Mărire ție, doamnă! Harul sfînt
 Pogoare-asupra ta şi-a tuturora,
 Şi-n jurul tău.

(II, 1)

Desdemona e astfel înzestrată cu frumuseţe şi gingăşie eterică. E „o fată mai mîndră ca-n poveşti”, spune Cassio; ea

-ntrece

Descrierile penelor măiestre,
 Şi-nfruntă prin firescul ei veşmint
 Pe însuşi Creatorul.

(II, 1)

Othello intră în portul Cipru ca un erou, venind „să-mbărbăteze” oamenii, „s-aprindă iar în inimi stinsul foc”. Intrarea Desdemonei şi cea a lui Othello sînt vestite prin salve de tun; toate acestea se împletesc subtil cu simbolul furtunii şi cu tensiunea şi agitaţia scenei în întregul ei, impresionîndu-ne astfel şi mai mult bravura ostăşească a protagonistului şi a soţiei sale, al cărui suflet „e rob unui stăpîn de merit plin” (I, 3). Întîlnind-o pe Desdemona, el îi vorbeşte:

OTHELLO: Frumoasa mea vitează!

DESDEMONA: Drag Othello!

OTHELLO: Uimirea şi-ncîntarea mă cuprind
 Văzîndu-te-naintea mea sosită.
 Tu, bucuria sufletului meu!
 Furtuna, tot mereu, de mi-ar aduce
 Atît senin, atunci să sufle vîntul,
 Trezînd şi moartea. Nava-n lupta ei
 Să suie munţi de ape cît Olimpul.
 Pogoară-se apoi atît de jos
 Cît iadul e de ceruri depărtat.
 De-ar fi să mor, aş fi prea fericit;
 Că sufletului, beat de-atît noroc,
 Nu-i va fi dat, mă tem, altă-mplinire
 În taina soartei lui.

(II, 1)

Iată unirea atît de armonioasă a unor suflete curate şi nobile! Othello, Desdemona şi iubirea dintre ei apar, în această scenă a furtunii şi a răsunătoarelor salve de tun, drept lucruri pline de nobleţe şi biruitoare tărie; totul degajă strălucire romantică. Othello e un bărbat adevărat, cu faptele sale de vitejie şi forţa sa proteguitoare. Desdemona e şi ea o adevărată femeie, blindă, iubitoare, curajoasă în încrederea pe care o acordă războinicului ei soţ. Bătălia s-a sfîrşit. Furtuna mării şi loviturile de tun nu îi mai pot atinge; dar se mai află o furtună, cea care dospeşte în înveninata minte a lui Iago.



În loc de a se împleti cu tragedia, furtuna din această scenă este contrastată cu evenimentele tragice ce vor urma; căci după cum este caracteristic piesei *Othello*, separația și contrastul au înlocuit unitatea și îmbinarea. Această scenă este deci un microcosm al întregii piese, reflectându-i acțiunea. Culorile, în alte părți dozate cu multă discreție, sînt aici azvîrlite pe pînza piesei cu multă vigoare. Othello ni se înfățișează drept un erou al eroilor, iar Desdemona, o strălucitoare zeiță; sînt amîndoi transfigurați. Apar în fața noastră sosind cu bine la țarm prin milostenia „harului sfînt”, triumfători, înfruntînd băătălii și furtuni, tunuri bubuind întru întîmpinarea lor.

Pe planul înaltelor simboluri poetice sînt deci pe deplin evidente semnificațiile acestei scene pentru întreaga piesă.

Din *Roata de foc*, 1930.

C. Săndulescu



J. Middleton-Murry¹■
METAFORA

Discuțiile asupra metaforei — nu prea numeroase, de altfel — adesea ne par la prima vedere lipsite de adâncime. Pînă cînd nu am făcut noi înșine încercarea de a studia mai profund subiectul, nu ne dăm seama că există o curioasă asemănare între cercetarea metaforei și studierea oricăroră dintre aspectele primare ale conștiinței. Metafora e la fel de elementară ca și însăși vorbirea, iar vorbirea, la fel de elementară ca gîndirea.

A încerca să realizezi o cercetare asupra esenței metaforei ar însemna, nici mai mult, nici mai puțin, să cercetezi geneza gîndirii înseși. Vom încerca deci să limităm cercetările noastre, evitînd, pe măsura posibilului, referirile la nenumăratele metafore moarte sau latente, care formează cea mai mare parte a vocabularului limbii; ne vom concentra, în schimb, atenția asupra metaforelor vii. Nu vom mai aduce în discuție cercetările anterioare asupra realității reprezentate de metaforele moarte sau latente, ci ne vom îndrepta privirile către explorarea actuală, încă parțială și hazardată, dar pasionantă, a realității, reprezentată de metaforele care își mai păstrează încă vitalitatea.

E vorba de metaforele ce se ivesc în ceea ce numim noi beletristică. Ele rămîn vii, întrucît sînt mărturii ale cercetării realității de către oameni care au fost cu un cap și mai bine deasupra semenilor lor, oameni care au sesizat asemănările dintre ceea ce este necunoscut și ceea ce e cunoscut, lucruri ce nu sînt încă acceptate de toată lumea și pe care vorbirea obișnuită nu le-a asimilat pînă acum. Atare metafore încă determină un simțămînt de spontană revelație în cei ce le percep. După cum spunea Aristotel, „cel mai de seamă lucru este fără doar și poate acela de a stăpîni metafora. E singurul ce nu poate fi învățat de la alții și este semn de geniu adevărat, căci o bună metaforă implică perceperea intuitivă a asemănării în neasemănare.” Această afirmație, făcută cu atît de multă vreme în urmă, pare încă să-și mențină un caracter de finalitate.

.....

Esențial este, deci, să existe acea percepere intuitivă a asemănării în neasemănare, despre care vorbește Aristotel. Cerința primordială este ca asemănarea să fie asemănare reală, trecută pînă acum neobservată sau atît de rar remarcată de noi, încît să aibă asupra noastră efectul unei revelații: ceva pînă acum necunoscut apare dintr-o dată drept cunoscut. Numai în acest mod imaginea este cu adevărat artistică și reprezintă un pas înainte în cuceririle

¹ J. Middleton-Murry (n. 1889) — critic literar. La începutul activității sale scrie pentru revistele *Rhythm* și *The Blue Review*. În 1919 devine redactor-șef al revistei *Athenaeum*.

vitoare la tempo și ritm în poezie — sînt infinit mai bogate și mai elastice decît în proză. Poetul ține în puterea sa sensibilitatea noastră, capacitățile noastre de înțelegere și comparație într-o măsură cu mult mai mare decît prozatorul. Riscînd o generalizare, putem afirma că, prin natura ei, comparația artistică e mai potrivită prozei decît metafora artistică. Proza ne dă răgaz să medităm asupra comparației, care dacă e justă și revelatoare, va rezista asaltului atenției noastre și va fi mai bine și mai deschis expusă investigațiilor. Mai precis, funcțiunea imagisticii în poezie se deosebește substanțial de funcțiunea imagisticii din proză. În poezie, metafora este mai ales un mijloc de a trezi în noi conștiința vagă, dar intensă, a existenței unor calități pe care le-am putea cel mai bine numi spirituale. Exactitatea și preciziunea sînt rar urmărite în poezie și, chiar dacă sînt, au rareori valoare; iar adesea, atunci cînd există o aparentă exactitate, în comparația homerică de exemplu, este vorba de o exactitate incidentală, ce nu întărește de loc baza specifică a analogiei. Orice metaforă sau comparație este o analogie cu ajutorul căreia mintea omenească explorează universul însușirilor și cartează necuprinsul lumii. Acumularea continuă de vii percepții senzoriale reprezintă pentru marele poet cel mai de seamă mijloc prin care el își exprimă intuițiile sale spirituale. Nu avem decît să ne imaginăm cît de mult, cît de zadarnic s-ar strădui un alt scriitor să redea acea trăsătură a lui Antoniu, exprimată definitiv în cuvintele:

În voluptate
Se-aseamnă delfinului, cu trupul
Săltînd din elementul ce-l cuprinde;
(V, 2)

sau remarcați subtilitatea pregnantă a acestor două imagini înrudite:

Mulțimea-mi pare-asemena cu floarea
De nufăr rătăcind pe ape — valul
O poartă sus și jos, însă zbătaia
O smulge și cufundă pîn' la urmă.
(I, 4)

De inimă n-așcută limba. Una
Nu poate să domine pe cealaltă:
Ca fulgul lebedei plutind pe unde,
Mereu se mișcă, însă nu pornește
De loc spre țarm...

(III, 2)

pentru a vă da seama de imensele resurse de care dispune, spre a descrie cele mai subtile nuanțe de sentiment sau caracter, posibilități determinate de o percepere vie a lumii senzoriale.

Dar cea mai mare măiestrie nu rezidă în folosirea de imagini izolate, oricît ar fi ele de frumoase și sugestive, ci în impresia generală, plină de armonie, produsă de o succesiune de imagini subtil înrudite. În asemenea cazuri, imaginile par să crească una din cealaltă, să aibă o viață a lor proprie. Această

aparentă autonomie este totuși la fel de strict subordonată impresiei finale precum etapele unei argumentări logice sînt subordonate concluziei lor. Astfel de triumfuri ale imagisticii trebuie concepute ca o acțiune rapidă și continuă de explorare a lumii imaginației — această propozițiune conținînd ea însăși o evidentă metaforă. O minunată ilustrare a acestei specifice tendințe a minții, desfășurată pe o atît de largă scară încît poate fi cu de-amănuntul studiată, este *Oda către o privighetoare* a lui Keats. Strania îmbinare dintre autonomia imaginii și armonia totală, profundă a întregului poem e tocmai ceea ce caracterizează dezvoltarea imagisticii în formele sale cele mai înalte. Vom întrezări probabil mai clar natura acestui proces contradictoriu al imagisticii în artă — un maximum de independență, împletit cu cea mai completă și atotcuprinzătoare subordonare — într-unul din rarele momente cînd putem mărturisi pe față că privim peste umărul lui Shakespeare. Celebra descriere a Cleopatrei pe Cydnus provine în mare măsură din Plutarh, în traducerea englezească a lui North; propozițiunea de mai jos reprezintă textul din Plutarh ce corespunde versurilor shakespeareene:

Ea nu a voit să porceadă în alt fel decît pe riul Cydnus, în barca sa cu pupa de aur, pinze de purpură și lopeți de argint, ce băteau apa în sunet de flaut, oboiuri, țitere, viole și alte instrumente la care se cînta în barcă.

Se spune adesea că Shakespeare s-a ținut cît a putut de aproape de textul lui North, cu minimum de efort creator. Nu este de loc adevărat. Propozițiunea lui North ar putea fi cu ușurință transpusă în bune versuri albe, dar nu s-ar asemana întru nimic cu cele ce urmează:

Pe ape, barca
Ce o purta părea un tron în flăcări,
Arzînd în valuri; cirma ei de aur
Și pinzele împrăștiind mirese
Îmbolnăveau de dragoste zefirii.
Lopețile de-argint urmau cadente
De cîntece de flaut picurate,
Iar undele, lovite de lopată,
Și-namorate de izbiri, mai iute
Urmau caicul.

(II, 2)

O cît de sumară comparare va da la iveală substanțialele adăugiri ale lui Shakespeare; mai încolo, se va ține mai strîns de textul lui North, pînă la punctul culminant. North scrie:

Și alții fugiră din cetate să o vadă apropiindu-se. Pentru aceasta atît de mulți oameni alergară unul după altul, încît Antoniu fu lăsat singur de tot în piață, pe tronul său imperial, să dea ascultare împricinaților.

Ceea ce s-a transformat în:

Cetatea își trimise tot poporul
Spre ea, și doar Antoniu rămase
Tronînd în piață, fluierînd și singur.

În jurul lui, doar aerul, ce, dacă
Nu s-ar fi îngrozit de vid, desigur
Spre Cleopatra-ar fi pornit, s-o vadă,
Lăsînd un gol spălmîntător în fire.

(II, 2)

Adăugirile merită toată atenția. Prozei oarecum amorfe a lui North i se dă început și sfîrșit. În afara unor deosebiri de formă, toate adăugirile sînt, în esență, comparații și metafore; după prima, care strînge întregul tablou într-un singur tot și îl statornicește pe deplin în fața ochiului minții noastre, cea de a doua și a treia dezvoltă tema, care este împinsă către punctul culminant de către a patra. Elementele succesive ale acestora — vînturile, apa, aerul — sînt toate descrise supunîndu-se farmecului pe care îl degajă marea regină și barca ei de flăcări; iar prin această variată revenire pe baza unui motiv unic, descrierea neînchegată a lui North capătă unitate organică. E pe de-a-ntregul cu neputință să-ți închipui că Shakespeare a legat într-un singur tot vechiul și noul, la un loc. Citind pe North, i-a apărut în fața ochiului minții imaginea, pe jumătate văzută, pe jumătate intuită, într-un cuvînt, tabloul cu adevărat plin de fantezie — manifestarea Egiptului, în fața căruia se supun chiar și forțele naturii. Shakespeare a preluat din North tot ceea ce se potrivea cu viziunea sa fermecată, introducînd aceste elemente cu multă spontaneitate în noua sa creație. Imaginile adăugate, asupra cărora probabil că nu s-a gîndit prea mult, au crescut firesc, în armonie cu ele însele și cu întregul.

Din Tălmîmuri ale minții, 1931.

C. Săndulescu



J. Dover Wilson¹

PERSONAJ ȘI COMEDIE

Cam prin anii 1594—1595, Shakespeare își câștigase faimă mai cu seamă din două motive, cu totul deosebite: întâi, pentru măiestria cu care minuia versul liric, curgător și plin de muzicalitate în poeme, aprig și plin de pasiune, în *Romeo și Julieta*; în al doilea rând, pentru succesul reputat de comediile sale, care erau fie spirituale, fie romantice, fie o împletire a acestor două trăsături. Încercase să scrie și piese istorice, dar nu cu chiar atât de mult succes. În afară de *Romeo și Julieta* și *Richard al II-lea*, Shakespeare nu prea avusese a face cu muza tragediei vreme de câțiva ani, dar sînt multe dovezi că nu o dase de loc uitării.

Lui Shakespeare nu i-a venit prea ușor să învețe să creeze personaje. La început, singurele personaje pe care se părea că e în stare să le facă pe deplin omenеști erau cele comice, mai cu seamă personajele comice din popor. Ființele cu adevărat vii din *Visul unei nopți de vară* sînt meșteșugarii, iar în *Cei doi tineri din Verona*, Launce; Marlowe respinsese „afectările ce rost își au numai în clovnerie”, dar Shakespeare făcu din ele uneltele de căpătii ale arsenalului său. Vechiul gen de clown de teatru fusese pe bună dreptate demn de disprețuit; vorbele de haz ale celebrului Tarlton², care au mai rămas pînă astăzi, nu ne mai par decît niște glume anoste. Shakespeare i-a văzut însă posibilitățile și i-a insuflat o viață nouă, plină de glorie, umanizîndu-l și înfigîndu-l încă o dată în glia Angliei. În mîinile sale, convenționalul bufon devine un mucalit de englez. În *Cei doi tineri din Verona* sînt exemplificate ambele tipuri, și cel vechi, și cel nou, Speed și Launce. Își încerca el oare spectatorii spre a afla care dintre ei se bucura de aplauzele lor? Dacă este așa, nu mai rămîne nici o îndoială asupra alegerii, întrucît Launce deveni tatăl unui lung șir de urmași: Bottom, cei doi Dromio, Costard, Lancelot Gobbo, pentru a pomeni numai cîtiva; iar imaginea prin care Bottom se descrie pe sine însuși, „un gingaș măgar”, poate servi drept etichetă întregului gen. Dar Shakespeare nu s-a mărginit să umanizeze; ca întotdeauna, el le-a și agerit mințile. Cu cît Shakespeare devenea mai îndeminatic, omul-clown creat de el se dezvolta pe două căi, pe care le-am putea numi „clownul cel prost” și „clownul cel

¹ J. Dover Wilson, reprezentant de frunte al criticii shakespearceene moderne. Cităm din lucrările sale: *Anglia lui Shakespeare* (1911), *Esențialul în Shakespeare* (1932) etc.

² Richard Tarlton (n. 1588), actor comic englez, celebru prin glumele și prin improvizațiile sale în versuri. Se crede că Yorick, despre care vorbește Hamlet, ar putea fi identificat cu Tarlton.

viclean"; primul e nerodul de care râde toată lumea, un nătărău de englez, nestingherit de nici o sclipire a minții, cel de-al doilea e neghiobul ce-și folosește prostia drept paravan de după care își azvîrle spiritele. Nici unul dintre cele două soiuri nu debitează bazaconii, să fie limpede, deși uneori editori nedumeriți au făcut greșeala să creadă așa ceva; unul face gafe sau o ia razna ca un caraghios; celălalt ia în zeflema sau debitează jocuri de cuvinte de o deosebită subtilitate. În acest fel Shakespeare și-a adus clovnii sub ochii plini de competență ai unui Southampton sau Ben Jonson. William și Tocilă din *Cum vă place* reprezintă ilustrări ale celor două tipuri; iar figura lui Tocilă ne arată cât de departe a dus Shakespeare tipul creat prin Launce. De asemenea, e mai mult ca sigur că dezvoltarea sa deplină urma să mai fie amînată pînă la descoperirea unui actor pe măsura rolului. Plecarea lui William Kempe din trupa sa, cam prin anul 1599, și venirea lui Robert Armin a însemnat foarte mult pentru Shakespeare, făcînd posibilă crearea lui Feste și a Bufonului din *Regele Lear*.

Correspondentul feminin al „clovnului cel prost” era reprezentat de acele băbuțe gureșe, dintre care prima a fost doica din *Romeo și Julieta*, ilustrarea supremă fiind însă doamna Quickly. După cum remarcă Bagehot, unul dintre cei mai buni critici ai operei shakespeareene, „doamnei Quickly, Shakespeare nu i-ar fi tăiat niciodată vorba; vedea că gîndurile ei se roteau în jurul subiectului, vedea că iese bine, și atît îi ajungea”.

În privința creațiilor sale din clasele de sus, personajele care ne păreau și aici pe de-a-ntregul vii de la început erau tot cele comice, cele mai reușite personaje din primele piese fiind soldății vinjoși și cruzi, dar plini de veselie și umor. Se prea poate ca Shakespeare să fi cunoscut vreun astfel de om și să-l fi admirat; se prea poate, de asemenea, ca Burbage să fi avut acest gen de roluri. În orice caz, Mercutio, din *Romeo și Julieta*, Bastardul, din *Regele Ioan*, și Berowne, din *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, au fost cu toți turnați după același model, fiecare fiind personajul cel mai intens realizat în piesa în care apare. Benedick, din *Mult zgomot pentru nimic*, este o întruchipare mai tîrzie a aceluiași model; întrucîtva datorită aceluiași prototip, dar în foarte diferite maniere, sînt și Petrucchio, din *Îmblînzirea scorpiei*, cit și însuși regele Henric al V-lea.

Dar cu mult înainte de a ajunge să scrie *Mult zgomot pentru nimic* și *Henric al V-lea*, Shakespeare a fost în stare să producă piesă după piesă, cuprinzînd galerii întregi de personaje cu mult mai reale decît cei mai mulți oameni pe care îi întîlnim în viață. Și cu cît personajele se îngrămădeau spre el, versul alb, ce odinioară îi înțepenea mîna, de parcă ar fi fost o mînușă prea nouă, se făcu mlădios, deveni sînge din sîngele său, un strălucit mijloc de afirmare pentru mulțimea de voci ce îi șusoteau la ureche, cerîndu-i drept la viață.

Prima dintre piesele în care Shakespeare s-a realizat pe sine în toată puterea cuvîntului a fost, cred, *Negustătorul din Veneția*, care reprezintă o nouă afirmare a sa în mai multe privințe. Piesa conține trei scene deosebit de frumoase, ce pot fi înțelese în deplinătatea lor numai în forfota scenei unui teatru; acestea sînt: scena lăcrișelor, scena judecării și ultima scenă, cea mai frumoasă dintre toate, la Belmont. Este o piesă de minunată poezie, cele mai fermecătoare pasaje găsindu-se probabil la sfîrșit; dar și prin

spusele lui Shylock se ating înalte culmi de intensitate. Este o piesă prin care Shakespeare face un mare pas înainte în stăpînirea personajelor. Înțelegem mai bine cît de însemnat a fost acest pas dacă ne amintim că *Negușătorul din Venetia* a fost probabil piesa de care s-a apucat, cel puțin într-o primă formă, de îndată ce a terminat *Zadarnicele chinuri ale dragostei*. Nu cuprinde nici un Berowne sau Mercutio, dar grupul celor trei, Antonio, Bassanio și Gratiano, formează un mai puternic grup scenic decît oricare altul realizat pînă atunci de către Shakespeare, iar dintre femei, Portia și Nerissa sînt primele doamne pe de-a-ntregul vii create de el. Lancelot, admirabil descris de bătrînul Gobbo, este fără doar și poate cel mai reușit dintre clownii creați pînă atunci. Iar în Shylock sesizăm ceva nou și deosebit de pregnant, care prevestește viitorul.

Din punctul de vedere al măiestriei dramatice, Shylock a reprezentat un progres considerabil față de întreaga creație shakespeariană anterioară. Shakespeare însă nu a continuat imediat cu o a doua încercare de același gen. În anii care mai rămăseseră pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea el s-a ocupat mai degrabă de o cu totul altă problemă, privind personajele. Shylock, construit pe două planuri, ca să spunem așa, reprezintă un miracol de agerime a minții; dar e static, nu se dezvoltă. Iar ceea ce îl interesează deosebit de mult pe Shakespeare în această perioadă este modul în care se dezvoltă personajul. Tipurile obișnuite de personaje statice, cum sînt: Bastardul, din *Regele Ioan*, Hotspur, Fluellen, Falstaff și urmașii săi, cît și vesela multitudine de personaje din *Nevestele vesele din Windsor* nu mai prezentau nici o dificultate. Scopul său era acum de a afla prin ce procedee se dezvoltă personajele. Încercări au apărut devreme. Proteus — numele e plin de semnificație — a fost o astfel de încercare, neizbutită însă; finalul cîrpit al piesei *Cei doi tineri din Verona* reprezintă probabil o tentativă de a rețea scurt o încîlceală de nedescurcat. Studiul dramatic al regelui Richard al II-lea a constituit o experiență cu mult mai reușită din punctul de vedere al măiestriei dramatice, aproape tot atît de interesantă ca și Shylock, care aparține aceleiași perioade. Richard a fost adesea descris drept un Hamlet neajuns la maturitate și, într-adevăr, există multe asemănări. Dar dacă ne gîndim la evoluția lui Shakespeare pentru a ajunge să stăpînească tehnica dramatică, el poate fi mai bine considerat un Lear precoce, întrucît, ca și Lear, la început e un tiran capricios și nesuferit, dar își atrage din ce în ce mai mult compătimirea noastră, cu cît soarta lasă să cadă lovitură după lovitură asupra capului său încoronat. Există însă o mare deosebire calitativă în privința sentimentelor noastre. Ceea ce simțim pentru Richard este pe de-a-ntregul rezultatul situației sale tragice și mai ales al faptului că e un rege umilit și înjosit de pe urma propriei sale neghiobii. Ceea ce simțim pentru Lear nu este numai atît, ci incomparabil mai mult. Richard nu se dezvoltă sufletește de loc; Lear atinge culmi de tragică măreție, dezvoltîndu-și astfel definitiv posibilitățile sufletești.

Drept consecință, deși Richard al II-lea reprezintă o încercare interesantă, care va fascina întotdeauna prin frumusețea sa poetică intrinsecă, personajul nu poate fi considerat pe deplin izbutit. Shakespeare a încercat

în continuare un fel cu totul nou de dezvoltare a personajului. În loc să ia un rege care se află dintru început pe culmi de putere și care, folosindu-și prost puterea, este pas cu pas lipsit de atributele sale regești, el a făcut studiul dramatic al prințului Hal, moștenitor la tron, un zvăpăiat ușuratic, disprețuit de toți, chiar și de tatăl său, ce devine însă un monarh desăvârșit prin educarea spiritului de răspundere. Dar experiența a fost la fel de nereușită ca și cealaltă. Prințul Hal și Henric al V-lea ne apar ca personaje cu totul diferite: trecerea de la unul la celălalt se realizează nu printr-un proces de creștere, ci printr-o scamatorie de teatru. În general, criticii presupun că pricina acestui eșec este Falstaff. Dimpotrivă, Falstaff este un fel de *deus ex machina* care salvează situația. Prințul Hal, dacă nu ținem seama de monologurile sale, este un personaj încheșat: regele Henric al V-lea este la fel de unitar și de firesc; dar Shakespeare e nevoit să astupe prăpastia dintre ei prin acel munte de grăsime ce se cheamă Falstaff.

Shakespeare nu stăpinea încă pe deplin arta de a-și dezvolta personajele; urma să înțeleagă ce înseamnă creștere spirituală numai după ce o va fi resimțit el însuși.

Incursiunea asupra felului în care Shakespeare a învățat arta de a crea personaje ne-a făcut să ajungem la tetralogia sa de cronici, care începe cu *Richard al II-lea*, se continuă cu cele două părți ale piesei *Henric al IV-lea* și culminează cu *Henric al V-lea*, epopeea dramatică de la Azincourt. Cele două puncte principale de atracție ale ciclului sînt politica și Falstaff. Trăsăturile lor comune sînt însă atît de puțin numeroase, încît nu mai e nevoie să îmi cer scuze pentru faptul că le voi analiza separat și, de asemenea, pentru faptul că voi începe cu Falstaff, luat împreună cu cele trei comedii, *Mult zgomot pentru nimic*, *Cum vă place* și *A douăsprezecea noapte*, care, cu oarecare aproximație, aparțin aceleiași perioade de creație.

