

Jan - Jandru Tudor  
cu drea  
J. Tudor

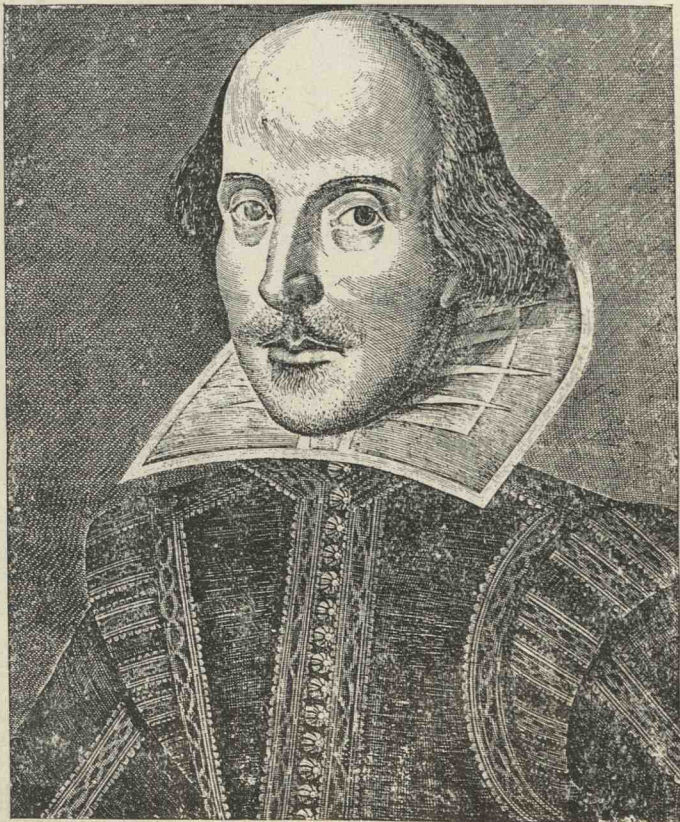
SHAKESPEARE

S'AU TRAS DIN ACEASTĂ CARTE  
PE HÂRTIE VIDALON, DOUĂZECI ȘI  
CINCI DE EXEMPLARE NEPUSE ÎN  
COMERȚ, NUMEROTATE DE LA 1 LA 25

MR. WILLIAM  
SHAKESPEARES

COMEDIES,  
HISTORIES, &  
TRAGEDIES.

Published according to the True Originall Copies



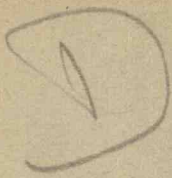
LONDON

Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623

Titlul Edițiunii Folio 1623 cu gravura de Martin Droeshout

92  
A 16

HAIG ACTERIAN



333913

# SHAKESPEARE

892

Cu 8 planșe afară din text

INSTITUTUL PEDAGOGIC DE 3 ANI  
- BUCUREȘTI -  
BIBLIOTECA



~~Institutul Pedagogic de 3 ani  
BUCUREȘTI  
\* Nr. inv. 92833 \*  
BIBLIOTECA~~

BUCUREȘTI

FUNDAȚIA PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ • REGELE CAROL II

Bulevardul Lascar Catargi, 39

1938

~~INSTIT. PEDAGOGIC DE 3 ANI  
BUCUREȘTI  
Nr. Inv. 830  
BIBLIOTECA~~

92833  
1\*  
3

Biblioteca Centrală Universitară  
București  
Colecția  
Cata. 24020 sublet  
Inventar 503137

24020 sublet

RC 247/06

**B.C.U. Bucuresti**  
  
**C503137**

VIEAȚA



Shakespeare (Portretul Grafton)

## VIEAȚA

In anul acela regina avea treizeci și unu de ani; Elizabetha stăpânea de aproape șapte ani un popor strașnic, îndrăzneț, crud și drept, abia deșteptat la o conștiință națională, având încă lupte interne religioase și sociale care se vor uita într'o uriașă capacitate imperialistă; sângele reginei, al Tudorilor, îndemna coroana și Anglia la ambițiuni, aur și piraterii. In primăvara aceluiași an 1564, în luna Aprilie, în ce zi nu se știe, s'a născut William Shakespeare.

*Shake-speare* (hasti-vibrans) e o poreclă dobândită de vreun luptător medieval dibaciu în mânăuirea lăncii. Era un nume purtat de multe familii în diferite părți ale Angliei și mai ales în Warwickshire. In secolul al șeasesprezecelea se aflau în acele părți chiar mai mulți William Shakespeare. Cel care s'a născut la Stratford-on-Avon, ca al treilea copil al soților John Shakespeare și Mary Arden, cel care a fost botezat la 26 Aprilie 1564 și a murit la 23 Aprilie 1616 tot la Stratford, fu sortit să lase omenirii o nouă tâlmăcire a sufletului.

*Master Shakespeare*, cum îl numesc prietenii din acea vreme, a lăsat 37 piese de teatru, 6 poeme, 154 sonete și alte 14 piese de teatru socotite apocrife. Admirat și invidiat pentru îndemânarea și ușurința cu care își



îndeplinea meșteșugul poetic, fără să prezinte un deosebit interes pentru contemporanii săi, Shakespeare a trecut prin viață modest, cinstit, muncitor. Vremea din care a făcut parte nu l-a recunoscut, pentru că a fost cu ade-vărat icoana vremii sale. Doi camarazi, din compania de teatru unde a fost actor și director, au adunat la 1623 opera shakesporeană după manuscrisele rămase, publicând-o cu un portret gravat de *Droeshout* și zece versuri către cititor de prietenul poetului *Ben Jonson*. Afară de șease iscălituri pe diferite documente și trei pagine în manuscriptul revizuit al piesei apocrife « Sir Thomas More » nu se află nicio urmă a scrisului de mână sa. Faima operei a durat timidă un secol după moartea sa; în ultimele două secole furia unei glorii universale l-a așezat ca monument nepieritor al umanității; încă și azi Shakespeare robește natura, încearcă omul, îi caută hotarele și veșnicia.

\*  
\* \* \*

Stratford-on-Avon era un mic centru străvechiu. Peste râul Avon (în welsh *afon*, râu) trecea o cale romană, de unde își trage numele Stratford (în engleza veche *straet* din latinescul *strata*, cale; și englezescul *ford*, vad). La miazănoapte de calea care trecea prin vadul râului, în timpul cuceririi normande s'a alcătuit o așezare de 150 locuitori; agricultura era singura lor îndeletnicire. Aproape de locul unde azi se află biserica « Sfânta Treime » se găsea pe vremea Saxonilor o mânăstire și tot locul aparținea Episcopului de Worcester. Păduri mari se întindeau în toate părțile. Cu timpul, la

intersecția câtorva drumuri s'a stabilit un târg săptămânal, care a mărit numărul locuitorilor, ceea ce a determinat episcopia să taie câteva străzi între case. Astfel a luat ființă comuna Stratford-on-Avon.

Pe la jumătatea secolului al șasezecelea micul târg avea vreo 1.500 de locuitori. Aici, la 29 Aprilie 1552 a fost pedepsit cu un shilling John Shakespeare, tatăl poetului; el nu era din Stratford, dar a fost identificat cu un John Shakespeare din Snitterfield, care administra în 1561 averea tatălui său Richard, fiind numit *agricola* sau cultivator. Din alte documente el apare ca țaran, sau mai potrivit, răzeș. Despre Richard, bunicul poetului, nu se știe aproape nimic; el avea legături de afaceri cu un anume Robert Arden. Amănuntul e interesant pentru că mama poetului, Mary Arden, a fost probabil fata acestui Robert Arden cu care a lucrat bunicul și care prin testamentul său din 24 Noemvrie 1556 îi lăsa lui Mary puțin pământ. Căsătoria lui John Shakespeare cu Mary Arden și venirea lor la Stratford nu a putut fi fixată ca date de biografie, după cum rămâne necunoscută data zilei de naștere a lui William. Din căsnicia lui John cu Mary s'au născut opt copii: Joan (1558—?), Margaret (1562—1563), William (1564—1616), Gilbert (1566—1612), Joan (1569—1646), Anne (1571—1579), Richard (1574—1613) și Edmund (1580—1607). Dela a doua Joan (întâia Joan murise înainte de 1569) există supraviețuitori până în zilele noastre; restul arborelui genealogic se va stinge în toate ramurile pe la sfârșitul secolului al șeptesprezecelea.

*Gulielmus filius Johannes Shakspere* — cum glăsuește însemnarea din registrul parohial din Stratford cu data botezului — rămâne prin moartea celor două fetițe copilul cel mai mare în familie. Despre viața acestuia din copilărie și până la bătrânețe biografii au imaginat atâtea ipoteze și fantezii, încât cu cercetări cinstite și mult răbdătoare vom putea însemna foarte puține amănunte, în legătură cu cele câteva date precise pe care le posedăm. O bibliotecă shakespeareană inutilă și perimată, care stă în drumul informației, a creat confuzii, romanțări, raporturi neadevărate între om și operă, o searbădă problemă a inexistenței unui poet Shakespeare și dovezi că opera e a lui Francis Bacon sau a altora; ocolind fanteziile critice înlesnim cetitorului concluziuni exacte. Ce se poate ști despre copilăria poetului în Stratford?

La începutul domniei elizabetane Stratford avea o bună rânduială căpătată din timpul domniei lui Eduard al VI-lea. Din anul 1562 tot ținutul aparținea contelui de Warwick, Ambrose Dudley, fiul ducelui de Northumberland; în 1590 la moartea acestuia totul va reveni Coroanei. Ulmii mari și mulți, ulițele și gospodăriile cu grădini în jurul caselor păstrau totuși caracterul țărănesc al târgului. Pădurea la nordul râului, câmpul și vegetația aduceau în suflet o dulce sălbăticie. Natura l-a înconjurat pe micul William și l-a cucerit cu toată flora și fauna; duhul luxuriant al verilor și primăverilor copilăriei va rămâne veșnic treaz în el. La o fugă de copil stăteau obsesiile orizontului, ale cerului, ale pădurii. Firea l-a învățat mai mult decât școala. Inșă nu

era de lepădat în acea vreme faptul de a avea o școală în Stratford; se învăța destul ca în toate școlile Renașterii. De pildă, nu era de disprețuit latina din *grammar school*, și chiar puțina greacă. Se întrebuițau *Fabulele* lui Esop, Cicero, Virgil, Ovid, Horațiu, Caesar și două cărți ale programei de atunci: *Sententiae Pueriles* de Leonhard Culmann și *Pueriles Confabulatiunculae* de Evaldus Gallus.

Tatăl John avea o situațiune bună în târg; membru în Corporația de ajutor reciproc ajunsese curând să ocupe posturi de frunte în treburile municipale. La 1568, când copilul avea patru ani, îl găsim căpetenie în corporație. Această organizație folositoare a locuitorilor — numită înainte Corporația Sfintei Cruci — acum oficializată, întreținea școala, un azil pentru săraci, capela și o sală mare pentru festivități. John a lucrat cu râvnă ajungând repede proprietar a două case; una în Henley Street și alta în Greenhill Street. Intâiul biograf al poetului, *John Aubrey*, relatează în 1681, că tatăl era măcelar; al doilea biograf, *Nicholas Rowe* scrie în 1709 că el a fost negustor de lână. Până azi în Henley Street partea dinspre răsărit a casei e numita « Lânăria » și cea dinspre apus « Locul de naștere ». Mai aflăm că omul acesta a vândut cereale și lemne; nu e de mirare că sunt menționate meserii atât de diferite la un gospodar așezat la drumul cel mai frecventat între Londra—Oxford și Irlanda. Din toate amănuntele ne dăm seama că John Shakespeare a fost un dârz muncitor. Dela 1580, când a fost pedepsit cu 20 lire de tribunalul regal pentru o infracțiune, mai ales la 1587, când a avut o complicație

de afaceri cu un frate al său Henry, afacerile i-au fost sdruncinate. Corporația l-a înlocuit în postul de consilier municipal, pentru motivul că Mr. Shaxspere nu venea la adunări. Urcase treptele cele mai înalte în municipiu, fusese judecător și primar; oare concluzia care se trage de obicei, presupunându-se ruina familiei, nu este greșită pentru toată epoca între 1580 și 1596, pentru că ne bizuim pe câteva date, singurele care au ajuns până la noi? Nu se poate afirma decât că la 26 Octomvrie 1596 bătrânul a avut o zi de mândrie. El a primit o recunoștință oficială prin instituirea blazonului familiei sale cu însemnarea: *Non Sanz Droict*. La 8 Septemvrie 1601 a fost îngropat la Stratford.

Mary Arden, soția lui, a fost o doamnă mică și nobilă. Familia Arden era una din cele mai vechi din Warwickshire. Tatăl lui Mary era un credincios catolic, religie transmisă în toate ramurile Arden-ilor (un Edward Arden a fost executat în 1583 pentru un complot catolic împotriva Reginei), și deci aceasta a fost confesiunea poetului. Manuscriptul lui *Richard Davies* (1688—1708), precizează că William Shakespeare a murit papistaș — *he dyed a papist*. Nobilitatea mamei a intervenit cu hotărîre în caracterul descendenților. Se pare chiar că pământul moștenit de ea, Asbies în Wilmecote, a fost un ajutor real la începutul căsniciei; a fost îngropată la 9 Septemvrie 1608.

Mai mult decât cultura căpătată în școală, decât cunoștința căpătată prin cărți, această mamă a determinat o legătură vie și caldă a lui Shakespeare cu trecutul națiunii engleze. Memoria oamenilor și faptelor

Angliei de odinioară, romantismul ancestral al spiritului englez, delicatețea simțirii s'au unit în copil cu simțul practic, observația firească și prezentă, vioiciunea robustă și țărănească a tatălui. S'ar părea că la treisprezece ani băiatul a încetat de a mai învăța. Să fi fost o cauză treburile proaste ale tatălui său? Faptul e posibil, mai ales că actul privilegiului din 1596 specifică situația bună pe care o avea tatăl său la 1580—1581 și o subliniază, dar nu se știe când s'a întâmplat și nici ce a făcut adolescentul Shakespeare între treisprezece și optsprezece ani. Tradiția ne-a transmis că într'o vreme l-a ajutat pe tatăl său. Intr'o scrisoare din 10 Aprilie 1693 Mr. Dowdall însemnează vizita pe care a făcut-o la Stratford. Călătorul e condus prin biserică de un bătrân de optzeci de ani care îi spune «că acest *Shakespear* pe timpuri a servit în oraș ca băiat la un măcelar», măcelar care poate fi chiar tatăl. Astfel comunicarea lui Dowdall confirmă pe a lui Aubrey: «...pe când era tânăr — scrie Aubrey despre Shakespeare — îndeplinea meseria tatălui său, însă când el ucidea o vacă, dorea s'o facă într'un fel măreț, și ținea o cuvântare». Nu numai atât; se lua la întrecere în cuvântări de duh cu un alt fiu de măcelar.

Evenimente deosebite nu au fost la Stratford. La 1568 când John Shakespeare deținea demnitatea de frunte în corporație a primit actorii a două companii de teatru: Compania Reginei și Compania Contelui de Worcester. Un puritan nu ar fi găzduit actori, dar John Shakespeare avea humor; a asistat cu siguranță la toate reprezentațiile. La 1575 serbări strălucite au avut

loc la castelul din Kenilworth. Regina Elizabeta îl vizita pe contele Leicester, favoritul ei. Cortegiul a trecut prin Warwickshire cu splendoarea și fastul elizabetan; tot drumul regina a fost petrecută de întreaga populație și festivitățile din parcul Kenilworth au atras mulțimi venite din toate părțile regiunii. Reședința lui Leicester nu era departe de Stratford, așa încât e imposibil ca micul William să nu fi asistat la vestita desfășurare de bogății, culori, lumini și tânără regalitate.

Districtul Warwickshire cu pășuni și păduri pe atunci mult mai dese, era pentru un localnic prilej de aducere aminte. Un războiu civil nu se uită ușor; aici s'au dus îndelungate lupte între York și Lancaster, războiul celor două roze. Cronica trăia încă pentru tânărul curios și svăpăiat care vagabonda să cunoască florile, păsările, animalele, vânturile, primăvara, vara și toamna între Coventry, fortăreața lancastriană și castelul Warwick, reședință a familiei York. Abia se împlinea un secol de când văile îndârjite răsunau; fantome și stindarde apăreau pe potecile puțin umblate în apus de soare și cântecul galic al lui Lady Mortimer se auzea încă.

Anne Hathaway avea douăzeci și șase ani când s'a măritat cu tânărul de optsprezece ani, William Shakespeare. Tatăl ei murise cu câteva luni înainte și îi lăsase dota obișnuită a vremii: șapte lire. Ea era din Shottery lângă Stratford. Actul de căsătorie nu există; în schimb la 28 Noemvrie 1582 exista un act în registrul episcopului din Worcester, prin care doi fermieri din Shottery garantează exactitudinea celor declarate și desleagă pe episcop de răspunderea în fața legilor pentru o eventuală

complicație în validitatea căsătoriei dintre William Shakespeare și Anne Hathaway. Bine înțeles s'au presupus multe cauze; faptul că la căsătoria unui tânăr de optsprezece ani cu o fată mai mare cu opt ani părinții băiatului nu au consimțit, și faptul că ceremonia a avut loc fără prezența lor într'un loc necunoscut, au fost socotite întâmplări nefirești. Adevărul e, că nu se știe nimic; teren prielnic pentru imaginația biografului și pentru tradiții orale în contrazicere. După șase luni, la 26 Mai 1583 se naște Susanna; peste doi ani, la 2 Februarie 1585 se nasc doi gemeni Hamnet și Judith. Și iar nu știm nimic până în anul 1592, când îl găsim în plină activitate ca poet și dramaturg la Londra.

Să dăm crezare svonului unei căsnicii nefericite care l-a silit să fugă de acasă, sau în celălalt, că în fiecare vară el își petrecea vacanța la Stratford între ai săi? Să-l credem chiar pe bunul Nicholas Rowe în istoria sa cu Sir Thomas Lucy?

Fiind în tovărășia unor tineri cu obiceiuri rele, Shakespeare ar fi furat de mai multe ori vânat din parcul dela Charlecote al judecătorului de pace, membru în Parlament, Sir Thomas Lucy. Prins și pedepsit, arestat sau bătut, el s'ar fi răsbunat scriind o baladă satirică împotriva magistratului. Abuzând de autoritatea sa, Lucy l-ar fi persecutat într'atât pe Shakespeare, încât acesta a fost nevoit să fugă la Londra. *Justice Shallow*, sau *Justice Clodpate* cum relatează și Davies, personajul cunoscut satirizat de poet, a fost răsbunarea lui de mai târziu.



Un străin care a trecut prin Londra în 1592, scria: ...este un mare, minunat și important oraș de afaceri». (Visit of Frederick, Duke of Würtemberg, 1592). Cumpărarea și vinderea mărfurilor era ocupația principală a locuitorilor. Legăturile cu Franța, Țările de Jos, Suedia, Germania și mai ales America aduceau lume multă în oraș, lume de toate categoriile. Cu greu îți făceai drum prin străzi; mulțimea mișuna în colorile vii ale costumelor Renașterii între casele cu cinci sau șase etaje din străzile mari. Din când în când câte o trăsură gonea fără să se ferească de trecătorii opriți în loc sau nevoiți să se înghesuiască lângă case. Londra nu era un oraș prea curat și îngrijit. Parlamentul dăduse un ordin, prin care ruga populația să presteze șase zile de lucru pe vară, pentru a fi întrebuințată la repararea străzilor și piețelor publice. În centrul orașului se afla catedrala Sfântul Paul și noua clădire a Bursei. Vieța timpului se concentra în piața catedralei; acolo se așezau vânzătorii de mărunțișuri, de obiecte sfinte, cărți sau nimicuri pentru podoabe, acolo se dădeau întâlniri și se comunicau noutățile zilei. Bărbații, demni și tăcuți, alergau după afaceri și meșteșuguri noi auzite din cetățile lumii întregi; femeia engleză, mult mai liberă decât în celelalte țări, era foarte bine îmbrăcată, purta pălărie pe părul roșcat la modă și mergea singură la târgueli. Mândria lor era pe atunci podul peste Tamisa. Englezii l-au socotit multă vreme ca o minune. Înalt și masiv podul se întindea pe 21 stâlpi de piatră și 20 arce având de o parte și de alta două porți impresionante; deasupra porților, înfipte în pari, se vedeau capetele celor

executați, spectacol mereu nou pentru publicul londonez. Acest *remember* straniu alterna cu apariția pe apa turbure din Tamisa a corăbiilor mici cu pânză însoțind spre mare gondola împodobită a Elizabetei, regina iubită și temută a Angliei.

Capul Mariei Stuart căzuse în 1587; Filip II și Spania au încetat de a fi un pericol din 1588; regina avea dreptul să citească în liniște sonetele lui Petrarca. Mica flotă engleză care prin iuțeală, viclenie și pricepere a adus pace țării prin dezastrul flotei spaniole, armata invincibilă, va fi de acum înaintea forța negoțului și imperiului britanic. Francis Drake, încrezut și violent, sbura cu corabia pe mările din miazăzi aducând aur, arătând concetățenilor săi unde sunt avuții, de unde se pot aduce bunuri într'o insulă săracă. Naționalismul britanic devine ofensiv în anii domniei elizabetane. Actul de voință al națiunii engleze are lângă instinctul pirateriei, organizarea cea mai inteligentă a dominațiunii globului întreg. Eroismul, sacrificiul, echilibrul etic al englezului este și azi o școală vie de civilizație materialistă; totdeodată pornirea romantică și poezia răsar paradoxale cu nuanțele și eufoniile lor într'o limbă profund logică.

Contrastele sunt și mai evidente, când cunoaștem terenul superstițios, pe care au loc dexteritățile englezului. În secolul afirmării imperialismului protestant folklorul, tradițiile și spiritul cad în conflict cu noile tendințe. Zânele aveau țara lor în mintea orișicui; Regele Oberon chema pe Robin Good-fellow la dans; Patch, Pinch și Grim, Sib, Tib, Lick și Lull făpturi ciudate ale imaginației trăiau, când astrologii prevesteau



și eclipsele produceau cu adevărat infirmități. Tăria egoistă are totuși funcțiunea de a asimila toate entitățile întâlnite. Azi englezul e la fel. Liniștea și conștiința sa e aparentă. Deslănțuirile cele mai desordonate îi mișcă sufletul când trăsăturile feții par calme; haosul lăuntric e stăpânit de mușchi bine educați. Gospodar neîntrecut al lumii din afară, el cunoaște forțele naturii și naivitatea serioasă a oamenilor.

Obiceiurile bunei burghezii se conformau puritanismului general. Intre mâncarea de dimineață și urarea de noapte *God give you good night* munca tăcută a zilei nu era întreruptă decât de evenimentele religioase sau naționale. O procesiune, o slujbă sau trecerea reginei în urale: *God save the Quene Elisabeth!* la care obișnuit regina răspundea: *I thanke you myn good peupel*, toate serbările și sărbătoririle aveau sobrietatea nordică a unui neam vânjos. Noutăți au fost întotdeauna în Londra, noutățile curții regale; cei 300.000 locuitori din acest oraș erau atenți la orice mișcare a curții; de acolo venea moda, stilul educației generale, modelul. Societatea adopta cu greutate o inovație. Tutunul, patul în loc de salteaua cu paie, furculița dădeau naștere la discuții nesfârșite. Furculița, născocire italienească, fu adoptată anevoie târziu. Spiritul celor de sus și a celor din clasa mijlocie suferea din a doua jumătate a secolului al șasezecezelea o influență italiană. Educația unui fiu de nobil cuprindea învățarea limbii italiene înaintea celei franceze și o călătorie în Italia. Dragostea pentru cultura italiană s'a răsfrânt prea violent în istorie câștigând până și nobilimea engleză, cea mai refractară

structură din Anglia. Farmecele Circeei împrumutau rigidității de caracter fantezii, melancoliei, sentimentalism, vanități din miazăzi. Italienii spuneau în acel timp: *Englese italianato è un diavolo incarnato*, ne reproduce un puritan englez. «Zece predici în colțul catedralei Sfântul Paul nu fac atât de mult bine oamenilor spre a-i îndrepta în credința adevărată», — spune Roger Ascham în *The Scholemaster*, 1570 — cât rău face o carte italienească. Probabil printre cărțile mari ale Renașterii italiene se strecurau prea multe din romanțările deșuchiate, care făceau hazul epocii. Însă personalitatea lui Robert Devereux, al doilea conte Essex, sau a lui Henry Wriothsley, al treilea conte Southampton, avea curiozitățile rafinate ale principilor italieni. Mai cu seamă Essex, favoritul reginei, nehotărîtul, tristul, strălucitorul, mîniosul și maladivul curtean, personalitatea cea mai interesantă a ultimei decade de domnie elizabetană, avea un temperament meridional.

Științele, artele și filosofia în Anglia urmau de aproape desăvârșirea într'un sens a națiunii. Anglicanismul a prefăcut spiritul catolic. Dela umanismul lui Thomas More, la sistemul filosofic al lui Francis Bacon, empirismul pune stăpânire. Va fi posibilă o gândire newtoniană peste câtva timp, dar acum nu e posibilă o gândire manifestată deplin într'o formă. Pictura, sculptura, arhitectura, muzica nu vor funcționa ideal. Aici e loc deci pentru poezie.