Sir John Falstaff, cel puțin așa cum îl cunoaștem noi astăzi, a văzut pentru prima oară lumina zilei în timpul celei mai fericite epoci din domnia reginei Elizabeth, în anii 1597—1598, cînd cei trei oameni de seamă de la curte, Essex, Raleigh și Cecil, căzură și ei o dată de acord, și a fost multă veselie în întreaga Londră; iar pacea de la Vervins dintre Franța și Spania, cît și moartea lui Filip al II-lea, nefîndplecatul vrăjmaș al Angliei, avînd loc amîndouă în 1598, se părea că se va proclama „o epocă fără sfîrșit sub ramuri de măslin”. Era un moment cît se poate de favorabil pentru nașterea unuia dintre cei mai mari binefăcători ai omenirii.

Un individ cam acru m-a învinuit odată că acord prea mare respect memoriei lui sir John și m-a întrebat dacă îmi dau seama că acest om era un ticălos bătrîn, murdar și respingător, ale cărui haine, obiceiuri și moravuri se aflau în cea mai deplină dezordine; de fapt, pentru a spune lucrurilor pe nume, era mincinos, bețiv, laș și afemeiat. Nu am putut nega aceste învinuiri, întrucît textele aduceau prea multe dovezi în sprijinul fiecăreia dintre ele. Dar cum se explică oare că ne încîntă tovărășia unei astfel de pușlamale? Ce vrăji ne fac să-l îndrăgim? Magia de care se folosește Shakespeare, aici ca și în altă parte, este imaginația sa poetică; Falstaff e cel mai mare poem comic al său.

.....

Falstaff, spuneam, este prin excelență o creație poetică, chiar dacă, „este înzestrat cu o frumusețe uricioasă, de parcă ar fi dosul unei elefant“. Desele remarci asupra corpolenței sale, remarci de care nu ne mai săturăm niciodată, mențin fără încetare această trăsătură în fața ochilor noștri, până când ea devine pentru noi simbolul măririi și slobozirii sale. Căci deși ne vorbește despre pîrghiile de care e nevoie pentru a-l ridica din nou de jos, noi nu-l mai credem, după cum nu-l mai credem cînd protestează spunînd că are „mai multă carne decît altul și deci mai multă nestatornicie“. Știm că burta sa umflată, departe de a-l trage spre pămînt, îl poartă, ca un balon, încolo și înapoi la cea mai mică toană sau dorință.

Însă îl admirăm mai ales pentru debordanta sa vitalitate. Falstaff e mai mult decît un om; ca și marile figuri din mitologie, el este încarnarea unui principiu universal. Este bucuria de a trăi, exuberantă, ametoitoare și nestăpînită, care, sub chipul dorinței, fusese cîntată în *Venus și Adonis*. Falstaff se născuse din „același ocean din care se născuse Venus“. Oceanul se chema poezia.

Falstaff s-a bucurat chiar din 1597 de un uriaș și instantaneu succes. Pentru *Henric al IV-lea* se ceru o a doua parte. Tot nemulțumită, regina comandă și o a treia piesă, Falstaff fiind de astă dată robul femeilor. Această bute de osînză devenise un erou național. Shakespeare se supuse ordinului și scrisese *Nevestele vesele din Windsor* în numai două săptămîni, după cum spune o tradiție demnă de crezare. Ceea ce tradiția omite a ne mai spune, dar ceea ce reprezintă constatările cercetărilor moderne, este că această performanță a fost posibilă, dînd un nou lustru unei piese scrise poate tot de Shakespeare mai demult, cam prin 1593, ba chiar și mai înainte. În noua sa formă, piesa *Nevestele vesele din Windsor* este deosebit de amuzantă, fiind una dintre cele mai hazlii și mai năstrușnice comedii scrise de Shakespeare; eroul său, nemernicul din piesă, nu mai este însă *sir John* din Eastcheap, ci un văr de-al său, cu același nume, din Windsor. Dar acum era limpede că Shakespeare trebuia să-i facă ceva eroului său de nu voia să fie condamnat să scrie tot restul vieții piese despre Falstaff. Alege singura cale posibilă și îl ucise pe grăsan la începutul lui *Henric al V-lea*.

Din *Esențialul în Shakespeare*, 1932.

C. Săndulescu



E. E. Stoll¹

COMEDIA

Chiar din primele zile ale romantismului, criticii au găsit în ultimele cuvinte ale *Banchetului* platonician o mărturie în sprijinul lui Shakespeare, împotriva pretențiilor, fondate sau nu, ale clasicismului: „Lucrul de căpetenie de care (Aristodemus) și-a adus aminte era încercarea lui Socrate de a-i convinge pe ceilalți doi (Aristofan și Agaton) că geniul comediei este același cu cel al tragediei, și că un scriitor de tragedii trebuie să fie și un scriitor de comedii”. Shakespeare și ceilalți mari elizabethani nu sînt de loc singurele exemple ce pot fi date în sprijinul acestui adevăr, fie în cadrul unei aceleiași piese, fie separat. Tirso², Lope și Calderon ne-au lăsat fiecare atît tragedii și comedii, cît și tragedii cuprinzînd elemente comice; și nu numai Corneille și Racine, dar chiar și poeți tragici greci (în puținele piese pe care le cunoaștem) au slăvit din cînd în cînd muza comediei. Cîte trăsături comune au aceste două genuri (și corespondentele lor reale) reiese, pe de o parte, din faptul că maeștri ca Shakespeare sau marii spanioli au reușit să le îmbine în chip fericit; și, pe de altă parte, din faptul că, datorită veleităților de seriozitate ale criticilor și actorilor romantici, intențiile vădit comice ale autorilor, fie ei Shakespeare sau Molière, au fost nimicite printr-o simplă deplasare a accentului. Dincolo de comedie se află întotdeauna tragedia (și, într-adevăr, din zilele ironiei romantice, în spatele tragediei se găsește comedia); iar uneori autorul însuși permite ca umbra acesteia să se proiecteze pe scenă. Am discutat în altă parte ce nedreptate i se făcea lui Molière și comicului Shakespeare atunci cînd se trecea în prim plan ceea ce ei meniseră să stea în planul al doilea, și literalmente chiar așa au procedat actorii cu Malvolio, sîciit acolo în beci. Și Congreve a fost greșit interpretat atunci cînd *lady Wishfort*³ a devenit aproape tragică sau patetică în afectarea ei; nu mai avem inima să asistăm la batjocorirea bătrînilor sau a celor sluți. Există totuși momente în comediile sale cînd Mellefont⁴ și Cynthia⁵ (*Double Dealer*), Valentine⁶ și Angelica⁷ (*Love for Love*) lasă la o parte veselia, îndreptîndu-se nu spre tragedie, fără îndoială, ci spre o stare de seriozitate și melancolie, risul topindu-se într-un oftat. „Să nu ajungem niciodată să ne cunoaș-

¹ Elmer E. Stoll (n. 1874) s-a ocupat indeaproape de opera shakespeariană. Lucrările sale mai importante sînt *Studii shakespearane* (1927) și *Artă și artificiu la Shakespeare* (1933).

² Tirso da Molina (1570 – 1648), dramaturg spaniol, primul creator în literatură al figurii lui don Juan.

³⁻⁷ Personaje din piesele lui Congreve.

tem prea bine, murmură Angelica, căci s-a sfârșit cu plăcerea unui bal mascat atunci când ne dezvelim fețele." La Shakespeare, în limitele comediei și tragediei luate împreună, există, fără îndoială, o gamă cu mult mai largă de emoții și o mai mare varietate de tonuri.

În zilele noastre, în afară de atmosfera și tonul ce predomină la sfârșitul „fericit” sau „nefericit” al unei piese, cu greu se mai pot deosebi cele două genuri. În „dramă” ele tind să fuzioneze. Pe vremea Renașterii, însă, cât și în antichitate, tragedia era mai tragică, iar comedia, mai comică; exista, de asemenea, o ierarhizare a personajelor și o măreție a stilului — trăsături respectate, în bună măsură, dar cu o mai mare libertate și, desigur, cu mai mare măiestrie, de către Shakespeare. Dar la Shakespeare, ca și în vremea Renașterii și în antichitate, situațiile de bază și modurile de dezvoltare ale acestora erau, în esență, aceleași pentru ambele genuri. În ambele exista un dublu caracter al efectelor. Ca și în antichitate, acestea erau fie rezultatul intrigilor oamenilor, fie rezultatul forțelor supranaturale; și cu toate că intrigantul sau ghidușul comediei clasice din Renaștere adesea apărea și în tragedii, nu avea loc nici o schimbare structurală fundamentală în aceste piese. Ticălosul din piesă reprezenta pur și simplu un destin mai întreprinzător și mai agresiv. Înșela și seducea, în loc de a prevesti și predestina; umplea cu adevărat scena. Ca și la antici, exista atât în comedie, cât și în tragedie, pentru a complica lucrurile, același fel de neînțelegere despre care vorbeam mai înainte, fie că aceasta izvora din înșelătorie, calomnie, joc dublu sau din înțelegere greșită, identificare falsă sau deghizare. Iar drept efect apărea ironia comică, nimic tragic. Comediile lui Plaut, Terențiu, Shakespeare și Molière constituie exemple strălucite în această privință. În mai toate comediile lui Shakespeare sînt cazuri de deghizare sau de identificare falsă la lumina sau la întunericul unei întâlniri de dragoste, sînt cazuri de înșelătorii sau farse. Exemple de calomnii cărora li se dă crezare se întîlnesc, după cum am mai remarcat, în *Mult zgomot pentru nimic*, *Cymbeline* și *Poveste de iarnă*, dar, de cele mai multe ori, acestea creează efecte care nu au nimic comic în ele. Deosebirea față de situațiile asemănătoare existente în tragedii rezidă în faptul că acolo asemenea elemente nu sînt atât de serioase și de prelungite, calomnia nefiind decît un simplu episod. Dar pînă acum, același procedeu servește acelorași scopuri constructive. Ca și în tragedie, acest procedeu și altele de același fel creează comprimare și contrast.

Cît privește însă structura piesei *Othello*, Shakespeare nu ne-a lăsat vreun corespondent al ei în comedie. Trebuie pentru aceasta să ne întoarcem spre Chapman, Marston și Jonson, mai ales spre *Volpone* și *Alchimistul*, cu variantele lor de vechi servitori intriganți. În comediile shakespeareene, după cum am mai remarcat, înșelarea evidentă și voită este adesea tratată cu seriozitate; iar cînd e tratată cu destulă veselie, în piese ca *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, *Visul unei nopți de vară* și *Nevestele vesele din Windsor*, nu implică vreo intrigă continuă, susținută de o singură persoană. Situația nu e centrală. Cazurile de deghizare și simulare, de neînțelegere și identificare falsă sînt mai numeroase; dar, în afară de subiectul împrumutat și adaptat al *Comediei erorilor*, apar și ele mai mult episodice. Comediile sale fiind un amestec în care întîlnim atât tonul ușor, cât și cel serios, astfel

de procedee nu mai sînt atît de necesare pentru a crea fie efecte speciale, fie iluzii; nu prea mai sînt nici prilejuri pentru asta.

Procedeele sînt mai mult externe și mai vădit tradiționale, nefiind prea mult bazate pe înșelătorie verbală; în plus, comedia era pe atunci, și mai este și acum, mai puțin supusă unor rigori realiste. Fantezia, exagerarea și chiar denaturarea fac parte integrantă din arsenalul comediei. În măsura în care Shakespeare se străduiește cu adevărat să dea unor astfel de expediente un caracter mai plauzibil, o realizează prin mutarea locului acțiunii, de exemplu în Atena ziua, și în pădure noaptea, în *Visul unei nopți de vară*, sau din Anglia la Padova, în piesa *Îmblinzirea scorpiei*, sau în pădurea Ardenilor, în *Cum vă place*. Acolo lucrul s-ar putea întîmpla, îi dăm crezare cu mai multă ușurință. Dar și aici întîlnim ceva din aceeași grijă care există în tragedii de a păstra intacte convențiile. Deghizarea Rosalindei rămîne de nepătruns atît pentru Orlando, cît și pentru tatăl ei. Iar aceste persoane nu ar putea fi acuzate de prostie, nici ele și nici altcineva care nu recunoaște pe celelalte doamne deghizate, în comedia de dragoste, sau pe duce, în *După faptă și răsplată*, sau pe Falstaff, în *Nevestele vesele din Windsor*. Se poate spune același lucru (ca urmare a glumei pe socoteala lor) despre Benedick și Beatrice; căci de la bun început ne este dat să vedem, în pofida tachinărilor și hărțuielilor dintre ei, ba chiar tocmai din această pricină, că fără doar și poate se plac. Pe de altă parte, în cazul înșelăciunii prin cuvinte, așa cum fac prințul și Poins, cît și nevestele vesele împotriva lui Falstaff, sau sir Toby și Maria împotriva lui Malvolio, luarea de precauțiuni pentru a păstra reputația victimei, după cum am observat în *Othello*, nu și-ar avea de loc rostul, datorită naturii diferite a scopului urmărit. Ca și în Plaut și Terențiu sau în Chapman și Jonson, e vorba aici de o farsă, o pedepsire plină de haz sau o demascare a neroziei. Prostia este astfel dată pe față, victima devenind ținta ridicolului.

Din *Artă și artificiu la Shakespeare*, 1933.

C. Săndulescu



G. M. Matthews¹

„OTHELLO” ȘI DEMNITATEA UMANĂ

Cea mai de seamă trăsătură a piesei este culoarea pielii lui Othello. Este un lucru îndeajuns de evident de la prima vedere, dar majoritatea criticilor s-au ferit să considere culoarea lui Othello drept esența piesei din două motive bine întemeiate: în primul rînd, ar fi neistoric să considerăm culoarea, în sensul dat de noi astăzi acestui cuvînt, ca un termen cît de cît semnificativ pentru oameni din vremea Elizabethiei sau a lui Iacob I; în al doilea rînd, a afirma că *Othello* este o piesă despre rase ar însemna să spunem că *Henric al V-lea* nu-i decît o piesă despre grăsani. Adevăratele țeluri ale tragediei, spun criticii, sînt incomparabil mai vaste și mai profunde decît naționalitatea atribuită personajelor, iar mai devreme sau mai tîrziu ajungem să-l cităm pe Dryden, care vorbea despre „sufletul larg” al lui Shakespeare.

Sînt de acord atît cu cele spuse privitor la sufletul lui Shakespeare, cît și cu afirmația că, în ultimă analiză, deosebiri de rasă sînt sufletește lipsite de însemnătate; dar nu cred că această lipsă de importanță a fost premisa de la care a pornit dramaturgul în cazul protagonistului, și nici nu este o atare premisă ușor de dedus din intriga piesei, care sugerează că Desdemona ar fi făcut mai bine să se mărite cu un alb, întrucît exemplul ales este deosebit de semnificativ. Shakespeare nu avea de loc nevoie să împrumute povestirea originală a lui Cinthio² dacă singurul lucru pe care îl urmărea ar fi fost să scrie o tragedie a geloziei; povestirea nu era prea grozavă și era total necunoscută celor mai mulți dintre spectatori. Împrumutînd, el a fost nevoit să introducă modificări mai substanțiale decît în cazul subiectelor originale ale celorlalte tragedii. Modernizarea a reprezentat una din aceste transformări: întîmplările dramatizate în *Othello* au avut loc în 1544, povestirea lui Cinthio a apărut în 1565, dar Shakespeare leagă primejdia de atac din partea turcilor — din pricina căreia *Othello* pleacă în Cipru — de un eveniment istoric din 1570. Aceasta deosebește clar pe *Othello* de *Hamlet*, scris mai înainte și a cărui acțiune se desfășoară în străvechea Scandinavie, cît și de *Regele Lear* și *Macbeth*, scrise mai tîrziu și ale căror acțiuni se desfășoară în vechea Anglie; timpul acțiunii în cazul de față ar corespunde aproximativ cu cel al unei piese

¹ G.M. Matthews, lector de literatură engleză la „Trinity College”, Dublin. Fragmentul de față reprezintă partea introductivă a unui studiu mai amplu cu același titlu.

² Giambattista Gherardi Cinthio (1504—1573), scriitor italian, autor al lucrării *Hecatommithi* sau *O sută de povestiri*. Unele dintre povestirile sale au constituit surse de inspirație pentru două din piesele lui Shakespeare (*Othello* și *După faptă și răsplată*).



contemporane, a cărei intrigă s-ar baza, să zicem, pe invadarea Etiopiei de către Mussolini. *Othello* nu este o povestire vag atemporală despre gelozie, ci un exemplu al iubirii dintre un negru și o albă.

R. B. Heilman a arătat cât de puternic e subliniat contrastul dintre lumină și întuneric atât în imagistica piesei, cât și în structura sa¹. *Othello* este cu mult mai alb decât negru, căci sufletul îi este fața; Iago va fi cel ce o va mânji pe bălaia Desdemona, făcându-i virtutea neagră ca smoala: „Treaba lui Iago este tocmai confundarea contrariilor”. Atât primul act, cât și ultimul se joacă în beznă, singura lumină fiind în primul caz torțele, iar în cel de al doilea, facla funestă a lui *Othello* când își rostește monologul.

Sting flacăra, și-i sting și ei lumina.

(V, 2)

„În vreme ce Iago se străduiește să aducă întuneric în luminoasa și fericita viață a lui *Othello*, mai există și o forță contrarie, care încearcă să aducă lumină în beznă înconjurătoare.” Sensul acestui simbolism apare desigur evident în opoziția dintre „bine” și „rău”, dar Shakespeare nu pornește niciodată de la simboluri pe care mai apoi le înzestrează cu înfățișare omenească; efectul inevitabil al acestei opoziții (efect neremarcant de Heilman) este sublinierea contrastului dintre rase, dintre *Othello* și camarazii săi. În consecință, cred că este just să considerăm acest contrast drept cheia înțelegerii piesei, determinantul cel mai însemnat (ceea ce nu înseamnă, firește, că întreaga piesă s-ar reduce doar la atât).

Din antologia *Shakespeare într-o lume în prefacere*, 1964.

C. Săndulescu

¹ Vezi capitolul *Lumină și întuneric în „Othello”* din lucrarea *Eseuri despre critică* (1955) (n.a.).

Arnold Kettle¹

DE LA „HAMLET” LA „LEAR”

Voi începe cu o ipotetică descriere a lui *Hamlet*, evident, suprasimplificată, dar care cred că ajunge pînă pe aproape de miezul piesei, dîndu-i la iveală sensul.

Hamlet este un prinț din veacul al XVI-lea, care, din pricina unor experiențe personale deosebit de tulburătoare — moartea tatălui și căsătoria mamei cu unchiul — ajunge să privească lumea cu totul altfel. Această viziune nouă afectează totul: atitudinea sa față de prieteni și familie, simțămintele față de femeie, opiniile despre politică și viața de la curte, ba chiar și propria-i imagine despre sine însuși. Experiența pe care o trăiește este atît de vastă și de zguduitoare, încît la început se întreabă dacă noua-i viziune corespunde cu adevărat realității și, dacă așa stau lucrurile, cum va fi în stare să o suporte. Dar pe măsură ce situația se limpezește, se convinge din ce în ce mai mult de valabilitatea concluziilor sale și începe să înțeleagă mai profund toate implicațiile lor. Două lucruri îl ajută, și anume: învățătura, care îl face să abordeze o concepție despre viață mai rațională și mai plină de omenie, și prietenia cu Horatio, un tînăr ca și el, mult mai lipsit de strălucire, e drept, dar și el un cărturar umanist, neclintit în credința și afecțiunea față de Hamlet, care-i considerat de toți drept un smintit periculos sau demn de milă.

Deși o fire activă, Hamlet e mai întîi aproape copleșit de dificultatea problemelor ce-i stau în față — mai cu seamă în privința unchiului său — probleme legate de noul său mod de a privi lucrurile. Într-un fel, mai mult sau mai puțin voit, Hamlet trăgănează confirmarea întemeielor sale bănuieli, dîndu-i astfel răgaz unchiului să preia inițiativa și să-l îndepărteze din țară. Cam atunci își dă însă seama că trebuie neapărat să acționeze, chiar dacă acțiunile întreprinse nu vor da răspunsuri satisfăcătoare tuturor problemelor ce-l frămîntă. Acționează deci cu multă hotărîre în timpul călătoriei spre Anglia, se întoarce în Danemarca și, peste măsură de mișcat de sinuciderea Ofeliei și de atitudinea prostească a impetuosului ei frate, își ia din nou asupra-și răspunderea de prinț, soluționînd situația așa cum îi stă lui în putință: îl ucide pe rege, lasă ca domnitor pe prințul Fortinbras și-i cere lui Horatio să trăiască și să spună altora povestea sa.

Măsura în care Hamlet capitulează, în ultimul act, în fața valorilor pe care mai înainte le respinsese, măsura în care renunță la luptă, spre a

¹ *Arnold Kettle*, vechi membru al Partidului Comunist din Marea Britanie, este conferențiar de literatură engleză la Universitatea din Leeds. Printre lucrările sale mai de seamă menționăm *Introducere la romanul englezesc* (1951).

putea acționa ca om, nu ca prinț, corespunde, cred eu, posibilităților reale ale anului 1600 de a traduce în viață ideile noului umanism, sau, poate, mai precis, de a înfățișa oglinda firii, în sensul că dă la iveală anumite limitări ale umanismului veacului al XVI-lea, cât și discrepanțele existente între teoria umanistă și practică.

Noua concepție a lui Hamlet despre lumea în care trăiește este în esență concepția despre lume a celor mai înaintați umaniști din vremea sa. El respinge ca intolerabil felul de a fi bazat pe normele impuse de clasa diriguitoare din acea epocă. În feudalism, esența concepției despre om a clasei stăpînitoare fusese, teoretic, metafizică; omul era considerat o ființă osîndită, ce-și caută izbăvirea prin supunere în fața lui Dumnezeu și prin slujirea sa; în practică, această concepție vădește un conservatorism extrem, socotindu-se că fiecare om are un loc precis și bine stabilit în cadrul societății existente, iar înțelepciune înseamnă tocmai acceptarea unei atare stări de fapt. Potrivit acestei concepții, abuzul de putere — tirania, cruzimea, crima — era teoretic condamnat, dar practic admis de uzanța politică. Iar în Anglia elizabetană se găseau toate trei din belșug. Caracterul revoluționar al concepției lui Hamlet despre lume rezidă în faptul că el consideră tirania, crima și neomenia nu ca pe ceva neobișnuit, ci, dimpotrivă, ca pe ceva în firea lucrurilor la Curtea Danemarcei; nu le ia drept pete ale unei societăți pe care o acceptă, ci le consideră parte integrantă a unui fel de viață pe care nu-l mai poate suferi.

Cu alte cuvinte, Hamlet nu-și mai poate întemeia judecățile și acțiunile pe obișnuitele axiome ale unui prinț oarecare din veacul al XVI-lea. El încetează de a se purta așa cum se cade unui prinț și începe să se poarte ca un om obișnuit, ca un om din veacul al XVI-lea, un om pătruns de ideile noului umanism și atras de minunatele sale perspective de dezvoltare. Cuvintele la care recurge Hamlet în momentele sale cele mai grele sînt cuvintele *om și prieten*.

Dar mai presus de toate-a fost un om...

(I, 2)

e tot ce poate spune despre cel mai bun dintre oameni, despre tatăl său. Iar cînd, pe moarte, îi întinde mîna lui Horatio, cuvintele sale sînt:

Ești întîi om și tu;

Dă-mi cupa.

(V, 2)

Chiar și în cele două mari monologuri, deosebit de grăitoare, asupra purtării și rangului său social „Ce sclav netrebnic sînt și ticălos!” (II, 2) și „Cum fiecă prilej mă-nvinuiește” (IV, 4), aproape că nici nu pomenește de ceea ce, în oricare dintre piesele istorice, ar fi fost cel mai de seamă gînd al unui prinț al cărui tată fusese omorît: dreptul la tron.

Hamlet este tot timpul pie ei obsedat de contradicția dintre propria sa neliniște și deznădejde și adînc înrădăcinata convingere în capacitățile omului, cu cugetare atît de aleasă, cu nemăsurate însușiri,

Podoaba lumii! Pilda vietăților!

(II, 2)



Aceasta este tocmai contradicția care determină tensiunea verbală și dramatică existentă în monologuri, făcându-le să însemne mult mai mult decât niște simple manifestări de melancolică introspecție. Tocmai optimismul lui Hamlet și dragostea sa de viață dau pesimismului și deznădejzii sale o forță emoțională unică. Un om de felul lui Claudius îl dezgustă într-atît pentru că el întrezărește posibilitatea de a fi un alt fel de om. La Rosencrantz și Guildenstern îl dezgustă trădarea prieteniei; dar cînd Horatio se folosește de convenționala expresie „sluga ta smerită“, îi răspunde pe dată:

Prieten, domnul meu, așa să-mi zici.

(I, 2)

Cînd lui Polonius i se cere să aibă grijă de actori, el răspunde, crezînd că va face plăcere prințului, care tocmai vorbise despre meritele lor:

Stăpîne, am să-i cinstesc așa cum merită...

iar Hamlet ripostează, spunînd:

La naiba, dragul meu, cu mult mai bine. Dacă-ai cinsti pe fiecare după merit, cine ar mai scăpa de bici?

(II, 2)

Fără îndoială, Hamlet nu este un democrat al veacului al XX-lea; gîndirea sa păstrează un iz puternic, caracteristic veacului al XVI-lea. Dar în contextul în care prinde viață, umanismul său are foarte limpezi implicații democratice — lucru ușor de observat de orice actor bun care interpretează acest rol în fața unui public modern — mai ales atunci cînd Hamlet e pus în contrast cu atitudinile sociale și politice ale lui Claudius, Laertes, Polonius și Fortinbras.

În centrul atenției oricărei discuții despre Hamlet trebuie să stea ceea ce el însuși numește „misterul“ său. Consider importantă sublinierea că acest mister, în pofida faptului că se referă la o „stare“ psihologică, nu poate fi în mod potrivit descris numai cu ajutorul terminologiei științei psihologice. Explicația rezidă în faptul că termenii nu se referă pur și simplu la Hamlet, ci la lumea în care trăiește el. Dacă concepția sa despre acea lume nu ar avea nici o bază reală, dacă totul nu ar fi decît o himeră, am fi atunci îndreptățiți să-l socotim un nevropat, așa cum au făcut mulți interpreți. Dar Shakespeare își dă toată osteneala să ne demonstreze chiar de la începutul piesei că părerea despre lume a lui Hamlet nu e de loc o himeră. După cele trei sardonice jocuri de cuvinte, Hamlet enunță problema chiar din prima sa cuvîntare. Regele și regina încearcă să-l convingă să fie rezonabil în ce privește moartea tatălui său. Orice om moare. Moartea stă în firea lucrurilor.

Și dacă-i astfel,

Ce-ți pare-atît de nefiresc cu tine?

Îl întreabă mama sa, socotindu-l chiar de la început ieșit din minți. Dar cunoscînd din experiență că atît cuvintele, cît și faptele pot avea două



tăişuri, Hamlet se foloseşte pe dată de presupunerea ei nesăbuită, replicînd:

Să mi se pară, doamnă? Nu-i părere!

Nici purtarea sa faţă de alţii şi nici tot felul de semne ale durerii nu zugrăvesc ceea ce simte cu adevărat:

Acestea pot într-adevăr „să pară”,
Sînt doar purtări ce pot a fi jucate
De orice om. Dar chinul ce e-n mine
Nu cere nici veşminte, nici suspine.

(I, 2)

Opoziţia dintre „pare” şi „este” reprezintă cheia întregii piese. Iar tratarea nu este de loc metafizică. Contrastul dintre aparenţă şi realitate, subliniat din capul locului de către Hamlet, nu este o problemă filozofică abstractă, ci însăşi problema comportării şi a valorilor umane. După acel strigăt agonizant

... că poţi zîmbi
Şi iar zîmbi şi totuşi fi mişel!

adaugă imediat:

Aşa e, cel puţin, în Danemarca.

(I, 5)

Propoziţiunea „*I have that within which passeth show*” nu înseamnă numai „nu sînt în stare să exprim ceea ce simt”, dar şi „am suferit atît de mult, încît prefăcătorul ar fi o neputinţă”. Hamlet pune întrebarea pe faţă: Ce purtare şi ce simţăminte corespund mai deplin situaţiei? Ale reginei şi ale Curţii, sau ale sale? Cine joacă teatru? Este oare purtarea convenţională şi „firească” a Curţii realitatea, aşa încît el „pare” cel ieşit din rîndul oamenilor, sau tocmai purtarea lor include disimularea, autoînşelarea şi respingerea realităţii?

.....
În anul 1600, nici Hamlet şi nici Shakespeare nu puteau rezolva, nici chiar tragic, dilema unui tînăr de pe ochii căruia fuseseră smulse vălurile ce ascundeau atît de multe adevăruri despre societatea împărţită în clase. Singurul lucru pe care îl putea face Shakespeare era să exprime cu profund realism dilema lui Hamlet. Dar acest „singur lucru” este cu totul extraordinar, dînd la iveală felul în care operează arta şi ajutorul pe care îl dă.

Începem să zărim legătura dintre Lear şi Hamlet în momentul în care recunoaştem că Lear, atît de deosebit de Hamlet, se dovedeşte, ca şi el, un erou.

Eroul este o figură faţă de care, în pofida greşelilor şi slăbiciunilor sale, resimţim o profundă simpatie. Nu e vorba de identificarea noastră cu el, în sensul romantic al cuvîntului; dar ne legăm în mod hotărîtor speranţele şi temerile noastre de viaţa sa. Nu trăsăturile individuale — per-

sonalitatea și farmecul său — fac dintr-un om un erou și nici acțiunile sale ca atare, căci el — ca și Coriolan — poate fi puternic și chiar viteaz, fără a fi eroic. Ceea ce-l face pe erou este faptul că poartă pe umeri — uneori fără să-și dea seama — câte ceva din adevăratele năzuințe ale omenirii în lupta sa pentru mai bine. Prometeu este cel mai mare dintre eroi, întrucipînd însăși năzuința omenească. Cei mai mulți dintre urmașii săi duc o povară mai modestă și, întrucît năzuința omenească nu reprezintă ceva abstract și absolut, ci, dimpotrivă, ceva real și schimbător, eroul nu poate fi, de regulă, desprins de situația istorică dată. Eroii dramei renascentiste sînt bărbați și femei a căror viață și luptă exprimă strădaniile reale ale oamenilor din acea vreme de a lărgi hotarele puținței omenești.

Povestea lui Lear începe acolo unde cele mai multe povestiri sîrșesc. Moșneagul pare să fi ajuns la capătul domniei și puterii. De fapt, însă, caza sa nici nu a început măcar. Prima scenă conține o afirmație de la care pornim atît noi, cît și Lear, iar Shakespeare nu are nici timpul și nici interesul să o facă mai convingătoare prin adăugarea unor detalii de esență naturalistă. Iată-l pe Lear, rege din creștet pînă-n tălpi, hotărînd soarta regatului său. Trebuie mai ales să-l vedem ca pe un rege feudal. În această privință mă refer mai puțin la relațiile sociale și economice din feudalism; pun accentul mai mult pe ideologia sa specifică. Atît trăsătura aceasta, cît și semnificația sa devin evidente, dacă ne amintim că în regatul lui Lear se observă, în cadrul clasei stăpînitoare, două tendințe sau tabere care nu reprezintă pur și simplu generații sau pături sociale în conflict. De o parte se află cei ce acceptă vechea stare de lucruri (Lear, Gloucester, Kent, Albany), considerată, în linii mari, drept orînduirea feudală; în cealaltă tabără se află oamenii cei noi, individualiștii (Goneril, Regan, Edmund, Cornwall), înzestrați cu concepția specifică a burgheziei.

În *Regele Lear*, Shakespeare dă la iveală, chiar de la bun început, o societate în fierbere, în care (spre deosebire de *Hamlet*) reprezentanții vechii stări de lucruri sînt cei ce cred că vremurile și-au ieșit din țîțini.

... iubirea se răcește, prietenii se năruiesc, frații se ceartă și se despart, răscoale în orașe și dihonie între provincii, în palate s-a cuibărit trădarea, iar legătura dintre părinți și copii s-a frînt. [...] Am văzut ce poate fi mai rău într-o vreme de cumpănă ca a noastră: intrigi, deșertăciune, trădare și atîtea nelegiuiri care ne prăvălesc în neliniște și ruină.

(I, 2)

Așa vorbește Gloucester, dar cuvîntarea sa nu are semnificații prea adînci (Gloucester nu-i decît un tradiționalist și — după cum își dă el însuși seama, înspăimîntat — un moșneag orb); dar prin prisma sa, ba chiar din punct de vedere obiectiv, el realizează o foarte potrivită descriere a stării de lucruri existente în regatul lui Lear.

Nu este lipsită de interes compararea finalului piesei *Regele Lear* cu cel al piesei *Hamlet*. În ambele cazuri protagonistul a fost înfrînt nu de

dușmanii săi și nici de propriile sale slăbiciuni, ci de istorie. Ambele piese se sfârșesc cu venirea probabilă la domnie a unui nou rege, o făgăduială de continuitate, opusă morții; dar în nici unul din cazuri noul rege nu va fi nici pe departe la înălțimea cuvenită. Fortinbras, după cum am văzut, nu e de loc în stare să înțeleagă cele înțelese de Hamlet; așa că, în pofida faptului că Horatio supraviețuiește, cele câteva banalități rostite în final sună fals. Cît despre Edgar, el nu-i decît un simplu succesor, dar reprezintă totuși un substanțial progres în comparație cu Fortinbras. Ultimele cuvinte ale piesei sînt emoționante și cu semnificații ciudat de adînci.

Apare clar din final că sensul și implicațiile piesei depășesc limitele gîndirii sociale a veacului al XVII-lea. O apreciere convențională (ceea ce ar trebui să spunem noi) s-ar dovedi cu totul nesatisfăcătoare. Trăsătura care îl face pe Edgar să fie cu mult superior lui Fortinbras este recunoașterea propriei sale inferiorități; nu a văzut ce a văzut Lear, nu a văzut și nu a simțit îndeajuns pentru a recunoaște valoarea experienței lui Lear, pentru a ști că e neștiutor. La urma urmei, poate că nu și-a uitat chiar cu totul de bietul Tom.

Din antologia *Shakespeare într-o lume în prefacere*, 1964.

C. Săndulescu



S. U. A.



S. U. A.



*Ralph Waldo Emerson*¹

SHAKESPEARE sau POETUL

Oamenii mari se disting mai curînd prin întinderea diapazonului decît prin originalitate. Dacă le vom pretinde originalitatea care constă în a-și țese pînza, asemenea păianjenului, din propriile lor măruntaie, sau în a găsi lut, a face cărămizi și a clădi case, atunci nici un om mare nu e original. Originalitatea creatoare nu stă însă nici în refuzul de a semăna cu ceilalți oameni. Eroul trăiește în miezul evenimentelor și ia parte la turnirele cavaleresti, vede ce anume vor oamenii, le împărtășește năzuințele și, prelungindu-le vederea și brațul, îi ajută să atingă ținta dorită. Geniul este cel mai îndatorat dintre oameni. Poetul nu este un palavragiu care spune tot ce-i trece prin minte, și pentru că spune tot, pînă la urmă, spune și ceva bun; el este o inimă ce pulsează în același ritm cu epoca și cu patria sa. În opera lui nimic nu este capricios sau excentric; totul e străbătut de o seriozitate profundă, însoțită de convingeri temeinice și îndreptată spre scopul cel mai precis pe care, în epoca respectivă, și l-a fixat un om sau o clasă.

Geniul timpurilor noastre nu vede cu ochi buni individualul și nu înțelege ca acesta să fie mare decît prin mulțime. Geniul nu are de ales. Omul mare nu se trezește într-o bună dimineață spunînd: „Viața clocotește în mine, vreau să iau calea mării și să descopăr un continent antarctic; azi voi afla cuadratura cercului; voi scormoni prin botanică și voi găsi hrană nouă pentru om; am inventat o nouă arhitectură; întrezăresc o nouă forță mecanică”... Nu, el e în matca gîndurilor și a evenimentelor, purtat tot mai departe de ideile și nevoile contemporanilor săi. Stă în locul unde ochii tuturor privesc într-o singură direcție și unde mîinile tuturor arată drumul pe care trebuie să meargă. Biserica l-a crescut în fel de fel de rituri și ceremonii, iar dînsul îndeplinește povața pe care i-a dat-o muzica ei și clădește o catedrală cerută de immurile și procesiunile ei. Dinaintea lui se dezlănțuie furia războiului. Sunetul goarnelor îl instruiește în cazărmi, iar el desăvîrșește instrucția. Constată că două comitate se căznesc să transporte cărbune, făină sau pește de la locul de producție la locul de consumație; gîndul îl poartă de îndată la o cale ferată. Orice maestru și-a găsit materialele adunate, iar forța lui a stat în atașamentul față de popor și în dragostea pentru materialele cu care a lucrat. Ce economie de forță! Și ce compensație pentru scurtimea vieții! Toate au fost făcute pentru ca

¹ *Ralph Waldo Emerson* (1803–1882), gînditor, publicist și poet. A scris eseuri în sprijinul anumitor reforme politice, sociale și morale.

el să le aibă la îndemână. Lumea l-a condus pînă la acest punct al drumului pe care-l străbate. Pînă să se ivească el, neamul omenesc a ieșit la lucru, a dărîmat munții, a acoperit văile, a aruncat poduri peste fluvii. Bărbați, popoare, poeți, meșteșugari, femei — toți au trudit pentru el și l-au inclus în preocupările lor. Alegeți-i un subiect de altă natură, în afara tendințelor generale, în afara istoriei țării sale și a sentimentelor patriotice, și el va trebui să facă totul singur; își va irosi forțele punînd la punct primele pregătiri. Te simți tentat parcă să spui că adevărata forță a geniului stă în a nu fi cituși de puțin original; în a fi extrem de receptiv; în a lăsa lumea să facă totul și în a îngădui spiritului epocii să treacă nestingerit prin cuget.

Tineretea lui Shakespeare a coincis cu o perioadă în care poporul englez cerea stăruitor spectacole dramatice. La cea mai mică aluzie politică, Curtea se simțea numaidecît ofensată și se străduia să o curme. La rîndul lor, puritanii, grupare energetică și în plină ascendență, precum și bigoții bisericii anglicane urmăreau același lucru. Dar poporul le dorea. Curțile hanurilor, casele fără acoperiș și gardurile ridicate spontan la iarmaroace erau teatrele improvizate ale actorilor ambulanți. Poporul încercase gustul acestei noi desfătări; și după cum noi, cei de astăzi, nu am putea suprima ziarele — asta n-ar fi în stare să o facă nimeni — nici în vremea aceea nu ar fi putut regele, prelatul sau puritanul, singuri sau uniți, să suprimă un organ care era în același timp baladă, epopee, ziar, întrunire a liderilor politici, conferință, teatru de marionete și bibliotecă. Probabil că regele, prelatul, puritanul și toți ceilalți se regăseau în aceste spectacole. Avem toate temeinurile să spunem că ele deveniseră o preocupare națională — în nici un caz ostentativă, așa cum a socotit cu cale să o înfățișeze într-o istorie a literaturii engleze un mare învățat — prin nimic mai puțin vrednică de considerație pentru că era ieftină și nebagată în seamă ca o brutărie. Cea mai bună dovadă a vitalității sale este mulțimea de scriitori care au dat buzna în această arenă: Kyd, Marlowe, Greene, Jonson, Chapman, Dekker, Webster, Heywood, Middleton, Peele, Ford, Massinger, Beaumont și Fletcher.

Stăpinirea fermă, de pe scenă, a opiniei publice este de primă importanță pentru poetul care muncește pentru ea. El nu-și pierde vremea făcînd experiențe nerodnice. Publicul e pregătit și așteaptă. În cazul lui Shakespeare e mult mai mult decît atît. În perioada cînd a părăsit Stratford-on-Avon și a plecat la Londra, un mare număr de piese, scrise de autori diferiți, la date diferite, existau sub formă de manuscris, fiind jucate pe rînd pe scenă. Așa era, de pildă, povestea Troiei, pe care spectatorii puteau s-o asculte vreme de cîteva zile în șir, săptămîină după săptămîină; moartea lui Iuliu Cezar și alte povestiri din Plutarh, de care nu se plictiseau niciodată; un raft întreg de istorii ale Angliei, de la cronicile lui Brut și Arthur, pînă la cronicile șirului de Henrici, pe care le ascultau cu nesat; și un șirag de tragedii sfîșietoare, vesele povești italiene și călătorii spaniole, pe care le cunoșteau toți ucenicii din Londra. Cu mai multă sau mai puțină pricepere, fiecare autor dramatic tratase aceste subiecte, și suflerul era în posesia manuscriselor, murdărite și rupte. Astăzi nu mai este cu putință să știm cine le-a scris pentru prima oară. Au fost vreme atît de îndelungată

proprietatea teatrului și atât de multe genii noi le-au amplificat sau modificat, introducând fie o replică, fie o scenă întreagă, fie un cîntec, încît nimeni nu mai poate pretinde drepturi de autor pentru aceste lucrări colective. Din fericire, nimeni nu se gîndește la așa ceva. Moștenirea primită nu dorim încă să o stăpînim în chipul acesta. Avem cititori puțini; în schimb, mulți spectatori și ascultători. Și ar fi de dorit ca lucrurile să rămînă astfel.

Ca și colegii săi de breaslă, Shakespeare prețuia piesele vechi, imens material neprelucrat, cu care se puteau face tot felul de experiențe. Dacă în vremea lui ar fi existat prestigiul care însoțește o tragedie modernă, nu s-ar fi putut face nimic. Singele fierbinte și aspru al Angliei vii circula prin piesă ca prin baladele populare, dînd viață întruchipărilor fanteziei sale nestăvilite și majestuoase. Poetul are nevoie de temelia tradiției populare — ea îi îngăduie să creeze și, pe de altă parte, îi poate înfrîna avînturile artistice pînă ce le aduce la cuvenita cumpătare. Ea îl menține legat de popor, oferă o bază construcției și, punîndu-i la îndemînă uriașă muncă săvîrșită, îi oferă răgazul necesar ca să-și dea măsura deplină a forțelor și a cutezanțelor imaginației sale. Pe scurt, poetul datorează legendei ceea ce sculptura datora templului. În Egipt și în Grecia sculptura s-a dezvoltat prin subordonare față de arhitectură. La început a fost ornamentul de pe zidul templului și un relief grosolan sculptat pe frontoane; apoi relieful a devenit mai îndrăzneț, și un cap sau un braț a fost proiectat din zid, grupurile fiind încă aranjate în funcție de clădire, care servea și drept cadru al lor; iar cînd, în cele din urmă, s-a ajuns la cea mai mare libertate a stilului și tratării, geniul dominant al arhitecturii a continuat să împrumute statuii un anumit calm și o anumită cumpătare. De îndată cînd statuia a devenit independentă și nu a mai avut legătură cu templul sau cu palatul, arta a început să decadă: capriciul, extravaganta și ostentația au înlocuit moderația de altădată. Pendula pe care sculptorul a găsit-o în arhitectură, primejdioasa excitabilitate a poetului a găsit-o în imensul material dramatic cu care oamenii fuseseră deprinși, material realizat la un nivel artistic pe care un geniu, oricît de extraordinar, n-ar putea spera să-l atingă.

De fapt, se pare că Shakespeare a fost îndatorat în toate sensurile posibile și a înțeles să se folosească de tot ce găsea; iar măsura datoriilor sale se poate vedea din laborioasele calcule ale lui Malone cu privire la cele trei părți ale lui *Henric al VI-lea*, în care, „din totalul de 6.043 de versuri, 1.771 au fost scrise de un autor anterior lui Shakespeare; 2.373 de Shakespeare, ca preluări din anumiți predecesori; și 1.899 au fost exclusiv compuse de el”. Cercetările ulterioare au dovedit că aproape nici una dintre piese nu este în întregime o creație originală a sa. Verdictul lui Malone reprezintă un document important de istorie externă. În *Henric al VIII-lea* cred că se deslușesc limpede contururile stîncii de temelie pe care s-au depus straturile mai fine ale contribuției shakespeareene. Prima piesă a fost scrisă de un om superior, de un gînditor lipsit de ureche muzicală. Versurile lui le deosebesc numai decît, și cadența lor o cunosc. Citiți monologul lui Wolsey și scena următoare în care apare Cromwell și unde, în locul versi-ficației lui Shakespeare, al cărei secret stă în aceea că gîndul construiește

melodia, astfel încât lectura inteligentă, urmărind scoaterea în evidență a ideilor, pune în valoare ritmul, versurile sînt construite pe o melodie dată și nu sînt lipsite chiar de o anumită elocință teologică. Cu toate acestea, în întreaga piesă există trăsături certe ale mîinii lui Shakespeare, iar unele pasaje, cum ar fi, de pildă, descrierea încoronării, sînt ca niște autografe. Oricît de ciudat s-ar părea, omagiul adus reginei Elizabeth e scris într-un ritm defectuos.

Shakespeare știa că tradiția oferă fabulații mult mai bune decît cele pe care le poate inventa cineva. Iar dacă i se contestă meritul de a fi inventat intriga, să nu uităm că și-a sporit resursele; și-apoi, în vremea sa, oamenii nu pretindeau originalitate cu orice preț. Nu exista o literatură pentru milioane de cititori. Lectura universală, presa ieftină erau necunoscute. Un poet mare, născut într-o epocă a neștiutorilor de carte, absoarbe toată lumina care radiază undeva. Măreța lui sarcină este de a aduce prinos poporului său orice nestemată a intelectului și orice floare a simțirii omenestii; și nu e de mirare că ajunge să-și prețuiască memoria tot atît de mult ca și invenția artistică. În consecință, îl preocupă prea puțin sursa ideilor sale, dacă acestea i-au parvenit prin traduceri, prin tradiții, prin călătorii în țări îndepărtate sau prin inspirație; indiferent de unde vin, ele vor fi la fel de bine primite de către necriticul său auditoriu. Mai mult, un poet mare împrumută din imediata vecinătate. Și alți oameni spun lucruri înțelepte; numai că spun și multe prostii și nu știu cînd anume au vorbit înțelept. El însă cunoaște scînteierea nestematei autentice și, indiferent de locul unde o află, o așază la loc de mare cinste. S-ar putea spune că acesta e făgașul fericit al lui Homer, al lui Chaucer, al lui Saadi. Pentru ei, orice scîlipire era scîlipirea lor. Și ei sînt nu numai poeți, ci și bibliotecari și istoriografi. Fiecare autor de romane cavalești a moștenit și a împărțit sulele de povești ale lumii, povești care vorbeau

De Theba și Pelops și versul lor,
Și-al Troiei basm fermecător.

Influența lui Chaucer se vedește în întreaga noastră literatură a începuturilor, iar mai recent i-au fost îndatorați nu numai Pope și Dryden, ci întreaga pleiadă a scriitorilor englezi, chiar dacă marea datorie nu este recunoscută. E de-a dreptul uluitoare bogăția din care se înfruptă atîția lefegii. Dar și Chaucer s-a împrumutat în dreapta și în stînga. Astfel, se pare că s-a inspirat continuu, prin Lydgate și Caxton, din Guido da Colonna, a cărui descriere a războiului troian în limba latină a fost, la rîndul ei, o compilație din Dares Phrygius, Ovidiu și Statius. Alți creditori ai lui Chaucer sînt Petrarca, Boccaccio și poeții provenșali; *Romanul trandafirului* nu este decît o traducere judicioasă a lucrării lui Guillaume de Lorris și Jean de Meung; *Troilus și Cresida*, a lucrării lui Lollius da Urbino; *Cocoșul și vulpea*, o traducere a *Lais-urilor* Mariei de France; *Casa faimei*, o traducere din franceză sau italiană; iar pe bietul Gower îl exploatează de parcă acesta ar fi doar un cuptor pentru ars cărămizi sau o carieră de piatră, cu ajutorul cărora poate să-și dureze casa. Fură și este iertat, pentru că ceea ce ia nu are valoare acolo unde se află și e de neprețuit acolo unde rămîne după el. A devenit aproape un fel de regulă în literatură ca un om,

după ce s-a dovedit capabil de scrieri originale, să capete dreptul de a fura după pofta inimii din scrierile altora. Gîndul este al celui care poate să și-l însușească; și al celui care știe să-i găsească sălașul potrivit. O anumită stingăcie însoțește folosirea ideilor împrumutate; dar de îndată ce știm ce să facem cu ele, devin ideile noastre.

Trebuie să fim recunoscători cercetătorilor de antichități și Societății „Shakespeare” pentru că au reconstituit etapele de dezvoltare a dramei engleze, de la misterele interpretate în biserici de oameni ai bisericii, pînă la desprinderea lor definitivă de biserică și alcătuirea de piese laice, de la *Ferrex și Porrex* și *Acul cumetrei Gurton* pînă la jucarea pe scenă a pieselor pe care Shakespeare le-a modificat, remodelat și, în cele din urmă, le-a făcut ale sale. Înaripați de viziunea succesului și îmboldiți de interesul crescînd al problemei, oamenii aceștia n-au lăsat nici un raft de cărți necercetat, nici o ladă din mansardă nedesfăcută, n-au îngăduit ca nici un dosar cu file gălbejite, pline de socoteli, să fie distrus de umezeală și viermi, atît de vie la era speranța că vor descoperi dacă adolescentul Shakespeare a fost sau nu braconier, dacă a păzit caii la intrarea teatrelor, dacă a fost director de școală și de ce, prin testament, i-a lăsat soției sale, Ann Hathaway, numai „cel de al doilea pat bun”.

Există o anumită duioșie în nebunia cu care epoca de față trece pe lîngă omul luminat de toate luminile și privit de toate privirile, în grija cu care înregistrează toate nimicurile privitoare la regina Elizabeth și regele Iacob, la Essexi, Leicesteri, Burleighi și Buckinghami și nu face o singură însemnare valoroasă despre întemeietorul unei alte dinastii, fără de care dinastia Tudorilor poate că nici nu ar mai fi amintită, omul care poartă neamul anglo-saxon într-însul prin inspirația ce-l hrănește, omul cu ale cărui gînduri oamenii cei mai de seamă ai lumii se vor hrăni timp de cîteva epoci de-acum încolo, cugetele primind această, și nu altă înclinare! Un actor popular — nimeni nu bănuia că era poetul neamului omenesc; iar taina aceasta era păzită cu sfințenie atît față de poeți și intelectuali, cît și față de curteni și oamenii frivoli. Bacon, care se considera un fel de inventar al intelectului uman din epoca sa, nu i-a amintit niciodată numele. Ben Jonson, ale cărui puține cuvinte de respect și laudă le-am tot tălmăcit și răstălmăcit, nu și-a putut închipui cît de elastică va fi faima prietenului său, deși simțise primele ei vibrații. Laudele pe care binevoise a i le aduce le considera, fără îndoială, generoase, și, hotărît, se socotea mai mare între ei doi.

Dacă, după cum spune proverbul, „este nevoie de deșteptăciune ca să recunoști deșteptăciunea”, epoca lui Shakespeare se cuvenea a fi în stare să o recunoască. *Sir Henry Wotton* s-a născut cu patru ani mai tîrziu decît Shakespeare și a mai trăit douăzeci și trei de ani după moartea lui; iar printre cunoscuții săi, precum și printre persoanele cu care Wotton corespundea, se numărau: Theodore Beza, Isaac Casaubon, *sir Philip Sidney*, *earl-ul de Essex*, lordul Bacon, *sir Isaak Walton*, doctorul Donne, Abraham Cowley, Bellarmine, Charles Cotton, John Pym, John Hales, Kepler, Vieta, Albericus Gentilis, Paul Sarpi, Arminius. Există dovezi precise că

a comunicat cu toți aceștia, fără a mai pune la socoteală pe mulți alții, pe care nu se poate să nu-i fi cunoscut: Shakespeare, Spenser, Jonson, Beaumont, Massinger, cei doi Herbert, Marlowe, Chapman și ceilalți. Din vremea pleiadei de oameni mari care au strălucit în epoca lui Pericle, nu a mai existat o asemenea societate; și, cu toate acestea, geniul lor nu a descoperit cea mai luminată minte a lumii. Masca poetului nostru era de nepătruns. Cînd te afli prea aproape de un munte, nu-i vezi înălțimea. E nevoie cam de vreun secol ca să începem a o bănuî; or, numai după două secole de la moartea lui Shakespeare au început să apară opinii critice pe care le putem considera corespunzătoare. Nici pînă astăzi nu a fost cu putință să se scrie o istorie a lui Shakespeare; pentru că el e părintele literaturii germane: afirmarea rapidă a acestei literaturi a fost în modul cel mai strîns legată de introducerea lui Shakespeare în limba germană prin Lessing și prin traducerea operelor sale de către Wieland și Schlegel. Numai în secolul al XIX-lea, al cărui geniu speculativ e un fel de Hamlet viu, a putut găsi tragedia *Hamlet* cititori atît de entuziaști. Astăzi, literatura, filozofia și gîndirea sînt shakespeareizate. Mintea lui Shakespeare este orizontul dincolo de care, în momentul de față, nu vedem. Auzul nostru își face educația muzicală cu ajutorul ritmului său. Coleridge și Goethe sînt singurii critici care au dat glas convingerilor noastre cu fidelitatea cuvenită; dar în toate mințile cultivate există o apreciere tacită a forței și frumuseții sale neîntrecute, care, asemenea creștinismului, caracterizează perioada.