În anul 1592 William Shakespeare, tânărul de douăzeci și opt de ani, este actor, poet și autor dramatic la începutul carierii și stabilit în Londra. Cum a ajuns

Shakespeare în capitala Angliei și ce a lucrat în anii trecuți, nu se va ști niciodată. Însă noi știm, ce cunoștea la 1592 Shakespeare și cum era poezia engleză în acea vreme.

*Geffroy Chaucer* (1340?—1400) fixase limba poetică. Primăvărată simpatie pentru viață și formele naturii, satira, humorul și vigoarea lui Chaucer dovediseră dialectul londonez apt de a se modula verbal; meritul acestui poet, în care bunul simț se amesteca în alegorii, este de a fi ales dialectul londonez, așa numita engleză a regelui, ca limbă literară. Simplitatea «Poveștilor din Canterbury» a însămânțat realismul liric englez. *Edmund Spenser* (1552—1599) și *Sir Philip Sidney* (1554—1586) au instaurat virtuțile și înalta funcțiune a poeziei, dând grație și stil versului. Generația lui Shakespeare a învățat dela ei meșteșugul și puritățile verbale. Bucolica și știința virgiliană a raportului dintre poezie și realitate erau fundamentele pe care le-au pus acești doi înaintași. Apărarea inimoasă a lui Sidney — *An Apologie for Poetrie*, 1581 — împotriva puritanilor acuzaatori ai poeziei ridică la valori religioase versul; activitatea poetică e adorată la Curte și îndrăgită de burghezimea intelectuală. A fi poet, înseamnă a fi distins de natură a fi profet și inițiat. Intreaga epocă elizabetană va încuraja cu dragoste pe creatorii de cuvânt, dar poezia nu va fi decât mijlocul prin care altă formă literară, drama, se va desăvârși constituind măestria esențială a spiritului britanic.

Arta dramatică și teatrul căpătau interesul general. Trecerea dela teatrul medieval la teatrul popular

192  
 elizabetan era firească; teatrul profan a cuprins cronica neamului, istoria regilor și a războaielor în acelaș fel în care se reprezentau miracolele medievale. Până în zilele lui Shakespeare s'a jucat în sărbătorile sfinte mistere la Coventry, de pildă; și din imitarea acestor spectacole populare, din care ne-a rămas o capodoperă *Everyman*, forma teatrului și a dramei naște într'alt fel decât în teatrul antic. Rigiditatea regulilor aristotelice sunt îndepărtate; drama adoptă succesiunea de tablouri din teatrul medieval, libertatea de a zugrăvi în timp pe acelaș om copil, adolescent, matur și bătrân, își ia voia de a prezenta cronica întregă a unei generații sau a unei domnii într'o singură dramă. La începutul teatrului elizabetan misterul devine cronică; astfel se începe o activitate complexă, o perioadă puțin cunoscută, confuză și imposibilă de limpezit. Faptul se datorește simpatiei populare pentru zecile de trupe ambulante cutreerând provincia, adaptărilor și readaptărilor lucrărilor vechi scrise de necunoscuți, traducerilor din limbi străine a câtorva drame en vogue, și mai ales condamnării estetice a unor umaniști pătrunși de drama antică. Cauza lipsei de interes a unei anumite pături intelectuale pentru plăcerile vulgare ale publicului care frecventa chiar drama unui Shakespeare, a lăsat minunata frământare a epocii, cea mai caracteristică activitate a teatrului european, fără informațiuni. Cunoaștem mult mai multe date despre activitatea dela Curte a unui dramaturg mediocru în stilul pompos oficial, decât despre Shakespeare. Ignorat de umanismul oficial și academic, teatrul profan s'a impus spre sfârșit chiar la

INSTIT. PEDAGOGIC DE 3 ANI  
 BUCUREȘTI

Nr. Inv. 600

BIBLIOTECA

Institutul Pedagogic de 3 ANI  
 BUCUREȘTI

Nr. Inv. 92833

Curte, unde nu era frumos decât eufuismul lui John Lyly, o beție de cuvinte goale. Din entuziasmul unui public proaspăt și din geniul unor scriitori necunoscuți așa numita perioadă elizabetană se mândrește tocmai cu cei pe cari gustul stricat al celor de sus sau privilegiile întoarse în trecutul teatrului grec n'au fost în stare să-i identifice congeniali cu Eshil. Condamnarea estetică a lui Sir Philip Sidney pentru că drama vremii sale nu respecta unitatea de loc și timp, reguli observate de Aristot, și deduse din tragicii greci, nu va împiedeca înflorirea literaturii dramatice liberată de aceste reguli și sintetizarea spiritului vremii în formele noi ale poeziei dramatice cu alte reguli.

O generație de puternice talente stăpâna simpatia scenelor publice. *Thomas Kyd* (1558—1594), *Christopher Marlowe* (1564—1593) și *Robert Greene* (1558—1592) erau dramaturgii preferați. John Lyly și George Peele nu vor întrece la Curte succesele furtunoase ale *Tragediei Spaniole* de Kyd și ale lui Marlowe în fața publicului pestriț venit să umple sălile neîncăpătoare ale clădirilor din lemn dela periferia capitalei. Mii de drame și comedii scrise de sute de scriitori necunoscuți circulau în provincie, se jucau în trupele constituite în numele Lorzilor, Conților și Reginei sau în formații și asociații particulare efemere.

Epoca acestor scriitori era dificilă și vieța lor tragică. Cu toate că ei furnizau teatrelor texte de o valoare incontestabilă, trăiau și mureau în disperare și mizerie ca Marlowe și Greene. Sistemul întrebuintat atunci nu putea crea o situație materială bună unui scriitor. Trupa

constituită de un actor-director sau de vreun administrator, avea angajat în compania sa și un scriitor plătit pentru refacerea pieselor vechi sau adaptarea lor la posibilitățile companiei. Dacă acest scriitor compunea și el lucruri originale i se plătea cu bucata, între 4 și 10 lire pentru o dramă, ea fiind odată cu această vânzare definitiv în posesia trupei, scriitorul neavând niciun drept la tantieme, chiar dacă ea îmbogățea pe actorul sau administratorul-director. De asemenea scriitorul nu avea dreptul să reclame paternitatea operei sale și nici să interviev, dacă vreun scrib o refăcea. Astfel cumpărate piesele de teatru treceau odată cu schimbarea direcției în avutul noului proprietar. Refăcute, tăiate pentru o anume reprezentație, aranjate pentru un anumit public, adaptate pentru un anumit actor, combinate piesele între ele, o scenă dintr'una pusă într'alta, opera unui scriitor ajungea scrisă de alți zece și pierdea numele creatorului. Publicul nici nu-și amintea de scriitor; publicul acesta nu citea cărți, nu se ducea la biserică, venea la teatru crezând cu naivitate că actorii vorbeau fără un text scris; ei voiau să-l vadă pe Falstaff, fără să-i intereseze dacă e scris de Shakespeare, sau de un alt boem din cine știe care tavernă și care vânduse piesa pentru câteva lire; spectacolul de teatru mai viu, mai potrivit nerăbdătorului om al Renașterii decât o carte sau o slujbă la biserică se scurgea în două ore și mulțimea lume de diferite clase sociale.

Spectatorul nu cerea mai mult decât ce îi dăduse Kyd în *Tragedia Spaniolă*. Jucată în 1589 e considerată drama tipică a acelei vremi; a fost jucată cu mare



succes până în ultimii ani ai lui Shakespeare; Ben Jonson o reface. Kyd a fost fiul unui notar. Se cunoaște prietenia lui cu Marlowe, prietenie nenorocită care se sfârșește cu arestarea lor. El a mai tradus *Cornélie* de Garnier și i se atribue un *Hamlet*, discutatul « Ur-Hamlet », care se juca în 1594 în Anglia și care pare să fie scrisă cu zece ani înainte de piesa cu acelaș titlu a lui Shakespeare. Tema « Tragediei Spaniole » este tot răz-bunarea. Multe crime, exaltări, ură și iubire, o atmosferă sumbră și melodramatică până la ridicol coborau în sufletul spectatorului fiorii tragediilor lui Seneca, pe care îl citea cu pasiune autorul. Fără unitate de loc și timp, dar cu un motiv principal dela un capăt la altul al textului, Kyd a cunoscut succese mari; mâna lui se vede în multe piese ale epocii; fără să putem preciza dacă nu cumva există pagine până și în « Titus Andronicus » al lui Shakespeare, vom constata influența lui asupra generației următoare.

Marlowe, fiul unui cismar din Canterbury, urmează studii frumoase literare până la 1587; în acel an se cunoaște drama lui de succes *Tamburlaine*. Duce o vieță stranie de liber cugetător și ateu. Kyd fiind arestat, s'au găsit la el hârtii care dovedeau ateismul lui Marlowe. Decăzut, descurajat, se spune că a murit nebun și rușinos într'o tavernă. Teatrul lui Marlowe îmbunătățește psihologia personajelor și desăvârșește întrebuintărea versului alb. Avântul, orgoliul, demența, fantasticul, grația și spiritul sunt distribuite cu perspicacitate și dau o atmosferă puternică, sumbră și lunară din care s'au inspirat mulți dramaturgi. *Dr. Faustus* și *Edward II*,

*The Jew of Malta* și *Dido Queen of Carthage* pregătesc epoca creațiunilor mari ale dramei elizabetane.

De bună seamă Shakespeare a cunoscut lucrările contemporanilor săi și a jucat în multe din ele ca actor. Se presupune că el a făcut parte din cele două, trei companii principale care jucau în Londra și în provincie, compania Lordului Strange sau a Lordului Pembroke; ar fi fost posibilă o activitate și în oricare din celelalte companii de teatru existente. În orice caz tânărul actor și poet a lucrat intens pentru a câștiga numele și funcțiunea invidiată de unii confrăți. Atacul lui *Robert Greene*, un admirabil actor dramatic cu o bine clădită cultură universitară și iubit de publicul londonez, este întâia informație pe care o deținem în privința lui Shakespeare. Spre sfârșitul verii din 1592 Greene, strălucitul pamfletar, e pe patul de moarte. Părăsit de toți prietenii, sperând să-și plătească din datorii scrie o autobiografie: *Pentru a fi înțeleasă lipsa de bani a lui Green, răscumpărată cu un milion de căințe*. În mărturisirile îndurerate și veninoase făcute de Green se află un pasaj adresat lui Marlowe, Nash și Peele prin care denunță nerecunoștința actorilor: « Da, nu vă încredeți în ei, pentru că acolo se află cocoțată o cioară, înfrumusețată cu penele noastre, care cu a lui inimă de tigru ascunsă în pielea unui actor, se crede că e în stare să scornească bombastic un vers alb tot atât de bine ca oricare dintre voi; și fiind un desăvârșit *Johannes factotum*, e în închipuirea sa singurul cutremură-scenă (Shake-scene) în țară ». Acest pasaj constituie întâia informație asupra lui Shakespeare în noua sa carieră.

Se poate deduce din el că Shakespeare era factotum într'o companie de teatru, actor și regisor, și chiar adaptator de piese. Numele său se face auzit, dar acuzația lui Green e destul de gravă. Acel *înfrumusețată cu penele noastre* învinuște direct pe cel vizat că a furat opera sa din opera lui Marlowe, Nash, Peele și Green. Faptul e întărit de parodierea unui vers din *Henry VI; Partea III; Actul I, Sc. IV; 137: O tiger's heart wrapt in a woman's hide!* Știind obiceiul vremii și al celor din trupele de teatru Shakespeare nu putea fi făcut răspunzător pentru o nouă refacere a trilogiei la care lucraseră probabil și ceilalți. Aflăm în acest fel autorii lui *Henry VI* și ni se semnalează origina complexului creației shakespeareane *pentru o anumită epocă* din cariera poetului. *Henry VI* s'a jucat la 1591—92 cu un răsunset deosebit; Shakespeare adaptează acum piesele vechi. În Decemvrie acelaș an *Henry Chettle*, editorul care publicase pamfletul lui Greene, scrie în cartea sa *Kind-Harts Dreame*: «... mai mulți oameni de seamă au asigurat integritatea conduitei sale, ceea ce dovedește onestitatea sa, și farmecul spiritual al scrișului, care mărturisește arta sa». Chettle își spală mâinile prin aceste cuvinte de laudă despre Shakespeare și scuză colaborarea indirectă la pamfletul lui Green.

De fapt nu e grav și de bănuț că Shakespeare a refăcut piese vechi și nu scade din valoarea ulterioară a producțiunii geniale shakespeareane. În 1592 generația Lyly, Kyd, Marlowe, Nash, Peele, Lodge, Green încetează de a mai lucra. Teatrele înflorau din ce în ce mai mult; se căutau scriitori noi. Shakespeare era cel mai potrivit

mesteșugar pentru nevoile unui teatru. Un syon al tradiției orale ne transmite prin Aubrey că « era un actor la unul din teatre și juca foarte bine ». Alte tradiții orale ne povestesc că el păzea la început caii spectatorilor în timpul reprezentațiilor, că apoi a trecut ca ajutor de regisor pe scenă, apoi a fost actor și scriitor, sau că a ajutat la lucru un pictor londonez învățând un timp pictura într'un atelier, sau că a slujit ca scriitor în biroul unui avocat. Toate pot fi, sau nu pot fi posibile. Rândurile lui Green și ale lui Chettle sunt însă singurele două certitudini indicatoare ale situației între 1592 și 1598.

Londra avusese dela 1576 un singur teatru construit de James Burbadge. Lângă acest așezământ care se afla în partea liberă a orașului, deci la marginea Londrei, unde autoritățile nu exercitau o supraveghere, se găsea construită mai târziu o altă scenă numită *Curtain*. Un al treilea teatru s'a deschis în Februarie 1592 de trupa Lordului Strange, numit *The Rose*, pe malul de sud al Tamisei, condus de *Henslowe*, un bun administrator de teatru. Aici a jucat Shakespeare, într'o trupă compusă din actori ai Lordului Strange și ai Lordului Admiral cu marele actor *Edward Alleyn*. Ciuma făcea ravagii între 1592 și 1594. Teatrele cu toată buna lor situație trebuiau să închidă. Companiile se desfăceau și actorii duceau greul unei perioade fără lucru. Shakespeare a profitat de această libertate pentru desăvârșirea talentului său poetic. Acuzația lui Green trebuia doborâtă printr'o dovadă categorică a talentului său, a geniului său. La 18 Aprilie 1593 publică poemul *Venus și Adonis*

și la 9 Mai 1594 *Răpirea Lucreției*, amândouă dedicate lui Henry Wriothesley, conte Southampton. Dedicățiile sunt clare și dovedesc întâi intenția scriitorului, al doilea prietenia pentru nobilul căruia sunt închinată versurile. « Prea onorate stăpân — glăsuște închinarea din fruntea poemului « Venus » — nu știu cât voi greși dedicând rândurile mele imperfecte Înălțimii Voastre, nici cât mă va condamna lumea pentru a fi ales un sprijin atât de puternic unei poveri atât de slabe; doar dacă va fi plăcut înălțimii voastre, mă voi socoti prea mult lăudat, și voi căuta să profit de toate orele mele libere, până când vă voi prezenta cu cinste vreo lucrare mai serioasă. Dar dacă întâiul fruct al imaginației mele... ». Și dedicația urmează cu prețioasa sa modestie. În cealaltă dedicație trebuie citată propozițiunea dela început: « Dragostea pe care o port Înălțimii Voastre e fără sfârșit ».

Al treilea conte Southampton avea atunci douăzeci de ani. Gustul său deosebit pentru literatură a apropiat pe acest tânăr galant și bogat de oamenii de cultură și artiștii vremii; el era un adevărat prieten al talentelor tinere, cunoștea și se informa, mai ales era plăcut impresionat când i se dedica o operă literară. Frumusețea și inteligența lui Henry Wriothesley atrăgea simpatia generală. În casa acestui nobil Shakespeare a cunoscut Londra intelectuală și politică. Dela italianul Florio, traducătorul lui Montaigne în englezește, și până la Essex ochiul minții poetului s'a strecurat în sufletul oamenilor, cuprinzând dela siguranța mediocrității și până la nehotărîrea inteligenței game, tipuri, planuri, semnificații și contraste. Între societatea nobililor și

snobilor și cea a actorilor și a celor « liberi » din tavernele Londrei ochiul cuprindea un întreg bine înjghebat.

În partea celor liberi, adică a ucigașilor, hoților, bețivilor și visătorilor abulici, în partea de Sud a orașului locuia Shakespeare. Teatrele și jocurile cu urși instalate aici atrăgeau după amiază și noaptea oameni din centru. Fusesse o modă în societatea bună, o aventură nocturnă cu consecințe neplăcute sau plăcute, să umbli necunoscut înconjurat de prieteni în regiunea interlopă a orașului. Un spectacol de teatru sau un urs atacat și omorât de câini, un chef într'o tavernă unde petreceai cu un Marlowe, un Shakespeare sau cu un oarecare Falstaff, sau plimbările de noapte prin ulițele dosnice și misterioase erau obiceiuri des repetate între tinerii din lumea bună. O tavernă elizabetană între bolțile afumate ale pivniței, cu mese și scaune înghesuite, nu se închidea niciodată. Zi și noapte marinari, poeți, delievenți treceau să petreacă acolo timpul liber. Tavernele depindeau de multe ori de vreun han care adăpostea călătorii din provincie. Bine îngrijite hanurile engleze împrumutau cai pentru drum, înlesneau transporturi în țară, făceau serviciul de poștă și aveau mâncare și băutură excelentă. Vinul spaniol, friptura englezească și tutunul american erau vestite când la una, când la alta din taverne.

Teatrul profan a pornit de fapt din curtea hanului englez; în curtea înconjurată de galerii în care dădeau odăile hanului era obișnuit locul unde jucau actorii. Forma teatrului elizabetan păstrează galeriile hanului aproape neschimbate. Artiștii se adunau înainte și după spectacol în taverna « Taurul roșu » sau « Cap de mistreț »;

artiștii aduc după ei lumea intelectuală, politică și negustorească în locurile unde obișnuesc să mănânce. Epigrame, batjocuri, insulte, gingășii și adevăruri sburau dela o masă la alta; un mediu vesel, ironic, inteligent și necruțător în care se ridicau și se ucideau cu invective talentele cele mai frumoase, așa cum două, trei mișcări de spadă trimeteau în iad pe oricine la desele încăerări din ulițele dimprejur. Moartea era un accident simplu, dragostea o chemare mereu neîmplinită. Tânărul care citea stanțele lui Ovid dorea să le întrecă și să astupe cleveteala tavernelor Londrei. « Venus și Adonis » are un motto găsit de Shakespeare într'adins:

Vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo

Pocula Castalia plena ministret aqua.

(Ovid I; 1; eleg. 15)

Întâiul fruct al imaginației sale a limpezit atmosfera grea creată dela început în jurul său. În timpul vieții sale « Venus și Adonis » s'a tipărit de opt ori; popularitatea poemului a întrecut « Răpirea Lucreției » care s'a tipărit de cinci ori. Astfel William Shakespeare e considerat unul din poeții Angliei și faima sa începe să se răspândească umbrind cariera sa de actor.

La Manchester în Biblioteca Ryland se află un tablou al unui tânăr de douăzeci și patru de ani pictat în 1588; o asemănare uluitoare cu gravura lui Droeshout făcută pentru ediția din 1623 ne convinge că este poetul. (J. Dover Wilson: The Essential Shakespeare). The Grafton Portrait, cum e numit tabloul, poartă sus inscripția AE SVA 24 1588. Fruntea, arcul sprâncenelor

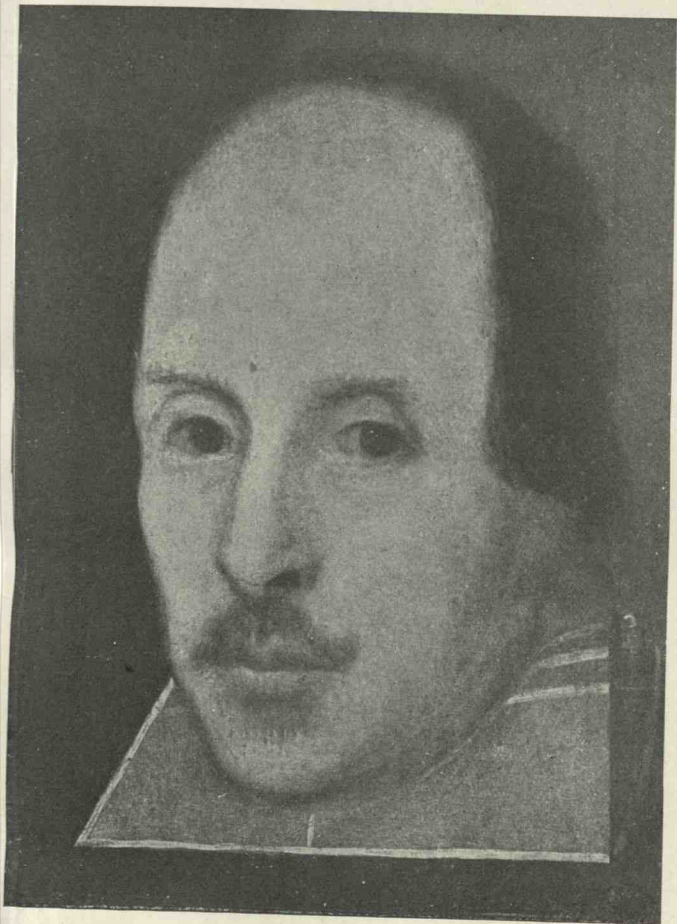
larg, ochii mari cu umbre de tristeți, curiozitate și înțelegere, ovalul obrazului, nasul voluntar și gura mică sunt de sigur ale lui Shakespeare la vârsta sa de 24 ani în 1588. Așa arăta Shakespeare în tinerețe și va ajunge la maturitate ca în gravura lui Martin Droeshout. Privirea cercetătoare și serioasă domină surâsul imperceptibil din colțul gurii. Cu timpul surâsul va domina toată figura și va râde ușor până în seriozitatea ochilor. Bunătatea și cinstea, adâncimea cunoștinței binelui și răului, maturitatea la tânărlul serios și naivitatea lirică la cel matur nu o remarcăm numai noi; persoana lui Shakespeare e mereu însoțită de epitete în deajuns de feminine. Era un fermecător, un gentilom grațios, o fire pașnică și dulce — *sweet*, cuvânt întrebunțat des în poetica shakespeariană —, și avea un amestec bărbătesc de bună creștere, modestie, inteligență și cum-pătare, care se găsesc toate în cuvântul englezesc *gentle*. Prietenii au ținut mult la el; Heminge și Condell vorbesc de « prietenul și camaradul... Shakespeare al nostru »; Ben Johnson scrie: « my gentle Shakespeare »; chiar informația căpătată de Chettle: « ...his facetious grace in writting » se răsfânge asupra lui. Tradiția relatează prin Aubrey: « El era un om frumos, bine făcut; foarte bun camarad, și cu un foarte ușor și plăcut spirit egal ».

Când a încetat molima în vara anului 1594 teatrele și-au reînceput activitatea deschizând și pentru autorul dramatic perioada de muncă intensă, care va dura până la plecarea din Londra presupusă pe la 1611—13. În compania Lordului Chamberlain erau *Kempe* pentru bufoni și roluri comice și *Richard Burbadge* tragedianul.



Shakespeare a jucat cu ei și a continuat să refacă piese vechi. În două reprezentații la Curte date cu ocazia Crăciunului 1594 cei trei actori au jucat împreună. După trilogia *Henry VI* urmează *Richard III*, *Comedia Erorilor*, *Titus Andronicus* și *Imblânzirea Indărătnicei*; în 1594—95 *Doi tineri din Verona*, *Zadarnice chinuri de dragoste* și *Romeo și Juliet* stabilesc colaborarea constantă anuală a lui Shakespeare de acum înainte ca autor dramatic în principalele companii teatrale. În cursul a douăzeci de ani el scrie anual una sau două lucrări, fiecare însemnând o nouă încercare, cele mai multe capodopere ale geniului dramatic. Ca actor tradiția (Rowe) ne spune că juca rolul Umbrei în piesa sa « Hamlet » și o altă informație (Oldys William 1696—1761) spune că un frate mai mic al lui Shakespeare venea la Londra să-și vadă fratele jucând în piesele sale; Edward Capell (1713—1781) scrie într'o notă la *Cum vă place* că cei din Stratford își amintesc de un bătrân care l-a văzut jucând în rolul lui *Adam*. Din date de acest fel nu se poate ști limpede, decât rolul important jucat de poet în activitatea scenelor londoneze, și rămâne foarte nelămurită cariera sa de actor.

În legătură cu actorul Shakespeare cercetătorii din ultimii douăzeci de ani au revelat puncte de vedere meritoase, indicațiuni de dicțiune care dovedesc profunda știință a artei dramatice pe care o avea scriitorul. *A. W. Pollard* demonstrează într'o serie de lucrări (începând cu *Shakespeare's Folios and Quartos*, 1909) că manuscrisele, după care s'au tipărit piesele lui Shakespeare în timpul vieții sale, așa numitele Quarto, fără



Shakespeare (Portretul Felton)

autorizația autorului, erau copii furate după textul în-trebuințat pe scenă. Ele se tipăreau pe furiș de editori cari le plasau în publicul de teatru, când una din lucrări avea succes. O altă descoperire foarte importantă e a lui *Percy Simpson* (*Shakespearian Punctuation, 1911*). Se credea până acum că punctuația desordonată din punct de vedere gramatical al textelor Quarto și Folio se datora ignoranței tipografului și a editorului; se socoteau mii de greșeli în ediția Folio din 1623. Simpson dovedește, că punctuația textului shakespearian este o punctuație scenică, având un rost în dicțiunea actorului, în pauzele care trebuia să le respecte sau chiar în tonul prin care trebuia executat un anume cuvânt. Departe de a fi greșită, punctuația este un ajutor scenic, un clarificator al substratului poetic. Semnele rămase în aceste texte — îndepărtate de editorii nepricepuți în truda lor de a lămuri textul — sunt o dovadă elocventă a priceperii actorului Shakespeare. El scria literatura sa dramatică actoricește, el punea virgula, punctul și virgula, linia cu sensul spiritului viu al interpretării scenice. Un asemenea om nu putea fi decât un admirabil actor.