Societatea „Shakespeare” a făcut investigații în toate direcțiile posibile, a publicat elementele care ne lipsesc, a oferit bani pentru orice informație concludentă; și cu ce rezultat? În afară de cîteva importante ilustrări din istoria teatrului englez, asupra cărora am atras atenția, a spicuit un număr de fapte privitoare la averea poetului și la tranzacțiile în legătură cu ea. Se pare că, an de an, Shakespeare și-a sporit participarea la acțiunile Teatrului „Black Friars”, a cărui garderobă și alte bunuri îi aparțineau lui; că și-a cumpărat pămînt în tîrgul său natal din cîștigurile realizate ca scriitor și acționar; că a locuit în cea mai bună casă din Stratford; că vecinii îi încredințau rezolvarea la Londra a diverselor lor treburi, cum ar fi împrumuturile bănești și altele; că a fost un veritabil fermier. Cam în vremea cînd scria *Macbeth* l-a trimis pe Philip Rogers în fața judecătorului din Stratford, cerîndu-i treizeci și cinci de șilingi și zece peni, despăgubiri pentru că-i livrase grîul la intervale neregulate; și în toate privințele pare să fi fost un bun gospodar, nicidecum renumit prin excentricități și excесе. Era un om de treabă, un actor și un acționar al teatrului prin nimic deosebit de alți actori și directori. Recunosc că această informație este importantă — a meritat eforturile depuse pentru a o obține.

Dar oricare ar fi crîmpeiele de informații pe care le-au putut culege acești cercetători cu privire la condiția lui Shakespeare, ele nu pot arunca nici un fel de lumină asupra infinitei sale inventivități, asupra magnetului tănuît prin care ne atrage. Sîntem niște istorici foarte nepricepuți. Povestim cronica familiei, vorbim despre naștere, despre locul nașterii, știință de carte, colegi, cîștiguri, căsătorie, tipărituri, celebritate, moarte; iar cînd isprăvim cu sporovăiala, nu apare nici o rază privitoare la raporturile dintre toate acestea și cel născut din zeiță; s-ar părea că dacă am deschide la

întimplare volumul *Modernul Plutarh* și am citi într-însul din viața oricărui personaj, aceasta s-ar potrivi și poemelor.

Shakespeare este singurul biograf al lui Shakespeare; dar pînă și dînsul nu poate spune nimic decît acelui Shakespeare ce se află în noi, cu alte cuvinte, momentelor noastre celor mai receptive și înțelegătoare. El nu poate coborî din tronul în care șade pentru a ne spune anecdote despre inspirațiile sale. Citiți prăfuitele documente culese cu grijă, analizate și comparate de sîrguincioșii Dyce și Collier, apoi citiți una din acele sentențe cerești, aeroliți ce par să fi căzut din înalturi și pe care nu experiența voastră, ci omul din piepturile voastre le-a primit ca pe niște cuvinte ale soartei; și spuneți-mi dacă se potrivesc, dacă cele dintîi le explică în vreun fel pe celelalte, sau care dintre ele oferă o perspectivă istorică mai deplină asupra omului.

Prin urmare, deși datele istorice externe sînt atît de sărace, totuși, cu Shakespeare ca biograf, în locul lui Aubrey și Rowe, dispunem de informația cu adevărat importantă, de informația care descrie caracterul și soarta lui, de cea care, dacă ar fi să-l cunoaștem pe omul acesta și să avem de-a face cu el, ar fi de cea mai mare însemnătate pentru noi. Avem în fața noastră, înregistrate, convingerile sale privitoare la toate problemele care bat la poartă fiecărei inimi și cer răspuns: viață și moarte, dragoste, bogăție și sărăcie, fericirile vieții și calea ce duce către ele; caracterele oamenilor și influențele, oculte și văzute, care le afectează soarta; și acele puteri misterioase și demonice care ne desfid știința și încă ne mai întunecă cele mai fericite ceasuri cu răutatea și darul lor. A citit oare cineva, vreodată, volumul de *Sonete* fără să-și dea seama că prin ele poetul a revelat, sub măști care nu sînt măști pentru cel inteligent, știința prieteniei și a dragostei, iureșul sentimentelor în cel mai sensibil și, totodată, cel mai intelectual dintre oameni? Ce trăsătură particulară a cugetului său a tănuit în dramele sale? În tablourile ample ale gentilomului și regelui se poate desluși ce anume forme și firi omenești i-au plăcut; cît de mult îl încîntau grupurile de prieteni, ospitalitatea generoasă, mărinimia. Timon, Warwick, Antonio neguțătorul să răspundă pentru marea lui inimă. Depart de a fi cel mai puțin cunoscut, Shakespeare este singura persoană din toată istoria modernă pe care o cunoaștem. Ce problemă de morală, moravuri, economie, filozofie, religie, gust, comportare în viață nu a rezolvat el? În legătură cu ce taină nu și-a arătat cunoștințele? Ce slujbă, sau funcție, sau domeniu de activitate omenească nu a menționat? Ce rege nu a inițiat el în arta guvernării, așa cum Talma l-a inițiat pe Napoleon? Care fecioară nu l-a aflat pe el mai gîngăș decît gîngășia ei? Pe care îndrăgostit nu l-a întrecut în dragoste? Pe care înțelept nu l-a întrecut în darul prevederii? Cărui gentilom nu i-a arătat că purtarea îi este grosolană?

Unii critici competenți și apreciativi desconsideră orice critică a lui Shakespeare care nu stăruie exclusiv asupra meritelor dramatice, susținînd că este greșit judecat ca poet și filozof. Am o părere la fel de înaltă ca și a lor despre meritele sale dramatice, totuși, le socotesc secundare. Shakespeare a fost un om căruia, avînd ce spune, îi plăcea să vorbească; un creier

generator de idei și imagini, care, căutînd un deuseu, a aflat la îndemînă drama. Dacă ar fi fost mai puțin decît atît, ar fi trebuit să ne gîndim cu cită competență și-a ocupat locul, ce mare autor dramatic a fost — și este — cel mai mare autor dramatic din lume. Adevărul e, însă, că ceea ce are de spus capătă o asemenea greutate, încît ne distrage întrucîtva atenția de la vehiculul folosit; aduce cu un sfînt a cărui istorie va să fie redată în toate limbile, în versuri și proză, în cîntece și tablouri, și fărîmițată în proverbe; astfel încît prilejul care a transpus gîndurile sfîntului în forma unei conversații, a unei rugăciuni, a unui cod de legi nu are nici o însemnătate în comparație cu universalitatea aplicării lor. Așa se întîmplă și cu înțeleptul Shakespeare și cu cartea vieții lui. El a scris melodiile întregii noastre muzici moderne; a scris textul vieții moderne; textul manierelor; l-a desenat pe omul Angliei și al Europei; pe „tatăl omului” din America; l-a desenat pe om și a descris ziua și ceea ce se întîmplă într-însa; a citit în inimile bărbaților și ale femeilor, le-a deslușit probitatea, gîndurile ascunse, vicleniile; vicleniile nevinovăției și trecerile datorită cărora virtuțile și viciile se preschimbă în contrariul lor; a știut să deosebească rolul mamei de cel al tatii, în fața copilului, sau să facă diferențieri subtile între libertate și soartă; a cunoscut legile represiunii, care formează poliția naturii; și toate plăcerile, precum și toate blestemele soartei omenesti i s-au întipărit în minte, în realitatea lor, dar fără violență, așa cum priveliștea se întipărește în ochii cuiva. Iar importanța acestei înțelepciuni a vieții umbrește forma, genul dramatic sau epic. Este ca și cum ne-ar interesa hîrtia pe care a fost scrisă o solie împărătească.

Shakespeare nu aparține nici categoriei autorilor eminenti, nici mulțimii. Înțelepciunea lui este de neconceput; înțelepciunea celorlalți ne-o putem închipui. Într-un fel, un bun cititor se poate cuibări în mintea lui Platon și poate cugeta de acolo; dar în mintea lui Shakespeare nu-și poate afla sălaș. Mai stăm încă în fața porții. Din punctul de vedere al facultății de a executa, de a crea, Shakespeare e unic. Nu se poate imagina ceva care să-l depășească. El reprezintă hotarele extreme ale subtilității compatibile cu eul individual — este cel mai subtil dintre autori, dacă poate fi numit autor. Alături de această înțelepciune a vieții stă la fel de marea înzestrare a forței imaginative și lirice. Și-a înveșmîntat personajele din legendele sale în forme și sentimente, de parcă ar fi fost oameni care trăiau sub un acoperiș cu el; și puțini oameni reali au lăsat caractere atît de distincte ca aceste plămui. Iar limba în care au vorbit a fost pe atît de frumoasă, pe cît de potrivită. Cu toate acestea, înzestrările sale nu l-au făcut nicicînd robul ostentației, după cum, iarăși, el nu a cîntat pe o singură coardă. O umanitate omniprezentă îi coordonează toate facultățile. Dați-i unui om talentat o povestire pe care să o redea în propriile sale cuvinte, și pîrtinirea lui se va face simțită numaidecît. El va face anumite observații, va expune anumite păreri, va atinge anumite subiecte, scoțîndu-le în relief cum se va pricepe mai bine. Va condensa o parte a narațiunii și va trece peste o altă parte, gîndindu-se la ceea ce-i convine lui și la ceea ce este pe măsura forțelor sale, nu la ceea ce este în conformitate cu subiectul dat. Pentru Shakespeare, însă, nu există idiosincrasii și subiecte stînjenoare; tot ce i se dă se cade ca el să primească; nu are înclinații sau

manii; nu este pictor de vaci, ornitolog sau manierist; nu i se întrezărește egotismul; lucrurile mari le povestește generos, lucrurile mici le subordonează. Este înțelept fără emfază sau aserțiune; e puternic, așa cum e puternică natura, care ridică uscatul și-l preschimbă în povirnișuri de munți, fără caznă, cu aceeași plăcere și potrivit acelorași legi care fac ca balonul de săpun să plutească în aer. Așa se explică forța egală a farsei, tragediei, povestirii și cîntecului de dragoste; un merit atât de neîntrerupt, încît fiecare cititor se îndoieste de percepția celorlalți cititori.

Această forță a exprimării sau a transpunerii celui mai intim adevăr al lucrurilor în muzică și versuri îl face pe Shakespeare poet tipic, adăugînd o nouă problemă metafizicii. Este ceea ce îl transferă în istoria naturală ca pe un produs de seamă al globului, vestind noi ere și ameliorări. Poezia sa a știut să oglindească lucrurile fără știrbire sau estompare; să le descrie pe cele fine cu precizie și pe cele mari cu perspectivă; tragicul și comicul, cu indiferență, fără denaturări sau părtinire. Forța măiestriei sale a pătruns pînă în cele mai mici amănunte ale execuției; a desăvîrșit o geană sau o gropiță cu aceeași siguranță cu care a zugrăvit munții, și, totuși, munții lui, asemeni munților din natură, rezistă la analiza microscopului solar.

Pe scurt, prin exemplul său extraordinar, Shakespeare demonstrează că numărul producțiilor, al picturilor, este un lucru indiferent. A avut puterea de a face *un* tablou. Daguerre a învățat cum anume să procedeze pentru ca o floare să-și întipărească imaginea pe placa iodată; după care, pe îndelete, a gravat milioane de flori. Obiecte există întotdeauna; nu însă și reprezentări. Iată, în sfîrșit, reprezentarea desăvîrșită; lumea figurilor nu are decît să pozeze pentru a i se face portretul. Nu se pot da rețete pentru crearea unui Shakespeare; dar posibilitatea preschimbării lucrurilor în cîntec este demonstrată.

Forța sa lirică stă în geniul bucății respective. Cu toate că sonetele își pierd frumusețea în splendoarea dramelor, sînt la fel de inimitabile ca și acestea; și meritul nu este al versurilor, ci al întregii lucrări. După cum este neasemuit timbrul vocii unei anumite persoane, neasemuit este și limbajul ființelor poetice, și orice propoziție e la fel de unică în felul ei ca și un întreg poem.

Cu toate că replicile din piese sau versurile izolate au o frumusețe care ispitește urechea să zăbovească și asupra lor pentru euphuismul care le învâluie, propozițiunea este atât de încărcată de înțeles și atât de organic legată de ceea ce o precede și o urmează, încît logicianul se declară satisfăcut. Mijloacele folosite sînt tot atât de admirabile ca și țelul urmărit: fiecare invenție subordonată, cu ajutorul căreia stabilește legături între extreme de neîmpăcat, este și ea un poem. Deși caii îl poartă în goană nebună spre cine știe ce tărîmuri îndepărtate, nu trebuie să descalece și să meargă pe jos — galopează mereu.

Cea mai frumoasă poezie a fost prima experiență; dar gîndul a suferit o transformare de cînd a fost experiență. Se întîmplă adesea ca oamenii culți să atingă o anumită măiestrie în compunerea versurilor; dar în poeziile lor nu e greu să le descifrăm istoria personală. Este suficient să cunoști societatea omenească pentru a putea recunoaște fiecare personaj: acesta e Andrew, aceea e Rachel. Astfel, înțelesul rămîne prozaic. Este o omidă

cu aripi, nu e încă un fluture. În cugetul poetului faptul s-a metamorfozat într-un nou element al gândirii, lepădând balastul. Această generozitate persistă la Shakespeare. Spunem, ținând seama de adevărul și caracterul apropiat al tablourilor sale, că știe lecția pe dinafară. Și, totuși, nu e nici urmă de egotism.

Mai există încă o trăsătură regească prin care, pe bună dreptate, se caracterizează poetul, și anume, voioșia sa — voioșia fără de care nimeni nu poate fi poet, pentru că ținta poetului este frumusețea. Iubește virtutea nu pentru că este obligatorie, ci pentru că e grațioasă; îl încântă lumea, bărbatul, femeia, pentru că ei iradiază fermecătoare lumină. Frumusețea — spiritul bucuriei și al veseliei — el o revarsă peste univers. Epicur susține că poezia are asemenea farmece, încât un îndrăgostit ar putea să-și lepede iubita pentru a le gusta. Iar barzii adevărați au fost vestiți pentru firea lor hotărâtă și veselă. Homer e scăldat de soare; Chaucer e voios și cu fruntea sus; iar Șaadi spune: „S-a zvonit cum că m-aș căi; dar ce am eu cu căința?” Nu mai puțin încrezător și voios, dimpotrivă, mult mai încrezător și voios este tonul lui Shakespeare. Numele lui inspiră inimii omenesci bucurie și emancipare. Dacă ar apărea în orice societate de suflete omenesci, cine nu s-ar încolona în oștirea lui? Orice subiect pe care-l tratează împrumută sănătate și longevitate de la stilul lui sărbătorec.

Ei, și acum, în ce lumină ne apare Shakespeare-omul față de Shakespeare-bardul și binefăcătorul, cînd, în singurătate, surzi la ecourile faimei sale, ne străduim să cîntărim lucrurile? Lecțiile singurătății sînt severe: ea ne învață, printre altele, să fim îngăduitori cu eroii și cu poezii; și, cumpănindu-l și pe Shakespeare, își dă seama că și el împărtășește nedesăvîrșirile omenirii.

Shakespeare, Homer, Dante, Chaucer au văzut splendoarea înțeleșurilor care planează deasupra lumii vizibile, au știut că un pom nu are numai menirea de a face mere, sau grîul de a face pîine, sau globul pămîntesc de a sluji pentru arat și drumuri; că toate acestea aduc și un alt rod, mai frumos, minții omenesci, fiind embleme ale gândurilor ei și expunînd prin întreaga lor istorie naturală un anumit comentariu mut asupra vieții omului. Pentru Shakespeare ele au fost culorile pe care le-a folosit spre a-și compune tablourile. El a sălășluit în frumusețea lor și nu a făcut niciodată pasul necesar, s-ar părea inevitabil, pentru un asemenea geniu, care să-i îngăduie a explora virtutea ce se află în aceste simboluri și are o asemenea forță, dar ce spun ele însele? Shakespeare a transformat în amuzament elementele care-i așteptau porunca. A fost organizatorul petrecerilor omenirii. Este că și cum cineva, cu ajutorul formidabilelor puteri ale științei, ar apuca în mînă cometele, planetele și sateliții lor, sau le-ar vedea desprinzîndu-se din crugurile lor pentru a străluci printre focurile de artificii municipale, aprinse într-o noapte sărbătorească, anunțul fiind: „Diseară, pirotehnic superioară!” Adică elementele naturii și puterea de a le înțelege să nu fie mai valoroase decît o serenadă sau decît un pufăit din trabuc? Fără voie, îți amintești din nou de răsunătoarele cuvinte din *Coran*: „Cerurile, și Pămîntul, și toate cîte se află între dinsele credeți că le-am zidit în șagă?” Atîta vreme cît se pune problema talentului și a forței mintale, lumea oame-

nilor nu are să ne arate pe cineva asemenea lui. Dar când se pune problema vieții sale, a elementelor ei principale și secundare, în ce anume măsură îmi este el de priință? Care îi este semnificația? Nu e decît o *A douăsprezecea noapte* sau *Visul unei nopți de vară* sau o *Poveste de iarnă*; ce tîlc are un tablou în plus sau în minus? Ne revine în minte verdictul egiptean al Societăților „Shakespeare”, și anume că a fost un actor mucalit și director de teatru. Îmi este cu neputință să conjug acest fapt cu versurile sale. Viețile altor oameni admirabili s-au armonizat într-un fel cu modul lor de a gîndi; dar în cazul acestui om, contrastul este izbitor. Dacă ar fi fost mai puțin decît este, dacă ar fi atins doar măsura comună a marilor scriitori — Bacon, Milton, Tasso, Cervantes — am lăsa acest fapt în seama semiobscurității șoartei omenesti; dar ca acest om între oameni, cel care a dat științei sufletului un subiect nou, mai vast decît s-ar fi putut vreodată închipui, și a înfipt stindardul umanității la cîțiva stînjeni mai departe în haos, ca acest om să nu fie înțelept cînd era vorba de el însuși, ca supremul poet să ducă o viață obscură și profană, punîndu-și geniul în slujba amuzamentului public, așa ceva trebuie să rămînă în istoria lumii!

Alți oameni — preoți și profeți, izraeliți, nemți, elvețieni — au văzut aceleași obiecte, și au văzut prin ele ceea ce acestea cuprindeau. Și în ce scop anume? Frumusețea s-a spulberat numaidecît; au dat citire unor porunci, au ținut predici pe munte; și-au asumat îndatoriri, s-au lăsat striviți de tristețe, și viața a devenit îngrozitoare, lipsită de bucurii, o „călătorie a pelerinului”¹, o ispitire continuă, împresurată de jur împrejur de mohorîtele povești ale căderii și blestemului lui Adam, de judecăți de apoi și focuri purgatorice și de pedepsire; și inima văzătorului și a ascultătorului s-a întristat de moarte.

Trebuie să admitem că acestea sînt semiconcepții ale unor semioameni. Lumea continuă să-și reclame poetul-preot, pe împăcătorul care nu va cocheta cu Shakespeare-actorul, după cum nu va orbecăi prin morminte cu Swedenborg-bocitorul, ci care va vedea, va vorbi și va acționa cu inspirație egală. Pentru că știința dă lumină strălucirii soarelui; dreptatea e mai frumoasă decît afecțiunea individuală; iar dragostea este compatibilă cu înțelepciunea universală.

Din *Oameni reprezentativi*, 1850.

L. Levișchi

¹ Aluzie la romanul puritan *Călătoria pelerinului* (1678) al scriitorului englez John Bunyan (1628–1688).

Caroline Spurgeon¹

MOTIVE PRINCIPALE ÎN IMAGISTICA TRAGEDIILOR LUI SHAKESPEARE

După cât știu, nu s-a observat pînă acum că în tragedii imaginile ades repetate joacă un rol de seamă în crearea, dezvoltarea, menținerea și reluarea emoțiilor, lucru întrucîtva asemănător cu rolul jucat de o temă frecvent reluată, sau de un leit-motiv într-o fugă sau o sonată, ori în operele lui Wagner.

Firește că orice cititor și-a dat seama de imaginile cu caracter de simbol, ades repetate, din piesele lui Shakespeare, ca, de pildă, aceea a arborelui și a ramurilor sale, cît și imaginea plantării, curățirii și dezrădăcinării arborelui, des întîlnite în piesele inspirate din istoria Angliei. Cititorii trebuie să fi remarcat, de asemenea, efectul realizat de imagistica animalieră din *Regele Lear* sau de izbucnirile explozive din *Romeo și Julieta*, dar abia cu cîtiva ani în urmă, în cadrul unui studiu adîncit al imagisticii shakespeareene, am catalogat, clasificat, numărat și fișat toate imaginile din fiecare piesă; drept consecință, imaginile dominante au ieșit pe dată la iveală.

Am constatat că în cazul fiecărei piese imaginile dominante sînt luate dintr-un anumit domeniu și, cu oarecare aproximație, într-o proporție anumită, iar unele categorii mai obișnuite, cele legate de natură și animale, cele care pot fi numite „cotidiene” sau „domestice”, vin, evident, în primul rînd. Pe lîngă această împărțire firească, am constatat că există, însă, mai ales în privința tragediilor, anumite grupuri de imagini care ies în relief, ca să spunem așa, în fiecare dintre piese și ne atrag imediat atenția prin faptul că se deosebesc fie prin tematică, fie prin numărul mare de ilustrări, fie prin ambele.

Ele par să formeze imaginile ce s-au perindat prin mintea lui Shakespeare, stîrnite fiind de una sau alta dintre piese. Îmi propun să analizez pe scurt tragediile numai în lumina acestor grupuri de imagini.

Imagistica din *Macbeth* îmi pare mai bogată și mai variată, mai plină de fantezie, mai inaccesibilă oricărui alt scriitor decît imagistica din

¹ Caroline F. E. Spurgeon (n. 1869), profesor la Universitatea din Londra, critic literar, s-a ocupat îndeaproape atît de epoca elizabetană, cît și de epocile anterioare ale literaturii engleze. Lucrările sale mai importante sînt *Cinci sute de ani de critică și referiri asupra lui Chaucer* (1925) și *Imagistica shakespeareană și semnificația sa* (1935). Fragmentul dat în traducere românească face parte dintr-un studiu premergător acestei lucrări, publicat în 1930.

toate celelalte piese. Iar aceasta se realizează, cred eu, mai ales prin continua folosire a lucrurilor celor mai simple, mai mărunte și mai obișnuite din viața de toate zilele a unei gospodării, dar care vehiculează sublimul poetic. Să revenim însă la subiectul nostru.

Ideile imagisticii din *Macbeth*, sint, prin ele însele, mai bogate în fantezie, mai subtile și mai complexe decât oricare altele din celelalte piese, majoritatea împletindu-se unele cu altele în repetarea lor. Există cel puțin patru idei mari și multe altele subordonate lor.

Una este chiar portretizarea lui Macbeth.

Puține lucruri obișnuite — inofensive ca atare — creează un efect atât de umilitor și degradant ca imaginea unui omuleț mărunțel și neînsemnat, îmbrăcat cu o haină mult prea mare. Actorii comici — Charlie Chaplin, de exemplu — cunosc asta; ei bine, tocmai prin intermediul unei imagini atât de simple ne va arăta Shakespeare concepția sa asupra eroului, subliniind ideea că onorurile pentru care s-au comis crimele sînt, la urma urmei, de foarte mică valoare pentru eroul său.

Revine tot timpul ideea că onorurile acordate lui Macbeth nu i se potrivesc, de parcă ar fi un veșmînt larg și prost croit, făcut pentru un altul. Însuși Macbeth exprimă cel dintîi această idee, către începutul piesei, cînd, imediat după apariția vrăjitoarelor, cu prezicerile lor, sosește Ross, din partea regelui, și îl salută drept *than* de Cawdor, la care Macbeth răspunde pe dată:

Dar *than*-ul Cawdor este încă-n viață.
De ce să-mbrac veșmînte de-mprumut?

(I, 3)

Iar cîteva minute mai tîrziu, pe cînd e cufundat în gînduri de mărire, sugerate de împlinirea a două dintre cele trei „prorociri” ale vrăjitoarelor, Banquo murmură, privindu-l:

Cinstirile ce-l copleșesc îi stau
Ca straie noi, ce nu se dau pe trup
Decît cu ajutorul folosinței.

(I, 3)

Cînd Duncan a ajuns cu bine la castel, ceea ce-i mai bun în *Macbeth* iese la iveală pentru o clipă și, în luptă cu sine însuși, se revoltă împotriva faptei pe care o plănuia, din trei motive: din cauza consecințelor nemăsurate, din cauză că o astfel de faptă e o trădare din partea unuia ce este rudă și gazdă, din cauza calităților lui Duncan ca om și rege. Cînd soția sa i se alătură, lui Macbeth îi repugnă fapta la fel de mult; dar e semnificativ că dă trei explicații cu totul diferite pentru a renunța la premeditata faptă, explicații ce crede că o vor convinge pe soția sa, știind bine că celelalte nu ar avea nici un efect asupra ei.

Astfel, îi spune că în ultima vreme a fost cinstit de către rege, că poporul îl respectă și deci ar trebui să culeagă de îndată roadele, și nu să distrugă totul prin crima pe care au plănuit-o.