Repetând cu actorii piesele noi, jucând serile și scriind noaptea, perioada cea mai fecundă a carierii sale literare coincide cu evenimente mari în politica Angliei. Înăuntrul țării personalitățile și instituțiile înfloreau, faptele eroice și spirituale clădeau o lume nouă. În Flandra Philip Sidney căzuse eroic pe câmpul de luptă; poezia și eroismul se îmbinau în conștiința poporului. Steaua unei mari puteri se ridica pe cer odată cu astrul nevăzut al poetului. Rivalitățile și talentele politice, militare și

financiare umbreau activitatea unui actor și poet muncind în odăițele sale din acea vreme din parohia Sfânta Elena, unde stătea cu chirie împreună cu alți camarazi. 1596 a fost un an de fapte mari. Walter Raleigh, bătrânul om de stat, militar și poet, favoritul reginei a fost nevoit să lupte alături de tânărul favorit Essex; bătrânul de șaptezeci și patru de ani a câștigat o victorie desăvârșită asupra flotei spaniole cu vasele sale mici, dar a fost rănit. Lupta s'a dat la Cadiz. Essex, s'a întrecut pe sine trecând prin foc și sabie tot orașul. Bucuria era așa de mare încât la Londra, în colțul bisericii Sfântul Paul, nu conteneau discursurile patriotice. Numele lui Essex la vârsta de douăzeci și nouă ani era acoperit de glorie. Raleigh nu era nedreptățit, dar simpatia popoului mergea spre Essex. Rivalitatea dintre ei pe tărâmul politic nu putea fi îndulcită. Regina la șesezeci și trei ani permitea unui tânăr să fie chiar obraznic cu ea, dacă era frumos și strălucitor ca Essex.

Southampton era înrudit cu Essex; credințele lor politice îi vor uni într'o bună prietenie. Shakespeare a fost în această vreme în nobila lor tovărășie. Protectorul Southampton a fost nu numai un sprijin moral al scriitorului, dar și unul material. Se pare că el primea daruri și sume de bani dela entusiastul și bogatul lord. William D'Avenant, «care era foarte bine informat asupra afacerilor» poetului (Rowe) spunea că odată a primit o mie de lire; chiar dacă suma e exagerată, darul nu pare exorbitant.

Despre William D'Avenant, poet și dramaturg, mulți scriu că a fost finul lui Shakespeare. Anecdota spune

că în drumul dintre Londra și Stratford se afla o tavernă « Coroana » ținută de John D'Avenant. Acolo, în desele sale treceri, Shakespeare rămânea în gazdă. Doamna D'Avenant făcea mult haz de spiritul poetului, căci soțul ei era un om grav și melancolic. În Oxford, unde se afla taverna, se știa că William e finul poetului; se pare că însuși copilul credea, că nu este numai fiul spiritual al marelui Will. (Pope-Oldys).

Drumul de o zi și o noapte între Londra și Stratford, cu cai schimbați din loc în loc, l-a făcut de multe ori, și cu siguranță în August 1596 când a murit tânărul Hamnet. Anul trecut scrisese Richard II și Visul unei nopți în miez de vară, anul viitor va scrie Regele Ioan și Neguțătorul din Veneția. Oare în chipul blând, nevinovat și inteligent al copilului din Regele Ioan s'a strecurat din suferința tatălui? Bănuim că munca dârză a acestor ani i-a asigurat o bună situație materială. Dacă este adevărat că John Shakespeare și-a pierdut averea la un moment dat, câștigul și economiile tânărului au înlesnit restabilirea familiei. În Octomvrie stăruințele fiului au căpătat *privilegiul armelor*. Actul conferă dreptul de a purta blazonul lui « John Shakespeare, gentelman și copiilor săi... ».

Fecunditatea carierei sale dramatice în acești ani este impresionantă mai ales prin revizuirile operelor repertoriului. Succesul lucrărilor sale devine o garanție. Incep să circule tipărite cărți cu textele unor piese de teatru, care pot avea rânduri și scene scrise de Shakespeare. Aceste apocrife ca *The Lamentable Tragedie of Locrine*, London, Printed by Thomas Creede 1595 sau ca *The*

*True Chronicle Historie of the whole life and death of Thomas Lord Cromwell*, Imprinted at London for William Iones 1602, au subtitluri ca: *Newly set foorth, ouerseene and corrected, By W. S. sau Written by W. S.* Activitatea sa era mult mai mare decât ne arată imensul Folio din 1623. Nu se poate preciza dacă aparţinea unei companii de teatru, pentru că chiar când numele său va fi legat de *The Globe*, găsim cărţi ca: *The London Prodigall, as it was plaide by the Kings Maiesties seruants. By William Shakespeare, London 1605*; *The Puritaine or the Widdow of Watling-streete. Acted by the Children of Paules. Written by W. S. London 1607*; *A Yorkshire Tragedy, Not so New as Lamentable and true. Acted by his Maiesties Players at The Globe. Written by W. Shakspeare. At London 1608.*

« Acted by the Children of Paules » indică o activitate de dramaturg în alte formaţii teatrale. Textele apocrife prezintă revelaţii; în manuscrisul piesei anonime *Sir Thomas More* s'au găsit trei pagine scrise chiar de mâna lui Shakespeare. Scrisul său păstra forma veche gotică a scrierii, cu apăsări care rotunjesc şi măresc cu libertăţi artistice coada dela *y*; litera *h* sare din text ca un frumos *E* cursiv şi linia cu care se începe *m* porneşte de jos acoperind două rânduri de vers, care au urmat rândului unde e scrisă litera. Voluntar, ordonat şi liber scrisul paginelor manuscriptului harleian dela British Museum mărturiseşte caracterul creatorului. Versurile încep cu o preciziune uimitoare dintr'un punct, unul sub altul, curgând într'o caligrafie frumoasă spre marginea cealaltă unde se sfârşesc neregulat după nevoia

ritmului lăuntric. Privitorul unei pagine cuprinde tot clocotul unui suflet cu mari rezonanțe, frământarea genială a unui poet în luptă cu elementul rebel al cuvântului. Alte revelații în textele apocrife se găsesc în versuri și scene întrecând versuri și situații din dramele recunoscute. Considerentul care a determinat alegerea seriei de piese din Folio 1623 nu a fost de a îngloba tot ce a scris Shakespeare, ci ce au crezut editorii că s'ar datora lui Shakespeare. În drama elizabetană creația devenea, cu cât trecea timpul, tot mai colectivă; e greu de fixat ce este al lui Shakespeare și ce se datorește antecedentilor săi în creația dramei literare, dar e ușor de afirmat, că ceea ce întrece măsura omenească, ce este genial, e fără îndoială a lui Shakespeare. «...ce gândea, el exprima cu atâta ușurință, încât noi nu știm să fi primit dela el o ștersătură în hârtiile sale», așa vorbesc editorii Heminge și Condell, actorii cu cari a lucrat zi și noapte, cu cari a dat bătălii artistice, cari l-au respectat și iubit.

*Henry IV, Mult sgomot pentru nimic, Henry V și Iuliu Cezar* sunt reprezentate între 1597 și 1599. Autoritatea sa nu se mulțumește cu o producțiune personală și încurajează eforturile celor mai tineri. Astfel sprijină și pune în scenă piesa lui Ben Jonson: *Every Man In His Humour* în 1598. Reprezentarea lucrării lui Jonson deschide cariera unui nou autor dramatic, mai târziu prieten bun al lui Shakespeare. Întâia însemnare în care găsim actorii interpreți ai companiei Chamberlain, este cea din Operele dramatice ale lui Jonson publicate în 1616; pentru întâia oară se publica opera

dramatică integrală a unui dramaturg. Numele actorilor cari au jucat în Septemvrie 1598 piesa lui Jonson sunt trecute de autor în felul următor:

Will. Shakespeare.	Ric. Burbage.
Aug. Philips.	Joh. Hemings.
Hen. Condel.	Tho. Pope.
Will. Slye.	Chr. Beeston.
Will. Kempe.	Joh. Duke.

Trupa Lordului Chamberlaine juca și la Curte. Din registrele de plăți și alte hârtii se știe că după 1590 trupele Reginei, Lordului Admiral, Strange, Pembroke, Chamberlain jucau de câteva ori pe an în fața reginei. La 1598—99 găsim la 26 Decemvrie: *Chamberlain*; 27 Decemvrie: *Admiral*; 1 Ianuarie: *Chamberlain*; 6 Ianuarie: *Admiral*; 18 Februarie: *Admiral*; 20 Februarie: *Chamberlain*. Trupele primeau câte 10 lire de reprezentăție.

Festivitățile în cadrul cărora se dădeau reprezentațiile teatrale erau în jurul Crăciunului și sălile unde aveau loc imitau sălile festive italiene ale Renașterii. O decorațiune unică în care se aflau coloane, case, grădini și perspective dădea indicațiuni generale spectatorului. Toată Curtea era prezentă în seara reprezentației. Nobilimea cu regina în mijlocul ei gustau după moda italienească de câteva ori pe an plăcerile obișnuite ale vulgului. *Cum vă place, Noaptea Regilor și Văduvele vesele din Windsor* au fost jucate între 1599 și 1600 cu mult succes și la Curte. Cu aceste comedii Shakespeare și-a împlinit personalitatea; stăpân pe meșteșugul său



ajunge în fruntea companiei sale și împreună cu Richard Burbadge clădește un nou teatru: *The Globe*. Pe scena acestui teatru se va juca pentru publicul londonez, definitiv câștigat teatrului profan, opera dramatică a lui Shakespeare, aici vor înfrunta întâiele priviri capodoperile teatrului englez scrise între 1600 și 1613.

Lângă un circ mic unde se dădeau zilnic lupte între câini și urși, un spectacol plăcut lumii de atunci, în sudul Londrei, pe malul Tamisei, se aflau două trei poiene cu smocuri de iarbă și pomi mulți. Nu departe de ele începeau casele cu două etaje, clădiri noi cu caracteristicele bârne de lemn așezate cruciș decorând rustic aspectul Londrei în această parte. Drumuri prost pietruite duceau dela intrarea de sud a podului de pe Tamisa spre *The Globe* și *Bear-garden*. Tavernele se înmulțeau în anii din urmă, și clădirile se vor îngrămădi cu timpul lângă teatru și pe tot malul. Două gravuri făcute la interval de câțiva ani arată cât de repede se popula întreaga regiune. La 1612 pomii abia apar în colțurile caselor și drumul rămâne tot prăfuit ca un drum de țară. Locuind lângă teatru, într'una din casele care își profilează triumphiul îngrămădită în fund, în câteva minute ajungeai la clădirea octogonală a teatrului. Un steag distingea teatrul de clădirea rotundă pentru jocurile cu urși; steagul urcat destul de sus, ca să se vadă de departe, pare să fi fost drapelul național. În toamna 1599 teatrul nou era clădit cu lemnul vechiului teatru dărâmat și cu o contribuție a actorilor companiei. Drepturi aveau de o parte frații Burbadge, de altă parte William Shakespeare, Augustine Philips, Thomas Pope,

John Heminges și William Kempe dela Crăciun 1598 până la Crăciun 1629. Participarea lui Shakespeare la *The Globe* și cumpărarea proprietății celei mai frumoase din Stratford, casa cea mai mare din centrul comunei numită *New Place*, arată bunele afaceri pe care le făcea în acest timp.

Un german, Paul Hentzner, a fost în Londra dela 31 August la 8 Septemvrie 1598. El scrie: «Afară din Londra sunt câteva teatre în care actori englezi reprezintă aproape în fiecare zi comedii și tragedii în fața multor oameni; acestea au diferite dansuri, suntacompaniate de o muzică foarte suavă, și sfârșesc în mari aplauze. Nu departe de unul din aceste teatre construite de obicei în lemn e barca regală pe Tamisa având două minunate cabine, ferestre străvezii, fiind elegant împodobită cu pictură și sculptură; e pusă sub acoperiș spre a fi apărată de ploi și vreme rea ».

O altă admirabilă descriere, singura care ne arată cum a fost o reprezentație la *The Globe* e a lui Thomas Platter din Basel din călătoria făcută în Anglia între 18 Septemvrie și 20 Octomvrie 1599:

«După masă la 21 Septemvrie, pe la ceasurile două am pornit cu prietenii mei peste apă și în casa în parte acoperită am văzut Tragedia Impăratului Iuliu Cezar jucată foarte bine de aproape 15 persoane. La sfârșitul reprezentației ei au dansat cu foarte multă eleganță potrivit obiceiului lor. Doi în haine bărbătești și doi în straie femeiești au evoluat unii cu alții într'un minunat aranjament. Cu alt prilej am văzut de asemenea după masă o comedie, la periferie, nu departe de hanul nostru;

dacă mi-aduc bine aminte în Bishopsgate. Aici ei reprezentau diferite națiuni, cu care lupta tot timpul un englez pentru fata sa, îi învinse pe toți, afară de Neamț care în luptă a câștigat fata. Atunci englezul s'a așezat cu el și i-a dat lui și servitorului său multă băutură, așa încât amândoi s'au îmbătat atât de tare, că servitorul i-a aruncat stăpânului său cu gheata în cap, și au adormit amândoi. În acest timp englezul s'a dus în odaie, i-a furat neamțului câștigul, și astfel el l-a păcălit și pe Neamț. La sfârșit au dansat foarte elegant ca Englezii și ca Irlandezii. În fiecare zi la orele două după amiază se reprezintă două și câteodată trei comedii în diferite locuri pentru ca să se înveselească unii pe alții, și cele care sunt mai bine înjghebate au public foarte mult. Locurile sunt în așa fel construite, încât ei joacă pe o platformă înaltă ca fiecare spectator să poată vedea bine. Sunt cu toate astea galerii separate cu locuri confortabile și plăcute, din care cauză sunt mai scumpe. Apoi, jos altele de stat în picioare plătite numai cu un penny englezesc; dacă vrei să șezi, îți dă voie printr'o altă ușă în schimbul unui nou ban; dacă ești ispitit să stai la cel mai plăcut dintre locuri șezând pe o pernă, unde nu numai că vezi foarte bine, dar de unde mai poți fi și văzut, atunci mai dai la o altă ușă încă un penny englezesc. În timpul spectacolului se vinde lumii mâncare și băutură pentru cei cari au posibilitate să cumpere. Actorii sunt îmbrăcați cu cele mai de preț și elegante costume, pentru că în țara englezească obiceiul este ca la moartea nobililor sau cavalerilor cele mai frumoase costume să fie dăruite servitorilor lor,

pe care aceștia, deoarece nu au voie să le poarte, ci să le copieze numai, le vând actorilor pentru sume mici. Câtă plăcere produc actorii prin această veselie în comedii, știu toți cei cari au avut fericirea să-i vadă dansând și jucând... ..In felul acestora și a altor distracții își petrec timpul englezii, află prin comedii ce se întâmplă în alte țări și merg fără sfială bărbați și femei la teatru, pentru că majoritatea englezilor nu obișnuiesc să călătorească, ci se mulțumesc să afle despre străinătate la ei acasă și într'astfel se distrează ».

Platter asistase la una din primele reprezentații ale lui Shakespeare în noul teatru. E probabil că inaugurarea teatrului s'a făcut cu *Iuliu Cezar*. Al doilea teatru vizitat de Platter e *Curtain-Theatre*. Singurul amănunt pe care-l dă asupra clădirii opera shakespeareană e în versul 13 din Prologul la *Henry V*: « acest O de lemn » (*this wooden O*). Cele două trupe: a *Lordului Chamberlain* (George Carey, 1547—1603), și a *Lordului Admiral*, dețineau monopolul spectacolelor bune în Londra. Concurența acestor două trupe nu putea fi atinsă de niciuna din celelalte, afară de seriosul pericol al tinerilor (*The Boy Companies*) de multe ori bine organizați. Din cele două trupe Chamberlainii erau preferați chiar la Curte; între 1594 și 1603 ei apar la Curte de treizeci și două ori și rivalii lor de douăzeci. Buna organizare a companiei, constanța angajaților ei și noutățile shakespeareane asigurau întâietatea. Intre înțepăturile din tavernă nu a lipsit a lui Ben Jonson cu ocazia inscripției de pe frontul teatrului *The Globe*: *Totus mundus agit histrionem*

*Jonson* : If, but *stage actors*, all the world displays,  
Where shall we find *spectators* of their  
plays?

*Shakespeare* : Little, or much, of what we see, we do ;  
We're all both *actors* and *spectators* too.

(*Jonson*: Dacă, însă actorii de pe scenă vor cuprinde lumea toată, unde să găsim spectatori pentru piesele lor? — *Shakespeare*: Din ce vedem, puțin sau mult noi facem; suntem cu toții împreună actori și spectatori)  
(*Oldys*).

Cuvintele de spirit, bravada, iuțeala răspunsului, replica vie și cuvintele cu înțelesuri oglindeau în tavernă lupta companiilor între ele. *Shakespeare* îi va mai juca lui *Ben Jonson* o piesă, *Sejanus* în 1603, și vor rămâne mereu buni prieteni, neîntrețuți la glumă. Cu o educație clasică mult mai bine făcută *Jonson* îi va păstra un respect, care ne convinge asupra superiorității de substanță a lui *Shakespeare*; cu toate că opera shakespeareană ceda gustului public și se modula după cerințele vremii, pe când *Jonson* păstra reacțiunea unei personalități în fața acestui public, cu toate că omul *Shakespeare* nu știa o prea bună geografie și « puțină latină și mai puțină greacă ». (*Ben Jonson*: To the memory of my beloved the autor, Mr. W. S.), cu toate că formele dramei shakespeareane păstrau de multe ori conținuțiile unui țaran față de puritatea formelor învățate de *Jonson*, totuși el recunoștea esența din care izbucnea opera contimporanului său.

Cum se juca la *Globe-Theatre* și cum era teatrul în interior? Forma exterioară octogonală a clădirii nu era

păstrată înăuntru. Un « O de lemn » era incinta cu scena împreună. Cele trei galerii, ca trei ranguri de loji, ocoleau forma interioară a zidului; un acoperiș îngust apăra de ploaie și soare doar lățimea acestor galerii. Intâia galerie, cea mai elegantă, avea despărțite mai aproape de scenă loji rezervate patronilor companiei, nobililor și persoanelor de seamă care asistau la spectacole. Perdele și perne pe scaune erau singura podoabă a lojilor. Privind spre scenă aceste loji au fost probabil în dreapta pentru că în stânga în dreptul lor, în galerie, se găsea orchestra. Platter ne spune că se aflau locuri în picioare, pe bănci și cele mai bune în aceste galerii. Bănuim că ultimul șir acoperit de îngusta streășină de lemn era rezervată pasionaților fumători din pipă. Cele două intrări — specificate într'o scrisoare a lui Thomas Lorkin povestind focul care a distrus acest teatru la 29 Iunie 1613 — dădeau în sală chiar în fața scenei. O platformă dreptunghiulară sprijinită pe stâlpi, care o ridicau la doi metri înălțime, era scena propriu zisă; în fundul acestei platforme, care avea pe trei laturi lumânări pentru când se juca seara, cădea dela un fel de balcon o perdea între două uși în stânga și dreapta. Această perdea ascundea o încăpere des întrebuințată pe atunci. Acolo Falstaff se ducea să doarmă, Richard al III-lea visa în cort, acolo stăteau omorătorii în *Regele Ioan*. Balconul servea pentru scena din *Romeo și Juliet* sau pentru divinități coborâte cu frânghii camuflăte pe scenă. Deasupra balconului o altă streășină de lemn sprijinită de două coloane înalte înainta până la jumătatea scenei; deasupra ei în dreptul acoperișului galeriilor un turn lat

cu două ferestre părea ca o casă de țară; în el era înfapt steagul teatrului. Simplitatea scenei obliga actorii la un joc extraordinar. Textele dădeau prilej acrobațiilor, dansului, luptelor, aparițiilor de sus, aparițiilor de sub scenă utilizând trapele. Viociunea unui spectacol de acest fel și prestigiul cuvântului și a acțiunii nu se aseamănă cu o reprezentație Shakespeare în vremea noastră. Ei nu aveau încărcătura fizică de decoruri, mașini, reflectoare, rivălți, sufite, arlechini, sfori, cortine și recuzită de care nu se dispensează spectacolul de azi; o perdea acoperind încăperea în continuare spre fund a scenei, numită *Arras*, o bancă, un scaun, o masă, un pat și, bănuim, perdele sau covoare de culoare închisă la tragedie și albastră la comedie erau tot ce întrebuițau pe scenă. Virtutea și accentul unei reprezentații a fost actorul. Arta dramatică engleză făcuse progrese mari în ultima jumătate de veac. Dela reprezentarea « Tragediei Spaniole » până la reprezentarea lui « Hamlet », în 1601 probabil, perfecționări în știința regiei și în modul de a juca au fost una din cauzele afluenței publicului la teatru. Sfaturile date actorului de Shakespeare (« Hamlet » III; II; 1—50) sunt valabile întotdeauna în arta dramatică, dar au importanța lor pentru vremea de atunci. Cuvintele privesc starea de atunci a teatrului și sunt aluzii la jocul companiei lui Shakespeare față de celelalte. *Infrânarea, liniștea, discreția* de care pomenește Hamlet erau calitățile spectacolului dela Globe Theatre față de imitația sgomotoasă și abominabilă a umanității din reprezentațiile celorlalte trupe. Și în această pildă, ca în toate, dintr'o stare de lucruri actuale, dintr'o opinie referitoare

la forme trecătoare se ridică la esențialitate, așa încât viitorul să uite actualitatea gândului, viitorul să vadă fața eternă a lucrurilor. Shakespeare și compania în care juca au reformat jocul vechiu și exterior:

Întâiul actor: Nădăjduesc că noi am reformat simțitor jocul nostru (cu noi).

Hamlet: O! reformează-l în întregime.

(Hamlet III; II. 41—42).

Reforma artei dramatice nu știrbea cu nimic din darul marilor actori, era accentuarea lui și mai ales a cuvântului. Scena engleză cunoscuse actori mari. *Richard Tarlton* mort în 1588 cucerise într'atât publicul londonez, încât până la gloria companiei Chamberlain lumea își amintea de el. Balade, povești și cărțuții despre Tarlton l-au păstrat multă vreme în memoria spectatorilor. În 1579 într'o scrisoare (Gabriel Harvey to Edmund Spenser) numele său e trecut între comedienii zilei și în 1583 ajunge actorul principal al Companiei Reginei. Personajul întruchipat de Tarlton era un bufon în stilul unei comedii de artă populară care improviza în jurul oricărui fel de spectacol un duh comic irezistibil. Obișnuința de a avea clovni în spectacol se datora în mare parte acestui actor, chiar tipul shakespearean era urmarea spiritului paradoxal, inventiv, comic, tragi-comic, ironic și serios al lui Tarlton. Din muzica dansurilor sale cunoaștem până azi câteva exemple (Halliwell, Cambridge Manuscript Rarities, 8). El avea favoarea să fie o *persona grata* în fața Reginei. Fiind un vorbitor iscusit și un comic inteligent, un povestitor cu fantezie, Elizabeta îl chema adesea ascultându-i veștile și întâmplările noi



din oraș, amuzându-se la toate glumele și îndrăznelile. Se spune că Tarlton a abuzat de dragostea pe care o avea Regina pentru el și pe când juca o piesă în prezența ei, arătând pe Sir Walter Rabeigh spuse: Vezi, servitorul poruncește Reginei!». Cu toate că i-au fost tolerate obrăznicii și libertăți mult mai mari, se pare că de astădată nu a fost iertat. Disgrația, pentru cel mai mare comedian al Angliei, i-a grăbit sfârșitul acestuia. Poporul a continuat să-i atribue snoave și după moarte ca în *Tarltons Newes out of Purgatorie* cu subtitlul « făcute pentru domnii cari vor să râdă o oră ».

Deschiderea noului teatru — cu « Iuliu Cezar » sau cu « Henry V » — corespunde unei popularități a scriitorului. Un an mai târziu Compania Lordului Admiral deschide un teatru al ei, *Fortune*, asemănător teatrului concurent. Un svon al acestei popularități îl avem dela un profesor *Francis Meres* (1565—1647) în *Palladis Tamia: Wits Treasury* (1598). El trece în revistă cu inteligență pe contemporanii săi, cei cari au îmbogățit literatura engleză, și despre Shakespeare spune: « După cum Plaut și Seneca sunt considerați cei mai buni între Latini, pentru comedie și tragedie, tot astfel Shakespeare printre englezi este cel mai desăvârșit ». Meres a cunoscut prietenii poetului, deoarece în afară de activitatea sa de până acum, el pomenește de « Sonetele » cunoscute de prietenii intimi, de « sufletul dulce spiritual al lui Ovid » și de « limba de miere » a poetului. Continuând a scrie sonete el nu înceta să speculeze arta celor aleși față de arta vulgară a teatrului; așa gândeau prietenii săi, așa gândea probabil și cel care scriind sonete își falsifica

firea după moda străină a timpului și scriind dramă pentru vulg dospea realitatea fulgerând eternități.