E plin de ironie faptul că, pentru a exprima această situație, folosește aceeași metaforă a hainelor:

Mi-am dobândit
În ochii tuturor o mare faimă.
Cuvine-se s-o port în slava-i nouă,
Iar nu s-o lepăd prea curînd.

(I, 7)

La care *lady* Macbeth răspunde, plină de dispreț și de loc convinsă:

Ți-a fost
Nădejdea beată, -n care te mîndreai?

(I, 7)

După omor, cînd Ross spune că se va duce la Scone pentru încoronarea lui Macbeth, Macduff se folosește și el de aceeași metaforă:

O, de-ai putea să vezi doar fapte bune!
Adio! Iar veșmîntul nostru vechi
Nu fie mai ușor decît cel nou.

(II, 4)

În cele din urmă, cînt tiranul e gata de luptă la Dunsinane, iar trupele engleze înaintază, lorzii scoțieni mai au încă proaspătă în minte aceeași imagine. Caithness îl vede ca pe un om încercînd zadarnic să-și strîngă vestmîntul pe el cu o cingătoare mult prea mică:

Dar nu poate
Să-ncingă a sa pricină beteagă
În chinga legii;

(V, 2)

În vreme ce Angus, cu o imagine asemănătoare, rezumă pregnant esența a ceea ce au gîndit ei toți chiar din momentul venirii la putere a lui Macbeth:

Acum își simte slava cum i-atîrnă
Pierdută-n juru-i, strai de uriaș,
Pe-un hoț pitic.

(V, 2)

Acest tablou pregnant al unui omuleț mărunțel și neînsemnat, stînjenit de niște haine ce nu sînt pe măsura lui și împleticindu-se în ele, trebuie pus în contrast cu părerea, subliniată de unii critici (mai ales Coleridge și Bradley), a asemănării, ca măreție și sublim, între Macbeth și Satan al lui Milton.

Nu mai încapă îndoială că Macbeth e construit la scara măreției și a dimensiunilor eroice, cu mari posibilități, căci altfel nici vorbă n-ar fi de tragedie. E mare, colosal ca vitejie, ambiție intensă și nestăpînită, imaginație și sensibilitate. Dar nu ar putea sta vreodată alături de Hamlet sau

Othello, să zicem, ca noblețe a firii; în esență, nu-i decît o biată creatură ambițioasă, crudă și perfidă, trecînd fără milă peste leșuri de rudă și prieten, pentru a pune mîna pe rang și putere, lucruri de care e cu totul nevrednic. Trebuie deci să ținem minte că așa îl vede, în repetate rînduri, Shakespeare, cu deosebită sa claritate de viziune.

O altă imagine sau idee ce revine ades în *Macbeth* este reverberația sunetului, vîind peste nesfîrșite întinderi, pînă și în spațiile fără de hotar de dincolo de limitele lumii. Ecoul, ca și reflectarea luminii, de altfel, l-a interesat întotdeauna pe Shakespeare; nu i-a trebuit mult ca să-l remarce, iar în primele piese e adesea pomenit în mod cît se poate de simplu și direct, ca, de exemplu, răscolitorul bubuit de tobe din *Regele Ioan*, sărutul zgomotos al lui Petrucchio, ce răsună în toată biserica, imaginea delicată, folosită de Julieta, a Ecoului, cu limba sa de aer, repetînd „Romeo”, declarația Violeti, care spune că dacă ar fi Orsino,

Și numele ți-aș fi strigat pe dealuri,
Cu ele să te chem: Olivia!¹

sau remarca și mai neobișnuită a ducelui, care spune că melodia ce-i place

Răscolește
Lăcașul unde dragostea tronează.²

Shakespeare are o deosebită preferință pentru ecoul lătratului de ciini și al chemărilor din corn, folosindu-le în repetate rînduri (în *Visul unei nopți de vară*, *Titus Andronicus* și *Îmblinzirea scorpiei*):

Și ne vom desfăta cu armonia
Ecoului pătruns de lătrături.³

Însușirile sale reverberante și amăgitoare ale cornului îl atrag:

... gîngavul ecou, cu vocea spartă,
Întoarnă cornul clar, prostînd copoi,
Ce parcă-aud îndemn din două părți.⁴

Tocmai de aceste însușiri se folosește cu dibăcie Warwick atunci cînd, trezit în miez de noapte spre a potoli pe neliniștitul rege fără somn, își pierde răbdarea în fața temerilor lui Henric, care crede că trebuie să fie vreo cincizeci de mii de răsculați: Warwick ripostează pe un ton cam acru:

Nu, nu se poate!
Precum ecoul, zvonul înmulțește
Puterile vrăjmașului. Stăpîne,
Te culcă-acum.⁵

¹ *A douăsprezecea noapte*, Actul I, scena 5.

² *Ibidem*, Actul II, scena 4.

³ *Visul unei nopți de vară*, Actul IV, scena 1.

⁴ *Titus Andronicus*, Actul II, scena 3.

⁵ *Henric al IV-lea*, Partea a II-a, Actul III, scena 1.

Dar numai după 1600, mai cu seamă în *Troilus și Cresida*, Shakespeare recurge la aceeași idee, a reverberării și reflectării, pentru a reda gânduri profunde, cu substrat filozofic. Astfel de gânduri se află din belșug în mintea lui Ulise, care folosește tot timpul această modalitate de redare; Kent, în *Regele Lear*, se folosește de un fenomen natural asemănător spre a sublinia adevărul potrivit căruia manifestările zgomotoase și jurămintele solemne nu înseamnă neapărat simțăminte adânci. În *Macbeth*, prin menționarea însușirii deosebite a sunetului de a se repeta de mai multe ori, se realizează sublinierea deosebit de pregnantă și sugestivă a unei idei care apare tot timpul la Shakespeare în anii săi de maturitate, și anume consecințele nemăsurate pe care le poate avea răul ce zace în firea unui singur om.

Ca și Hamlet, Macbeth e pe deplin conștient de imposibilitatea de a fi „scutit” de urmările faptei sale; prin minunata imagine a îngerilor, pledînd cu glasul lor de trîmbițe, și a milei, ca un prunc plîpînd și gol, suit pe aripi de vifor,

... heruvim călare
Pe nevăzuții vijeliei cai,
(I, 7)

care

Va năluci-n privirea uturora
Grozavul fapt ce-neacă-n lacrimi vîntul,
(I, 7)

ne face să ne închipuim că ecoul faptei sale răsună în nemărginirea văzduhului.

Imaginea e din nou reluată de Macduff cînd strigă:

... zilnic
Alt plîns de-orfan și-alt geamăt de vădană,
Și noi dureri lovesc în față cerul,
Ce, răsunînd, al țării glas l-îngînă,
De jalea ei urlînd același vaier,
(IV, 3)

și din nou, de către Ross, cînd încearcă să-i comunice lui Macduff îngrozitoarea veste a ultimelor crime săvîrșite de Macbeth — uciderea soției și a copiilor săi:

Port vești pe care
Mai bine le-aș urla-n pustietăți,
Acolo unde-auzul nu le-ar prinde.
(IV, 3)

Nu poate exista imagine mai pregnantă a nemărginirii în spațiu, a caracterului copleșitor și nesfîrșit al urmărilor, al repercusiunilor unei fapte criminale.

O altă idee, des întilnită în piesă, derivă din simbolul potrivit căruia lumina reprezintă viață, virtute, bunătate, iar întunericul — nenorocire

și moarte. „Îngerii sînt plini de strălucire”, iar vrăjitoarele sînt „babornite pline de taine și-ntunecate ca un miez de noapte”; după cum spune Dowden, direcția de dezvoltare a întregii piese poate fi rezumată în cuvintele:

Adorm pe rînd
Făpturile plăpînde ale zilei.

(III, 2)

Aceasta e, fără îndoială, foarte limpede, dar de aici se dezvoltă ideea, peste tot întilnită, că răul care se face e atît de îngrozitor, încît va lua vederea privitorului; iată de ce e nevoie de întuneric și aproape de orbire pentru înfăptuirea sa.

Ca și în multe alte situații din piesă, e plin de ironie faptul că Duncan e cel ce se folosește primul de această metaforă, de ideea care devine una dintre principalele trăsături ale tragediei. Acordînd fiului său noua cînstire, el nu uită să spună că și alții, rubedenii și nobili, vor fi și ei răsplătiți:

Semne de noblețe, ca luceferi,
Vor străluci pe pieptul celor vrednici.

(I, 4)

După ce regele a sfîrșit de vorbit, Macbeth își dă seama că Malcolm e acum prinț al regatului, și deci o piedică în plus în calea sa; deodată, dîndu-se parcă înapoi în fața cutremurătoarei grozăvii ce îi apare în minte, Macbeth își strigă lui însuși:

V-ascundeți focul, stele,
Nu luminați în bezna poței mele!

(I, 4)

De acum încolo ideea că asemenea fapte pot fi săvîrșite numai pe întuneric va fi tot timpul prezentă atît în mintea lui Macbeth, cît și a soției sale, după cum se poate vedea din cele două invocări deosebite și atît de caracteristice ale lor, adresate întunericului; strigătul scos de *lady* Macbeth își îngheață sîngele în vine:

Tu-mbracă-te-n al iadului fum negru
Și vino, deasă noapte!

(I, 5)

devenind și mai pătrunzător atunci cînd, mai tîrziu, auzim semnificativele cuvinte: „Ea are întotdeauna o luminare aprinsă alături” (V, 1); menționăm și apelul mai blînd al lui Macbeth, exprimat în limbajul șoimarilor:

Te apropie, șoimar al nopții, leagă
Sfioșii ochi ai zilei milostive.

(III, 2)

În acea noapte hotărîtoare, agitat și fără somn, cu inima grea ca plumbul, Banquo traversează curtea, iar Fleance merge înaintea sa, ținîndu-i torța; cînd, privind cerul întunecat, Banquo murmură:

În cer se fac economii.
Și-au stins toate feștilele,

(II, 1)

ne dăm pe dată seama că totul e pregătit pentru trădare și omor.
E astfel tocmai potrivit că în ziua următoare „facă-i călătoare-i sugrumată de negre umbre”, iar

... fața lumii
Se-ngroapă-n bezne, cînd lumina vie
Menită-i s-o sărute.

(II, 4)

De asemenea, ideea faptelor prea îngrozitoare pentru a mai putea fi privite de ochi omenești apare foarte adesea; *lady Macbeth* își bate joc de această idee; „adormitul și mortul”, argumentează ea, „sînt asemeni icoanelor”:

Numai în copilărie ochii
Se sperie de-un diavol zăgrăvit;

(II, 2)

dar Macduff, după ce l-a văzut pe rege ucis, se repede afară și-i strigă lui Lennox:

Veniți în prag, și de-o gorgonă nouă
Veți fi orbiți!

(II, 3)

Macbeth afirmă, plin de vitejie, că este în stare să privească „ce poate tulbura chiar și pe Diavol”, dar groaza ce-i răsare în suflet, zărind în cortegiul de regi pe unul care „prea mult aduce cu spiritul lui Banquo”, și-o exteriorizează prin strigătul agonizant:

Coroana ta îmi arde ochii!

(IV, 1)

iar în impresionantele sale cuvinte pline de amărăciune de la sfîrșit, gîndurile și imaginile precumpănitoare sînt stingerea luminii și reverberarea searbădă a sunetelor și a miniei, „lipsite de-nțelese”.

Cea de a patra importantă idee cu caracter simbolic în piesă este una foarte obișnuită la Shakespeare și poate fi întîlnită în întreaga sa operă: ideea că păcatul e o boală — Scoția e bolnavă.

Astfel, Macbeth, refuzînd pe medici pentru sine, se întoarce spre unul dintre ei și-i cere să găsească, dacă poate, boala Scoției,

S-o cureți, s-o faci zdravănă ca-alt'dată.
Din palme-aș bate, de-aș sili ecoul
S-aplaude și el. Ia-mi asta, ți spun!
Cu ce revent, sau alte curățenii
Să-i scot afară pe englezii ăștia?

(V, 3)

Malcolm spune că țara plînge, singurează, e rănită, iar mai încolo îl îndeamnă astfel pe Macduff:

... crunta noastră răzbunare
Să fie leacul ăstui chin de moarte;

(IV, 3)

în vreme ce Caithness îl numește pe Malcolm „vraciul țării suferinde”, „lecuirea țării” (V, 2).

Demn de relevat e faptul că toate metaforele legate de boală, folosite de Macbeth, sînt îndreptate spre vindecare sau ușurare; balsamul pentru răni, somnul pentru friguri, curățenia pentru dureri, un „dulce-aducător de-uitare”, întărind astfel în fața cititorului sau ascultătorului dorința sa vie și nestrămutată de a căpăta sănătate, odihnă și, mai presus de toate, pace a cugetului.

Alte motive secundare, care apar în imagistica piesei și revin tot timpul, influențează imperceptibil, dar profund, imaginația cititorului.

Unul dintre aceste motive este ideea caracterului nefiresc al crimei lui Macbeth, ideea că ea este un spasm al naturii, lucru accentuat în repetate rînduri și subliniat prin intermediul imaginilor, după cum sînt de asemenea subliniate urmările îngrozitoare a tot ceea ce este împotriva firii.

Macbeth însuși spune că rănilor lui Duncan sînt

Deschise plăgi, porți ale nimicirii,

(II, 3)

și compară crima sa cu sacrilegiul de a pătrunde cu de-a sila în templul sfințit al lui Dumnezeu.

Întîmplările care însoțesc crima, cit și cele ce îi urmează, sînt îngrozitoare, deoarece sînt nefirești: o bufniță omoară un șoim, caii se sfișie între ei, pămîntul e fierbinte și se cutremură, ziua se prefăce în noapte; toate acestea „sînt peste fire”, spune moșneagul,

Cum e fapta lor.

(I, 4)

Cea mai mare tulburare a lui Macbeth e și ea nefirească: și-a „omorît somnul”, iar întregul simțămînt de prăbușire este întărit prin imagini ca „desfacă-se-al pămîntului chenar” (III, 2), sau prin invocația lui Macbeth către vrăjitoare, cu îngrozitoarea înșiruire de convulsii ale firii care ar putea urma răspunsului lor. Într-adevăr, dacă dintr-un punct de vedere întreaga dezvoltare a piesei poate fi rezumată în cuvintele lui Macbeth:

Adorm pe rînd

Făpturile plăpînde ale 'zilei,

(III, 2)

dintr-un alt punct de vedere ea este perfect definită de către doctor atunci cînd, punînd diagnosticul bolii de care suferă osîndita regină, spune că e „o mare răscolire-a firii” (V, 1).

Pe lingă aceste imagini repetate, care simbolizează sau exprimă o idee, în piesă mai există și alte grupuri de imagini care au drept efect crearea unei anumite atmosfere, dezvoltînd și intensificînd astfel anumite simțăminte și emoții.

Acesta este cazul „goanei călare”, contribuție la realizarea unei atmosfere de grabă, nelăcetată agitație și îmboldire la acțiune, lucruri de care sîntem pe deplin conștienți în cuprinsul piesei. Simbolul e realizat pe plan



extern prin goana crainicului ce sosește la *lady Macbeth* „cu sufletul la gură” (I, 5), ajungând înaintea lui *Macbeth*, care, și el, i-o luase înainte lui *Duncan*; acesta din urmă comentează cu o ironie neintenționată:

Da-i călăreț grozav, și-mpintenat
De dorul său, el s-a văzut acasă
Naintea mea.

(I, 6)

Remarcăm, de asemenea, ce rol de seamă are metafora „goanei călare” în înșiruirea de imagini ce se îngrămădesc în cugetul înfierbîntat al lui *Macbeth* atunci cînd cîntărește avantajele și dezavantajele planului său; pruncul călărind „pe-aripi de vifor”, heruvimii cerului încălecind

Pe nevăzuții vijeliei cai,

(I, 7)

iar în cele din urmă, viziunea perspectivei, a țelului său, prin imaginea unui cal ce nu-i îndeajuns înboldit, imagine care se contopește cu propriul său chip, călăreț fiind, și repezindu-se în șa cu un asemenea avînt, încît „se prăbușește” de cealaltă parte a calului.

Simțămîntul de groază și durere este amplificat de frecvențele metafore în care apare sîngele; acestea sînt foarte pregnante și au mai fost remarcate și de alți critici, mai ales de *Bradley*, cea mai îngrozitoare dintre ele fiind a lui *Macbeth* cînd se descrie pe sine însuși, croindu-și drum cu greu printr-un fluviu de sînge, iar cea mai impresionantă dintre toate, poate chiar din întreaga creație shakespeariană, este imaginea lui *Macbeth*, înțepenit de groază, privindu-și propriile mîini pătate de sînge, urmărind cum acest sînge înroșește nemărginirea unui ocean.

Metaforele animaliere contribuie și ele la dezvoltarea acelorași simțăminte, în mai toate fiind vorba de animale de pradă, hidoase, sălbatice; de pildă, un cuib de scorpioni, un șarpe veninos, un „hultan drăcesc” ce ucide pui, un vultur hrăpăreț, un roi de gînganii, un tigr, un rinocer și un urs, plătînda pitulice luptîndu-se cu o bufniță, pentru a salva viața puilor ei, păsărele care se tem de curse, plase, lațuri și clei (aceste din urmă metafore, atît de pline de amară ironie, folosite de către *lady Macduff* și fiul ei cu puțin înainte de a fi omorîți), bufnița cu țipetele sale ascuțite, ursul legat de un par, luptîndu-se cu înverșunare pînă la capăt.

S-au spus destule, cred, pentru a arăta complexitatea și varietatea semnificațiilor imagisticii din *Macbeth*, cît și pentru a afirma că o bună parte din emoțiile resimțite de spectator — milă, teamă și repulsie — se datorează acțiunii repetate, subtile, dar precise, a acestei imagistici asupra minții noastre, influență de care în bună măsură nu ne dăm seama, atenția noastră fiind prinsă de tema principală.

1930

C. Săndulescu



Mark Van Doren¹

„RICHARD AL III-LEA“

Richard e un ticălos plin de strălucire, cu atât mai plin de strălucire cu cât e văzut și auzit pe fundalul de piatră al muzicii susținute de multe dintre personajele piesei, ce i se opun tot timpul, cu vigoare și larmă. Individul ce s-a desprins atât de încet din *Henric al VI-lea* se mișcă acum cu repeziciune pe propriile sale picioare. Tendința corală din *Henric al VI-lea* ajunge de asemenea la un punct culminant în piesa de față, așa încît spectacolul ce se prezintă în fața ochilor noștri este acela al unui șarpe agil, încolăcindu-se și descolăcindu-se în jurul temeliei cenușii a unei clădiri ce nu poate fi zdruncinată, pînă în cele din urmă, nici chiar de toate otrăvurile pe care le secretă el. Structura dramei este simplă, iar toate efectele sînt împinse pînă la extrem; piesa este lungă și uneori laborioasă; dar efectul de ansamblu își are strălucirea sa.

Corul ce se ridică împotriva lui Richard e format mai cu seamă din voci de femei. Apăsătorul clopot de jale începe să bată în scena a doua, cînd blestemele lui *lady Anne* însoțesc dangăte adevărate de clopot, ce anunță înmormîntarea socrului ei, *Henric al VI-lea*:

Blestem acelei mîini ce le-a deschis!
Blestem acelei inimi ne-ndurate
Ce s-a-ndurat s-o facă! Blestemat
Tot sîngele ce varsă sînge.

(I, 2)

Fiecare vers sună ca o puternică izbire a metalului, iar rezonanțele — blestem, inimă, sînge — își împletesc aici cadențele. Anne este pe loc curtată chiar de către cel pe care îl blestemă și care, plin de șiretenie, o face să cedeze; dar, ca urmare, sunetele lugubre ale bronzului vor răsună, cu și mai multă profunzime, în viața ei. În prima scenă a Actului al IV-lea ea își amintește că-i urase lui Richard ca „nenorocirea să-i înconjoare patul”; își dă însă seama că patul îi e înconjurat de propria ei nenorocire.

Căci de atunci odihna mi s-a dus
Și niciodată nu m-am bucurat,
În patul lui, de roua cea de aur
A somnului.

(IV, 1)

¹ Mark Van Doren (n. 1894), critic literar. Și-a făcut studiile la Universitatea „Illinois”, iar din 1920 predă la Universitatea „Columbia” din New York.

Cea mai cruntă dintre nenorociri s-a abătut asupra ei: urmează, alături de Richard, să devină regină, iar visurile lui, „plîne de spaime”, ce-i tulburau și ei odihna, se vor transforma în înveninate coșmaruri, căci Richard al III-lea, ca și Macbeth, nu cunoaște somnul.

Elizabeth, soția regelui Eduard și curînd văduva sa, va spune chiar în cea de a treia scenă a piesei:

Vai de regina Angliei, milord!

(I, 3)

Căci Gloucester o momise și umilise din primul moment, iar acum tocmai pusese capăt unui șir de insulte ce vor justifica izbucnirea ei de mai tîrziu:

Vai mie, vād ruina casei mele!

Căci tigrul-a prins în gheare cerbul tînăr,

Și tirania-ncepe să se urce

Pe tronul unui biet nevinovat.

Veniți, voi, crime, singe și măceluri,

Sfîrșitu-l vād prea bine, ca pe-o hartă!

(II, 4)

Ni se aduce de asemenea aminte, cu emfază, că bătrînul duce de York avusese o soție. Mama lui Eduard, Clarence și Richard, absentă în *Henric al VI-lea*, apare acum în fața noastră, jelindu-se ca o Hecubă a acestui măcel:

O, pîntec blestemat și pat al morții!

.....

Optzeci de ani de griji am tot trăit.

(IV, 1)

Ea dă rezonanțele cele mai ascuțite în mai multe coruri, stîrnite tot de ea, fie împotriva lui Richard, fie în sprijinul victimelor ambiției sale. Primul cor de acest fel deplînge soarta lui Clarence și Eduard, iar cea care începe este Elizabeth:

Nu cer să m-ajutați să plîng, durerea

Nicicînd nu va seca.

(II, 2)

Elizabeth, ca și toate celelalte femei, vorbește despre sine ca fiind lipsită de orice, numai de nenorociri nu; dă roade, toate sortite morții, pîntecele său procrează numai nefericire. Dar ajutorul ce-l refuză vine într-un belșug de îngînări din partea bătrînei ducese și a copiilor lui Clarence:

ELIZABETH: Ah, soțul și stăpînul meu, Eduard!

COPII LUI

CLARENCE: Ah, tatăl nostru, bunul nostru Clarence!

DUCESA: Ah, dragii mei copii, Eduard și Clarence!

ELIZABETH: Eduard, te-ai dus, tu, singurul meu sprijin!

COPII LUI

CLARENCE: Clarence, te-ai dus, singurul nostru sprijin!

DUCESA: Voi, singurul meu sprijin, sînteți morți!
 ELIZABETH: O, ce soție-a fost mai crunt lovită?
 COPIII LUI
 CLARENCE: O, ce orfani au fost mai crunt loviți?
 DUCESA: Ce mamă-a fost atît de crunt lovită?
 Căci mama ăstor chinuri, vai, sînt eu!
 Voi vă împărțiți durerea mea întreagă!

 Pe mine, de trei ori lovită, voi
 Mă plîngeți! Eu vă sînt durerii doică
 Și-o alăptez cu vaiete amare!

(II, 3)

Versurile degajă o tărie primitivă, asemănătoare cu cea din scena de mai tîrziu, cînd ducesa și Anne o ajută pe Elizabeth să-și dea seama ce nenorocire e să fii regină. Dar asta se poate simți numai dacă actrițele își rostesc rolurile cu voce ascuțită, monotonă, lipsită de inflexiune, voce pe care o pot avea numai femeile adînc îndurerate, golită de orice tresărire de bucurie. Tonalitatea glasurilor, și așa suficientă pentru orice scopuri obișnuite, va fi însă întărită de o adăugire și mai ascuțită: vocea Margaretei, femeia fatală din *Henric al VI-lea*, care supraviețuiește în *Richard al III-lea*, socotită drept „o vrăjitoare rea și hîdă”, o doamnă „fără de bucurii”. Apariția Margaretei în scena a treia e atît de înspăimîntătoare, încît „tilharii mîrșavi” ai casei de York, care pînă atunci se blestemaseră unul pe altul, se întorc ca o haită împotriva ei. Dar sînt neputincioși în comparație cu ea. Afuriseniile îndreptate împotriva lui Rivers, Grew, Hastings și Vaughan vor fi din nou amintite la moartea lor; iar Buckingham e redus la neputință totală:

Blestemul ei cîmplit mi-a zburlit părul.

(I, 3)

Richard e pentru ea „stîrpitură, porc ce rîmi păcatul”, „rob al uritelor porniri și poftelor drăcești”, „păianjen veninos”, „broscoiul cela cocoșat”. Iar pentru moment dușmana ei de moarte e Elizabeth — „biată efigie ștearsă”. Cea mai cruntă dorință a ei e ca Elizabeth să trăiască și să ajungă una din tînguitoarele vrăjitoare a căror tartoriță e tocmai ea:

Să-ți moară orice zile fericite
 Naintea morții tale.

(I, 3)

Această prevestire se va împlini întru totul, iar recunoașterea împlinirii sale de către toate femeile va duce spre marea scenă lirică a tragediei (IV, 4), după ce micuții prinți sînt uciși în Turn. Margaret e cea care vorbește prima, urmărind cu nesaț nenorocirile altora:

Norocul azi e fruct ce dă în pîrg
 Și-n gura hîdă-a morții stă să cadă.

(IV, 4)



Vin la ea Elizabeth, jelindu-și copilașii, florile ei gingașe, și bătrîna ducesă, copleșită de această nouă povară de suferință:

O, viață moartă, tu, privire oarbă,
Chip încă viu al morții și stafie,
Icoană a durerii și-a rușinii,
Mormîntului te fură încă viața;
Hrisov zbîrcit al vremii de restriște,
Îți odihnește astăzi neodihna
Pe-acest pămînt preadrept.

(IV, 4)

Se așază, iar Elizabeth se așază alături de ea pe pămînt, tocmai cînd Margaret, rămasă pînă acum nevăzută, se apropie pentru a fi a treia,

De poate-avea tovarăși deznădejdea.