După victoria dela Cadiz, Essex a fost nevoit să plece în Irlanda unde O'Neil, conte Tyrone, adunase armată și revoltase împotriva Angliei toată insula. Essex era arătat ca singurul om care poate înăbuși răscoala. În Martie 1599, în fruntea unei armate, Essex a plecat în Irlanda. O'Neil trebuia adus prizonier sau omorât și Irlanda liniștită. Southampton fusese numit « general of horse » în expediția lui Essex. Prietenul lui Shakespeare avusese, din cauza căsătoriei sale, neplăcerea de a sta la închisoare. Regina nu-i îngăduise s'o ia de soție pe Elisabeth Vernon, o vară a Lordului Essex. Impotriva dorinței și poruncii regale Southampton se căsătorește în August 1598, ceea ce îi atrage închisoarea la Tower în luna de miere. Walter Raleigh nu vedea cu ochi buni simpatia tuturor pentru Essex; el încerca să ruineze faima și influența acestor tineri asupra reginei imaginând intrigi, svonuri, curse cu rezervele pe care le posedă un politician englez. Expediția lui Essex în Irlanda, lipsa lui dela Curte au fost exploatate cu abilitate de toți dușmanii tânărului glorios. O luptă cu irlandezii era o imposibilitate; un popor dârz, mândru și ostil până azi englezilor nu putea fi doborât ușor. Nepriceperea unui ajutor al lui Essex, Sir Harrington, și lășitatea ofițerilor a influențat începutul campaniei prin pierderea unei lupte. Pedepsirea lui Harrington și a fiecărui al zecelea soldat al său prin împușcare, molima care a cuprins armata, a micșorat-o. Essex venise în Irlanda cu 16.000 de oameni; la 6 Septemvrie când a



Shakespeare (Portretul Droeshout)

avut cu O'Neil o întrevvedere de o jumătate de oră avea numai 4.000 de oameni. Armistițiul pe care l-a încheiat cu căpetenia rebelilor a fost primit la Londra ca o înfrângere.

Elisabeta așteptase un alt rezultat în expediția lui Essex. Știind că dușmanii au găsit cel mai bun prilej de uneltire, Essex trece cu corabia în Anglia și călătorește fără întrerupere asvârlindu-se la ora 10 dimineața la picioarele reginei. O găsește în cămașă de noapte și cu părul despletit. Sosirea aceasta neașteptată a avut o scurtă schimbare de atitudine a reginei. Amical și fără reproșuri Elisabeta și Essex au luat masa împreună, pentru ca în aceeași seară Essex să fie arestat și pus sub supraveghere la locuința sa. Prietenii lui Shakespeare trăiau o perioadă de descurajare, disgrație evidentă, melancolie, nehotărîre și gânduri primejdioase. Judecat de un tribunal anume instituit, nu fu pedepsit decât cu ridicarea misiunii încredințate și cu obligația de a nu părăsi locuința sa înainte de voia Majestății Sale. Peste puțin timp monopolul vinului — *the farm of sweet wines* —, venitul principal al lui Essex a fost ridicat și atribuit coroanei.

Partizanii și prietenii lui Essex erau revoltați. Casa lui Southampton, Drury House, servea ca loc de întrunire pentru ei. Aici s'a discutat arestarea miniștrilor și înconjurarea castelului Whitehall, înlesnirea lui Essex de a ajunge la Regină. Vineri 6 Februarie 1601 a fost aranjată pentru a doua zi, 7 Februarie, o reprezentație la Globe Theatre cu *Richard II*. Actorii companiei Chamberlain susținând că piesa e veche și nu a fost jucată

de multă vreme — nu fusese jucată din 1596 — spuneau că nu se poate reprezenta repede; prietenii lui Essex au plătit în mod extraordinar 40 shillingi spectacolul având loc în prezența unei mulțimi și a lui Essex înconjurat de prieteni. Reprezentarea abdicării lui Richard II semnificativă pentru intenția lor și adunarea celor trei sute de prieteni la 8 Februarie au alarmat autoritățile. Dar niciunul din cei agitați nu avea un gând hotărât, un plan de acțiune. Când trimișii guvernului au venit să întrebe în numele Reginei ce vor și de ce s'au adunat trei sute de oameni, Essex dădu răspunsuri nehotărâte și ca o victimă a soartei se plânse că dușmanii săi vor să-l omoare, că el vrea să se apere... Mulțimea striga împotriva trimișilor, prietenii cereau să fie omorâți. Essex îi pofti în casă și îi închise în bibliotecă. Apoi se întoarse către ai săi și urlând cu toții: « La Curté! La Curte! » porniră nearmați. La această gloată se adăugă o mulțime de curioși din stradă. Bineînțeles, guvernul își luase măsurile dublând gărzile la palat și puse în circulație șvonul că Essex e culpabil de trădare. O mică armată trimisă împotriva răsculaților, îi sili să se retragă repede în casă. Câteva focuri de armă, un mic asediu și conjurația a fost prinsă.

Francis Bacon, o fire lacomă, lașă, machiavelică, a jucat un rol nefast în dovedirea vinovăției lui Essex. El a fost în intimitatea lui Essex, dar a jucat cu nesinceritate o comedie de intrigi care a dus la situația ireparabilă a celor dela închisoare. Condamnați la moarte pentru înaltă trădare Essex a fost executat în scurt timp, și Southampton a rămas închis pe vieață. Ei au apărut

în amintirea tuturor ca victimele personagiilor politice dela curtea elizabetană. Nedreptatea, prin care tineri de valoarea unui Essex și a unui Southampton au fost înlăturați, nu a fost iertată nici de chinurile de mai târziu ale Reginei și nici scuzată de broșurile puse în circulație pentru a convinge opinia publică.

Shakespeare a pierdut pe cei mai buni prieteni, pe sprijinatorii săi. Figura lui Robert Devereux, conte Essex l-a urmărit. Fascinanta personalitate acuzată că a râvnit la tronul Angliei, că a avut legături trădătoare cu regele Spaniei, spiritul lui Essex se va întrupa în *Hamlet, prințul Danemarcei*. Legăturile lui Shakespeare cu evenimentele nefericite din Februarie 1601 nu se pot limpezi. Era destul de grav, faptul de a fi jucat *Richard II* în preziua complotului eșuat, dar mărturia lui Augustine Phillipps, unul din actorii companiei, la 18 Februarie rămâne ca o simplă informație fără urmări. De fapt simpatiile erau atât de multe, încât autoritățile au căutat să lucreze cu iuțea și fără complicații, așa încât nu s'a dat amănuntului decât o importanță relativă. Bacon e singurul care dă un accent deosebit faptului în « Declarațiunea » sa, spunând că Essex gândea să aducă această tragedie « de pe scenă în stat ». Elisabeta a uitat amănuntul și durerea lui Shakespeare s'a păstrat tăcută rodind tragic. La moartea reginei în 1603 poeții au elogiato; din corul cântăreților Angliei a lipsit vocea lui Shakespeare.

La 8 Septembrie 1601 John Shakespeare e înmormântat. În vremea din urmă William ajunsese în mintea tatălui său cel mai bun dintre toți copiii săi; erau oameni cu bună stare și vieță liniștită.

Dar buna stare și fața adevărată a vieții sunt în conflict. Scrisul său reflectează despărțirile și durerea. Nici umorul său nu este limpede; și râsul său sună îndurerat. *Troilus și Cressida*, *Bine-i tot ce sfârșește bine* și *Măsură pentru măsură* (1601—1603) micșorează ritmul creației, o încetinește. Intre 1603 și 1604 nu se poate constata nicio operă nouă; într'o carieră de douăzeci și trei ani (1590—1613) în care au fost ani de producție bogată cu trei și chiar patru plăzmuiri noi, un an de odihnă pare ca o adunare de forțe pentru colosala activitate dela sfârșit.

Ultimii doi ani ai domniei Elisabetei a fost pentru Shakespeare ani de luptă în concurența teatrului londonez. Ben Jonson criticase în *Poetaster* diferite scene și companii de teatru, se pornise să satirizeze diferite persoane și chiar trupa lui Shakespeare. Un războiu între concurențe și o împărțire a publicului aducea în lumea teatrală o atmosferă imposibilă. Companiile de copii dădeau spectacole admirabile întrecând realizările adulților. Entuziasmul publicului pentru teatru a scos la iveală o serie întreagă de trupe; epoca elizabetană pentru cercetătorul de azi e cea mai frumoasă și mai bogată epocă de activitate teatrală din trecut. Una din trupele de copii, «Copiii dela Capelă» organizată de Evans juca la Blackfriars în asistența și încurajarea celei mai bune societăți. Un grup de poeți tineri, copii foarte talentați, muzica vocală și instrumentală perfectă și textele bine alese contribuiau la succes. Shakespeare ca un răspuns la atmosfera creiată de Jonson și la toată concurența înscenează *Satiromastix* de *Thomas Dekker*

(1572—1632) unde Ben Jonson a fost satirizat prin personajul *Horafiu*. Răspunsul a ridiculizat toată critica și a pus capăt războiului între scene și între prietenii din tavernă.

În jurul vârstei de patruzeci de ani preocupările lui Shakespeare, brăzdate de viața din jurul său și de necunoscutul pe care îl bănuim în frământarea sufletului, s'au rotunjit în lectura pasionată a lui Plutarch și Montaigne. Traducerea lui North a « Vieților » (1579; a doua ediție 1595) și cea a profesorului italian John Florio din « Essais » (1603) au influențat considerabil viziunea dramatică a poetului. Cei cari au constatat, că sunt două sute de pasaje în Montaigne, care se pot pune alături de diferite pasaje shakespeareane, sau au remarcat șapte sute și cincizeci de cuvinte noi întrebuintate de Shakespeare după lectura sa din Montaigne, nu uită direcția spirituală căpătată în urma acestor lecturi. La maturitate se observă o revenire la cronica istorică a țării, la timpul depărtat al istoriei legendare, la folklor, la o sinteză de clasic și romantic, la forma personală a dramei engleze. Cronicile Holinshed, « Meta-morfozele » lui Ovid, basmele și descântecele englezești, minunatele romanțări italienești au alternat cu lecturile din Plutarch și Montaigne; acum condițiunea umană devine acțiune simbolică, orice lectură sau influență din afară se integrează în lumea poeziei, într'o funcțiune obiectivă.

\* \* \*

În opera acestui om găsim firea unui Eshil și a unui Aristofan. Orgoliosul și clasicizantul Ben Jonson



într'un capitol *De Shakespeare nostrati* își aduce aminte și lasă posterității următoarea informație: « ... eu am iubit omul, și trebuie să cinstesc memoria lui (în ceea ce mă privește e idolatrie) mai mult decât oricine. El era cu adevărat onest, și de o fire deschisă și liberă; avea o imaginație extraordinară, idei nobile și expresiuni gentile pe care le risipea, cu atâta ușurință, încât câteodată era necesar să se oprească: *Sufflaminandus erat*, cum spune Augustus despre Haterius. Spiritul său era în a sa proprie stăpânire... ». Criticându-l apoi, Jonson spune de ridicolul jocurilor de cuvinte pe care obișnuia să le facă și pe care le găsim în comediile sale, sfârșind: « Dar el răscumpăra păcatele sale cu virtuțile sale. Erau mult mai multe de laudat în el, decât de iertat ».

Prospețimea inteligenței lui Shakespeare se vede în lipsa unui discernământ cultural, chiar în lipsa unor cunoștințe elementare, în intuițiile sale obiective. Omul nu urmase școli înalte, nu putea ști nici despre descoperiri științifice comunicate lumii mult mai târziu. În secolul al nouăsprezecelea cititorii descoperă știința miraculoasă a lui Shakespeare în toate ramurile. O serie de demonstrații au loc; apar cărți cu o sumedenie de cunoștințe descifrate din operă: Shakespeare și Dreptul, Shakespeare și Biblia, Shakespeare și Științele Naturale, el și Medicina, el și Tipografia, el și nebunia, el și fizica etc., etc. În toate domeniile activității s'a dovedit a fi fost priceput. Unii încearcă să dovedească practicarea acestor meserii de către autorul operei shakespeareane și alții, alarmându-se că un om poate ști atâtea lucruri

deodată, pun la îndoială existența lui sau atribuesc această operă oamenilor lipsiți de caracter ca Francis Bacon; credem că numai americanii pot născoci teorii abracadabrante și pot avea îndoeli ca acel Hart în 1848, întâiul american care pune problema neautenticității operei shakespeareane.

Bietul William Shakespeare era genial. El învățase din viață și din intuiție, el știa mai multe decât stau în cărți, mai mult decât a lăsat în cartea sa. Vieța insectelor, animalelor, peștilor și păsărilor o putea ști dinainte de a se fi constituit « știința » latinească a cărților; simptomele de nebunie le observa înainte de a fi fost comunicate la vreo Academie pentru că avea ochi să vadă, urechi să audă. Deci nu e de mirare, că înainte de Harvey, descoperitorul circulației sângelui în corpul omenesc, — descoperire făcută în 1619 și comunicată în 1628 — Shakespeare scrie în *Iuliu Cezar* (II; 1; 288—290) Brutus: Ești adevărata și prea cinstita mea soție,  
scumpă mie cum sunt picăturile roșii  
care trec prin inima mea tristă.

În discursul lui Menenius Agrippa (*Coriolanus Act. I. Sc. I.*) hrana e trimisă de stomac după digestie « prin canalele sângelui drept la curte, inima... » Tot astfel când în cinci versuri, înainte de Kepler și Newton, mai semnificativ decât orice lege fizică, el scrie:

Timp, forță și moarte,  
faceți acestui trup câte excese puteți;  
însă fundamentul puternic și clădirea iubirii mele  
este ca adevăratul centru al pământului

atrăgând toate obiectele la el. Vreau să plec și  
să plâng.

(Troilus și Cressida IV; II; 108—112)

Și iară, înainte de a fi înființată Geologia de Niels Steno, născut în 1638, poetul cântă:

Regele Henry: O Doamne! dece nu se poate citi în  
cartea destinului

pentru a vedea prefacerea timpurilor  
nivelând munții, și continentul, —  
obosit de nesdruncinata sa soliditate, —  
el însuși

prăbușit în mare! și altă dată, să vezi  
centura de țărături a oceanului  
prea largă pentru mijlocul lui Neptun;...

(Henry IV; P. II; III; I; 45—51)

Aceste miraculoase cunoștințe pentru geologii, doctorii și fizicianii din secolul al nouăsprezecelea cititori de poezie nu vor uimi pe cel care cunoaște mecanismul intenției poetului genial. O informație geologică sau anatomică poetul n'o află din cărți, nici dintr'o cercetare a unei discipline științifice, ci o surprinde în drumul regiunilor înalte unde scormonește gândul și sufletul său. În acest mod Homer știa, ce nu știau oamenii de știință în antichitate, și tot în acelaș mod Goethe a aflat ipoteze clarificatoare în fizică și anatomie. Glumind cu soarta oamenilor și plângând destinul omului poetul a înțeles mai limpede decât explică o teorie științifică, mai ușor decât pare dedus un corolar la o teoremă.

Intâiul act al regelui James I a fost eliberarea la 10 Aprilie 1603 a lui Southampton. Nu este de necrezut, ca în rebeliunea din 1601 a lui Essex să se afle și mâna nerăbdătoare de a domni peste Anglia, Scoția, Irlanda și Franța a lui James. Walter Raleigh nu a fost iertat; până în anul 1618 închisoarea și decapitarea au fost consecințele devotamentului său față de Elizabeta, fosta regină. Southampton a fost integrat în demnitățile dela Curte, dar dușmănia partizanilor lui Raleigh nu l-au iertat sfărâmând în lupte nefolositoare personalitatea strălucită a prietenului lui Essex. Noul rege era un om învățat, mai bine spus un om căruia îi plăcea să fie considerat filosof, literat și patron al artelor; vânătoarea era pasiunea sa. Pierdea câte șase zile în urmărirea unui vânat, după cum îi plăcea să lungească o audiență cu citate din Aristot sau să discute despre puterea dracilor, dacă, spre pildă, dracilor le priește locul uscat sau dacă ei lucrează mai ușor în femeile bătrâne. Instinctul său politic nu era desvoltat, nu avea abilitatea fostei regine și nici împrejurările dificile ale domniei elizabetane. James I găsește marea Britanie puternică și bogată; domnia lui va avea calitățile de a nu-i slăbi prestigiul și de a da țării o liniște creiatoare.

Compania Lordului Chamberlain devine prin actul regal din 19 Mai 1603 « liberă de a folosi și exercita arta și facultatea de a juca comedii, tragedii, istorii, interlude, moralități, pastorale, piese de teatru și altele de acest fel.. »; se autoriză nouă actori ca slujitori ai regelui: Lawrence Fletcher, William Shakespeare, Richard Burbage, Augustyne Phillippes, John Heninges, Henric

Condell, William Slye, Robert Armin, Richard Cowly și restul acestor asociați. Numele companiei este de acum: *the King's Servants* și au rang în cortegiul regelui.

James era un entuziast admirator al teatrului. Lawrence Fletcher, întâiul pe lista actorilor regelui, jucase în fața lui James în Scoția cu câțiva ani înainte. Nu se poate preciza dacă și Shakespeare a fost cu această ocazie în Scoția. Noul rege va ocroti artele și mai ales pe Shakespeare, căruia îi va scrie « o prietenească scrisoare » cu mâna sa, care a fost multă vreme în posesia lui D'Avenant.

În iarna anului 1603 ciuma a silit compania să părăsească Londra pentru un turneu în provincie; Curtea însăși s'a stabilit la Wilton. În jurnalul unui vizitator, William Cory, se află o notă scrisă la Wilton în acel an: « Casa (spune Lady Herbert) e foarte interesantă. Deasupra noastră e odaia lui Wolsey; avem o scrisoare netipărită, dela Lady Pembroke către fiul ei, spunându-i să-L aducă pe James I dela Salisbury ca să vadă « Cum vă place »; avem pe omul Shakespeare cu noi. Ea dorește să-l determine pe Rege în favoarea lui Raleigh — el a venit ». Wilton, reședința lui William Herbert, al treilea conte Pembroke, a fost reședință regală în iarna anului 1603. Contele Pembroke este acelaș căruia i-a fost dedicată opera lui Shakespeare în ediția Folio 1623. Compania regelui era bine răsplătită în aceste reprezentații dela Curte. A doua zi după spectacolul dela 2 Decembrie 1603 ei primesc 30 lire, o plată regească pentru osteneala lor. De acum înainte ei vor fi obiectul a nenumărate atențiuni și favoruri. Trupa de

actori rivală a fost numită Compania Prințului și a continuat activitatea la Fortune Theatre.

Intrarea triumfală a lui James în Londra dela Tower până la Westminster s'a petrecut la 15 Martie 1604. Shakespeare cu ceilalți opt actori ai companiei au luat parte în costume roșii la procesiunea regală. În lista Maestrului Garderobier al procesiunii sunt înșirați la: « Costum roșu » toți cei nouă servanți ai Regelui în frunte cu Shakespeare. Favorurile și buna stare a poetului nu i-au schimbat starea de spirit. Noua perioadă a creațiilor dramatice cuprinde *Othello, Regele Lear, Macheth, Antoniu și Cleopatra, Coriolan și Timon din Atena* între anii 1604—1608. Măsură pentru măsură remarcată pe afișul teatrului la începutul anului 1604, pare totuși ultima lucrare a unei epoci de veselie. În fiecare an o nouă capodoperă a genului vine să întregească uriașa sforțare de a zugrăvi omul Renașterii. Umorul său se așează sfâșietor între două scene de groază și plânsul său nu se mai aude luat de furtuna sufletească a unui bătrân orgolios.

Personajele sunt tăiate de planuri și drepte simbolice; personajele nu seamănă cu niciuna din realizările teatrului elizabetan în complexitatea lor uimitoare. Poezia dramatică își lărgeste hotarele cuprinzând regiuni neexplorate în umanitate.

Plăcerea de teatru pe care o aveau regele și regina Ana se observă în cele unsprezece spectacole pe care le dau actorii cu piesele lui Shakespeare la intervale scurte cu ocazia Crăciunului 1604—1605. Dintr'o scrisoare a lui Sir Cope către Lordul Cranborne aflăm că la un moment

dat Compania Regelui nu avea piese noi de prezentat la Curte, deoarece tot repertoriul fusese văzut de Majestățile Lor. Burbadge — despre care vorbește autorul scrisoarei — e silit să reia o piesă veche cu o factură plină de spirit care va fi plăcută Lor: *Zadarnice chinuri de dragoste*.

Romanticii germani în admirația lor către zeul descoperit de ei în Anglia, închinându-se lui și dându-l ca model de literatură au creiat un Shakespeare neverosimil în viața sa terestră, încât și azi când răsfoim documentele procesului Bellot-Mountjoy nu credem că martorul « William Shakespeare of Stratford vpon Aven in the Countye of Warwicke gentleman of the age of xlviii yeres... » este cel care a depus în procesul literar genial al umanității. Mediocritatea afacerii Bellot—Mountjoy împreună cu toate datele rămase dela omul Shakespeare oferă bănuitorilor mistere. Urmând această pistă nu vom afla nimic. Opera e singura demonstrație a unui om, care a fost prea obiectiv pentru a însemna trecerea sa prin viață cu amănunte de jurnal intim la modă întotdeauna în gura mahalalelor contemporane. Din rezerva, modestia, conștiința unei vieți destinul a lăsat o lucrare uriașă și câteva amănunte banale, de pildă depoziția sa la procesul Bellot—Mountjoy. Așa a vrut soarta! Mountjoy, un francez stabilit în Londra, în casa din colțul străzilor Silver și Monkwell, lângă biserica St. Olave, era peruchier și avea un ucenic Bellot, tot francez. În 1604 Bellot se însoară cu Maria, fata lui Mountjoy; dar în 1612, certat fiind cu socrul său, îl dă în judecată, motivând că Mountjoy nu și-a îndeplinit

promisiunea făcută fiicei sale de a-i plăti 60 lire și nici nu-i lasă prin testament alte 200 lire. Un servitor depune la proces spunând că Shakespeare « care a stat în casă » l-a convins pe Bellot să se însoare, ceea ce a fost confirmat de însuși Shakespeare, și astfel la 11 Mai 1612 poetul e interogat. Lucrurile s'au petrecut cu opt ani înainte, deci poetul a locuit acolo în 1604. În depoziția sa Shakespeare spune că a cunoscut pe reclamant, că în în urma îndemnului Doamnei Mountjoy l-a convins pe Bellot să se însoare, că a fost vorba de o zestre, dar nu-și poate aduce aminte nici cât a fost și nici de alte împrejurări. O a doua interogare a avut loc la 19 Iunie. Numele lui Shakespeare apare în diferite locuri la marginea hârtiilor printre notele judecătorului, precum și o notă: « tous 2 pere et gendre desbauchéz ». Din toată judecata nu vom mai afla nimic nou, după cum nu știm mare lucru din afacerile propriu zise ale poetului cu creditorii dela țară. Să încercăm să dovedim că era un om practic pentru că treburile i-au mers foarte bine? Bine înțeles, nu; vom părăsi într'astfel banalitățile unei vieți, ele nu au rost decât să ne informeze că pe la 1604 Shakespeare a locuit într'o anumită casă din Londra. E necesar cu toate astea să știm modestia unui om, pentru a nu-i diforma sau înfrumuseța personalitatea.

Juan Fernandez de Velasco, duce de Frias, vine în toamna anului 1604 să semneze pacea între Anglia și Spania. Londra a fost în sărbătoare. Curtea engleză a întreținut magnific șederea ambasadorului spaniol. În calitate de servanți ai regelui, Shakespeare și tovarășii săi au însoțit ceremonia primirii și au fost din ordinul



regelui la dispoziția oaspetelui. Ei nu au jucat nimic cu această ocazie, ci au servit rangul regal pe care-l aveau.

La 24 Iulie 1605 cumpărând rente la Stratford poetul dă dovada unei frumoase averi agonisite până la acea dată. Prețul rentelor, 440 lire, era destul de mare; dar ele au fost bine speculate de moștenitori dovedindu-se cea mai bună afacere a lor.

Câteva evenimente familiare se vor înșira în această parte a vieții. La 5 Iunie 1607 Susanna, fiica cea mare în vârstă de douăzeci și patru ani, se mărită cu John Hall, medic în Stratford. Din căsătoria lor se naște o fată în Februarie 1608, Elizabeth Hall. Mama lui Shakespeare moare în toamna aceluiași an și e înmormântată la 9 Septembrie 1608. Legăturile strânse cu familia nu l-a înstrăinat nicio clipă pe poet. Fratele său mic a fost actor. El e oare Edmund Shakespeare, actorul înmormântat la 31 Decembrie 1607 în St. Saviour? Se pare că tânărul de douăzeci și șapte ani a fost lângă fratele său mai mare. Alte amănunte nu se găsesc despre Edmund.

Intre timp treburile țării nu erau din cele mai bune. Cheltueli fabuloase au desechilibrat bugetul statului, biruri și datorii au îngreuiat activitatea parlamentului. Economia înțeleaptă a Elisabetei și priceperea unui Raleigh lipseau din înjghebarea administrativă. In zadar scria Raleigh din închisoare ca o povață pentru toți: « Prerogativele Parlamentului », nicio scriere nu putea reface pornirile stricate ale unor nepricepuți. Curtea regală era mai strălucitoare ca oricând și manierele schimbate.

Vulgaritatea lui James se transmisese curtenilor. În scrisori și în conversații stilul căpătase expresii ca: *Your Dog* (câinele Vostru), deoarece regele nu pregeta să-și arate afecțiunea sa prin expresii ca: *Little beagle* (cățeluș). Moravurile lumii ținute în frâu de o regină absolută, — cunoscând toate micile nevoi ale țării, o regină care se mândrea cu fecioria ei și pretindea supușilor sobrietatea și religiozitatea sub care își ascundea firea sa practică, hrăpăreață, — luau dela un rege mai puțin gospodar libertăți și ușurințe. Astfel Spania prin ambasadorul ei, Diego Sarmiento, Conte Gondomar, aducea în slujba intereselor spaniole aurul și fastul catolic la Londra influențând nobilimea și oficialitatea engleză. Regele Spaniei spera să catolicizeze Anglia. Corupția lucra mână în mână cu interesele externe ale marilor puteri și ale ofensivei papiste. Mulți demnitari și militari au fost descoperiți în solda Madridului sau a Vaticanului. Femeile primeau cadouri scumpe și înlesneau cunoștințe noi, captarea unui interes politic sau influențarea unui act parlamentar, în timp ce regele era la vânătoare sau polemiza cu teologii.

Politica a fost preocuparea constantă a lui Shakespeare. Epoca în care trăiește este frământată de lupte sociale și aventuri politice. Asemănarea și deosebirea formelor politice, căutarea unei soluții sociale sunt desvoltate în jurul psihologiei eroilor săi. Acordul surd al vremii întovărășește încercările indivizilor de a libera umanitatea. Odată cu viața lui Shakespeare căpăta viață spiritul englez. Puterile haotice se limpezeau în conștiința națională. Nicio perioadă de șovăială a

autorității monarhice și nici relativa corupție nu vor clinti mersul hotărîtor al moralului unei noi națiuni care se încumetă să stăpânească lumea. Din marșul victorios al trupelor engleze se aude și se înțelege transfigurarea și încetățenirea britanică a virtuților romane în drama shakespeariană. Expansiunea britanică străbate locuri neumblate de europeni.

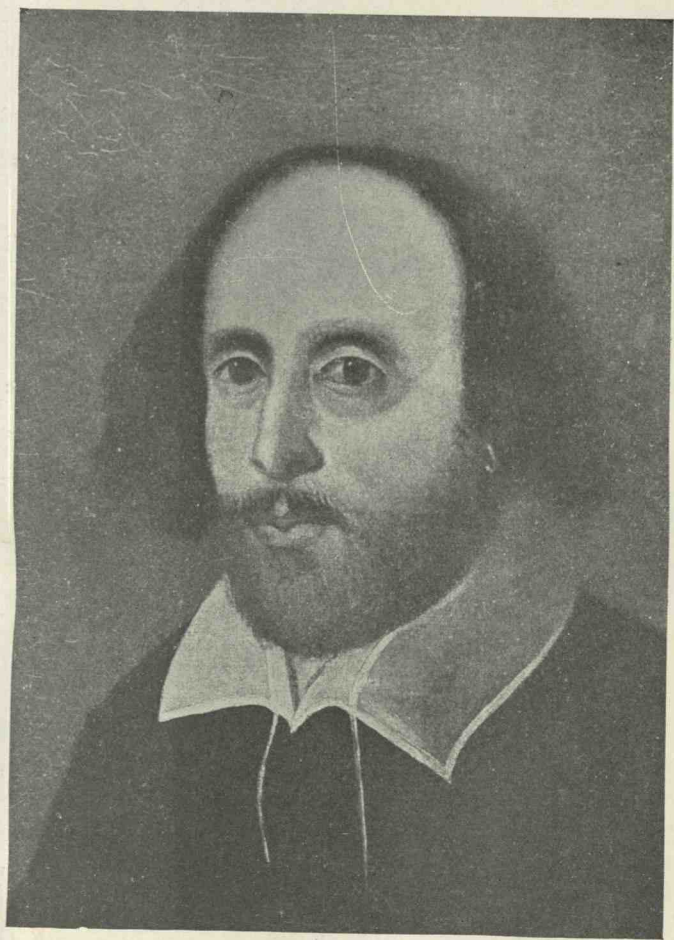
Dramele lui Shakespeare erau popularizate, cu toate că autorul lor rămânea ignorat pentru cei mulți. În jurnalul căpitanului de vas *William Keeling* dela *East India Company* se găsește următoarea notă, când vasele companiei se aflau la Sierra Leone:

1607, Sept. 5. ...unde noi dăm tragedia Hamlett.

1607, Sept. 30. Căpitanul Hawkins ia masa cu mine, unde tovarășii mei joacă Kinge Richard the Second.

1608, Mar. 31. Am invitat pe căpitanul Hawkins la o masă la care s'a servit pește, și a jucat în fața mea Hamlet...

Marinarii, care jucau Hamlet pe vasele unei companii engleze în oceane depărtate, nu prețuiau poate farmecul literar al dramei, după cum nici publicul londonez nu sorbea poezia propriu zisă a operii, dar reacțiunea exista la fel pe o corabie ca în Globe Theatre. Căpitanul adaugă: «...cu care îmi permit să rețiu oamenii mei dela lene, jocuri nelegale sau somn». Argumentul e potrivit încurajării teatrului din toate timpurile. S'ar spune că în epocile de entuziasm pentru teatru reacțiunea publicului este fiziologică. Shakespeare cunoscând însușirea dramaturgică a reacțiunilor fiziologice risipește cu știință și artă scenele încordate; *Othello* și



Shakespeare (Portretul Lumley)

*Macbeth* sunt modele de intensitate și atenție pentru spectatorul cel mai distrat sau rău voitor. Numai un actor e inițiat în taina acțiunilor de trezire a oamenilor și numai un actor avea să scrie acțiuni atât de vii, încât și marinării să le joace cu succes la Sierra Leone.

Jurnalul căpitanului de corabie Keeling devine mult mai semnificativ, decât cele aproape două sute de referințe contemporane între 1592 și 1617; indicația dată de aceste note a scăpat cercetătorilor. Drama lui Shakespeare a fost prețuită în timpul existenței sale de marinari, muncitori, boemi, nobili, vagabonzi în aventură la periferia orașului. Falstaff și Hamlet erau figuri populare în 1608; dar contemporanii de seamă nu luau în considerare cele plăcute vulgului. Pentru critica vremii drama elizabetană nu merita a fi luată în discuție. Bacon, Lord Brooke și alții nu se pronunțau; Gosson ataca drama din punct de vedere moral, Philip Sidney nu accepta violarea regulilor tragediei antice, Camden în 1606 îl consideră pe Spenser poetul de frunte al Angliei (*Anglorum Poetarum nostri seculi facile princeps*), până la sfârșitul secolului al șeptesprezecelea admirația exagerată pentru poezie se va mărgini să-l socotească pe Shakespeare ca pe unul din poeții iubirii, deci al poemelor « Venus și Adonis », « Răpirea Lucreției », și al *Sonetelor*. Când i se spunea « limbă de miere », opinia generală se referea la poeziile sale, nu la drama sa. Elizabetanii nu-și dădeau seama că valoarea universală a limbii engleze, a literaturii engleze stă în opera dramatică a acestui actor. Eshil— Shakespeare e o perspectivă firească astăzi; atunci însă ar fi părut o

necuviință. Abia după publicarea operii în 1623 Milton va privi cu dragoste străduința lui Shakespeare. Declarațiunile lui Meres și Ben Jonson erau văzute cu ironie și socotite copilării. Elitele își întăreau convingerea că arta dramatică elizabetană e o artă vulgară când asistau la spectacole, fără însă a fi citit dramele care circulau. Judecata lor se năștea din disprețul pentru plăcerile vulgului. Cu toate că *Hamlet* devenise popular, spectatorii se entuziasmau la *Titus Andronicus* și la piese mediocre și sentimentale ca *Pericles* (1609). După structura rafinată a unei lucrări ca *Antoniou și Cleopatra*, vine ca un profund dispreț *Pericles* și imediat după ea *Cymbeline* (1610), amândouă melodramatice. Dacă *Hamlet* plăcea publicului londonez era pentru aceeași temă a răzbunării care se afla în vechiul succes al *Tragediei Spaniole* a lui Kyd. Când în plină maturitate, după succese evidente publicul se întorcea la melodramă și nu admira analiza luptei dintre datorie și patimă din *Antoniou și Cleopatra*, poetul silit și probabil desgustat a lucrat cu mai puțină ardoare.

Kempe, Burbadge și Shakespeare erau figuri cunoscute londonezilor. Care dintre spectatorii dela Globe Theatre nu i-ar fi recunoscut pe stradă sau în corăbiile care făceau cursa dela un țărm la altul al Tamisei? Dar pe câți dintre care îi cunoaștem și ne-am obișnuit să-i vedem pe stradă, pe scenă sau în tavernă îi cunoaștem într'adevăr? Biografia lor ne rămâne necunoscută, cu toate că le știm munca, îi vedem zilnic în toate locurile, îi admirăm și suntem chiar prieteni buni cu ei. Cu William Shakespeare s'a petrecut același lucru; avea

adoratori și dușmani, era prieten bun cu foarte mulți, dar nimeni nu a știut amănunte precise asupra trecutului său. Bine înțeles că munca zilei era atât de cuprinzătoare, încât ajungea zilei munca ei. Omul atât de vesel, volubil și șugubăț, era în singurătatea camerei sale un temperament neliniștit, trist, tăcut și concis în formulările versului său alb. Tristețea lui Shakespeare și neliniștile muncii creiatoare au fost calme ca însăși vieța regulată de gentilom pe care o ducea. Și Falstaff sfârșește melancolic. Vârsta jocurilor de cuvinte, a discuțiilor lângă vinul din Spania, a prietenilor literare și de tavernă trecuse. Poetul trăia cu Hamlet, Macbeth, Lear și Coriolan. Atunci și-aduce aminte că a scris o sută cincizeci și patru sonete în timp de cincisprezece ani. La 20 Mai 1609 apare volumul de *Sonete* publicat de Thomas Thorpe, un cunoscut editor din Londra.

O altă părere critică spune că Shakespeare ca toți înaintașii și contemporanii săi fiind indiferent față de tipărituri nu s'a interesat de publicarea poemelor sale niciodată, că ar fi fost indignat de metoda practică a editorilor, care fără autorizația autorului publicau și câștigau sume frumoase. În 1599 Jaggard, un editor cunoscut pentru obiceiul său de a fura manuscrise, publicase două sonete ale lui Shakespeare împreună cu «*Peierinul pasionat*», un poem pe care unii critici îl socotesc apocrif. Thomas Thorpe pune o dedicație în fruntea Sonetelor lui Shakespeare; dedicația va fi prilej de nesfârșite discuțiuni.

Sonetele shakespeareane sunt singurele mărturisiri ale unui poet asupra unor iubiri și prietenii, mărturisiri

necuviință. Abia după publicarea operii în 1623 Milton va privi cu dragoste străduința lui Shakespeare. Declarațiunile lui Meres și Ben Jonson erau văzute cu ironie și socotite copilării. Elitele își întăreau convingerea că arta dramatică elizabetană e o artă vulgară când asistau la spectacole, fără însă a fi citit dramele care circulau. Judecata lor se năștea din disprețul pentru plăcerile vulgului. Cu toate că *Hamlet* devenise popular, spectatorii se entuziasmau la *Titus Andronicus* și la piese mediocre și sentimentale ca *Pericles* (1609). După structura rafinată a unei lucrări ca *Antoniou și Cleopatra*, vine ca un profund dispreț *Pericles* și imediat după ea *Cymbeline* (1610), amândouă melodramatice. Dacă *Hamlet* plăcea publicului londonez era pentru aceeași temă a răzbunării care se afla în vechiul succes al *Tragediei Spaniole* a lui Kyd. Când în plină maturitate, după succese evidente publicul se întorcea la melodramă și nu admira analiza luptei dintre datorie și patimă din *Antoniou și Cleopatra*, poetul silit și probabil desgustat a lucrat cu mai puțină ardoare.

Kempe, Burbadge și Shakespeare erau figuri cunoscute londonezilor. Care dintre spectatorii dela Globe Theatre nu i-ar fi recunoscut pe stradă sau în corăbiile care făceau cursa dela un țărm la altul al Tamisei? Dar pe câți dintre care îi cunoaștem și ne-am obișnuit să-i vedem pe stradă, pe scenă sau în tavernă îi cunoaștem într'adevăr? Biografia lor ne rămâne necunoscută, cu toate că le știm munca, îi vedem zilnic în toate locurile, îi admirăm și suntem chiar prieteni buni cu ei. Cu William Shakespeare s'a petrecut același lucru; avea



adoratori și dușmani, era prieten bun cu foarte mulți, dar nimeni nu a știut amănunte precise asupra trecutului său. Bine înțeles că munca zilei era atât de cuprinzătoare, încât ajungea zilei munca ei. Omul atât de vesel, volubil și șugubăț era în singurătatea camerei sale un temperament neliniștit, trist, tăcut și concis în formulările versului său alb. Tristetea lui Shakespeare și neliniștile muncii creiatoare au fost calme ca însăși vieața regulată de gentilom pe care o ducea. Și Falstaff sfârșește melancolic. Vârsta jocurilor de cuvinte, a discuțiilor lângă vinul din Spania, a prieteniiilor literare și de tavernă trecuse. Poetul trăia cu Hamlet, Macbeth, Lear și Coriolan. Atunci și-aduce aminte că a scris o sută cincizeci și patru sonete în timp de cincisprezece ani. La 20 Mai 1609 apare volumul de *Sonete* publicat de Thomas Thorpe, un cunoscut editor din Londra.

O altă părere critică spune că Shakespeare ca toți înaintașii și contemporanii săi fiind indiferent față de tipărituri nu s'a interesat de publicarea poemelor sale niciodată, că ar fi fost indignat de metoda practică a editorilor, care fără autorizația autorului publicau și câștigau sume frumoase. În 1599 Jaggard, un editor cunoscut pentru obiceiul său de a fura manuscrise, publicase două sonete ale lui Shakespeare împreună cu «*Pelerinul pasionat*», un poem pe care unii critici îl socotesc apocrif. Thomas Thorpe pune o dedicație în fruntea Sonetelor lui Shakespeare; dedicația va fi prilej de desfășurate discuțiuni.

Sonetele shakespeareane sunt singurele mărturisiri ale unui poet asupra unor iubiri și prietenii, mărturisiri

nedescifrate până azi, dar a căror enigmă interesează pe toți curioșii doritori să afle împrejurări intime ale unui om, care a durat o operă gigantică fără să arate prea mult din vieța sa intimă, fără să vădească micile sale întâmplări de păcătos. Curiozitatea omenească nevând margini au fost interpretate toate simbolurile fără rezultat; toate se contrazic, pentrucă fiecare bucată e consecința unei stări lirice, și dacă ici și colo se înfiripă personaje, ele se pierd în arta sonetului.

E greu de presupus, că poetul n'a luat parte la tipărirea sonetelor. Greșelile de tipăritură și lipsa iscăliturii poetului sub dedicație înlocuită cu *T. T.*, inițialele editorului, nu sunt argumente. Oricât de stăruitor ar fi fost Thomas Thorpe n'ar fi putut procura toate sonetele poetului. Persoana misterioasă căreia sunt dedicate sonetele este *Mr. W. H.* și poetul o cunoștea, căci editorul scrie: *our ever-living poet* (nemuritorul nostru poet). Cine e *Mr. W. H.*? Inițialele lui Southampton erau *H. W.* Unii cred că el este *inspiratorul* sau *prilejuitorul*. Alții cred că *William Lord Herbert*, cel care va deveni patronul lui Shakespeare, este adevăratul *W. H.* Alte ipoteze aduc alte persoane, niciuna nu lămurește mai mult decât cele de mai sus. Oare trebuie să știm tânărul către care se adresează sonetistul sau femeia pe care o cântă? Au avut aceste ființe imposibile de determinat, influențele cântate de versificator? Unitatea de atmosferă este singurul scop al inspirației? Urmărește poetul să cânte pur și simplu sau evenimentele descrise au corespondențe în realitatea istorică? Intrebările se pot înmulți ca în toată literatura de teorii stârnită de sonete;

noi ne luăm dreptul de a da răspunsuri, acolo unde nu va fi posibilă nicio lămurire. Cele trei cunoștințe ale sonetistului sunt: Robert Devereux Conte Essex, Henry Wriothesley Conte Southampton, William Lord Herbert Conte Pembroke. Toți trei au asemănări cu tânărul nobil descris în sonete. Tot astfel nu se va identifica « Doamna brună » (*The dark lady*). Romanele de dragoste construite între Shakespeare și Elizabeth Vernon, soția lui Southampton, sau Mary Fitton, o domnișoară de onoare minunat de frumoasă a Reginei Elisabeta cu care Herbert a avut o intrigă amoroasă, nu sunt plauzibile. Vieața femeii măritate descrisă de sonetist nu corespunde cu nicio întâmplare din vieața celor două femei, Vernon și Fitton. Stihurile întraripate, sunetele dulci de dragoste, rimele azurate trebuiesc gustate fără curiozități posnașe și inutile. Un poet cântă iubirea, eternitatea relativă a chipurilor îndrăgite, suferința și bucuria timpului, melancolia nemărginitului, vieața, moartea. Toate sonetele din epoca elizabetană parcurg teme cu mici variații și toți sonetiștii imită versul la modă al lui Petrarca. Italia, Franța și Anglia mișună de sonetiști; a fi nobil implica a compune sonete. Forma acestei poezii mici, cu patrusprezece stihuri rimate în câteva feluri, era forma spirituală și geometrică în care se așeza firea și se încânta. Sonetele lui Shakespeare sunt documente autobiografice, dar cine să descifreze în amețeala lirică a unei imaginații în continuă mișcare ce este document și ce este fantezie? Trudă nefolositoare, dar la care s'au înjugat oameni de bună credință și cu serioase minți critice. Pentru noi sonetistul

Shakespeare trădează partea gentilă a firii unui om, partea influențabilă a personalității sale de meșteșugar, partea în care secolul său își strecoară sensibilitatea. Simplitatea și lina unduire sentimentală a sonetelor se deosebesc de alambicata și ne semnificativa versificare a celorlalți sonetiști englezi. Atmosfera și tipul de sonet al lui Daniel, Drayton, Watson, Constable și Sidney identificându-se cu sonetul shakespearian nu e greu de observat valoarea calitativă; observația se poate face, chiar dacă inspirația poetului coincide straniu cu a profesionistului sonetist Etienne Jodelle. *The dark lady* mai poate fi căutată între domnișoarele dela Curte, dacă ea circulă ca un motiv de sonet la profesioniștii francezi?

Combien de fois mes vers ont-ils doré  
 Ces cheveux noirs dignes d'une Meduse?  
 Combien de fois ce teint noir qui m'amuse,  
 Ai-je de lis et roses coloré?

(Jodelle: Oeuvres, 1597; c. d. Lee)

\* \* \*

Intre patruzeci și șase de ani și patruzeci și opt ani s'a hotărît Shakespeare să se retragă la Stratford. El e în plină desfășurare a forței sale creatoare. Ce l-a determinat să părăsească scena și Londra? Era acum destul de bogat? Putea scrie în liniștea locurilor copi-lăriei? Ii era dor de familie? In anul 1610 dragostea pentru teatru nu încetează; avea să mai plăsmuiască și poate chiar să apară pe scenă. Era legat de asociații săi prin contracte. Actorii regelui aveau întâia scenă

din capitala țării și în 1608 ei achiziționează o a doua scenă, Teatrul Blackfriars.

În acest al doilea teatru juca o companie de copii, « Copiii dela Capelă »; în 1605 o piesă scrisă de Chapman Jonson și Marston, în care autorii satirizau scoțienii, a părut insultătoare regelui. Autorii au fost trimiși la închisoare. Scandalul a luat proporții și mai mari în 1608 când aceeași companie reprezintă două spectacole senzaționale și dezastruoase. Una a fost « *Conspirația și Tragedia lui Byron* » de Chapman și cealaltă, se presupune a fi a lui Marston, o piesă care nu mai există fiind cu siguranță confiscată și distrusă. La 29 Martie 1608 din ordinul Regelui toate teatrele au fost închise. M. de la Boderie, ambasadorul Franței, raportează în țara sa, că faptul se datorește unor piese de teatru insultătoare. Din descrierea sa se vede, că e vorba de piesa lui Chapman, în care sunt zugrăvite scene intime din viața regelui Franței, pentru care el însuși a protestat. Cealaltă piesă de teatru era un atac personal împotriva lui James I. M. de la Boderie spune: « Cu o zi sau două mai înainte îl sfârtecaseră într'un chip foarte ciudat pe regele lor cu înfățișarea lui de scoțian și pe toți favoriții lui; căci după ce a fost zugrăvit răsvrătindu-se împotriva cerului din pricina sborului unei păsări și a fost pus să bată un gentilom pentru că își bătuse câinii, îl arătau beat cel puțin odată pe zi ». Marston a fost depus la închisoare în Iunie 1608; probabil scandalul a luat proporții atât de mari, încât toate teatrele au avut de suferit o vreme lungă închidere. Urmarea acestor măsuri a fost dezastrul formațiunii dela Blackfriars și cumpărarea scenei de

Compania Regelui. Shakespeare avea o parte din cele șapte drepturi în asociația cumpărătoare. Ei jucau de acum înainte și iarna în zilele friguroase, când nu era posibilă activitatea în Globe Theatre, într'un teatru închis și în m jlocul orașului cu prețuri mai mari și pentru o altă categorie de oameni. Asociația își mărește într'astfel venitul și în curând va îmbogăți pe toți membrii ei. Ca autor dramatic și ca director de teatre Shakespeare era foarte bine răsplătit pentru munca sa.

Cercetând literatura dramatică engleză dela 1608 până mult după moartea lui Shakespeare se va constata influența covârșitoare a personalității sale atât de bine desfășurată în ultima epocă a vieții. O generație de imitatori apare și lucrează în spiritul originalității shakespeareane. Beaumont și Fletcher continuă romantismul modelând materialele după tiparul shakespearean. Până la jumătatea veacului al șeptesprezecelea se pot urmări versuri, tirade, scene, intrigi, subiecte imitate. Dekker, Thomas Heywood, Middleton, Tourneur, Webster, Massinger, sunt cu toții tributari cosmosului dramatic născut după 1600, căci mai ales această ultimă perioadă de creație a stârnit admirația oamenilor de litere și teatru. Dece conservatorii și spiritele academice nu-l admiteau, se vede din influența directă asupra verbului poetic englez dela el și până azi. Realismul său verbal, multi-lateralitatea expresiei și desvoltarea ei pe suprafața întregă a cunoștințelor omenești nu convenea mediocrității de expresie a poeziei pastorale și bucolice din vremea sa; cruzimile, barbariile, brutalitățile, întrebuințarea limbii vii dela mahala și cu subtilitățile dela

Curte se amestecau. Plasticitatea apărea tocmai din unirea unor expresii diferite și din amestecarea lor. Afară de cei care stăteau în intimitatea lumii literare și de oamenii de teatru ai vremii, puțini își dădeau seama de măreția operii lui Shakespeare. Edițiunile neautorizate cuprindeau abia șeptesprezece din lucrările sale dramatice. Nimeni nu-și explica încă valoarea personalității lui William Shakespeare.

Beaumont și Fletcher au fost angajați ca dramaturgi la Globe și Blackfriars. Tinerii au colaborat cu Shakespeare: Beaumont în *Două rude nobile* (1613), Fletcher în *Henry VIII* (1613). Însă două lucrări capitale pentru creația poetului au fost concepute în acest timp: *Poveste de Iarnă* (1610) și *Furtuna* (1612).

Retragerea poetului la Stratford, întâmplată pe la 1610, nu a fost o retragere din activitatea scenelor londoneze. El a jucat ca interpret al lui Prospero din *Furtuna* la 1 Noemvrie 1611 la Curte; gândurile și sentimentele sale se întrevăd în Prospero; *Furtuna* e un pretext poetic pentru o mărturisire. Liniștea, armonia și emoția susținută de echilibrul subiectiv al autorului aduce o notă nouă dramei. În *Poveste de iarnă* muzicalizarea tuturor elementelor îndulcește și ritmează sufletul. Tragedia se potolește și devine melodică. Purițăți și clarițăți răsar, ca o aducere aminte a unei tinereți obișnuite să cutreiere cu imaginația prin cerul Veneției și al Veronei. Oamenii trăesc gelozii închipuite cu mai puțină ferocitate și se înțeleg printr'un artificiu armonios, printr'un simț poetic. Poezia e un final de slavă icoanelor conștient sumbre sau inconștient hazlii ale vieții. Topica

găsește un singur plan etern: poezia. Prin magia ver-  
sului Prospero stârnește furtuni și stăpânește cruda  
realitate a semenilor săi. Dreptul, forța, datoria, munca,  
iubirea, erorile sunt rezolvate, armonizate. Visul îm-  
bracă globul și îl eternizează. Bănuim o viață de medi-  
tație, reculegere și rugăciune la acest catolic. Iată că  
Rowe scrie în 1709: «...ultima parte a vieții sale a trecut,  
așa cum orice om cuminte ar dori să fie a lui, în liniște,  
singurătate și în conversații cu prietenii ». Desigur pri-  
etenii nu l-au uitat. Vizite dese ale lui la Londra, ale  
prietenilor la Stratford, ale celor mai tineri ca Beaumont  
și Fletcher cerând sfaturi, au fost dese ocazii de revedere  
pentru gentilomul de bună inimă. Nu se vede niciun  
pesimism în retragerea voită a unui scriitor, la un mo-  
ment dat când împrejurările îi erau atât de favorabile;  
se vede însă, mai ales în *Furtuna*, o ușoară desamăgire  
a vitalității produsă de întărirea credințelor sale în  
eternitate. Viața cu tot complexul ei de muncă și în-  
făptuiri pare o anexă necesară ca o durată de vis a  
veșniciei. E aici o înțelepciune personală născută dela  
sine, poate din zadarnica frământare a caleidoscopului  
dramei sale.