(IV, 4)

Primul lor gînd e să o blesteme, ea fiind străbuna durerii lor; dar judecata le îndeamnă să-i ceară să le învețe arta sa înspăimîntătoare. Cea cu rugăciunea e Elizabeth:

Tu, meșteră-n blesteme, stai o clipă
Și-nvață-mă cum să-mi blestem dușmanii.

(IV, 4)

Lecția e simplă, cu toată chinuirea de sine pe care o cuprinde:

Să nu dormi noaptea; ziua să postești,
Trecuta fericire s-o asemui
Cu chinul cel de azi; copiii tăi
Să-i vezi chiar mai frumoși decît erau.
Pe cel ce i-a ucis, mult mai nemernic.
Sporindu-ți pierderea, îi crești lui vina;
Fă astfel, și vei ști cum să blestemi.

(IV, 4)

Și cu aceasta Margaret dispăre de pe scenă. Dar secretul a fost împărtășit. „Durerii-i trebui oare-atîtea vorbe?” se întreabă ducesa, care nu prea a înțeles pe de-a-ntregul. Elizabeth îi explică:

Bieți avocați avînd client durerea,
Moștenitori ce n-au de moștenit
Și oratori ai negrei suferinți!
Lăsați-i liberi! Alt folos n-aduc,
Dar ușurează inima rănită.

(IV, 4)

Rimarea¹ ultimelor versuri indică o nouă încredere în sine, lucru subliniat de asemenea de forța și claritatea metaforelor, atît de deosebite, prin

¹ În originalul englez versurile sînt rimate.

efectele lor, de reacțiile mecanice, caracteristice vorbirii ducesei. Dar și ducesa a reținut această lecție; când Richard intră cu suita sa în sunete de tobe și trompete, ea se folosește de prilej pentru a o pune în practică, iar Richard e nevoit să ceară instrumentelor să facă atîta zgomot încît cerul să nu audă glasurile „acestor birfitoare”. Ea nu așteaptă decît să se facă liniște, pentru a continua, istorisindu-i cumplita lui biografie; Richard îi răspunde desigur cu un joc de cuvinte, iar mai tîrziu, după ce înfruntă blestemele Elizabethei, face un al doilea tur de forță, de astă dată în peșit, căci are nemaipomenita îndrăzneală de a cere mîna fiicei Elizabethei. Dar are și nemaipomenitul noroc de a o căpăta, cu toate că prințesa nu va cădea în brațele sale, ci într-ale lui Harry Richmond.

Bocitoarele din *Richard al III-lea* formează corul principal, neexistînd altul mai puternic în întreaga operă shakespeareană; dar mai sînt și alte coruri în aceeași piesă. Prinții suieră scurt, dar în armonie, la unison. Fantomele ce se ivesc în fața ochilor lui Richard și Richmond în ultimul act, cît și cuvîntările pe care le țin fiecare în fața trupelor, pe cîmpia de la Bosworth, toate reprezintă perechi, au o simetrie una față de cealaltă, creînd un efect plin de spectaculos; iar la sfîrșit remarcăm duetul dintre Richmond și Derby, prin care se prezic patru uniri: York cu Lancaster, Alb cu Roșu, Richmond cu Elizabeth, Pacea cu Belșugul. Forțele îndreptate împotriva lui Richard sînt pretutindeni muzical distribuite. Refrenul îl susțin, cu inimile împietrite de durere, femeile; nu găsim parte a piesei în care să nu se afle acest zid de glasuri, la temelia căruia stă el, săpîndu-l cu limba sa de șarpe.

Celebrul monolog — „Azi iarna vrăjbii noastre” — rostit de Richard, cu care începe piesa, reprezintă un fel de introducere în retorică, unica scrisă pînă atunci de către Shakespeare; o altă virtute a monologului rezidă în descrierea soiului deosebit de ticăloșie a vorbitorului. Îl vom auzi apoi dezvoltîndu-și afirmațiile inițiale, descriîndu-și acțiunile, înainte de a le înfăptui, și străduindu-se tot timpul să-i convingă pe cei ce urmează a-i distruge că el e singurul și cel mai credincios prieten al lor. Dar cele mai multe lucruri despre el le învățăm, totuși, din manifestarea curentă a capacităților sale. Posedă ceea ce nu avea nimeni în *Henric al VI-lea*, și anume, agerimea minții; energia sa, ca și cea a celor mai străluciți eroi shakespeareeni e cerebrală. E deci și înspăimîntător, și fascinant. În momentele sale cele mai crude, îi simțim pulsația inteligenței, zvicnirile ei în tainica ascunzătoare; astfel de mărturisiri lăuntrice procură o anume desfătare, fie ea chiar și vinovată. Ingeniozitatea cu care parează învinuirile aduse de Anne e demnă de toată lauda, în pofida lipsei de scrupule; aflîndu-se singur și lipsit de orice legitimă apărare, riposta sa răsare pe dată, pentru a da impresia că e cel mai bun mijloc ce-l poate salva.

ANNE:	Orice fiară
	Mai multă milă are.
RICHARD:]	Eu ce-i mila
	Nu știu, și deci nu sînt o fiară.
ANNE:	Cum poate Dracul spune adevărul!
RICHARD:	Dar cum de poate blestema un inger?

(I, 2)

Falsitatea ripostei nu a fost sesizată de către Anne: de aceea, el se grăbește să-și acopere răspunsul cu un compliment atât de plin de frumusețe, încît, o dată cu Anne, sîntem și noi orbiți de strălucirea sa. Prin extensiune, istețimea sa spirituală o mai întîlnim și la alții: la cel de-al doilea ucigaș, care făgăduiește că îndurarea sa nu durează mult — „cuvioșia mea... de obicei mă ține cît ai număra pînă la douăzeci” (I, 4); o mai întîlnim și la „micul și guralivul York”, care, imitînd agerimea unchiului, face ca moartea sa să fie chiar și mai patetică decît cea a frățiorului, fermecător și el. „Atît de tînăr și șiret! Minune!” remarcă Buckingham (III, 1), care, nu peste mult, va fi la rîndul său îndepărtat cu unul dintre cele mai tăioase versuri ale lui Richard:

Azi nu sînt înclinat spre dărnicie.

(IV, 2)

Richard își mai dă seama cum să pețescă de la Elizabeth pe fiica acesteia. Nu numai că trebuie să fie șiret, dar trebuie să-i mai și vorbească despre acel sălaș al vieții care a ajuns să însemne pentru femeile mai bătrîne din această tragedie un sălaș al sterilității, dar pe care metaforele sale îl vor reabilita:

ELIZABETH: Mai poate Dracul să mă ispitească?

RICHARD: De ce nu, cînd te-ndeamnă să faci bine?

.....

ELIZABETH: Dar mi-ai ucis copiii...

RICHARD: În sînul fiicei tale-am să-i îngrop,

În cuibu-nmiresmat de unde-or crește

Din nou, spre mîngîierea vieții tale.

(IV, 4)

Fanatismul ce i se simte în voce, cît și gingășia imaginii, ascund demonismul, pentru a nu spune uriciunea intenției.

Ipocrizia ce-l face să-și proclame sus și tare nevinovăția este atît de vădită, încît te-ai aștepta să nu prostească pe nimeni, oricît de impunătoare și de impresionante ar fi încredințările sale:

Din gura mea

Cuvînt de mîngîiere n-a ieșit.

(I, 2)

Nu poate-un om ca mine —

Prea sincer, bun la suflet — să trăiască

Fără ca naiva-i cinste să nu fie

De-acești fățarnici domni răstălmăcită?

(I, 3)

Sînt prea năting pentru această lume.

(I, 3)

Și nici unui englez eu nu-i port ură,

Așa cum nu-i port nici acelui prunc

Ce-n noaptea asta s-a născut.

(II, 1)

Vreți să port jugul unei lumi de griji?

(III, 7)



Totuși, ultimul dintre aceste versuri, rostit dintr-un balcon și în prezența a doi episcopi, pe care Richard îi postase acolo ca decor, la sugestia lui Buckingham, pentru a-și arăta astfel dezinteresul față de tema imperială, ne reamintește că Richard e mai mult decât un ipocrit. E histrionic. Încredințările sale de nevinovăție sînt întotdeauna sprijinite de laborioase înscenări; ca și Hamlet sau Iago, el posedă geniul intrărilor spectaculoase și al desfășurărilor de forțe. Atît în scena cu episcopii, cît și în scenele care au pregătit-o, asistentul său de regie a fost Buckingham. Dar acesta nu-i decât un biet amator, așa că Richard se descurcă singur în restul cazurilor. Descoperindu-și pieptul în fața lui *lady Anne* (I, 2), dă scenei o nuanță atît de grosolană, încît reușita sa nu trebuie să fie mare; dar felul în care anunță moartea lui Clarence (II, 1), făcîndu-și apariția curînd după ce regele spune: „Voi, lorzi, păstrați, dar, veșnic alianța“, e de o înspăimîntătoare eficacitate, iar surprinzătoarea cerere ca Ely să-i trimită fragi (III, 4) e mai mult decât un simplu mijloc pentru a face ca ieșirea împreună cu Buckingham să pară nevinovată, e talent actoricesc și măiestrie de cea mai bună calitate. Richard povestește publicului, într-un aparteu (III, 1), că se aseamănă cu „convenționalul viciu, Nedreptatea“, personaj furtunos în piesele de teatru mai vechi. Dar cînd dă ce-i mai bun în el, nu e de loc un actor demodat, după cum observă, spre întristarea sa, chiar Buckingham și după cum poate mărturisi și Elizabeth, cînd, uluită, își dă seama că e chiar doritoare să-și mărite fata cu demonul. Richard își iubește prea mult arta pentru a nu-i cunoaște cele mai subtile trucuri. Iar buna sa dispoziție e contagioasă. Oamenii din jurul său doresc, împotriva voinței lor, să-i țină tovărășie. Cînd el simte așa sau altfel, nici nu se poate simți în alt mod. Veselia sa în fața lui Clarence (I, 1), pe tema doamnei Shore, este unul dintre lucrurile care îl fac pe Clarence să nu se mai îndoiască de loc de sinceritatea lui Richard; iar asta, în treacăt fie zis, nu face decât să adîncească mila pe care o simțim pentru Clarence atunci cînd, în Turn, își povestește îngrozitorul vis.

În lumina celor spuse mai sus, caracterul lui Richard, în ansamblul său, nu e de loc imaculat. E numit diavol tot atît de des ca și Iago, iar ca și Macbeth e pradă nesomnului; de asemenea, ca și Macbeth, are tot felul de vedenii și tremură la gîndul împlinirii prezicerilor. Superstițiile abundă în întreaga piesă; Hastings știe de ce i s-a poticnit de trei ori calul și s-a speriat de Turn (III, 4), iar blestemele Margaretei sînt pomenite peste tot, de parcă s-ar bucura de confirmare supranaturală. Richard trăiește și el asemenea spaime, după cum și Macbeth trăiește episoadele cu vrăjitoarele. Dar efectul rămîne extern; el e, la urma urmelor, ticălosul tipic, construit pe linii cam rigide, ce se prăbușește subit, cu toată greutatea, izbit de spada făcătoare de dreptate a lui Richmond.

Din *Shakespeare*, 1939.

C. Săndulescu

Bertrand Evans¹

VISUL UNEI NOPTI DE VARĂ

Din faptul că, în *Comedia erorilor*, spectatorii știu, iar personajele, nu, lucrul extrem de important că două serii de gemeni se plimbă pe străzile aceluiași oraș, rezultă o discrepanță unică, dar vastă, între posibilitățile de sesizare a conflictului ale unora și ale celorlalți. Comicul acțiunii se bazează în întregime pe exploatarea acestei unice discrepanțe. În celelalte comedii de tinerețe ale lui Shakespeare sînt create discrepanțe multiple, fie chiar între personaje, fie între personaje și spectatori, prin diverse procedee derutante: deghizări, vești auzite fără voie, apariții neașteptate, ignoranță simulată, identități schimbate, intrigi conspirative, minciuni gogonate. În *Visul unei nopți de vară* ne reîntîlnim cu o singură discrepanță, ca și în *Comedia erorilor*. De astă dată ea e provocată de proprietatea magică a unei anumite flori:

Dar eu atunci văzui
În care loc pică săgeata lui²:
Căzu-n apus, pe-o mică buruiană
Cu albe flori, dar de-a săgeții rană
De-atuncea roșii... Fetele, la țară,
Îi zic „năvalnic“.

(II, 2)

Nectarul acestei extraordinare flori, picurat pe pleoapele a doi muritori și a unei zîne, este în ultimă instanță sursa — mai subtilă decît deghizarea, spionarea, minciuna — discrepanțelor care fac posibilă acțiunea și efectele comice ale piesei.

Deși atinge ochii a numai trei dintre personaje, nectarul magic influențează direct sau indirect pe toți cei ce participă la acțiune. Datorită lui, fiecare dintre ei se găsește, în anumite momente ale acțiunii, sub nivelul nostru de înțelegere a conflictului, iar noi, spectatorii, păstrăm acest avantaj asupra unuia sau altuia dintre protagoniști pe parcursul a șapte scene din nouă. Dar nu totul pornește de la acest nectar magic, el nu este singurul mijloc prin care dramaturgul diferențiază capacitățile de cunoaștere ale personajelor. Aici, ca și în celelalte din marile lui comedii, aceste facultăți gnoseologice sînt prezentate nuanțat, de la totala lipsă de cunoaștere a lui Bottom pînă la cvasiperfecțiunea lui Oberon, care este atotștiutor. Deși nectarul este cauza principală a discrepanței fundamentale, mai apar și

¹ Bertrand Evans (n. 1912), anglist cunoscut; a scris *Drama gotic de la Walpole la Shelley* (1947), *Comediile lui Shakespeare* (1960) etc.

² A lui Cupido.

unele discrepanțe secundare, obținute prin mijloace mai simple, precum trasul cu urechea, sau, ca în cazul erorii inițiale a lui Puck, lipsa de informații precise, căreia i se adaugă o oarecare doză de iresponsabilitate.

În *Visul unei nopți de vară* Shakespeare utilizează pentru prima oară o „forță exterioară”, care intervine și controlează viața oamenilor. Oberon, nevăzut, nevăzut și nebănuț de nimeni, soluționează singura problemă a piesei, în ceea ce-i privește pe muritori, și anume reînsuflețirea dragostei lui Demetrius pentru Helena. Deși diferit ca structură de forțele de control din piesele de mai târziu ale lui Shakespeare — în aceeași măsură în care și acestea diferă între ele — regele spiridușilor se aseamănă totuși cu celelalte nu numai prin funcția dramatică, dar și prin calitățile care-i permit s-o îndeplinească: putere și cunoaștere superioară. Asemenea destinului, care operează în *Romeo și Julieta* (conform Prologului), și, întruchipat în vrăjitoare, în *Macbeth*, dar spre deosebire de ducele Vicentio din *După faptă și răsplată* și Prospero din *Furtuna*, Oberon este supranatural și nemuritor. Asemenea lui Vicentio și Prospero, dar spre deosebire de destinul din cele două tragedii, Oberon este binevoitor. Spre deosebire de ceilalți, și asemenea destinului, el rămâne totdeauna invizibil pentru muritorii de rînd din piesă, dar, așa cum nu se întîmplă cu destinul, este vizibil pentru spectatori. Ca și toți ceilalți, cu excepția destinului din *Romeo și Julieta*, Oberon realizează cu muritorii contacte vizibile, fie direct, fie prin intermediari. Ca și toți ceilalți, cu excepția amintită, are nevoie de ajutoare sau „sprijin” special pentru a-și exercita puterea. Spre deosebire însă de toți ceilalți, el se interesează cu totul întîmplător de viața muritorilor. Și, în sfîrșit, alunecă uneori sub nivelul omnicunoașterii și omnipotenței celorlalți, pentru că la un moment dat lucrurile îi scapă vremelnice de sub control.

Deși a venit cu scopul de-a binecuvînta patul lui Theseu și al Hippolytei, Oberon intervine accidental și în dilema celor patru tineri atenieni. Nectarul florii după care este trimis Puck era destinat numai ochilor Titaniei, pentru a o obliga să cedeze copilul substituit de elfi. În timp ce Oberon așteaptă întoarcerea lui Puck, intră în scenă, certîndu-se, Demetrius și Helena.

... Nevăzut cum sînt,
Voi sta puțin s-aud cam ce-au să-și spună...
(II, 2)

anunță regele spiridușilor.

Nici acum și nici mai tîrziu, Helena, Demetrius sau oricare altul dintre muritori nu va ști că o forță supranaturală s-a preocupat de soarta lor, le-a înțeles dilemele și a intervenit pentru izbînda dragostei adevărate. De aici încolo intervine discrepanța dintre perspectiva personajelor și cea a spectatorilor. Această discrepanță rămîne actuală pînă la sfîrșitul piesei; caz unic în comediile lui Shakespeare. Numai spectatorii știu că un spirit nevăzut a intervenit în viața personajelor și a rezolvat o problemă de-a lor.



Spiritul este nemuritor, dar nu atotștiutor. Iată ce-i spune Oberon lui Puck:

Mergi și, când doarme, unge-l pe pleoape
Cu buruiana-aceasta fermecată.
Dar să porcezi cu-atîta iscusință,
Încît, firește, cea dintîi ființă
Pe care-o va zări să fie ea.
Îl vei cunoaște după-mbrăcămîntea
Lui de-atenian...

Stăpînul meu feeric, vorba tu
Se va-mplini aîdoma cum spui

(II, 2)

Răspunde Puck. Dar chiar în clipa în care Oberon emite acest ordin, noi știm, pentru că dramaturgul a avut grijă să ne avertizeze, că în pădure se află nu unul, ci doi tineri în veșminte ateniene. Deoarece l-a văzut numai pe Demetrius și fiind preocupat de Titania, Oberon nu bănuie că s-ar putea înșela. Din acest moment pînă în Actul III, scena 2, olimpicul nostru punct de observație este situat nu numai deasupra muritorilor, ci și chiar a nemuritorilor. Căutînd conștiincios un tînăr în haine ateniene și găsindu-i pe Lysander și Hermia dormind pe jos, la distanță unul de celălalt, așa cum cerea decența Hermiei, Puck cel supus greșelii concludă că aceștia sînt cei doi muritori înstrăinați unul de altul care trebuie făcuți să se iubească.

Mă iartă, Crai al umbrelor, dar nu-s
De data asta chiar eu vinovatul...

(III, 2)

va spune mai tirziu, cînd și el și Oberon vor descoperi ce încurcături au provocat erorile lor. Puck greșește pentru că Oberon i-a dat îndrumări greșite, și astfel, deși la originea comicalului de acțiune care-i antrenează pe îndrăgostiți se află proprietatea magică a nectarului unei flori exotice, cauza lui imediată este confuzia datorată faptului că, o dată, inteligența spiridușilor și-a pierdut ceva din omniștiința ei.

Între momentul în care Puck picură nectarul pe pleoapele lui Lysander și momentul rectificării acestei greșeli, piesa exploatează nu comicul ignoranței lui Oberon, ci pe cel al ignoranței îndrăgostiților, care nu pricep ce li s-a întîmplat. În pădurea cu adevărat fermecată de lingă Atena, ca și în cetatea aparent vrăjită a Efesului, unde Antipholus din Syracuza și servitorul său Dromio sînt confundați cu frații lor, efectul erorii este o reacție în lanț de surprize, neînțelegeri, mistificări, aproape nebunie. Începutul îl constituie trezirea lui Lysander, care, neștiind ce i s-a întîmplat pe cînd dormea, o privește pe Helena sub imperiul vrăjii:

HELENA: O, Lysander, de trăiești,

Deșteaptă-te! Lysander!

LYSANDER: (desmeticîndu-se) Înger sfînt!



Heleno, ah, ce străvezie ești!
Cum toate se schimbă fără veste!
Văd inima-ți, o văd prin sinul tău!

(11, 3)

Helena, la fel de neștiutoare, ia declarațiile lui Lysander drept batjocuri, amplificând astfel eroarea inițială, și, înspăimântată, dar totodată furioasă, aleargă în pădure, urmărită de tânărul vrăjit. Hermia, când se trezește, este și mai departe de adevăr, deoarece ignoră nu numai cauza schimbării lui Lysander, dar și însuși faptul că el a suferit o schimbare; dezorientată, plină de false închipuiri, aleargă și ea în căutarea lui Lysander.

.....
În comediile de maturitate, punctul culminant al acțiunii se află, de obicei, în scena finală a Actului III, în prima scenă a Actului IV, sau în amândouă. De la *Comedia erorilor* la *Furtuna*, în mod prea sistematic pentru a fi o simplă coincidență, exact în aceeași porțiune a piesei apare exploatarea maximă a discrepanțelor în cunoaștere, adică, în acest moment, *cea mai mare parte dintre personaje ignoră majoritatea faptelor unei situații care a atins maxima ei complexitate*. În *Visul unei nopți de vară*, însă, momentul culminant începe din Actul III, scena 2, și durează pînă în Actul IV, scena 1. Fiecare dintre cele șase personaje, spiriduși și muritori, care apar în aceste scene, ignoră un anumit aspect al situației. Primul dintre ei, Oberon, ne amintește, fără să vrea, că optica lui asupra lumii pe care o cîrmuiește nu ține pasul cu cunoașterea ei de către noi. Spectatorii tocmai au văzut cum Titania îl conducea pe Bottom în boschetul ei, dar Oberon se întreabă:

Sînt curios să știu de s-a trezit
Titania din somn, și ce făptură
De care ea pe loc s-a-ndrăgostit
S-a arătat întîi vederii sale?

(III, 2)

Puck intră în scenă, și raportul său îl face pe Oberon să ajungă la nivelul nostru de cunoaștere în ceea ce privește o parte din situație.

Dar în versurile următoare, ambii spiriduși se arată neștiutori de încurcăturile pe care farmecele lor, așa cum noi tocmai am văzut, le-au pricinuit în lumea muritorilor.

.....
Desigur, această ignoranță a spiridușilor este de scurtă durată, pentru că, atunci cînd apar Demetrius și Hermia certîndu-se, Puck observă că nu acesta este tânărul căruia i-a uns ochii, și, trăgînd cu urechea la acuzațiile Hermiei împotriva lui Demetrius, cei doi spiriduși înțeleg cauza certei. Din acest moment, și ei și spectatorii au aceeași perspectivă asupra evenimentelor. Este de notat faptul că, deși Shakespeare permite spiridușilor să ignore pentru un timp fapte importante pe care noi le cunoaștem, lucrurile nu sînt împinse atît de departe încît aceștia să devină ridicoli... Shakespeare conferă lui Puck, ca și nebunilor propriu-zîși, o imunitate

specială, care ne împiedică să rîdem pe socoteala lui chiar într-un moment cînd ignoranța îl face comic... Scenele care urmează dovedesc reușita lui Shakespeare, cea mai notabilă pînă la acea dată, de a reprezenta efectele comice ale erorii. Năpustindu-se în pădurea fermecată, cînd întunecoasă, cînd luminată de lună, cuplurile complet buimăcite, supravegheate fără știrea lor de spiritele nemuritoare, realizează „spectacolul pasiunii” așteptat de Puck. Uitarea profundă care-i cuprinde pe tineri, nici unul neînțelegînd ce se întîmplă cu el și fiecare suspectînd gesturile celuilalt, constituie baza acțiunii piesei. Fiecare acceptă fără șovăire schimbarea propriilor sale sentimente ca pe un fapt firesc, așa cum în vis considerăm naturale întîmplările cele mai fantastice.

.....

Cu ochii deschiși, dar parcă de sticlă, acceptînd fără mirare întîmplări care ar trebui să-i uimească, acești îndrăgostiți rivali anticipează eroii comediilor de maturitate. Dar Bassanio, din *Neguțătorul din Veneția*, Claudiu, din *Mult zgomot pentru nimic*, Orsino, din *A douăsprezecea noapte*, și, cel mai important dintre toți, Orlando, din *Cum vă place*, nu au nevoie de nici un filtru magic pentru a realiza acea uitare de sine care pare a fi condiția normală de viață a personajelor masculine romantice din comediile lui Shakespeare. Helena și Hermia, pe de altă parte, anticipează în mai mică măsură viitoarele eroine, care le sînt superioare în înțelegere și capacitatea de a domina situațiile; mai curînd le anunță Julia din *Cei doi tineri din Verona*. La început neîncrezătoare și apoi derutate de răsturnarea sentimentelor bărbaților — deoarece, spre deosebire de aceștia, ele nu au niciodată certitudinea omului care visează — Helena și Hermia, „cele două flori crescute pe aceeași ramură”, caută totuși o explicație rațională. Hermia, care nu a avut niciodată prilej să se îndoiască de farmecul ei asupra bărbaților, se întreabă în zadar:

Să mă urăști! De ce? De ce, iubite?
Nu-s Hermia eu? Și nu ești tu Lysander?
Frumoasă cum am fost sînt și acuma.

(III, 2)

Incredulitatea și uimirea duc la mistificare — o formă de cunoaștere superioară, dar nu mai puțin dureroasă decît uitarea propriu-zisă — și în acest sens eroinele sînt perfect potrivite în lumea comediei. Ele vîd mai departe, mai clar și mai complex decît bărbații și cer răspunsuri plauzibile la întrebările lor. Totuși, viziunea Hermiei sau Helenei este greu de comparat cu cea a Rosalindei lui Orlando sau a Portiei lui Bassanio. Primelor le lipsește înțelegerea atotcuprinzătoare a celorlalte două. Deruta le face să caute o explicație, și falsă interpretare la care ajung determină certuri violente. Toate acestea sînt efecte ale aceleiași profunde necunoașteri a situației, atît la personajele masculine, cît și la cele feminine. Eroinele *Visului unei nopți de vară*, spre deosebire de cele ale comediilor viitoare, sînt superioare personajelor masculine doar în faptul că realizează cît de nefirească este situația prin care trec, se îndoiesc și refuză să accepte ceea ce Lysander și Demetrius primesc fără surpriză.