Burbadge, interpretul lui Hamlet, Othello, Lear, apoi  
actorii Heminge și Condell i-au rămas prieteni; între  
scriitori Ben Jonson și Michael Drayton, poet și drama-  
turg, au rămas prietenii săi până în ultimele zile. Ei au  
venit adesea la Stratford în casa ospitalieră din New  
Place. Viața lui Shakespeare la Stratford nu a fost o  
beatitudine. Moartea fraților săi Gilbert în 1612 și  
Richard în 1613 nu l-a impresionat mai puțin decât



i-au fost tresăririle sale lângă atâtea morți reale sau imaginate. Moartea se apropia.

Două evenimente îl vor chema în mijlocul vieții de altă dată: în iarna 1611—1612 căsătoria fiicei regelui cu principele elector Frederic de Bohemia și incendiul din 1613 care distruge Teatrul Globe. Elizabeta de Bohemia era de șeptesprezece ani, când s'a măritat cu principele elector de șeseprezece ani. Sărbătorile strălucite date în Londra au obligat teatrele să prezinte piese ocazionale, între care a fost trecută și *Furtuna*. Ea mai fusese jucată și în serie la Blackfriars înainte de căsătorie; un registru din 1611 înscrie reprezentarea ei la Whitehall. Evenimentele monarhice, nașterea unui vlăstar regal, căsătoria cuiva sau încoronarea regelui au fost întodeauna sărbătorile cele mai mari ale mulțimilor engleze. Shakespeare va fi luat parte la nunta domnească în calitatea sa de actor al regelui și la 27 Decembrie 1612 va fi jucat ultima sa piesă în fața tinerii perechi. Al doilea eveniment neplăcut de astădată a fost focul din 29 Iunie 1613, care a nimicit teatrul de glorioase amintiri din Southwark. Întâmplarea fu consemnată în multe documente ale timpului. La 30 Iunie Thomas Lorkin scria lui Sir Thomas Puckering: « Nu mai departe decât ieri, pe când compania lui Burbage juca la Globe piesa Henry VIII și descărca salvă în semn de sărbătoare în anumite scene, focul izbucnește și cuprinde acoperișul de paie al casei și arse atât de furios, încât a consumat întreaga clădire în mai puțin de două ore, publicul având timp să se salveze. » Teatrul a fost refăcut imediat din temelie mult mai elegant și

probabil a avut o formă sexagonală. Pierderea asociațiilor a fost acoperită de câștigul celui alt teatru. Noul teatru Globe a fost inaugurat în 1614.

Din două informații pe care le avem putem afirma că piesele lui Shakespeare se jucau mereu în cele două teatre constituind punctul de atracție al înjghebării. Intâia informație ne-o dă notele unui spectator, Dr. Simon Forman; el vede patru piese la diferite date: « Macbeth » la Globe (20 Aprilie 1610) « Richard II » la Globe (30 Aprilie 1611), « Poveste de iarnă » (15 Mai 1611) și « Cymbeline » (nu are dată). Forman povestește conținutul pieselor; conținutul lui « Richard II » nu seamănă cu piesa lui Shakespeare. A doua informație se află în conturile administrației regale, de unde se poate vedea că în 1612—13 majoritatea pieselor jucate au fost de Shakespeare. Teatrul profan învinsese propaganda estetică și puritană împotriva acestei arte; în mare parte publicul fusese atras de măiestria ultimelor lucrări shakespeareane și de libertățile pe care înțelegeau să le ia actorii dramatici. Teatrul era acum frecventat, clădirile se înmulțiseră, sălile erau mereu pline și drama începea să fie considerată în lumea literară. Noile generații aduceau în spectacol, rafinamentul estetic de care un text avea nevoie. *Henry VIII* a fost jucat cu o punere în scenă completă; jocul actorilor devenise prin stăruința generației Burbadge lăuntrică și adâncită, toate gesturile inutile și bombastica artă a actorilor vechi fuseseră părăsite, scena însăși căpătase strictul necesar ajutător dramei elizabetane.

În jurul zilelor de sărbătoare regală Shakespeare Țera nevoit să fie la Londra ca o obligaȚie a rangului său. Astfel la 24 Martie 1613 împreună cu Burbadge au lucrat la pavilionul Regelui în ziua anuală a înălȚării pe tron. Cunoaștem acest fapt din însemnarea lui Screvin; plata în aur pentru contribuȚia lui Shakespeare și Burbadge — acesta din urmă pentru pictură — s'a făcut în 31 Martie.

Până în 1614 călătoriale dese între Londra și Stratford sunt evidente. Acum era bunic, își iubea fata rămasă nemăritată, Judith, primea vizitele prietenilor, planta pomi, ducea mereu tratative în jurul unei îngrădiri de pământ din apropiere și însemna printre notabilităȚile orașului, însă nevrând să ocupe un post oficial, așa cum ambiȚionase să fie tatăl său. New Place fiind casa cea mai mare și mai însemnată din comună, la el trăgeau persoanele de vază în trecere prin Stratford. Astfel locuște la Shakespeare un predicator căruia, după obiceiul locului, i se trimite în dar vin la New Place. Intotdeauna când o persoană deosebită rămânea o noapte în Stratford era invitat să locuiască în casa cea mai mare și primitoare, oficialitatea trimiȚându-i daruri, vin sau alte bunuri.

*John Ward*, vicarul din Stratford, a cunoscut pe Judith Quiney, fata lui Shakespeare, măritată în Februarie 1616. În jurnalul vicarului (1661—1663) stă scris că în ultimii ani poetul locuia la Stratford și trimetea anual piese de teatru scenelor din Londra; el cheltuia 1.000 lire anual. Judith a murit în 1662, e natural ca Ward să fie informat dela fata lui Shakespeare. Tot Ward

spune: « Shakespear, Drayton și Ben Jhonson au avut o întâlnire veselă și se pare că au băut cam mult, încât Shakespeare a murit dintr'o febră contractată acolo ». Orice veste venită pe calea tradiției stratfordiene trebuie micșorată. Shakespeare era cheltuitor față de punga și sgârcenia celor dimprejurul său; el nu avea posibilitatea de a cheltui 1000 lire pe an, dar pentru că cheltuia realmente cele 200 lire câștigate anual, stratfordienilor li se părea suma « o mie ». Poetul era un om larg și generos. Cealaltă știre dată de Ward, o redăm fără niciun comentariu. Adăugăm la ea dintr'un manuscript al unui anonim dela 1650 rândurile: « Mr. Ben Johnson și Mr. Wm. Shakespeare Fîind Veseli într'o Tavernă, Mr. Jonson începând astfel pentru Epitaful său

Aici zace Ben Johnson, ce a fost odată unul, îl dădu lui Mr. Shakespear să-l sfârșească, care scrise imediat

Care pe când trăia era din țuică,  
și fiind mort acum este Nimic.»

*(Here lies Ben Johnson that was once one  
Who while hee liu' de was a sloe thinge  
and now being dead is Nothings).*

Vestea chefurilor cu Ben Jonson s'ar fi putut exagera adăugându-se memoriei autorului lui Falstaff frenezia unei epoci din viață, care nu pare să fie chiar o viață petrecută în tavernă. Cine știe câtă vreme cere să fii actor, director de scenă și autor dramatic, și cine privește de-a-lungul muncii acestui om, va înțelege că oricâtă ușurință și har ar avea un individ, nu se creiază o asemenea operă cu lanțuri de chefuri. E aici un om obișnuit

să intre în odaia lui și să închidă ușa; la masa mică, la lumânarea mereu fumegândă, în liniștea nopților un lucrător destoinic a clădit universul său de cuvinte și vietăți. A făcut și chefuri cu băuturi bune, dar nicio licoare pământească nu-l îmbăta, fără numai imaginația. El rămânea o *fire bună* (Rowe) și un ochiu viu. Vedeă deasupra oamenilor; acești oameni descoperă în modestia lor laturile întregului suflet omenesc și le urmăresc.

Spiritul critic al lui Ben Jonson găsea insuficiențe în cultura lui Shakespeare. Opera însăși are greșeli; însă insuficiența învățătură nu l-a împiedicat să-și reveleze geniul. Universitățile i-au dat lui Green, Jonson și altora orientări în trecutul cultural al omenirii, darul naturii sale l-a plămădit pe marele Will. În Decembrie-Ianuarie 1618—1619 Jonson duce conversații cu William Drummond. Iată însemnările: « Critica sa (a lui Jonson) despre poezii englezi era... că lui Shakespear îi lipsește Arta ». « Shakespeare aduce într'o piesă un număr de oameni spunând că ei au suferit un naufragiu în Bohemia, unde nu se află mare nici la o sută de mile apropiere ». O altă scenă asemănătoare în 1637, ultimul an de viață a lui Jonson: « Într'o conversație între Sir John Suckling, Sir William D'Avenant, Endymion Porter, Mr. Hales of Eaton și Ben Johnson; Sir John Suckling, care era un fervent admirator al lui Shakespeare, luase apărarea acestuia împotriva lui Ben Johnson cu oarecare căldură; Mr. Hales care stătuse liniștit câțeva vreme, auzind pe Ben reproșând deseori lui Shakespeare lipsa de învățătură și necunoștința Anticilor, îi spuse într'un sfârșit că dacă Mr. Shakespear nu a citit pe Antici nici

n'a putut fura ceva dela ei... ». Discuțiile de acest fel vor fi fost multe în cursul vieții poetului, poate că i-au fost asvârlite și în față. *Dryden* aude pe la mijlocul secolului XVII-lea: « Citind câteva pasagii bombastice din « *Macbeth* » care nu sunt de înțeles, el (Ben Jonson) declara mereu, că era oribil ». Rezerva, candoarea, sfiala, bunătatea se întrevăd în adevăratul creator, față de nerecunoștința și agresivitatea firii unui diplomat dela școli; darurile persoanei lui Shakespeare sunt convingătoare, el nu se simțea bine nici între prieteni, nici între artiști. Cu toate că toți îi căutau prietenia, toți gentilomii din apropiere când era la Stratford, cu toate că viața sa acasă era liniștită acum, doar natura înconjurătoare îi astâmpăra grandoarea sa lăuntrică.

La 25 Martie 1616 Shakespeare iscălește un testament. Și acest act a fost declarat de voința negativă a unor critici un act mediocru redactat, un testament care nu ar fi al autorului atâtor gânduri frumoase. Mulți se așteptau să se convingă, că Shakespeare a fost genial și *adevăratul* autor al operii shakespeareiene, că a existat într'adevăr, dintr'un testament. Tomurile de critică au analizat din punct de vedere literar un act corect scris de un om de drept pe trei pagini, fiecare cu câte o iscălitură a lui Shakespeare confirmând dorințele exprimate. Pe atunci un testament se scria, așa cum l-a conceput avocatul Francis Collins în Ianuarie 1616 și l-a refăcut în Martie același an. Scrisul este al vreunui ajutor al avocatului. Refacerea — făcută la cererea poetului — a fost importantă, încât pagina întâia a fost din nou scrisă.

Pagina întâia după formula latină obișnuită începe într'astfel: « In numele lui Dumnezeu, Amin, Eu William Shakespeare din Stratford vpon Avon în districtul Warr, gentilom cu sănătatea și memoria în perfectă stare, Dumnezeu fie slăvit, fac și poruncesc aceasta ca cea din urmă voință a mea și testament în felul și forma următoare și anume... » Inlocuirea primei pagine se datorește căsătoriei lui Judith în Februarie 10, deoarece pagina se ocupă de ea. Un om ordonat nu uită pe nimeni la împărțirea bunurilor cu atâta trudă agonisite. Fiicele, sora și nepoțica au părțile lor. Pentru Anne Hathaway, despre care știm atât de puțin, pagina a treia menționează: « Idem, dau soției mele al doilea pat al meu cu garnitura ». Propozițiunea a stârnit o sumedenie de fantezii. Presupunerea unei discordii în căsnicie, consecințele unor absențe îndelungate, infirmități, toate au fost încercate pentru a explica cuvintele de mai sus singurele referitoare la soția sa. S'a uitat însă că prin legea care se aplica obișnuit și care se subînțelege (respectată fiind de testator) văduva primea o a treia din toată starea care nu a fost legal consemnată cu o anumită destinație în testament și dreptul de a locui casa principală a lor. Săracii din Stratford, cunoștințele și prietenii au căpătat semnul generozității poetului... « și camarazilor mei John Hemynge, Richard Burbage și Henry Cundell câte douăzeci și șase de shillingi și opt pence fiecăruia pentru ca ei să cumpere inele ». Obiectele nementionate, de pildă cărțile și manuscriptele, treceau de drept Susannei Hall. Ele au fost însemnate în inventarul anexat testamentului care a dispărut cu

timpul. Biblioteca lui Shakespeare a fost risipită de urmașii lui Thomas Nash, soțul nepoatei Elisabeth; e posibil ca manuscriptele să fie dăruite camarazilor dela Londra, care au editat opera.

William Shakespeare moare la 23 Aprilie 1616 și este înmormântat la 25 Aprilie; biserica din orășelul Stratford-on-Avon străjuește rămășițele sale. Favoarea de a fi înmormântat în biserică se da persoanelor de vază. Cu câțiva ani mai târziu un bust executat de frații olandezi Janssen a fost așezat pe mormânt. Monstruozitatea de chip pe care l-au făcut olandezii nu seamănă cu niciunul din tablourile poetului. O valoare tot poate fi găsită: haina sculptată e « cea purtată de poet pe când trăia ». Din inscripțiile de pe monument să alegem cuvintele cele latinești, — epitaful e de îndoelnică origină, Dowdall afirmă că e scris de poet — necunoscutul care a scris cele două rânduri, nu a greșit:

IVDICIO PYLIVM, GENIO SOCRATEM, ARTE  
 MARONEM:  
 TERRA TEGIT, POPVLVS MAERET, OLYMPVS  
 HABET.

Și în testament era scris:

« ...încredințez sufletul meu în mâinile lui Dumnezeu, ziditorul meu, în nădejdea și hotărîta credință de a face parte din vieța de veci prin singurele daruri ale lui Iisus Hristos, Mântuitorul meu, — și trupul meu țărânei din care s'a născut ».



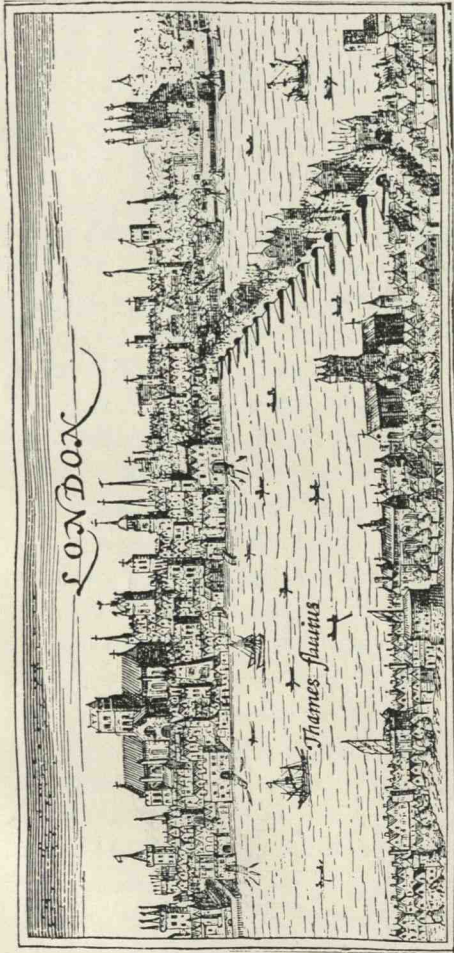
Cu cât ne întoarcem și înaintăm spre începuturile istoriei găsim vieți obscure care supraviețuiesc prin opere. Neînsemnătatea vieții, lipsa curiozității omenești pentru viața creatorilor, interesul pentru opera în sine sunt firești pentru timpurile vechi. Azi dăm un preț mai mare vieții căutând a explica opera unui om prin viața lui. Darul prin care omul se aseamănă cu Dumnezeu, creațiunea, nu era în înțelegerea celor vechi fapta vieții, ci fapta eternității. De aceea ei nu-și amestecau subiectul în lucrătura zeilor. Ultimul exemplar de vehicul anonim al creațiunii geniale rămâne Shakespeare. Pentru cititorul datelor vieții sale și referințelor contemporane e evidentă neatenția generală, contrazicerile tradițiunii orale, superlativul laudei din partea unor mediocrități. Lauda exagerată a unui Ben Jonson e mai mult a prietenului, un prieten critic. «Cititorule, nu privi chipul său, ci Cartea sa», (*B. Jonson: To The Reader*; Folio 1623 Shakespeare), este un avertisment. Din prietenia lui Jonson cu Shakespeare se desprinde stima operii și lipsa de interes pentru viața omului. Renașterea învățase dela antici și moștenise dela Evulde-mijloc virtuți, pe care nu le mai avem azi. Individualismul a anarhizat structura armonioasă a muncii creatoare.

Strălucirea trăirilor și întâmplărilor rămase pe veci necunoscute dau valori imaginației simbolice a unei epoci. Prin *Shakespeare* se înțelege o operă, nu o viață de om. Catalizatorul acestei opere este o ființă omenească, un modest și cuminte muncitor. El a știut să se roage, să se asculte și să audă; el a deslușit întru câtva eternitatea dintr'o învălmășeală și încurcare a limbilor. Clipa

istorică în care sboară duhul lui William Shakespeare și-a micșorat virulența și somnolența trupească în fața spiritului robust cercetător. Întrebările strecurate în operă stau la punctele cardinale ale cunoștinței. Cum s'a întâmplat să-și pună întrebările acestea țăranul, actorul și poetul englez, al cărui nume contemporanii l-au scris din neatenție în zeci de feluri (cum s'a observat din citațiunile făcute de noi până aici), de ce tocmai el și-a pus întrebări între atâția cască-gură și imitatori? « Shakespear are un suflet universal care cuprinde toate caracterele și sentimentele », « poetul Eshil era considerat cu aceeași venerație de Atenienii tuturor timpurilor, așa cum Shakespeare e de noi », spune Dryden, un contemporan al poetului. Numele celui venerat se referă la operă.

Din reminiscențele generoase ale desconsiderării omului am încercat să reconstruim vieța unui ales; am spicuit, ce este de crezut din tradiția orală; ne-am ferit de fan-teziile criticilor și de ale noastre. Urmând datele singure am tras singurele concluzii posibile, am explicat singurele informații plauzibile. Deducția firească a unei serioase cercetări a materialului este: William Shakespeare, poet și profet, a trăit în vremea în care duhul lui Michelangiolo, Montaigne și Cervantes trecea pe pământ; în-țelegând oamenii a arătat și el adevărurile...

OPERA



Londra cu Teatrul Globe la 1610

## O P E R A

Relațiunile dintre viață și operă sunt atât de puține, încât individualitatea autorului s'a disolvat în creațiunea shakespeareană și a dispărut. Despărțirea completă a lucrării de autorul ei este un caz rar în timpurile moderne. Dante, Racine, Moliere și Goethe amestecând cu evidență viața lor în lucrările durate împlinesc o caracteristică a vremurilor noi. Shakespeare liberează organisme perfecte, făpturile sale au celulele de sine stătătoare, cu viață și moarte proprie. Cazul unic al creațiunii shakespeareane este un model de virtuți tainice, care ar trebui meditate, analizate și contemplate din nou pentru aflarea impulsului divin, căci arta nu este numai un produs al energiei omenești. « . . . Încerce-se numai cu voința umană, să se producă numai cu puteri omenești ceva care să fie pus alături de creațiunile lui . . . Shakespeare! » (J. P. Eckermann, *Conversațiuni cu Goethe*). Mașina greoaie a universului cu mișcările ei anuale sub razele soarelui — ne spune tot Goethe — este un joc mediocru, dacă nu ar fi fost aruncată pe aceste fundamente materiale o cultură de plante pentru lumea spiritelor alese, prin care Dumnezeu continuă să fie activ. Justificarea goetheană a artelor explică taina unei plămuzi grandioase, în care individualitatea

scriitorului a pierit pentru a face loc Marelui Necunoscut. Urma pașilor omului anonim înregistrată de Shakespeare indică prin mijlocul dramei literare un drum oamenilor și plămădește un erou.

Rostul întregii opere e realizarea eroului; deoarece vieța încă nu l-a depășit, icoanele shakespeareane trăiesc în noi desăvârșind devenirea acestui tip uman.

Cu acest gând lectura dramelor va fi fecundă. Micile accidente ale operei: greșelile de informație și de cultură, anacronismele, interpretările la voia întâmplării, răsucirea voită a istoriei și realităților au astfel o mică importanță; ele sunt intruse, fenomenul istoric elizabetan obligând drama să exploateze complexități de stiluri și confuzii naive. Obiectivitatea materialului nu ne va împiedica să remarcăm un complex al superiorității individuale în Shakespeare.

Acest poet n'a eliminat nimic din natură; vom întâlni deci tot ce închipuirea și realitatea modulează, tot ce se multiplică și curge în nemărginit. Lărgimea sferei cuprinde avatarul eroului.

## 1. HENRY VI

«Cât s'ar fi bucurat bravul Talbot (groaza Francezilor) la gândul că, după ce a zăcut două sute de ani în mormânt, va triumfa din nou într'un teatru și că rămășițele sale vor fi îmbălsămate din nou (de nenumărate ori) cu lacrimile a cel puțin zece mii de spectatori, care îl vor vedea sângerând de curând în persoana

tragedianului interpret!». Astfel ataca autorul dramatic Thomas Nash în 1592 succesul piesei *Henry VI*, întâia lucrare atribuită lui Shakespeare. În însemnările unui administrator de teatru se află trecută piesa în 1591—1592 (*Henslowe's Diary*). Nash făcea parte din cenaclul acelor dramaturgi, cari nu vedeau cu ochi buni ridicarea unui nou concurent. Din rândurile sale aflăm că spectacolul era în serie și îl vedeau «cel puțin zece mii de spectatori».

Discuția fără sfârșit a autenticității operei shakespeareane se referă mai ales la trilogia *Henry VI*. Sunt presupuși autorii dramatici Greene și Marlowe ca realizatorii unor versiuni mai vechi, refăcute în 1591 de tânărul actor, care se încerca într'o meserie destul de obișnuită, dar care nu i-a fost iertată, pentru că a fost răsplătit cu un succes. Nu se va putea distinge ce este al lui Greene sau Marlowe în trilogia regală jucată de compania Strange; cu ea Shakespeare începe exploatarea cronicelor istorice ale Angliei și dramatizarea unei perioade istorice: războiul celor două roze. Exploatarea cronicelor *Holinshed* și *Hall*, evidente în constituția tuturor tragediilor regale, răspândesc în mulțime într'o formă vie momentele culminante ale caselor domnitoare engleze. Cele trei părți *Henry VI* și *Richard III* formează o tetralogie. Cronicele nu sunt urmate cu fidelitate; *Hall* e mai puțin întrebuițat decât *Holinshed*; o altă origină pot fi dramele vechi meritoase. Exista, pentru a doua și a treia parte *Henry VI*, o piesă anonimă identică în conținut: *Contention of York and Lancaster*. Un publicist de piese de teatru *Pavier* cumpără drepturile

acestei piese anonime în 1602. Registrul de cumpărări și vânzări din acea vreme numit *Stationer*, un oficiu stabilit de stat pentru reglementarea schimburilor și actelor literare și teatrale, nu menționează partea a doua și a treia din Henry VI, ceea ce dovedește că nu se afla o diferență între piesele lui Shakespeare și piesa anonimă.

Trilogia *Henry VI* apare în Folio 1623. Influența lui Marlowe domină scrisul tânărului, dacă aceste piese nu sunt de Marlowe. Eroismul lui Talbot și tragicul acțiunii sunt colorate în felul inspirației lui Marlowe. Ce l-a determinat pe Shakespeare să dramatizeze sau să contribuie la dramatizarea momentelor Războiului celor două roze? În primul rând, amintirea locurilor copilăriei sale; în al doilea rând instinctul politic, scriem instinct pentru că niciodată un poet nu exprimă ideea politică, el dezvoltă cel mult instinctual o viziune politică. Provincia bătătorită de mulțimile răzvrătite este ținutul său natal; clipa istorică în care trăiește răsună de ecouri naționale. Trecutul și prezentul se vor precipita în desfășurarea actelor dramatice, mitul devine actualitate și prezentul strălucește eroic. Nădejtile colectivității, ambițiunile, epica unei națiuni absolutiste și pragmatice, etica forței sunt în sâmburele prozei și versului dramei istorice elizabetane. Dorința mulțimilor de a vedea și simți icoanele națiunii este o descărcare temperamentală a unei națiuni ajunsă la zenitul viziunii sale vitale. Istoria Mării Britanii din secolul al șasezecelea și până la stingerea ei va fi o consecință a vârtejului psihologic înregistrat de poezia dramatică istorică elizabetană.



Din această cauză caracteristica nouă cu care apare drama istorică a lui Shakespeare este zugrăvirea masselor din care apar eroii ca sinteze ale colectivității. Expresiunea personajelor principale este gândul mulțimii. *Regele* nu semnifică atât cât *Talbot*; o sentinelă, soldații sau un mesager apar fantomatic în tirada lui Talbot amintind colectivul. Cronicarul istoric nu-și putea lua însărcinarea dificilă de a impresiona cu orice preț cu greșeli istorice, anacronisme, fantezii, după cum poetul era liber s'o facă. Intenția dramei era să arate sufletul, un suflet în care se amesteca trecutul și prezentul. Era mult din prestigiul visat de națiune în asediul dela Orleans, în moartea lui Talbot, în prinderea Ioanei, fecioara din Orleans.

Întâia parte a trilogiei *Henry VI* înșiră scene independente având o singură legătură între ele: un anumit timp. Slăbiciunea mimică a scenelor dovedește tinerețea autorului; personajele au un patetism obișnuit în teatrul timpului, scenele sunt înjghebate cu intriga lor în planul întâiu, fără justificări interioare și previziuni în mersul dramei; atmosfera are gravitatea banală a unei povestiri cu entuziasmul artificial și comun, expunerea întregii drame este exterioară. Poetul nu stăpânește încă forța sa creatoare. Superficialitatea, cu care e tratat materialul, e naivă încredere în înfățișarea unor fapte mari; pasiunile nu sunt înălțate dintr'o logică interioară, ele sunt aplicate personajelor ca un rezultat al atmosferei generale voite într'o scenă. Așa se explică de ce împrejurarile dictează cuvintele oamenilor și determină mișcărilor lor spre deosebire de caracterul liber al tipului

shakespearean. Abia în *Talbot* se încearcă independența făpturii imaginate.

Marșul funebru dela începutul tragediei, însoțind moartea lui Henry V, anunță seria nenorocirilor care vor urma în războaiele din Franța și în luptele civile, în neînțelegerea celor două case York și Lancaster. Scenele urmează când în Franța, când în Anglia, scoțând la iveală caractere, mentalități și atmosfere diferite; intenția patriotică apare în tot locul. În chipul Fecioarei din Orleans sau în cel al Contesei din Auvergne sunt trăsături create anume în avantajul eroului englez Talbot. Pornirea de a desfigura un personaj în avantajul unui alt personaj, adică de a transforma fără generozitate realitatea sub imperiul subiectivității autorului e foarte rară la Shakespeare; de obicei transformările sale sunt sub vraja unei idei fixate în afara acțiunii celui care scrie, această idee modulează toată linia de evoluție a oamenilor. Aici însă elemente rebele subiective pun stăpânire fără voie pe materialul obiectiv. În Actul II Scena III, Talbot vine în curtea castelului din Auvergne căzând în cursa contesei, dar însoțit fiind de o trupă de soldați; tocmai când contesa credea că viteazul englez este prizonierul ei, soldații năvălesc în castel constituind-o prizonieră pe victorioasa de o clipă. Scena a fost gustată și aplaudată de sigur în 1592. Imediat după această întâmplare ne aflăm în Londra la scena din grădina Templului unde Somerset, Suffolk, Warwick, Richard Plantagenet și Vernon repetă vestita ceartă a celor două roze. Stăpânirea, măsura folosită de scriitor cumpănește responsabilitățile unei epoci istorice și cu

o artă simplă și gravă conduce fără părtinire evenimentul. Scena nu a fost remarcată în deajuns; ea este cu mai multă știință compusă, decât mult admirata suferință a lui Talbot, când își pierde fiul în luptă (Actul IV; Scena V, VI, VII). Captarea unei dureri de părinte într'un erou, umanizarea unei figuri istorice, păstrează declamația bombastică a literaturii dramatice a vremii.

Talbot: Unde e vieața mea cealaltă? Pierdută e a mea;—

O! unde-i tânărul Talbot? unde e viteazul Ioan?

Moarte victorioasă, pătată de captivitate,

Valoarea tânărului Talbot mă silește să-ți surăd.

Când m'a zărit clătinându-mă și în genunchi,

a răsucit deasupra mea sabia sa însângerată

și ca un leu înfometat a început

cu furie deodată fapte glorioase și nerăbdătoare...

(Henry VI, P. I; Actul IV, Sc. VII; 1-8)

Dacă în Kyd sau în versurile avântate ale lui Marlowe sunt pasaje asemănătoare, remarcăm totuși în stilul primei lucrări shakespeareane sobrietăți; realismul concepției generale, gândirea simplă și sentimentele naive sunt în luptă cu forma versului alb, încă neadecvat dramei directe, lipsit de vivacitatea prezentului. Expresia nu este la îndemâna concepției, ea alunecă spre tiparele înaintașilor.

## 2. HENRY VI

Toată partea întâia a trilogiei pare un prolog conceput fără un plan al întregului. A doua și a treia parte tratează de fapt războiul celor două roze. Istoria Angliei

în această perioadă este un clocot de ambițiuni, slăbiciuni, tendințe personale și colective, sete de putere și conflicte între forțele nedefinite din jurul tronului. Statul englez nu e încă un organism echilibrat. Domnia lui Henry V arătase glorioase perspective dominației externe, însă națiunea nu era încă pregătită. Căutătorii de putere și posesorii puterii duceau o luptă continuă în Anglia; între englezi istoria nu rezolvase voințele, drepturile fiecăruia și datoria tuturor. Regele era un conducător slab, dacă nu era tiran.

Polifonia dramatică este compusă cu mai multă siguranță în a doua parte din *Henry VI*. Dificultatea de a expune opera lui Shakespeare devine mai mare când poetul ajunge la desăvârșirea acestei polifonii. Înaintând în arhitectura măreață a lucrărilor sale poziția referențului e mai grea cu cât poetul își ascunde punctul său de vedere. Este ținta sa, să ne mărturisească ceva, sau el nu are niciun punct de vedere, amuzându-se să concureze vieța prin crearea altor oameni? Repetarea în dramă a unor oameni cari au fost, nu are niciun rost pentru noi, obișnuiții problemelor morale. Ce intenție are Shakespeare cu fapăturile sale? Întrebarea nu are răspuns decât la capătul celălalt al devenirii operei sale.

Humphrey, ducele Gloucester, și Cardinalul Beaufort sunt amândoi perfect caracterizați, dar ei nu sunt cu aspecte duble sau triple în compoziția lor. Abia cu York și cu Jack Cade personajele ajung independente de materialul comun dramatizărilor istorice ale timpului. York simbolizează întreaga epocă; prin el se observă, cum lucrează autorul. Concentrarea într'un singur personaj

principal a tuturor datelor caracteristice ale conflictului dramatic este un procedeu primar al poeziei dramatice; însă centrarea conflictului într'unul din personajele semnificative, chiar secundar, complică accentele acțiunii, lărgeste posibilitățile dramatice, răstoarnă prevederile și atrage neprevăzutul. Această descentrare în circumferență mijlocește mișcărilor interioare funcțiunii dramatice. Spre York pare că s'ar centra spiritul în a doua parte din *Henry VI*. Șiret, leonin, vanitos, ambițios, orgolios, încrezut, curajos și crezând într'o relativă nedreptățire în drumul de miraj al tronului, York este motorul principal al acțiunii. Vräjitoriile, crimele, răscocolele și iresponsabilitățile acțiunilor omenești se scurg din toate părțile în destinele încalcite ale lumii, nicio etică nu stăvilește mersul istoriei, care se cere trăit tragic. Oamenii trăiesc intransitiv și intransigenți; dinăuntru în afară ei cioplesc idoli și monștri. Comandamentele istorice fac din oameni himere. Ce face omul împotriva lor? Nimic. Nici răscocala lui Cade nu poate fi o soluțiune favorabilă colectivității. Hipertensiunea individuală și colectivă există; Shakespeare o constată și nu adaugă nicio părere. Mizeria omenească la un Simpcox nu se deosebește de a aristocraților decât printr'o haină împodobită; Simpcox se dovedește a fi cel mai mincinos din toată creștinătatea, dar femeia lui declară că « e mizeria care ne-a îndemnat... ». Tragicomedia claselor sociale și chipul hidos al oamenilor de toate categoriile răsar dârz și voluntar în fiecare replică.

## 3. HENRY VI

În ultima parte a trilogiei se sfârșește domnia lui Henry VI; regina Margareta se va chinui ca o lupoaică prinsă până la nesfârșitele blesteme din *Richard III*. Domnia lui Edward IV va rezista tuturor atacurilor cu mult mai puțină credință în Dumnezeu. Ura crește în mijlocul bătăliilor până la omorul de tată sau de fiu. Un fluviu de sânge pătimăș curge prin scenele scurte și bestia înrăită pe nume Duce Gloucester, viitorul rege, pândeste. Personaje multe, multe acțiuni îngreuiază și distrag ideea; dialectica nu e convingătoare și interesul dramatic se pierde într'o expunere istorică. Personalitatea autorului se risipește ca o nouă pregătire pentru *Richard III*. Retorica atmosferei este împărțită între Henry VI, Margareta, Warwick și Richard Gloucester.

Completarea fericită a figurii regelui Henry VI joacă între conștiința monarhică, între Coroană și slăbiciunea persoanei regelui, slăbiciune care e superioritatea unui individ cu adevărat inspirat de Dumnezeu. Concepția harului celui încoronat se desvoltă cu contrastele împrejurărilor nenorocite, prin care trece o națiune. Servind pe Dumnezeu și cunoscând prin El lumea, regele nu stăpânește în destul națiunea, n'o îndrumă. Lui Henry VI îi lipsește elementul activ, voința sa de rege cedează contemplației. *Hazlitt* îl compară cu Richard II (« Characters of Shakespeare's Plays »); asemănarea este evidentă, cu deosebirea strălucirii verbale din *Richard II*. Ideea de rege, raportul dintre națiune, rege și Dumnezeu va însoți mereu scrisul poetului. Spiritul și înfățișarea

cuminte a lui Henry VI, care în pictura necunoscutului Maestru dela 1470 (National Portrait Gallery) își adună mâinile în rugă, va îndica spectatorului ce ar fi putut fi un rege, atunci când oroarea fizică și morală, Richard III va domni. «...dragostea m'a părăsit dela sânul mamei mele, «...un tot fără nicio proporție, un soi de haos...» așa se prezintă Richard Gloucester. El vrea să domine, în contrast cu regele Henry care se roagă cu trăsăturile armonioase ale chipului său.

### RICHARD III

«Pot adăuga colori la cele ale cameleonului, pentru interesele mele pot împrumuta forme ca Proteus, și pot trimite la învățătură pe asasinul Machiavel. Pot să fac acestea, și nu sunt în stare să obțin o coroană? Hai ajunge, cât de departe fie, o voiu poseda!» (Henry VI, P. III; Actul III, Sc. II; 191—195). Astfel vorbește personajul care prilejuește lui Shakespeare o nouă tragedie: *Richard III*.

Scrisă între 1592 și 1593, e tipărită în opt edițiuni Quarto (anii 1597, 1598, 1602, 1605, 1612, 1622, 1629, 1634) și în Folio 1623. Subiectul e inspirat din cronica lui Holinshed.

Importanța lui *Richard III* în drama engleză și în literatura dramatică universală merită să fie remarcată. Marlowe și Kyd au construit lucrările lor diferit: întâiul însuma drama într'un erou, al doilea împărțea materialul la mai mulți eroi. După drama antică și cea medievală, după încercările lui Marlowe pentru întâia oară

apare un erou desăvârșit zugrăvit. Hidos și răzvrătit, Richard III se mișcă cu ușurință și firesc printre simboluri. Forța personajului e anarhia rațiunii, nu puterea răului, cum se crede obișnuit. Răutatea nu este o forță, ea nu există în natură, ea se naște în rațiune și incendiază inteligența. Monstruozitatea rece și dominatoare a lui Richard nu luptă între bine și rău, nu dovedește că *e rău să fii rău*, nu justifică naivitățile dramaturgilor moraliști, nu rezolvă nimic. Din epoca celor treizeci de ani de măcel între frați răsare forța unei aberații. Dilatarea până dincolo de hotarele umane a unor forțe naturale trezite și întreținute de rațiune, aduce cu sine un tip de om, în care supraomenească e tot ce în structura normală stă în părțile inferioare. Cavitățile prăpăstioase ale naturii sunt ridicate în sfera inteligenței sărind absurd în necunoscut. De ce? Nu există niciun răspuns. Totul se petrece între sânge și beznă; trupul și sufletul se sbat diforme.

Totuși, lângă nebunia acestor acte omenеști se înalță conștiința unei ordine transcendente. Un om urît vrea să-și răspândească urîtenia peste lume; socoate și măsoară puterile, înlătură dificultățile; forța sa crește, devine puternic, acaparează toate interesele, le joacă; demența sa începe, când crede că urîtul e frumos, crima și coroana unei țări fiind mijloacele personale ale regelui. Dar raportarea la noțiunea *rege* se face continuu din nevoia interioară a unei ordine în învălmășeala generală și în învălmășeala spirituală a unui singur ins. Exterior și interior se suprapun oglinzi reflectând imagina ierarhiei lăuntrice. Contrastul înaintează în gândul



spectatorului cu cât desordinea îl cuprinde pe Richard III, pentru că tehnica întrebuițată de dramaturg se bizue pe sufletul ascultătorului. Dela realizările teatrului antic *Richard III* este întâia dramă care colectează funcțiunile principale ale teatrului: poezia dramatică, actorul și publicul; funcțiunile teatrale sunt prevăzute în text. E un merit al poetului Shakespeare, e o calitate pe care o va duce pe culmi.

Independența lui Richard față de împrejurările prin care trece, hotărîrea de a-și făuri singur soarta, saltul său în planul calculelor reci dincolo de simțuri și revenirea temporară a simțirii în nepăsătoarea constituție a eroului provin din meșteșugul unui cunoscător excepțional al ființei. In gestul poetic se simte talentul lui Marlowe; influența atmosferei poetice a înaintașului său este însă dominată de realismul unei conștiințe formate într'o gamă majoră. Shakespeare nu știe încă să privească singur, să contempleze singur imaginația personajelor sale; dar întrece prin vigoarea imaginației sale pe Marlowe. Cu *Richard III* drama literară capătă din nou balanța dintre erou și mediul eroului, dintre valorile accentelor dramatice. Forma în care apare tragedia eroului s'a îmbogățit printr'o oglindă dublă: Richard și răsfrângerea celorlalte personaje asupra lui Richard.

Constituția paradoxală a omului animalic crește în monologul dela începutul tragediei. Gândurile urmăresc obiectivele din partea a treia *Henry VI*; concretizarea lor sdruncină edificiul viziunii lui Richard; din momentul victoriilor demonice începe povârnișul fără sfârșit în care pier. Calitățile substratului poetic, deosebit de

al celorlalți dramaturgi, sunt mimice; Shakespeare nu scrie ca un obișnuit transformator al unei închipuiri; cuvintele sale se strâng mereu în jurul actului mimic. E atât de violentă mimica dramaturgului, încât toate gesturile lăuntrice se transformă în fizic cu repeziciune. Proprietatea scrisului shakespearean de a mima n'o vom găsi la niciun alt dramaturg al scenei elizabetane; în zadar vor încerca teoreticienii să scornească autori între spiritele mari ale vremii, autorul operei shakespeareane este un mim.

Mimica lui Richard III suferă chiar prea mult de intervenția actorului; arta dramatică întrece pasul literar și acordă declamației, retoricei, exagerările în care deseori alunecă actorii-scriitori. Tinerețea lui Shakespeare se observă în încrederea acordată fizicului; *Richard III* e o încordare de nervi; scriitorul abuzează de ororile fizice. Sunt multe și nefolositoare chinuri și ucideri în cursul acțiunii, toate pe placul spectatorului elizabetan; ele puteau fi înlocuite cu date noi asupra sufletului. În aceste defecte e o sforțare de a se elibera de elementele străine ale dramei. Textele contemporane lui Shakespeare aveau reflecții, gesturi, desvoltări, acte întregi inutile. O tiradă, o povestire a unui fapt care nu se întâmpla în fața spectatorului, o încurcătură episodică de proporții mari îngreuiau și încetineau acțiunea. Din dorința de a îndepărta tot ce e nefolositor și de a concentra drama propriu zisă a ieșit exagerata mărturisire trupească din Richard III.

Celelalte personaje se rotesc în jurul golului creat de cel principal; e ca o atracție exercitată de golul unei

prăpăstii. Unii sunt aproape de cădere, alții luptă împotriva nălucirii, toți laolaltă sunt încleștați și îngroziți în jurul persoanei centrale. Lady Anne, Ducesa York, Margareta, soția lui Henry VI și Elizabeth, soția lui Edward IV mărturisesc sensibilitatea lor feminină mult mai mult despre personajul principal decât toți ceilalți. Cinismul și îndrăzneala demonică de a se desvinovăți în fața cortegiului funebru al uneia din victimele sale, pentru a câștiga inima unei femei, arată starea de răceală demonică a lui Richard III.

Gloucester: Doamnă, nu cunoașteți preceptele carității care răspund cu bine la rău, cu binecuvântări la blesteme.

Anne: Nelegiuitule, nu cunoști nicio lege nici a lui Dumnezeu, nici a oamenilor, nu e nicio fiară atât de feroce care să nu fie înduplecată de milă.

Gloucester: Dar eu nu cunosc mila, de aceea nu sunt fiară.

Anne: O! ce minunat e, când diavolii spun adevărul!

Gloucester: E mai minunat, când îngerii sunt atât de furioși. Ingăduie-mi, divină desăvârșire între femei, și dă-mi voie în această împrejurare să mă disculp eu însumi de aceste răuvoitoare bănuieli.

Anne: Ingăduie-mi, monstru infect între oameni, și dă-mi voie în această împrejurare să blestem blestemata ta persoană pentru aceste cunoscute crime.

Gloucester: Tu, mai frumoasă decât te poate numi limba, dă-mi voie câteva clipe să mă desvinovățesc.

Anne: Tu, mai josnic decât inima poate simți, nu ai avea o altă desvinovățire, decât să te spânzuri singur.

Gloucester: Printr'o astfel de faptă disperată mă acuz eu singur.

Anne: Și prin disperare vei fi desvinovățit, făcând asupra ta o dreaptă răzbunare, față de măcelul nedrept făcut altora.

Gloucester: Spune, dacă nu i-am ucis?

Anne: Atunci n'ar fi fost morți; dar ei sunt omorâți și de tine, sclav de diavol.

Gloucester: Nu ți-am ucis soțul.

Anne: Ei bine, atunci trăiește!

Gloucester: Nu, e mort, ucis de mâna lui Edward.

Anne: In gâtlejul tău nemernic ai mințit...

(Richard III; Act. I Sc. II; 68—93).

Stăruința ipocrită a personajului principal va schimba atitudinea decisă a îndureratei femei; ea va fi soția ucigașului. Scena întregă vădește firea fioroasă a lui Richard.

Anne: Aș vrea să cunosc inima ta!

Gloucester: O vezi în vorba mea.

Anne: Mi-e teamă că amândouă sunt false.

Gloucester: Atunci nicicând omul n'a fost sincer.

Anne: Bine, bine, reia-ți spada.

Gloucester: Spune că m'ai iertat.

Anne: Asta o vei ști mai târziu.

Gloucester: Dar să trăiesc în nădejde?

Anne: Toți oamenii, nădăjduesc, trăiesc astfel.

Gloucester: Ingăduie-mi să-ți dăruesc acest inel.

Anne: A primi nu e a da (pune inelul în deget).  
(Richard III; Act. I; Sc. II; 193—203).

În întâiul citat se observă mai bine simetria și ritmul replicelor. Incrucșișările de florete descrise de replice dau dialogului așezarea ordonată a unor reguli noi de joc inventate de Shakespeare. Calitatea lor se va singulariza în poezia dramatică și va părăsi atitudinea bombastică întrebuințată din obișnuința cerințelor literare din acea vreme. Sunt cuvinte și simetrii inutile în Richard III; ele răsar din exagerarea unui scriitor al scrisului contemporan. Sobrietatea din *Macbeth* dovedește transformarea lăuntrică a unei noi ordine. Romantismul lui Shakespeare e în aparență desordonat; clipa dramatică are logica sa în arhitectura dramei. Gloucester-Elisabeth, și mai ales Gloucester-regina Margareta pictează prin contraste demonica făptură a lui Richard. Elisabeth este o ființă blândă și răbdătoare; Margareta, bătrâna văduvă, poartă cu ea toată răutatea și neastâmpărul destinului unei regine înfrânte și gătuite de orgoliu. Elisabeth se apără; Margareta blestemă. Lupta lui Gloucester cu femeile orientează acțiunile dramei. Anne este înduplecată, Elisabeth e înlăturată prin firea ei desarmată, Ducesa York e prea îndurerată în mijlocul nenorocirilor, Margareta stă singură să lupte blestemând.

Queen Margaret: ...Tu năpasta pântecului greu al  
mamei tale! Tu progenitură respingătoare a ră-  
runchilor tatălui tău! Sdreanță de onoare, de-  
testabilă...

Gloucester: Margaret!

Queen Margaret: Richard!

Gloucester: Ce?

Queen Margaret: Eu nu te-am chemat.

Gloucester: Atunci trebuie să vă mulțumesc, gândeam  
că toate denumirile astea amare îmi sunt adresate.

Queen Margaret: Ei bine, așa e; dar ele n'au răspuns!

O! lasă-mă să sfârșesc blestemul

Gloucester: L-am sfârșit eu; el sfârșește cu: Margaret!  
(Richard III; Act I; Sc. III; 231—239).

Margareta, regina văduvă, e singura ființă care îl domină pe Ducele Gloucester; ca o umbră gigantică stă dela începutul tragediei între blesteme. Când Ducele Gloucester ajunge Richard III, când triumful său nu e decât un coșmar, abia atunci sudoarea rece a fricii acoperă trupul său tremurând. « Umbrele victimelor trec prin visul său cu refrenul: fii desnădăjduit și mori! ». Sărind din somn strigătul său groaznic nu are ecou decât în sufletul său pustiu.

Regele Richard: Dați-mi un alt cal! Legați-mi rănile!

Iisuse, aibi milă! Dar mai încet! Am visat doar.

O! conștiință lașă, cum mă neliniștești!...

(Richard III; Act V; Sc. III; 178—180).

În acest monolog al lui Richard se explică nu numai un personaj, ci toată viziunea tetralogiei *Henry VI-Richard III*; toți oamenii trecând prin condeii scriitorului capătă o vină, toți sunt vinovați. « Conștiința mea are o mie de graiuri deosebite și fiecare graiu aduce o anumită povestire și fiecare povestire mă condamnă ca pe un mizerabil ». Din rânjetul său n'a mai rămas decât o disperare.

Regele Richard: ...Nu e nicio creatură care să mă iubească;

Și dacă mor, niciun suflet nu va avea milă de mine...

Dar de ce ar avea ei, când eu însumi nu găsesc în mine însumi milă pentru mine însumi?

Se făcea că sufletele tuturor celor omorâți de mine veneau în cortul meu, și fiecare din ele își striga răzbunarea de mâine peste capul lui Richard.

(Richard III; Act. V, Sc. III; 201—207).

Strigoiil îl vor omorî. O nouă moarte, cea mai însemnată, dispariția întruchipării unei bestii cu multe capete va aduce pace Angliei. Shakespeare s'a încumetat să dinamizeze metaforele și să le dea sensurile esențiale prin aplicarea simbolurilor clare. *Richard III* este întâia acțiune simbolică în drama elizabetană.

## COMEDIA ERORILOR

La 28 Decembrie 1594 o *Comedie a Erorilor* s'a jucat într'un spectacol de gală la Gray's Inn din Londra; informația împreună cu descrierea serbării din acea seară se află în *Gesta Grayorum or the History of the High and mighty Prince, Henry Prince of Purpoole who reigned and died A. D. 1594*. Intr'o paranteză din această cronică a memorabilei *nopti a erorilor* se remarcă faptul că piesa seamănă cu *Menechmus* al lui Plaut.

Comedia *Menechmus* oferă o temă clasică pe care se pot înjgheba ușor diferite aventuri comice; ea a fost exploatată de mulți autori dramatici, între alții de Molière și Regnard. Scenariul său simplu și ingenios

clădit pe încurcături grotești și neprevăzute are avantajul, de a putea fi jucat cu succes oricând și oriunde. Actorul comic joacă de preferință într'o intrigă simplă, într'un text care îi dă voie să improvizeze. Câmpul neîngrădit al textului ajută libertății comice și fanteziei neașteptate. Pentru lectorul de azi al comediei lui Plaut, și chiar al acestei prelucrări shakespeareane intitulată «Comedia Erorilor», merită a fi amintit jocul actorilor lui Plaut și Shakespeare. Virtuozitatea acestor comici se libera în timpul reprezentanței de textul scris și învățat pentru ca în anumite clipe imaginația și inteligența actorilor să scornească un moment nou comic. Tarlton și Kempe, acesta din urmă camarad cu Shakespeare, jucau improvizând. De aceea au rămas unele piese ale lui Plaut și Shakespeare simple și naive scenarii; ele după obârșia latinească și italienească a acestor obiceiuri, au fost pretexte pentru reprezentațiile marilor comici.