Cearta sfârșește cu amenințări de violență și agresiune directă, Lysander și Demetrius se retrag în pădure pentru a-și face dreptate cu spada, iar Helena cea iute de picior scapă prin fugă de unghiile ascuțite ale Hermiei. În acest moment dramaturgul ne liniștește, așa cum a procedat într-un moment asemănător și în *Cei doi tineri din Verona*, arătându-ni-l pe Valentin puțin înainte ca sălbaticul Proteus s-o amenințe pe Silvia. Precursor al lui Vicentio și Prospero, Oberon vede totul. „Stai deoparte”, îi spune el lui Puck, după ce acesta unge ochii lui Demetrius, și cei doi spiriduși observă în tăcere ce se întâmplă când „doi tineri pețesc simultan aceeași fată”. De la început, noi, spectatorii, ne aflăm deci într-o poziție favorizată, pentru că putem privi acțiunea nu numai ca pe o simplă ceartă, ci ca o *dispută a muritorilor, supravegheată de o forță omnipotentă și binevoitoare*. Bucurându-ne de o perspectivă care include pe Oberon, fiind avertizați că el știe totul și dorește să îndrume dragostea adevărată către un final fericit, noi putem păstra în timpul violentului zăngănit de arme al rivalilor impresia că totul merge bine. Cunoașterea noastră creează un climat optim pentru obținerea efectului comic. Dacă am uita de prezența lui Oberon și am îngusta astfel perspectiva de care dramaturgul ne dă posibilitatea să ne bucurăm în voie, s-ar diminua în aceeași măsură întreg efectul scenei.

Oberon, Ducele Vicentio și Prospero sînt, în lumea lor, forțe de control binevoitoare, așa cum alte forțe benigne, dar nu de esență absolută, controlează lumea altor comedii. Aceste forțe devin pentru noi mijloace de a ne asigura că, oricît de mare ar apărea un pericol pentru personajele care nu au perspectiva noastră, nici un rău iremediabil nu le va fi pricinuit și totul va sfîrși cu bine. Oferind un cadru în care efectele comice pot apărea chiar în momentele cele mai sumbre, această asigurare pe care ne-o oferă autorul este o condiție indispensabilă și totodată o trăsătură specifică a comediei lui Shakespeare.

În timp ce cuplurile dorm, epuizate după lungă noapte de urmărire prin pădure, Puck unge ochii lui Lysander cu un „antidot” și corectează astfel eroarea fără de care nu s-ar fi iscat nici o neînțelegere, nici o ceartă, nici o primejdie și nici o acțiune. Dar nectarul magic este lăsat pe pleoapele lui Demetrius pentru a-l face pe falsul îndrăgostit să vadă limpede, tot așa cum îl făcuse pe cel adevărat să vadă greșit. Astfel, cînd îndrăgostiții se trezesc, vraja s-a risipit și, așa cum a prezis Oberon, nici unul dintre ei nu-și mai amintește întâmplările de peste noapte. Superioritatea viziunii noastre continuă, așadar, și după ce farmecul s-a destrămat și rămîne intactă pînă la sfîrșitul piesei și pentru totdeauna. Din acest punct de vedere, *Visul unei nopți de vară* este unică între comediiile lui Shakespeare, pentru că în toate celelalte deznodămîntul pune capăt discrepantei de cunoaștere între spectatori și personaje. Un principiu al metodelor dramatice shakespeareene constă în faptul că, deznodămîntul comediilor, pieselor istorice sau al tragediilor nu vine niciodată să explice lucruri pe care noi le ignorăm, ci doar ca să înalțe cunoașterea personajelor la nivelul cunoașterii noastre. Prin coincidență sau poate intenționat, *Visul unei nopți de vară* și *Romeo și Julieta* — piese scrise probabil în același an — sînt

singurele în care nivelul de cunoaștere al personajelor nu-l egalează, în final, pe al nostru.

Alaiul de vinătoare al lui Theseu apare lângă cei patru tineri, în timp ce aceștia dorm, tot așa cum Prințul, familiile rivale și cetățenii Veronei se întâlnesc lângă trupurile neînsufletește ale lui Romeo și Julieta, zăcând alături de Paris în cavoul Capuleților. Și cu toate că îndrăgostiții din comedie se trezesc, pe când eroii tragediei nu, totuși, ei nu pot istorisi povestea lor:

Cînd s-or trezi cu toții, tot ce-a fost
Le va părea un vis fără de rost

(III, 2)

prezisesse Oberon, și așa se întimplă.

.....
Într-adevăr, cînd se deșteaptă în zori, tinerii se află mai mult ca oricînd sub nivelul nostru de cunoaștere. În timp ce se desfășurau întîmplările nopții, ei erau conștienți de acestea, deși le ignorau cauza, dar acum, cînd totul s-a sfîrșit, nu-și mai amintesc nimic, cu alte cuvinte, ei nu cunosc nici pricinile, nici sensul celor petrecute în timpul nopții și dimineața.

Așa cum Oberon este primul dintr-o serie care include pe Vicentio și Prospero, tot așa Bottom este primul din seria unor personaje importante ca Dogberry, Malvolio și *sir* Andrew Aguecheek. Aceștia sînt muritorii pe care natura i-a făcut să ignore atît situația în care se află, cît și propria lor persoană. Cu ei concurează, pentru cel mai scăzut nivel de cunoaștere, eroii romantici ai comediilor, dar chiar și aceștia, în situații aflate în afara relațiilor cu eroinele pieselor, au momente cînd se înțeleg exact și pe ei, și ceea ce îi înconjoară: Bassanio, împrumutînd de la Shylock, este mai lucid decît Antonio, iar Orlando, căutînd ajutor pentru bătrînul Adam, reușește măcar să-și găsească drumul prin pădure. Alte personaje în piesele lui Shakespeare, sute la număr și reprezentînd felurite ranguri sociale și îndeletniciri, strălucitoare ca Hamlet sau viclene ca Cleopatra, și chiar eroinele comediilor, țărani și bufonii, ca să nu mai vorbim de vastul grup din păturile mijlocii — personaje de obicei circumspecte — ignoră, cu un prilej sau altul, fapte vitale ale situației lor. Dar aceștia sînt făcuți ignoranți în mod intenționat, prin trucuri ca: deghizări, minciuni, spionare, ori alte practici comise de persoane care urmăresc să le înșele buna-credință. Neștiința lor este rar imputabilă propriei naturi; de obicei sînt mai neștiutori decît noi, pentru că autorul ne-a furnizat nouă informații speciale de care ei au fost lipsiți și pe care nu au cum să le cunoască, oricît de atenți ar fi. Pe scurt, sutele de personaje care ignoră accidental situația lor reală se comportă astfel, deoarece împrejurările au făcut această ignoranță inevitabilă. Dar pentru puținii care sînt la nivelul lui Bottom, nici o practică de înșelăciune nu este necesară. Dramaturgul i-a creat ca pe niște ființe rupte de realitate, lipsite de perspectivă, uitînd tot ce li se întimplă. Ei sînt neștiutori congenital și cronic. Dacă Rosalinda este imună la ignoranță, Bottom este imun la cunoaștere. Pentru Rosalinda,

cea mai strălucită dintre eroine, întunericul este suficient de luminos; pentru gălăgiosul Bottom, lumina este prea întunecată, la fel de întunecată ca însuși întunericul. Bottom este singurul dintre muritori căruia îi este dat să vadă spiridușii, să discute, să dea mîna cu ei și să fie iubit de crăiasa lor. Și, totuși, pentru el aceștia nu sînt cu nimic mai remarcabili decît tovarășii lui de meșteșug din atelier. Ignoranța lui Bottom este fundamentală și imuabilă, el nu se vede limpede pe sine sau situația lui în nici un moment al acțiunii, fie înainte, în timpul, sau după întîlnirea lui cu spiridușii. O dată cu primele cuvinte pe care le rostește, fără ca dramaturgul să utilizeze alt procedeu decît înseși aceste vorbe, se deschide o prăpastie între înțelegerea lui Bottom și a noastră, prăpastie care rămîne aceeași, fără să se lărgească sau să se îngusteze, tot timpul piesei, pînă la sfîrșit.

Cînd poartă capul de măgar, el nu este nici mai mult, nici mai puțin neștiutor decît de obicei — această înfățișare nouă fiind expresia palpabilă a condiției lui native, ignoranța intruchipată. Cînd împrejurările se schimbă, el nu este mai conștient de noua sa situație decît de cea precedentă. Navighează la fel de imperturbabil prin cotidian și miraculos. Toate locurile, oamenii și lucrurile sînt egale pentru el. Mentea lui mărginită nu face nici o distincție între Theseu și Quince, Floare-de-Măzărice și Snout.

Nu pasiunea extravagantă și insistentă a Titaniei, ci insensibilitatea netulburată a lui Bottom este sursa comică a primelor 50 de versuri din Actul IV, scenă care o completează pe cea a certei și urmăririi frenetice a îndrăgostiților prin pădure, ambele constituind momentele culminante ale piesei.

Prin perspectiva avantajoasă pe care ne-o conferă Shakespeare în tot cursul piesei, noi, spectatorii, percepem, desigur, mai mult decît activitatea unui singur grup de personaje. Ne aflăm într-un punct de unde privirea noastră îmbrățișează toate acțiunile o dată, așa încît lumea spiridușilor și a meșteșugarilor, deși izolate pentru protagoniști, alcătuiesc pentru noi o singură lume.

Cu o excepție de scurtă durată, Oberon și Puck stau cu noi și văd tot ceea ce vedem și noi. Însă celelalte grupe de personaje, a căror optică este prea limitată pentru a înțelege chiar și ce se petrece în propria lor lume, sînt complet excluse de la o viziune a ansamblului. Îndrăgostiții, urmărindu-se, certîndu-se și dormind în pădure, nu cunosc nimic despre existența spiridușilor și despre trupa de neciopliți a lui Quince. Meșteșugarii, cu excepția lui Bottom — care în timpul acela era prefăcut în măgar și vrăjit, așa încît mai tîrziu nu-și poate explica nimic nici lui însuși — ignoră cu toții atît existența îndrăgostiților, cît și pe cea a spiridușilor.

.....
 În final, perechea regală, deși cunoaște îndeaproape pe tineri, nu știe
 și nu poate afla nimic despre ceea ce s-a întâmplat în pădure:

Pesemne s-au sculat de dimineată
 Să celebreze maiul și, aflînd
 De planul nostru, au venit aci,
 Să fie față la serbarea noastră...

(IV, 1)

spune Theseu, găsindu-i pe îndrăgostiți dormind după noaptea lor agitată. Numai Hippolyta simte că în relatarea incoerentă și fragmentară făcută de îndrăgostiți se află ceva mai mult decît „jocuri ale fanteziei”. Prin această opinie [...] ea se apropie de adevăr mai mult decît oricare muritor din piesă, astfel încît discrepanța dintre cunoașterea ei și a noastră este aproape anulată. Însă Hippolyta este ea însăși o ființă oarecum supranaturală și poate înțelege lucrurile stranie și miraculoase, după cum, prin contrast, nu se sinchisește de realitatea propriu-zisă... În ceea ce privește restul muritorilor, incluzînd pe îndrăgostiții care erau să-și dea sufletul de atîta alergătură prin pădure, și Bottom, a cărui rîie a fost vindecată de mîinile spiridușilor, ignorarea de către ei a miracolelor la care noi am asistat de la o înălțime olimpiană este rezumată în cuvintele magnifice de plate rostite de Theseu, o clipă mai înainte ca Oberon, Titania, Puck și întregul cortegiu de spiriduși să o ia înaintea familiei regale:

Prieteni, la culcare! Căci mă tem
 Că toată vremea care o veghem
 În noaptea-aceasta mîini o vom dormi...

(V, 1)

Din Comediile lui Shakespeare, 1960.

Sorin Alexandrescu



Tom F. Driver¹

NEMESIS ȘI JUDECATA: „PERȘII” ȘI „RICHARD AL III-LEA”

O cheie importantă pentru înțelegerea principiului de construcție a dramei *Richard al III-lea* se află în monologul inițial:

Azi iarna vrăjbii noastre-n mîndră vară
Schimbată este de-al tău soare, York.

(1, 1)

Cuvintele accentuează importanța timpului și a anotimpurilor. Ele ne introduc într-o acțiune a cărei concepție, așa cum piesa va arăta ulterior, este fundamental temporală și istorică. Sau, cu alte cuvinte, este o acțiune legată în mod necesar și indisolubil de trecerea timpului. Este o acțiune care trebuie considerată posibilă numai în anumite momente, cînd toți factorii sînt gata pregătiți. Este o acțiune în care timpul nu are numai un sens personal, ci și unul social și cosmic. O acțiune în care natura umană este foarte importantă, pentru că scopurile oamenilor uneori concordă cu timpul, iar altele sînt în discordanță cu el. Sensul acțiunii nu este valabil oricînd și oriunde, ci numai în momentul istoric dat.

Din punct de vedere tehnic, monologul inițial al lui Richard este o expozițiune, ca și corul de la începutul *Perșilor*², care descrie situația din Persia după plecarea bărbatilor pentru cucerirea Greciei. Există totuși o diferență frapantă, deoarece versurile din piesa greacă descriu țara la modul general. Corul nu cuprinde nimic specific, ci ne oferă doar vagi proorocii funeste. Ni se schițează un tablou al situației existente, dar acesta nu este centrat pe un anumit element particular. O astfel de centrare ar fi putut fi realizată numai prin orientarea situației generale spre focarul unei voințe sau dorințe unice. Shakespeare realizează acest lucru încă de la începutul piesei *Richard al III-lea*, punîndu-l pe Richard să funcționeze ca propriul său cor, informîndu-ne simultan despre situația din Anglia și despre ambiția lui de-a pune mîna pe tron. Cînd monologul inițial se termină, știm precis ce dorește Richard și ce metode va utiliza el pentru a-și atinge scopul. Metodele fiind atît de drastice, știm, de asemeni, că va izbuti în mare măsură și că va fi necesară o acțiune la fel de drastică pentru a-l opri. Dacă există o greșeală în construcția piesei, este aceea că spectatorii știu prea multe de la început. Piese de mai tîrziu, vor dovedi mai multă măiestrie, revelînd treptat forțele care se înfruntă și făcînd loc unei anumite suspensii în desfășurarea acțiunii. În *Richard al III-lea*, expunîndu-și chiar de la

¹ Tom F. Driver, profesor la Universitatea „Columbia” din New York, cunoscut cronicar dramatic.

² E vorba de piesa lui Eschil.



început personajul și scopurile lui, autorul creează condițiile ca acesta să nu acapareze întreaga atenție a spectatorilor. Prin dezvăluirea bruscă a caracterului său „machiavelic”, interesul stîrnit de personajul Richard este frustrat de amplificarea pe care ar fi primit-o prin suspensie, iar puțină suspensie care rămîne se datorește întrebării: cît de departe poate să meargă acest om și ce îl poate opri? În mod indirect, spectatorii sînt obligați să urmărească situația mai amplă, din care Richard nu reprezintă, la urma urmei, decît o parte.

Faptele personale și cele colective sînt întreșute din primele versuri ale piesei. „Iarna vrăjbiei noastre”, care devine acum o „mîndră vară”, nu este nici exclusiv individuală, nici exclusiv socială. În această iarnă, norii întunecați nu au atîrnat numai asupra casei York, ci și — în monolog mai mult decît oricînd — asupra planurilor acaparatoare ale lui Richard. Nu e vorba numai de vrajbă¹ „noastră”, ci și de „a mea”, care se va transforma în „vară” prin urcarea pe tron a unui York. După 13 versuri, Richard renunță cu totul la plural și vorbește numai în numele lui.

În contextul acțiunii care va urma, monologul devine ambiguu. Are un caracter ironic pentru că descrie drept „o mîndră vară” ceea ce va fi una dintre cele mai „înghețate ierni” din istoria Angliei. Scenă cu scenă, piesa va evoca o iarnă a învrăjbirii Angliei, în timp ce Richard se va bucura de o scurtă, foarte scurtă vară.

La un nivel și mai adînc de semnificație, versurile nu sînt numai ironice, dar și profetice. Pentru că ultimele scene ale piese arată într-adevăr cum iarna învrăjbirii Angliei este transformată într-o vară adevărată de un fiu al casei Lancaster și o fiică a casei York. În acest sens, monologul lui Richard este prematur. Adevărata vară nu urmează acum, ci mai tîrziu. Pe de altă parte, considerînd piesa ca un întreg, și în contextul tetralogiei din care face parte², *Richard al III-lea* reprezintă un „acum”, un moment care evocă ultima manifestare a iernii dinaintea de vara plină de forță și pace a dinastiei Tudor. Desigur, nu toate aceste nivele de semnificație pot fi percepute de spectatori la primul contact cu piesa, dar acest lucru nu are importanță. Construcția pieselor lui Shakespeare presupune de obicei prezența, în diverse pasaje, a unor sensuri și implicații ale versurilor anterioare, care-și găsesc ulterior completarea și lămurirea. Acesta este unul dintre modurile cele mai expresive ale pătrunderii timpului în țesătura piesei. Mișcarea dramatică tinde către o revelație din ce în ce mai completă. Aceasta nu seamănă însă cu pătrunderea în labirintul enigmelor unor oracole și situații încîlcite, așa cum se întîlnesc în povestirile clasice, sau cum se întîmplă, pentru motivarea acțiunii, în *Oedip rege*.³ Intriga din *Richard*

¹ Textual „discontent” înseamnă „nemulțumire”, termen care notează mai exact sentimentul lui Richard.

² Conform părerii prof. E.M.W. Tillyard, care consideră *Richard al III-lea* ca a patra piesă a unei tetralogii, ale cărei prime trei părți sînt alcătuite de *Henric al VI-lea*. Vezi volumul lui Tillyard, *Dramele istorice ale lui Shakespeare*, London, „Chatto and Windus”, 1959 (n.a.).

³ Există, întîmplător, un oracol în monologul inițial al lui Richard, dar el n-are importanță pentru piesă în ansamblul ei. Pe de altă parte, drama *Richard al III-lea* conține multe profetii și blesteme, care nu sînt însă de tipul enigmelor. Cf. M.C. Bradbrook *Shakespeare și poezia elizabethană*, London, „Chatto and Windus”, 1961 (n.a.).

al III-lea nu seamănă nici cu dezvăluirea treptată a unui adevăr preexistent sau a unui fapt deja împlinit, ca în *Perșii*. În piesa lui Shakespeare întâlnim mai curînd o împlinire progresivă a unor semnificații prezente în faptele sau versurile precedente, adîncimea lor reală fiind perceptibilă abia mai tîrziu, în cursul desfășurării acțiunii.

Richard al III-lea conține un mare număr de referințe speciale în legătură cu timpul și diverse momente ale lui. Unele privesc cronologia: datarea evenimentelor, orelor, zilelor etc. Altele menționează viteza mișcării sau încetineala ei, sugerînd indirect impresia de curgere a timpului. Alte indicații se referă la prezent, trecut sau viitor.

Shakespeare este foarte exact și consistent în referirile sale la zi și oră, cînd acestea răspund scopului dramatic, și are aceeași grijă să fie vag sau imprecis cînd, de asemeni, un motiv dramatic îi impune aceasta.

Tehnica lui nu înseamnă nici supunere de sclav în fața ceasului și probabilităților calendaristice și nici o neglijare fantezistă a verosimilului. El urmărește un efect în care timpul joacă un rol important.

Mable Buland¹ a descris ceea ce ea numește „dubla schemă temporală”, pe care o descoperă și în drama clasică, și în cea elizabetană. Aceasta înseamnă coexistența în aceeași piesă a unei scheme temporale concentrate și a uneia ample. În *Richard al III-lea* prima schemă „fixează întreaga acțiune în spațiul cîtorva zile”². Evenimentele se înlanțuie rapid de la închiderea lui Clarence pînă la moartea lui Richard pe cîmpul de luptă. Pe de altă parte „existența unei perioade de timp mai lungi este și ea vizibilă”³. Două domnii se succed pe parcursul piesei; poporul cunoaște viciile lui Eduard și tirania lui Richard (III, 5—6; V, 3); au loc răzvrătiri în țară; Buckingham călătorește în Wales și se întoarce cu o armată⁴; Richmond debarcă în fruntea unei forțe expediționare, și așa mai departe.⁵ Prin mijlocirea dublei scheme temporale, Shakespeare satisface simultan două cerințe: realizează rapiditatea acțiunii, și prin aceasta, intensitatea dramatică și tensiunea emoțională, dar, totodată, răspunde și cerințelor ficțiunii istorice, care presupune o dezvoltare extinsă pe luni și ani. Cea de a doua schemă respectă cu realism succesiunea evenimentelor, așa cum s-au petrecut obiectiv. Prima schemă este un aspect al interpretării evenimentelor de către dramaturg. Shakespeare,

Săritînd deasupra veacurilor scurse

Stringînd a vremii trudă într-un ceas...⁶

¹ Mable Buland, *Prezentarea timpului în drama elizabetană*, pp. 1—25 (n.a.).

² *Idem*, p. 98 (n.a.).

³ *Idem*, p. 99 (n.a.).

⁴ Călătoria lui Buckingham este relatată în numai 47 de versuri și durează, în timp, de la orele 10 pînă la orele 17 ale aceleiași zile (n.a.).

⁵ Există și o altă schemă a „timpului dublu” despre care nu se vorbește aici, și anume cea care rezultă din diferența dintre timpul obiectiv, evocat pe scenă, și timpul cît durează spectacolul... Autoarea remarcă de asemeni și schema temporală care se naște în cazul înfățișării a două conflicte în aceeași piesă (n.a.).

⁶ *Henric al V-lea*, Prolog.

nu respectă numai o necesitate teatrală, ci reduce întâmplările acelor ani la dimensiunea semnificației lor.

Importanța particulară a timpului în *Richard al III-lea* nu este legată, însă, în primul rând, de problema cronologiei sau a compresiei timpului. Ea rezidă în concepția unui timp „special”, respectiv în faptul că în anumite momente situația devine coaptă pentru declanșarea unor anumite evenimente, precum și în caracterul unic al unor anumite momente în raport cu trecutul și viitorul lor.

Ironia poveștii lui Richard, așa cum a fost dramatizată de Shakespeare, constă într-aceea că el operează cu o schemă a timpului diferită de cea a forțelor care vor fi în cele din urmă victorioase. Năzuințele și ambițiile lui Richard se vor dovedi în cursul piesei vane... Începem curînd să ne dăm seama că timpul nu lucrează pentru Richard sau că acesta se plasează în afara curgerii lui. El însuși declară despre sine:

Pocit, sluțit și prea de timpuriu
Zvirlit în lume, un neisprăvit...

(I, 1)

.....
Acțiunile lui Richard sînt premature, ca și nașterea și dezvoltarea lui.
.....

Ca mulți dintre eroii tragediilor lui Shakespeare, Richard acționează prea repede. Este grăbit și necumpătat în fixarea zilei de încoronare a prințului.

E prea devreme mîine, și socot
Că mai tîrziu voi fi mai pregătit...

(III, 4)

spune Derby.

Scurta scenă de 14 versuri în care grefierul notează: „Priviți cît de firesc se-nșiră toate” (III, 4), în execuția pripită a lui Hastings, este inserată în text numai cu scopul de a ne arăta că Richard și Buckingham acționează în afara ordinii firești a lucrurilor.

În Actul IV, scena 4, Margareta reamintește Elizabethiei de jignitoare fapte ale lui Richard, care „umbrit-a zorii tinereții voastre”. Într-adevăr, întreaga lui acțiune într-atît a răsturnat cursul firesc al timpului, încît, în momentul ei culminant — ziua bătăliei — soarele „nu vrea s-apară”. După ceas și după calendar, pe care Richard le consultă, soarele „de un ceas trebuia să lumineze spre răsărit”, dar, așa cum se arată, va fi „o zi neagră” (V, 3).

Este posibil pentru Richard, ca și pentru oricare alt om, să se afle într-o astfel de contradicție cu timpul, pentru că, în piesă, timpul nu este o simplă cantitate, care poate fi măsurată după mișcarea astrilor sau curgera nisipului în clepsidră. Timpul este încărcat de semnificații, și de-aceea tinde să se concentreze în anumite momente cînd, acțiuni îndelung pregătite sînt pe punctul de a se împlini și se iau mari hotărîri. Această calitate a timpului este vizibilă în faptele mărunte, ca și în cele purtătoare de mari consecințe.



Acțiunea dramei *Richard al III-lea* evoluează spre două „momente” dominante: încoronarea lui Richard și bătălia de la Bosworth. Shakespeare a accentuat asupra acestor momente, imprimând acțiunii un ritm care culminează o dată cu ele. Înaintea fiecăruia, ritmul se accelerează. Înainte de încoronare, viteza exprimă, cum am văzut, nerăbdarea lui Richard. Același lucru se petrece și înainte de lupta de la Bosworth, dar atunci accelerația exprimă și un alt fapt important, respectiv punctul culminant al unei acțiuni decisive, judecarea de mult pregătită a lui Richard.

Aproape de sfârșitul Actului II, mișcarea se accelerează. Numai cei doi tineri prinți mai stau între Richard și tron, și ei nu mai reprezintă, virtual, nici un obstacol. O anumită neliniște se propagă printre oameni (II, 3), Shakespeare dorește să arate că se prepară evenimente la care va participa întreaga societate. Astfel, cetățenii, grăbindu-se, fără să știe prea bine de ce, se opresc numai pentru a comenta noutățile în legătură cu moartea regelui și pentru a deplînge țara guvernată de un copil de vîrstă fragedă, ori de ducele de Gloucester. Ei observă „veștile prevestitoare de furtună” ale zilei și apoi dispar în grabă.

Referiri în legătură cu graba și viteza apar acum din ce în ce mai frecvent și, potrivit cu tehnica obișnuită a lui Shakespeare, atunci cînd acțiunea se precipită, apar și mai dese referiri la oră și zi. Rivers, Grey și Vaughan sînt trimiși la moarte într-o scenă scurtă de numai 25 de versuri (III, 3), iar Hastings cade în dizgrație și-și pierde viața înainte de amiaza aceleiași zile (III, 4). Între timp, nobilii s-au adunat pentru a decide „a încoronării zi”, Buckingham dorește să știe dacă „este oare totul pregătit”, Ely sugerează „ar putea fi mîine”, la care Derby răspunde „e devreme” (III, 4).

Apariția femeilor și lamentărilor lor au drept scop încetinirea acțiunii pentru a-i conferi perspectivă. În acalmia de după încoronare începe să fie pregătit al doilea „moment special” al piesei. Numele lui Richmond este menționat prima oară (IV, 1) în momentul culminant al succesului lui Richard, cu mai puțin de-o oră înainte de încoronare. Din acest moment, orice accelerare a acțiunii va conduce, deși Richard n-o știe, la victoria lui Richmond. Caracterul precar — cu alte cuvinte, temporar — al domniei lui Richard este subliniat de Shakespeare în chiar momentul în care-l vedem pe tiran punîndu-și coroana pe creștet. Scena solemnității începe astfel:

RICHARD: Stați mai departe! Vere Buckingham!

BUCKINGHAM: Preafnălțat stăpîn...

RICHARD: Dă-mi mîna!

(Se urcă pe tron.)

Sfatul, ajutorul tău

L-au așezat în acest tron pe Richard.

Dar gloria o vom avea o zi?

Sau va dura, spre bucuria noastră?

(IV, 2)

Mișcarea următoarelor 40 de versuri merge de la puternica speranță că această „glorie” va dura veșnic la recunoașterea faptului că viitorul poate fi consolidat numai prin măsuri drastice și imediate. Contrastul dintre: „Sau va dura, spre bucuria noastră?”, rostit de Richard, și brutalul său: „Ce spui acum? Vorbește și fii scurt!” (IV, 2), este de-o maximă expresivitate.

Ironia fundamentală a poziției lui Richard constă în faptul că, după ce a cucerit coroana printr-o succesiune de acțiuni „premature”, el dorește s-o stăpânească veșnic și nu înțelege că timpul se și pregătește să-l elimine rapid dintr-o lume în care el se crezuse liber să-și ia „dobînda” (I, 1).

Cu monologul Margaretei de la începutul Actului IV, scena 4, începe evident o cotitură a evenimentelor. Primele două versuri ale monologului amintesc în mod intenționat primele două versuri ale piesei:

Norocul azi e fruct ce dă în pîrg,
Și-n gura hîdă-a morții stă să cadă.

Construcția temporală a piesei n-ar putea fi mai clar pusă în evidență decît prin prezența, la începutul și la punctul de cotitură al acțiunii, al acestor două monologuri și al emfaticului „azi” pe care-l conțin. Primul monolog sugera imagini de căldură, soare, înflorire. Cel de-al doilea răstoarnă aceste imagini într-o viziune de descompunere, de rod prea pîrguit și deci supus putreziciunii. Sensul acestui prezent este că timpul lui Richard a devenit trecut. „Azi” al providenței înlocuiește pe „azi” cel temporar al „mistrețului uzurpator”.

Dacă trecem de la *Richard al III-lea* la *Perșii*, întîlnim o structură dramatică atît de diferită, încît ne putem întreba, pe bună dreptate, dacă cea de a doua poate fi considerată o piesă istorică. Dacă numim istorică acțiunea din *Richard al III-lea*, nu putem proceda la fel și față de cea din *Perșii*, deoarece ea nu se bazează pe concepția continuității istorice. Istoria este punctul ei de plecare, dar nu și centrul ei de greutate, ca la Shakespeare. Dacă în *Richard al III-lea* principiul creator este timpul în dimensiunile lui cosmice și istorice, în *Perșii* este noțiunea de cantitate. În *Richard al III-lea* respirăm o atmosferă de amintiri, decizii și așteptare. În *Perșii* ne mișcăm în ambianța creată de expresii ale greutății, măsurii, spațiului și forței. La aceste referiri spațiale se adaugă leitmotivul contrastului dintre lumină și întuneric.

Ca rezultat, în *Perșii* timpul apare încremenit. Avem impresia că timpul a țîșnit într-un moment de extaz — moment fără nici o legătură cu trecutul sau viitorul — și a rămas așa tot timpul piesei, fixat ca într-un instantaneu sau stingher ca un țipăt ce sfîșie tăcerea.

Elementele poetice cele mai caracteristice care tind să înghețe mișcarea timpului se referă la însuși modul cum este descris timpul. Nu ni se comunică experiența trăirii în timp. Aceasta este înțeles cantitativ, ca o simplă durată, nu ca o infrastructură a existenței.

Timpul în piesă este deci un moment de revelare tinzând către o clarificare treptată. Pe Eschil nu-l interesează scurgerea timpului de-a lungul piesei. *Noi însă* trebuie să intuim cât timp trece între sosirea mesagerului și cea a lui Xerxes, sau cât ne-ar trebui să ajungem de la sala consiliului la mormintul lui Darius. Pe dramaturg însă aceste chestiuni nu-l privesc.

Piesa face dovada unei așa-zise unități a timpului, pentru că, de fapt, ea nu se referă de loc, sau prea puțin, la timp ca atare. Singura problemă care-l preocupă pe autor este evocarea unei ciocniri de forțe în cadrul unei lumi închise în spațiu. Timpul în piesă este numai durata care se cere pentru ca această geometrie morală să ne fie revelată.

Dacă, așa cum au crezut, unii, această piesă celebrează victoria glorioasă a grecilor, este uimitor faptul că ea nu menționează numele nici unui soldat sau ofițer grec. Numele persane abundă... dar grecii sînt anonimi. Zeii, nu grecii, înfrîng pe Xerxes. Și o fac nu pentru că așa dictează istoria (nu se pune problema salvării trecutului sau a asigurării viitorului), ci pentru că Xerxes este vinovat de a fi dorit să depășească limita posibilităților lui, este deci vinovat de *hybris*.

Acțiunea piesei are drept scop să ne releve semnificația acestui *hybris*, și nu, în primul rând, ceea ce s-a întâmplat în cursul bătăliei. Acest lucru era cunoscut, pe atunci, de oricare copil. Piesa nu avea nici scopul de-a descoperi sensul adânc al bătăliei. Eschil nu se întreabă care este importanța câștigării bătăliei de către greci. Dimpotrivă, evenimentul istoric este numai un punct de plecare, un exemplu printre multe altele posibile, care demonstrează că omul, pentru a nu se distruge, trebuie să se închidă între niste legi inexorabile.

Scopul piesei este de-a releva publicului cum funcționează legea nemesis-ului într-un caz particular.

Pe de altă parte, *Richard al III-lea* evocă ideea judecății supreme... Ziua judecății, în concepția creștină, se află la sfârșitul istoriei și este, în mod simbolic, inseparabilă de desfășurarea istoriei, care o precede și o pregătește. „Judecata” este deci momentul culminant al unor acțiuni petrecute pe arena istoriei și este evocată tot ca un eveniment istoric, care înseamnă însă luarea unei hotărâri decisive.

Judecata acordă sens istoriei. *Nemesis* extrage o lege cu o semnificație generală din istorie.

Din *Sensul istoriei în drama grecească și în cea shakespeariană*, 1960.

Sorin Alexandrescu

Irving Ribner¹

CONFLICTUL ALEGERII MORALE: „OTHELLO“

.....

În drama *Othello*, Shakespeare a împrumutat schema faptică din nuvela a VII-a a celei de a treia zi a volumului *Hecatomithi* de Giraldi Cinthio². Toate povestirile lui Cinthio aveau drept scop ilustrarea unor diverse teze morale privitoare la căsătorie, iar nuvela la care ne referim urmărea să exemplifice, prin soarta eroinei, ce se poate întâmpla unei fete care se mărită cu un bărbat de altă rasă, religie și moravuri (*la natura, il Cielo, il modo della vita*³).

Povestirea este crudă și dezgustătoare, personajele principale sînt un fel de criminali careucid din motive josnice și încearcă să evite consecințele crimelor. Shakespeare nu era însă interesat să prezinte o relatare exactă a unei crime odioase. El a redus din semnificația detaliilor imediate ale intrigii, schimbînd desfășurarea în timp a povestirii originare, așa încît Desdemona și Cassio nu mai au cum să comită fapta reprobabilă de care-i acuză Iago.⁴

Ceea ce rezultă nu mai este o relatare logică și coerentă a unui anumit fapt, ci o ficțiune sugerînd acțiunea răului, care trebuie percepută în întregime ei, fără atenție specială la logica părților constitutive. Prin reducerea detaliilor, Shakespeare concentrează atenția asupra sensului poetic general. Arta lui impune înțrîtă, încît foarte puțini spectatori ai tragediei își pun întrebările care au muncit generații întregi de critici.

Povestea lui Cinthio cuprindea însă elementele de bază necesare dramei intenționate de Shakespeare. Găsise aici conflictul omului care, indus în eroare, alege calea răului și e chinuit apoi de remușcări. Găsise și sugestia că tînăra fată iubise pe maur pentru marile lui virtuți, ca și sublinierea de către Cinthio a caracterului nefiresc al unei astfel de căsătorii. Eroarea și remușcarea lui Othello ofereau aceeași bază pentru o tragedie a alegerii morale, ca și eroarea și remușcarea lui Brutus din *Iuliu Cezar*. Motivul legăturii nefirești era susceptibil de a fi interpretat sub alt unghi, astfel încît una dintre determinantele erorii lui Othello ar fi constat în tendința

¹ Irving Ribner, profesor de literatură engleză la Universitatea „Tulane” din New Orleans (S.U.A.).

² Pentru sursele lui *Othello*, cf. Kenneth Muir, *Sursele lui Shakespeare*, I, pp. 122–140; H.B. Charlton, *Tragedia shakespeareană*, p.p. 113–140; J. Dover Wilson, ed. *Othello*, Cambridge, 1957, pp. XIII–XXIV (n.a.).

³ În limba italiană în original.

⁴ Pentru utilizarea timpului în *Othello*, vezi mai ales Granville-Barker, *Prefețe la Shakespeare*, II, pp.24–30; Charlton, *Tragedia shakespeareană*, pp. 130–132 (n.a.).

lui de a concepe ca nefiresc ceea ce era de fapt o reflectare a armoniei divine și de a accepta în consecință, drept firesc și onest, ceea ce era de fapt diabolic. Astfel, Shakespeare putea pune pentru Othello problema pusă și pentru Hamlet, și anume aceea de a distinge între masca binelui și binele adevărat, iar în cazul lui Othello, care nu realizează acest lucru decât prea târziu, putea relua ideea reflectată și în Claudiu: răul acționează prin intermediul înșelării.

Othello posedă o mare virtute potențială, dar, ca și Hamlet, când intră în scenă, nu a pus-o încă la încercare. În ciuda vârstei, el n-a întâlnit încă răul în lume. Piesa va constitui botezul său, Othello va întâlni răul așa cum l-a întâlnit Adam și va cădea ca și acesta, dar în însăși prăbușirea lui va cunoaște esența răului. Va învăța să distingă virtutea reală de cea aparentă, și se va înălța din tragedia sa sub chipul unui om capabil de a fi mintuit. Shakespeare arată în distrugerea lui Othello, ca și a lui Hamlet, că adevărata virtute și înțelepciune este cunoscută de om numai prin suferință, luptă și stăpânire de sine. Tocmai în asta constă tragedia omului.

La Hamlet răul a fost pasiv. Claudiu n-ar fi acționat niciodată împotriva lui Hamlet, deoarece dorea să îngroape crima sa în trecut, dar lui Hamlet i-a fost hărăzită misiunea de a lupta activ împotriva răului. La Othello răul este o forță activă, personificată în Iago. El reprezintă un simbol dramatic al răului, iar funcția sa este de a pricinui prăbușirea lui Othello și — pentru că Shakespeare creează prin arta sa iluzia unei realități atât de perfecte încât, ca și în cazul lui Hamlet, nu se simte necesitatea unei analize exacte — nici în planul simbolic mai larg al piesei nu apare nevoia unei motivări speciale. Othello formulează întrebarea principală existentă în mintea spectatorilor săi când spune:

Vrei să-l întrebi, te rog, pe monstrul ăsta
De ce m-a prins în lațu-i, trup și suflet?

(V, 2)

Singurul răspuns al lui Shakespeare constă în afirmarea caracterului de nepătruns al răului, în faptul că el se explică suficient prin însăși existența sa, fără să necesite o altă motivare:

Iago: Nu mă-ntreba nimic. Ce știi și-ajunge.
De-acum încolo nu mai spun o vorbă.

(V, 2)

La accentuarea faptului că răul n-are nevoie de nici o justificare specială pentru a seduce omul și că el acționează astfel prin însăși natura sa, Shakespeare s-a inspirat din lunga tradiție a moralităților, atât de importante în epoca în care a scris și pe care spectatorii le puteau recunoaște imediat.¹ Iago are toate calitățile viciului tradițional, fire aparent bună, simțul umorului, ba chiar și o victimă pe care o înșală, Rodrig. Iago este omul disimulat, mascat, figura tradițională a răului deghizat în bine.

¹ Cf. Bernard Spivack, *Shakespeare și alegoria răului*, New York 1958 (n.a.).

Shakespeare realizează o mare spontaneitate și precizie în piesa lui, simbolizând forța răului în termenii unui singur păcat. Acesta este gelozia; în termeni renascentiști, un aspect al păcatului mortal al invidiei, antiteza dragostei, care se naște prin pervertirea acesteia de către frică. Iago este simbolul dramatic al geloziei, și el însuși o exprimă în toate formele ei posibile. Invidiază poziția lui Cassio (I, 1). Suspectează pe Emilia, lucru de care Shakespeare amintește spectatorilor în tot cursul piesei (I, 3; II, 1; IV, 2), cu același gen de gelozie sexuală pe care o va trezi și în Othello. O dorește pe Desdemona (II, 1) pentru că invidiază fericirea lui Othello. În solilocurile lui, Iago se revelă spectatorilor ca o personificare a geloziei, la fel de complet precum se dezvăluiau diversele personaje ale moralităților medievale, drept personificări ale unor păcate mortale. E greu de crezut că publicul din vremea domniei lui Iacob I n-ar fi reușit să prindă înțelesul simbolic al lui Iago.

Așa cum Iago întrușipează gelozia, Desdemona întrușipează opusul ei, virtutea cardinală a dragostei. Este dragostea în cel mai înalt sens, dragostea spiritului și a gândirii:

Văd chipul lui Othello-n mintea lui.
Simțirea și norocul mi-l închin
Măririlor și vitejiei lui.

(I, 3)

Totul este bunătate, încredere și iertare... Othello este, ca și eroul moralităților convenționale, disputat de satanicul Iago și angelica Desdemona. Amândoi luptă pentru sufletul său, iar el, în imperfecția lui umană, alege greșit.

Ca și în *Hamlet*, răul apare chiar la începutul dramei *Othello*. Nu este simbolizat de întunericul pătrunzător și dens care apasă asupra Elsinorului, ci de un agent al răului care poartă semnele exterioare ale virtuții, vieții și sociabilității. În Iago răul apare sub chipul minciunii și ca o provocare directă adresată ordinii și armoniei universului. Strălucirea superficială și stăpânirea de sine a lui Iago reprezintă justificarea scepticismului Renașterii, care în epoca lui Shakespeare amenința viziunea de armonie, ordine și ierarhie, adusă de umanismul creștin din evul mediu și concretizată în scrierile lui Richard Hooker¹.

Iago se revelă ca o forță activă a răului încă din prima scenă a piesei. Rodrig singur are privilegiul de a vedea încă de la început pe adevăratul Iago, dar Rodrig este un prostănac, care nu pricepe implicațiile a ceea ce vede decât atunci când este prea târziu. Singurul cuvânt de admirație rostit de Iago de-a lungul piesei se referă la slujitorii răului, cei care trădează în taină pe stăpînii lor.

Dar alți' ce par icoana datoriei
Își poartă grija, se-află doar în treabă,
Cît timp stăpînii-i văd, și-și fac un rost

¹ Richard Hooker (1554–1600), teolog englez.

Pe seama lor. Iar cînd s-au căptușit,
Ridică fruntea. -Acești băieți au suflet,
Și sînt de-ai lor.

(1, 1)

Iago poate percepe numai înfățișarea exterioară a lui Othello, el nu poate vedea calitățile pentru care Desdemona s-a măritat cu el, și de aceea legătura lor i se pare doar un produs al desfrului și pe care numai desfrul îl poate distruge. Incapacitatea lui Iago de a înțelege va antrena și distrugerea lui, dar această eroare este inerentă rațiunii pe baza căreia trăiește.

Iago este dezvăluit spectatorilor ca un fel de diavol, încarnarea răului însuși, negația legii morale. Nu așa apare el însă și celorlalte personaje ale piesei... Pentru restul lumii și mai ales pentru Othello el este întotdeauna „cinstitul” Iago, și trebuie să ne reamintim că „cinstit” implică și sensul de „cast”. Ca și Claudiu din *Hamlet*, Iago este răul deghizat în bine, costumul său tradițional.

Cassio este înșelat, ca și Othello, de aparenta virtute a lui Iago... Acest rol paralel nu este singura lui funcție în piesă. El este utilizat și ca un simbol al adevăratei prietenii, pe care Othello o respinge. Onestitatea lui reală contrastează cu cea aparentă a lui Iago, sociabilitatea și camaraderia lui pornesc, spre deosebire de ale lui Iago, de la o adevărată încredere și dragoste pentru semenii săi. Deși este înșelat de Iago, Cassio nu permite răului să-l altereze fundamental, ca pe Othello. El păstrează pînă la sfîrșit încrederea în Desdemona, care devine un simbol al speranței sale că adevărata dragoste și virtute îi vor reda fericirea pierdută din pricina slăbiciunii. Ca și Banquo din *Macbeth*, Cassio reprezintă omul obișnuit, amestec de bine și de rău. Nu-și închină sufletul răului și va triumfa, în ciuda întîlnirii cu Iago. Astfel, la sfîrșitul piesei, el poate guverna în Cipru, ca un simbol al renașterii.

Așa cum, în Iago, Shakespeare evocă răul sub aparența binelui, în Othello, înfățișează adevărata virtute, purtînd semnele exterioare ale răului. În acest sens, el dezvoltă ideea căsătoriei nefirești, sugerată de Cinthio. Acesta nu insistase asupra culorii pielii maurului, menționînd-o numai o singură dată în povestire. Shakespeare o utilizează însă ca un simbol poetic, prin care valorifică motivul legăturii nefirești. Este clar că Shakespeare intenționa ca spectatorii săi să vadă în Othello un negru cu o înfățișare sumbră.¹ Trebuie să recunoaștem că spectatorilor contemporani cu Shakespeare căsătoria dintre o tînără și albă italiancă și un african întunecat era menită să le inspire oroare. Cinthio însuși povestise această întîmplare ca un exemplu de căsătorie contrară firii. Pentru asta nu trebuie să atribuim însă prejudecăți rasiale lui Shakespeare. Dimpotrivă, piesa constituie cea

¹ Cf. Bradley, *Tragedia shakespeareană*, pp. 198–202; Granville-Barker, *op.cit.*, II, pp. 116–117; Charlton, *op. cit.* pp. 117–118; Dover-Wilson *op. cit.*, pp. IX–XII (n.a.).

mai evidentă dovadă a libertății sale de gândire, pentru că această căsătorie, căreia îi dă aparența unui act contrar naturii, este în realitate cea mai nobilă legătură spirituală.

.....

Scena ispitirii din Actul III este lucrată pe modelul convențional al dramatismului moralității. Othello susține o luptă în care trebuie să aleagă între cele două forțe ce se înfruntă pentru cucerirea sufletului său — Iago și Desdemona. La sfârșitul scenei, Othello respinge pe Desdemona și îmbrățișează pe Iago într-un simbolic ritual, și de aici înainte vede lumea numai prin ochii acestuia. Mijloacele cu care va lucra Iago au fost pregătite încă din primele două acte. El se va bizui pe aspectul său onest, de care Othello încă nu se îndoiește, și va insista pe linia aparentei contraziceri a firii în căsătoria acestuia, speculând lipsa de cunoaștere a vieții de care dădea dovadă Othello, temerile și incertitudinile care întovărășeau incapacitatea sa de-a distinge între aparență și realitate. Iago va stârni în Othello un fals simț al cerințelor onoarei și reputației, reflectând interesul pentru aparență pe care Iago a mizat de la început. Prin greșita lui alegere morală, Othello va trăi pe baza codului lui Iago.

Scena ispitirii a fost pe larg criticată ca neplauzibilă. Evaluată cu răceală și în mod obiectiv, prăbușirea lui Othello pare dificil de acceptat, însă spectatorii nu judecă la rece. Ei trăiesc emoția intensă a scenei, forța poetică a prăbușirii omului se comunică imaginației lor. Arta lui Shakespeare creează iluzia realității, de mare efect în teatru. Viteza acțiunii se transmite spectatorilor în timpul monologului lui Iago și nu le lasă răgaz să-și pună întrebări asupra probabilității lui logice. Shakespeare a presărat cu grijă în primele două acte elemente menite să facă plauzibilă seducerea lui Othello. A accentuat încrederea lui naivă în Iago, lipsa de cunoaștere a vieții civilizate, mai ales a femeilor venețiene, poziția sa de străin într-o societate virtual ostilă. În modul cel mai semnificativ, Shakespeare l-a făcut pe Othello ca într-o serie de împrejurări să se îndoiască de puterea lui de judecată și sezișare.¹ Căsătoria cu Desdemona a provocat o acuzație de vrăjitorie din partea cuiva care i-a fost totdeauna prieten. Cassio, ofițerul ales cu atîta grijă, îl face, la beție, pe Othello să-și pună întrebări în legătură cu validitatea alegerii sale. Othello este astfel pregătit să se îndoiască de bunătatea Desdemonei, în care crezuse cu aceeași fermitate ca și în prietenia lui Brabantio și în integritatea de ostas a lui Cassio.

.....

Actul IV este destinat să expună decăderea lui Othello de la omul normal din primele două acte, înzestrat cu bunăvoință și rațiune, la o stare antitetică, bestială, al cărei simbol fusese tocmai Iago.

¹ Bradley, *op. cit.*, p. 193 (n.a.).

.....

Nu există minciună pe care acum Othello să n-o creadă. Tocmai acest lucru este ilustrat de episodul batistei. La Shakespeare acest truc este mai puțin verosimil decât în povestirea lui Cinthio, și prin ușurința cu care Othello se lasă înșelat ni se arată prăbușirea rațiunii sale.

Cu cât nebunia lui Othello crește în intensitate, cu atât se lasă învăluită într-o grotescă solemnitate: crima la care îl împinge eroarea este convertită în ceremonialul unui sacrificiu cerut de justiție. Othello este convins că aplică justiția divină. Când Iago îi sugerează lui Othello: „Nu folosi otrava. Sugrum-o în patul ei, în patul chiar pe care ea l-a pîngărit” (IV, 1), răspunsul lui exprimă nu o dorință de răzbunare, ci un sentiment al dreptății: „E bine, bine. O astfel de dragoste mi-e pe plac. E foarte bine!” Parodia grotescă a justiției apare în acea teribilă scenă 2 din Actul IV, în care Othello acuză pe Desdemona și pe Emilia ca la o curte de justiție, interogându-le cu tonul unei anchete oficiale. Dar locul procesului este un bordel, și Desdemona

...curva cea șireată din Veneția,
Nevasta lui Othello.

(IV, 2)

Chiar întrebările lui Othello constituie un simulacru de justiție, pentru că acum mintea lui nu mai poate admite un verdict real. Grotescul acestei parodii de anchetă amintește grandoarea simplă cu care Othello a răspuns în fața consiliului de justiție venețian din primul act. Aceste două scene judiciare indică cei doi poli ai evoluției lui Othello, nebunia ultimei scene evocînd, prin contrast, rațiunea sănătoasă a celei dintîi.

.....

Îndată ce crima este înfăptuită, lumea realității pătrunde în scenă o dată cu glasul Emiliei. Othello înțelege acum că a acționat sub impulsul unei false convingeri, vede pe adevăratul Iago pentru prima oară și se repede furios asupra lui. Legătura dintre ei este astfel distrusă și, rupt de sursa de iradiație a răului, Othello dovedește acum un simț real al dreptății. El înțelege că pedeapsa pentru păcatul său este damnarea. Prefacerea prin care trece este vizibilă în pierderea interesului pentru dovezile exterioare ale reputației sale... Prin faptul că Othello nu reușește să-l ucidă, ci doar să-l rănească pe Iago, Shakespeare sugerează că forța răului în lume nu va putea fi niciodată total distrusă, pentru că Iago este singurul dintre personaje infame ale lui Shakespeare care continuă să trăiască la sfîrșitul piesei, deși știm că va fi supus torturilor.

.....

Faptul că Othello se crede destinat iadului este esențial pentru viziunea dramatică a piesei, pentru că numai în această perspectivă sinuciderea lui devine un act de justiție reală, și nu un mod de a evada dintr-o lume de suferință. Există însă o tragică ironie în credința lui Othello, pentru că Desdemona, după cum știu spectatorii, reprezintă iertarea. Othello, ca și Angelo din *După faptă și răsplată*, „atinge maximum de ignoranță tocmai atunci cînd este convins la maximum de ceea ce spune”.

.....

Othello se distruge pe sine ca o expiere, iar ultimele lui cuvinte reamintesc spectatorilor dorința lui de contopire, prin moarte, cu binele pe care a încercat să-l distrugă:

Te-am sărutat și-n moarte te-am pierdut.
Să pier acum, murind într-un sărut!

(V, 2)

Cadența calmă, măsurată a monologului rostit de Othello înainte de moarte evocă discursurile sale inițiale, ținute în fața Consiliului Venetiei. El renunță acum la valorile lui Iago. Neagă drepturile cuvenite gloriei sale, recunoștința pe care o merită pentru serviciile aduse Venetiei. Cere ca faptele sale să fie judecate fără menajamente, în termenii justiției pe care o violase ucigându-și soția.

Mai stai! O vorbă, două, pînă plec.
Adus-am oarecari servicii țării.
Se știu. Am zis. Te rog, cînd vei da seama
De-aceste întîmplări nenorocite,
Arată-mă cum sînt. Nici părtinire,
Nici ură-n scrisul tău...

(V, 2)

.....

În mila și iertarea Desdemonei, triumfătoare în final, și în distrugerea lui Iago, sfărîmat de răul pe care el însuși îl declanșase, se afirmă, ca și în *Hamlet*, o ordine morală justă și binevoitoare. Succesiunea lui Cassio pe locul lui Othello proclamă aceeași renaștere ca și ascensiunea lui Fortinbras pe tronul Danemarcei.

Din *Tipuri de conflicte în tragedia shakespeariană*, 1960

Sorin Alexandrescu