Însă tânărul Shakespeare, simte nevoia în prelucrarea sa de a desvolta potrivit cu vremea sa textul lui Plaut. În locul prologului, Shakespeare ne prezintă un negustor scăpat dintr'un naufragiu. Acest *Aegeon* fiind din *Syracuză*, și țara *Efesului* unde a naufragiat fiind dușmană, e prins și după lege condamnat la moarte sau silit să-și răscumpere vieța, pentru o sumă de bani pe care nu o are. Pe motivul unei întâmplări tragice două perechi de gemeni, *Antipholus din Efes* și *Antipholus din Syracuse* și servitorii lor, *Dromio din Efes* și *Dromio din Syracuse*, încurcă și descurcă printr'o sumă de întâmplări hazlii toată acțiunea. Asemănarea indivizilor este atât de desăvârșită, încât va fi ușor dramaturgului să



înlocuiască pe unul cu celălalt și să ne amăgească. Și pentru că instinctele simetrice ale omului antic o cer, Aegeon își regăsește în gemeni copiii care-l salvează. O paralelă între comedia lui Plaut și *Comedia Erorilor* scoate în evidență vâna poetică a lui Shakespeare. Cu toate că simplitatea de canava a scenariului piesei integrează comedia în categoria celor teatrale, mai bine spus între piesele cu mai puține calități literare, totuși vom găsi specificul poeziei shakespeareane îndrăsnind să se afirme și într'o lucrare de compilație dramatică. Sunt multe reminiscențe în alcătuirea *Comediei Erorilor*; observându-le se remarcă lupta tânărului dramaturg cu personalitatea recunoscută a comediei din timpul său și silința sa de a poetiza elementele brutale și seci obișnuite publicului.

Antipholus din Syracuza e luat drept fratele său, soțul Adrianei; uimirea surorii Adrianei, când presupusul Antipholus din Efes îi declară dragostea sa este firească și situația lor, a Luciane și a lui Antipholus din Syracuza, are amănunte de gingășie comică.

Antipholus din Syracuza: Dulce ființă, — căci nu-ți știu numele, nici prin ce minune ai aflat pe-al meu, — înțelepciunea ta și grația nu fac din tine decât minunea pământului nostru; mai mult, pământ divin! Învață-mă, scumpă ființă, ce să gândesc și să spun: desleagă înțelegerii mele pământești, greoaie, înneacă în erori, slabă, ușuratecă, fără duh, semnul ascuns al cuvintelor tale neînțelese. Dece urzești împotriva adevărului curat al sufletului meu pentru a-l rătăci într'un câmp necunoscut? Ești un zeu?

Vrei să mă plămădești din nou? Atunci schimbă-mă și mă voiu pleca puterii tale. Dar dacă eu sunt eu însu-mi, atunci știu prea bine că sora ta înlăcrămată nu e soția mea, nici nu-s legat să cinstesc culcușul ei. Mult, mult mai mult spre tine eu mă închin. O! nu mă 'ndupleca, dulce sirenă, cu cântecul tău, ca să mă 'nneci în potopul de lacrimi al surorii tale; cântă, fermecătoare, pentru tine însă-ți, și te voiu adora; risipește pe unde argintii părul tău de aur, și va fi culcușul meu, acolo voiu zăcea. Și în această strălucitoare amăgire voiu gândi că cel ce dobândește moartea astfel, e îndreptățit să moară. Iubirea, fiind lumină, piere dacă se înneacă!

Luciana: Ce, ești nebun să-mi vorbești într'astfel?

Antipholus din Syracuza: Nu sunt nebun, dar înebunit de o confuzie, cum, nu știu.

(Comedia Erorilor; Actul III, Sc. II; 29—54).

Dela lirismul lui Antipholus din Syracuza până la al lui Romeo nu e decât un salt psihologic, o superioritate a viziunii personajului Romeo, o desăvârșire a mijloacelor de expresie și a adecvării lor unui material mult mai potrivit.

*Comedia Erorilor* indică o atitudine personală prin versurile citate și prin alte intercalări aproape feminine, nuanțe prețioase și noi în opera poetului.

## TITUS ANDRONICUS

Balada lui *Titus Andronicus* era o bucată populară cunoscută și sângeroasele întâmplări cântate în stihurile

vechei poetici fiind gustate de publicul vulgar al Londrei au fost transpuse și amplificate pentru scenă. La 24 Ianuarie 1594 Henslowe însemnează reprezentarea unui *Titus Andronicus*; în acelaș an apare Intâiul Quarto: *The most Lamentable Romaine Tragedie of Titus Andronicus: As it was Plaide by the Right Honourable the Earle of Darbie, Earle of Pembroke and Earle of Sussex their Seruants*. Al doilea Quarto apare la 1600, al treilea la 1611; «Folio 1» atribuie piesa lui Shakespeare. Criticii au discutat autenticitatea acestei tragedii în care nu se remarcă personalitatea poetului, dar ea va trebui acceptată prin autoritatea ediției din 1623. Cele două versuri:

She is a woman, therefore may be woo'd;

She is a woman, therefore may be won;

(*Titus Andronicus* Act. II. Sc. I; 82—83)

seamănă cu

Was ever woman in this humour woo'd,

Was ever woman in this humour won?

(*Richard III* Act. I, Sc. II; 228—229)

Vulgaritatea tragediei și lipsa originalității lui Shakespeare, aflată în toate celelalte opere ale poetului, măresc bănuiala că *Titus Andronicus* ar fi scrisă de unul din dramaturgii la modă ai scenei elizabetane. Ea nu se deosebește de producția comună a scenelor vremii și pare scrisă de cunoscutul Sackville în colaborare cu Norton, autorii dramei *Gorboduc*. Influența tragediei lui Seneca și a ferocităților povestirilor vremii, motivul răzbunării ca în piesele lui Kyd, săraca exploatare spirituală nu pot fi argumente pentru neautenticitatea

acestei tragedii. Intr'adevăr silița autorului lui *Titus Andronicus* este josnică, el nu caută decât o îngărmădire de atrocități, chinuri fizice și masacre. O mamă își cio-pârțește copilul și își mănâncă la masă copiii, un tată ucide pe dușmanii săi care i-au necinstit fata și i-au tăiat brațele și limba, apoi strangulează copila; capete și mâini tăiate, mauri și goți răsbunători, toată această reprezentație are ceva dintr'o imagine feroasă a întâmplărilor bestiale cu criminali și detectivi de proveniență londoneză. De acum câteva sute de ani și până azi nu s'au schimbat preocupările unui anumit public englez. Cititorul pasionat de azi al romanelor criminale a fost pe vremea lui Shakespeare spectatorul care aplauda desfășurarea violurilor și cruzimilor pe scenă. Pentru acest spectator a fost nevoit să scrie și poetul; contribuția sa într'o astfel de piesă va fi interesantă, mai ales când vom cunoaște, cum se înfrânează pornirile deslănțuite din *Titus Andronicus* în *Macbeth* sau *Othello*.

Noi nu găsim nimic din Shakespeare în această dramă, dar găsim o neînsemnată diferență între ea și celelalte drame de acest fel ale epocii. Diferența o face valoarea estetică a personajelor și a situațiilor dramatice. Marlowe reușise să dea o consistență relativă personajelor dramei; între scriitor și personaj se stabilise un ton, omul se caracteriza cu elemente lirice și epice într'o viziune originală din care nu lipsea tonul lui Marlowe; scriitorul se vădea în fiecare vers. Tânărul Shakespeare pornește dela început pe alt drum. Oamenii dramei sale se detașează și părăsesc cu evidență individualitatea scriitorului. Ei încearcă să trăiască singuri și

reușesc, cu toată încăpățânarea fizică a materialului întrebuințat. Fenomenul acesta de calitate estetică apare chiar în cea mai slabă piesă a operii, dacă cititorul va compara nedefinibilul din *Titus Andronicus* cu oricare din piesele scenei elizabetane în timpul lecturii. Deci, dintr'un nedefinibil al situațiilor dramatice și al personajelor ne vom încredința că numai Shakespeare putea să plămădească realitatea și aparența de adevăr a lui *Aaron Maurul* și a *Tamorei*.

Faptul acesta nu depinde de incultura cu care e tratată epoca dramei, de neverosimilul caracterizărilor istorice, de lipsa cunoștințelor necesare într'o tragedie romană; adevărul dramatic naște dintr'o orientare a elaborării poetice. Dacă am căuta locul unde stă Shakespeare față de cosmosul dramei sale, el este — și în cele mai slabe lucrări încearcă să fie — în afara acțiunii dramei concepută ca o lume de sine stătătoare. *Titus Andronicus*, *Tamora*, *Aaron Maurul* se silesc către o independență, fantomele lor literare au gesturi, priviri, nervi și minte. Versurile nu împiedecă prin dinamica interioară a poetului întregirea dramei și nu diluează substanța realităților dramatice cu tonuri și ritmuri fără rost. În orientarea generală a viziunii preocuparea constantă nu este versul și ferma verbală, ci spiritul. Dacă vom observa drama din acest punct de vedere, personajele se vor diseca singure și simțurile, gesturile, evoluția fizică, înșirarea nemotivată a unor fapte contrastante vor avea o justificare. Cea mai slabă piesă este fixată și centrifecată mult dincolo de formele sintactice ale unor afecte, forme care la ceilalți autori sunt singure

scopuri. Imagina unei furii nu rămâne o simplă icoană, vizuală, ea asociază nedefinite elemente naturale; o furie reprezentată de o artă tridimensională trece rareori de expresia basoreliefului; arta geniului sapă în trei dimensiuni și nu se mulțumește cu atât, ea caută să se strecoare invizibilă dincolo de linii în interiorul materialelor dure îndepărtând legile fizice; clipa acolo înăuntru seamănă cu o răzgândire a durității. În *Titus Andronicus* materialul e fără nicio răscolire.

### IMBLÂNZIREA INDĂRĂTNICEI

*Imblânzirea Indărătnicei* a apărut în Folio 1623; în 1631 a apărut întâiul Quarto. Comedia lui Shakespeare este o refacere a unei farse cu același titlu jucată cu mult succes înainte de 1594, dată la care probabil a fost reprezentată versiunea shakespeareană. Autorul anonim al farsei cu același titlu a luat subiectul din mai multe opere; unii caută origina ei până în colecția povestirilor arabe «O mie de nopți și o noapte». Izvorul englez pornește din comedia italiană. În 1566 a fost tradusă în englezește *Gli Suppositi* a lui Ariosto; anonimul care a compus farsa *Imblânzirea Indărătnicei* a luat ca model comedia lui Ariosto; Shakespeare a refăcut-o îmbunătățind-o cu evidente adause.

Un nobil întorcându-se dela vânătoare găsește în drumul său culcat pe pământ pe un bețivan dormind; grăsunul și simpaticul *Christopher Sly* va fi deci luat de oamenii nobilului și după dorința năstrușnică a lordului va fi dus în patul cel mai bun din castel, va fi

îmbrăcat în hainele cele mai de preț și i se va da cea mai bună mâncare și băutură. Lordul era curios să știe, ce va spune și va face Sly când se va trezi. Comedienii stăpânului joacă farsa propriu zisă a *Indărătnicei* în fața lui Sly.

Prologul format din această întâmplare devine un acompaniament de reflecții și glume la evenimentele comediei dintre o femeie îndărătnică și un bărbat luptând s'o cucerească și s'o îmblânzească. Sly asistă la lupta dintre *Petruchio* și *Katharina*; nedumerit de noua situație el ia parte ca spectator la jocul actorilor și reflecțiile sale sunt hazul publicului. Duhul său colaborează cu toată acțiunea piesei în spectacolele shakespeareane, dar pentru că actorul care-l juca avea darul improvizației și era liber s'o facă, replicile nu au fost înregistrate decât într'o parte a textului transmis prin Folio 1623. Obiceiul acesta era al actorilor italieni; Shakespeare îl întrebuițează o singură dată în tot cursul operii sale.

Lupta glumeață pentru îmblânzirea unei Xantippe, mijloacele de a câștiga inima recalcitrantei Katharina, inteligența și viclenia lui Petruchio sunt bine construite. E pentru prima oară când dramaturgul prezintă două caractere complet zgrăvite, un contrast dramatic evoluând între două temperamente dinamice în cursul unor scene vii, fanteziste și neașteptate. Petruchio e un italian sprinten cu sute de lațuri la îndemână pentru prinderea frumoasei femei. Intre ei doi nu e numai un războiu amuzant, ci un proces de drepturi și forțe. Cine va învinge? Autoritatea firească a bărbatului pentru care nu este mijloc neîntrebuițat, sau autoritatea nefirească a femeii

încăpățânată să refuze? Imaginația lui Petruchio nu are margini, dar ea nu e o simplă desfășurare interesantă, ea caută să dovedească prin felul cu care joacă, prin ironie și dovada absurdităților Katharinei, prin argumente și icoane, de ce el are dreptate. Și cu toate argumentele bărbatului atitudinea Katharinei este firească, logică. Aici din nou răsare măestria dramaturgului. Dacă logica situațiilor dramatice implică atitudinile întregii drame a personajului, firea independentă de situațiile dramei a personajului este un imperativ pe care dramaturgul genial îl lasă liber, în timp ce dramaturgul mediocru îl constrânge sau îl supune situației. Katharina dovedește libertatea sa în mâna ocupată de sforile marionetelor dramaturgului. Ea nu mai este o marionetă, așa cum mai mult sau mai puțin au fost persoanele din *Comedia Erorilor*, ea are personalitate. Accentul comediei cade pe Petruchio, însă dificultatea autorului era individualizarea completă a unui personaj, care în jocul situațiilor dramatice este numai un instrument al altui personaj, realizarea organică a Katharinei; dramaturgul reușește — și ceea ce e interesant — caracterizează o femeie măsurată cu știința psihică.

A construi într'un climat romantic, ca cel al scrisului englez din secolul al șasezecelea, cu realismul viziv al poporului englez și mai ales într'o comedie ușoară estetica unui personaj feminin e un merit care revine în întregime lui Shakespeare. Psihologia feminină din lucrările de până acum a fost oarecum voită; Katharina nu depășește cu prea mult femeile din tragediile și comediile anterioare, însă se mișcă singură, fără ajutorul



sforilor nevăzute ale autorului, chiar când comedia scade momentele spre farsă. Un suflet se încheagă în dramă din gesturi netrădate de replici, din gesturi ascunse între replici; aceste gesturi începe să le cunoască poetul nostru; vom vedea cu câtă pătrundere va ști să încolțească în sufletele femeilor și copiilor.

Bianca: Bună soră, nu mă înjosi, nici nu te înjosi tu singură făcând din mine o servitoare și o sclavă; asta eu n'o sufăr. Dacă e pentru aceste podoabe, dă-mi drumul mâinilor, le voi asvârli eu singură, da, toată rochia mea, toată fusta; sau ce vrei, poruncește-mi, o voi face, așa de bine îmi cunosc datoria către cei mai în vârstă.

Katharina: Iți cer să-mi spui aici, pe care dintre preten-denții tăi îl iubești mai mult; vezi, să nu-mi ascunzi.

Bianca: Crede-mă soră, dintre toți bărbații în vieață eu n'am întâlnit încă un chip anume care să-mi placă mai mult decât altul.

Katharina: Micuțo, minți. Nu-i așa, Hortensio?!

Bianca: Dacă îți e pe plac, jur aici îi voi vorbi eu însămi pentru tine, dacă vrei să fie al tău.

Katharina: O! atunci, cu siguranță, îți plac mai mult bogă-țiile. Vrei să-l ai pe Gremio ca să te împopoțonezi!

Bianca: Pentru el ești atât de geloasă pe mine? Nu se poate, tu glumești; și acum înțeleg bine că ai glumit cu mine toată vremea asta. Te rog, surioară, dă-mi drumul mâinilor.

Katharina: Dacă asta e glumă, tot restul a fost tot așa. (îi trage o palmă).

(Imblânzirea Indărătnicei. Act. II. Sc. I; 1—22)

Un amănunt neînsemnat ca cel din scena de mai sus împlinește conturul și mecanismele lăuntrice ale unei actrițe în cursul reprezentării personajului pe scenă sau încredințează pe cititor că sunt frământări în complexul Katharina. Privind estetica dramaturgului și urmărind gândurile cu care el conduce fapăturile vom surprinde amănunte neînsemnate în aparență, însă acestea fac în fapt diferența între o lucrare de artă desăvârșită și una schițată. Amănuntul va fi pentru Shakespeare atât de prețios, încât vom întâlni oameni în existența shakespeareană trăind cu puterea minunată a unei singure trăsături interioare. E atât de bine cules din natură *amănuntul-om*, că luat singur *personajul-amănunt* este o schiță fără semnificație, întâlnit în cursul acțiunii înjghebate de poet devine simbolic. A alege și a scoate din natură fără noimă contraste epice sau lirice, doar din nevoia de mărturisire a unui cântăreț, nu e de ajuns; organizarea unei comedii sau tragedii cere forțe creatoare supraomenești, o suprastructură a imaginației. Iată de ce un amănunt dă valoare unei fapături dramatice, de ce fapături cu zeci de amănunte nu au nicio valoare; sunt destule chiar printre ale lui Shakespeare, dar mai ales la obișnuiții autori dramatice. În vederile estetice ale acestui romantic sunt înbinate naturalismul, realismul, romantismul și stilizarea simbolului; el se servește de înfățișările naturii într'un plan supranatural. S'a întâmplat să spunem acestea aici, pentru că Petruccio și Katharina au depășit particularul; ei tind către generalizări. Tendința lor în comedia și tragedia mare a poetului va încremeni în tipare pur generale; este folositor să semnalăm la

hotarul dintre farsă și comedie intenția subconștientă a creațiunii shakespeareane. Vom folosi mai ales încușările de termeni: naturalism, realism, romantism, convingându-ne cât de inutile sunt și *neconcludente* aplicate la opera lui Shakespeare; e ca și cum, am spune: « Vieța este romantică » sau « supranaturalul e realist ».

### DOI TINERI DIN VERONA

*Doi tineri din Verona* e considerată ca una din lucrările slabe; unii critici dau verdicte definitive considerând-o apocrifă. Am căutat a explica desconsiderarea lor și nu am găsit nicio lămurire, nici măcar o justificare aprecierilor lor sentimentale. Vieța tinerească a celor doi prieteni, *Proteus* și *Valentine*, cu vioiciunea, inconstanța și farmecul italic prins atât de romantic și simplu, nu cată nici în intenția poetului să fie mai mult decât două ore frumoase, însoțite cu emoții de adolescență între Verona și Milan. Oare îi supără pe acești critici lipsa unei gravități a subiectului sau completa libertate și ușurință a dialogului? Însă ușurința dialogului este o dexteritate, meritoasă; o observăm pentru întâia oară la poetul nostru. *Doi tineri din Verona* s'a reprezentat între anii 1594 și 1595; a apărut pentru întâia dată în Folio 1623. Tocmai faptul de a fi o lucrare tinerească și de tinerețe interesează mult mai mult decât defectele sau slăbiciunile căutate cu privirea mioapă a șoarecilor de bibliotecă. Construcția dramatică a acestei comedii și sburdălnicia dialogului sunt funcțiuni gândite pentru exaltarea lor scenică, nu pentru a fi citite. Dacă piesele

lui Shakespeare s'au nimerit a fi interesante și la lectură, faptul e un accident genial datorit poeziei cuprinse în ele, în fapt Shakespeare a scris texte numai în scopul de a fi jucate de actori. Cu gândul acesta *Doi tineri din Verona* nu are niciun defect; caracterele, acțiunea, versul și toată inspirația comediei sunt pe linia directă, care duce la marile realizări ale comediilor *Cum vă place* sau *Noaptea Regilor*.

Origina subiectului din *Doi tineri din Verona* ar putea fi găsită într'o comedie « Felix și Felismena » jucată în anul 1584 la curtea Elisabetei sau într'un roman « Diana », al scriitorului spaniol Montemayor; o traducere engleză a romanului a fost tipărită în 1598, dar e posibil ca Shakespeare să fi avut cunoștință de subiect din manuscrisul traducerii. Personajele și intriga au identități; *Proteus* se numește Felix, *Iulia* e în roman Felismena și *Silvia* este Celia.

*Proteus*, fiul lui Antonio, e îndrăgostit de *Iulia*; *Valentine*, prietenul lui *Proteus* plecat la Milan e îndrăgostit și el de *Silvia*, fiica ducelui de Milan. Tatăl lui *Proteus* văzând că fiul său își pierde vremea la Verona, îl trimite la Milan să-și continue studiile. Despărțirea de *Iulia* nu va fi chinuitoare, pentru că schimbăciosul și ușuratecul *Proteus* se va îndrăgosti tocmai de iubita prietenului său, de *Silvia*. Situația lui *Proteus* se va complica și mai mult, când fără să știe o va întrebuința pe *Iulia*, venită din Verona la Milan, ca paj confidențial; *Iulia* deghizată în băiat va fi iubită de *Silvia*. Până la sfârșit încurcăturile și înflăcăările tuturor vor fi cunoscute și dragostea încercată a lui *Proteus*

pentru Iulia și a lui Valentine pentru Silvia se va sta-tornici; cele două perechi vor fi fericite în viitor.

Evenimentele unei comedii sau tragedii la Shakespeare sunt liniate ca o figură geometrică regulată; chiar dela lista personajelor se anunță tot ce se va întâmpla. Intriga dramatică e simplă și naivă, mișcările perso-najelor au un drum fixat de regula unui joc care poate fi cunoscut ușor, de pildă ca la șah: regele, regina, turnul, calul, nebunul și pionul cu feluritele lor mișcări pe pătrățelele suprafeței date. Deci vom avea în această comedie doi prieteni, două iubite, doi servitori, un duce, un tată, un concurent, un confident ș.a.m.d. Scenele vor fi la Verona, la Milan și la granița din Mantua. Dela schema generală până la un fragment de dialog regulile jocului sunt aplicate cu neînsemnate libertăți. Să urmă-rim așezarea scenelor și a personajelor unui act și ne vom convinge.

## ACTUL II

### *Scena I*

Milan. O cameră în Palatul Ducelui.

Valentin — Speed

Silvia

Valentin — Speed

### *Scena II*

Verona. O cameră în casa Iuliei

Proteus — Iulia

Panthino

*Scena III*

Verona. O stradă

Launce

Panthino

*Scena IV*

Milan. O cameră în Palatul Ducelui

Valentine, Silvia, Thurio, Speed.

Ducele

Proteus — Valentine

*Scena V*

Milan. O stradă

Speed — Launce

*Scena VI*

Milan. O cameră în Palatul Ducelui

Proteus singur

*Scena VII*

Verona. O cameră în casa Iuliei

Iulia — Lucetta

O reminiscență din plăcutele neazuri ale prietenilor lui Shakespeare, Southampton sau Essex, parcă îl urmărește pe scriitor în descrierea personajului *Proteus*, suflet nestatornic, înclinat spre schimbări totale, fire neliniștită și aventuroasă. *Valentine* este contrariul său; mai puțin fermecător și inteligent decât *Proteus*, cuminte normal,

statornic și conștient, Valentine e mult mai puțin dramatic. Interesul comediei cade pe omul care are mai mult material tragic, adică pe Proteus. În jurul celor doi tineri, ca două reflexe spre grotesc, sunt cei doi servitori: *Launce* și *Speed*; amândoi sunt servitori-clovni. Bufoneriile verbale și atitudinile mucalite practicate de-a lungul scenelor sunt dibuiri pentru realizarea marilor bufoni din tragediile mari; ca în toate caracterele zugrăvite în *Doi tineri din Verona* întâlnim un flux psihic și poetic între replicile cu cele mai banale jocuri de cuvinte. *Launce* însoțit de câinele său e cel mai bine realizat personaj al piesei; umorul său liniștit se asociază cu umorul mut al cățelului său, mai bine spus, al jigodiei sale.

*Launce*: Nu, această oră va trece și eu încă nu voi fi sfârșit de a mă tângui; tot neamul *Launce*-ilor are păcatul ăsta. Am primit porția mea ca fiul risipitor și îl voi însoți pe seniorul *Proteus* la curtea imperială. Cred că *Crab* câinele meu, este cel mai nesimțit câine în vieată; mamă-mea plângea, tatăl meu gemea, soră-mea striga, servitoarea noastră urla, pisica noastră își frângea mâinile, toată casa era în cea mai mare jale, în timp ce jigodia asta cu inima crudă n'a scos o lacrimă. E o piatră, o adevărată pietricică, și n'are mai multă inimă în el decât un câine.

(Doi tineri din Verona, Act. II. Sc. III).

Liniștea și siguranța umorului lui *Launce* sunt prinse în trăsături meșteșugite. Pentru un temperament deschis suferinții și chinurilor strigătoare la cer, icoana comică a unui servitor rătăcitor după stăpânul său,

identificat cu un animal credincios și absent dela toate tribulațiile lui Proteus este dovada tuturor virtuozităților aflate în germene la tânărul Shakespeare. Calmul comic este cel mai dificil de realizat și calitatea acestui comic întrece cu mult agitația, încordarea dramaturgilor comici înnașcuți. *Doi tineri din Verona* este o comedie în aparență superficială; lupta dintre prietenie și dragoste, obiectul propriu zis al intrigii, prilejuește o nouă încercare în comedie, un nou exercițiu reușit.

### ZADARNICE CHINURI DE DRAGOSTE

În *Zadarnice chinuri de dragoste* se oglindește în parte societatea engleză, franceză sau spaniolă din acea vreme. Satirizarea moravurilor îl obligă pe autor să dea amănunte sociale și referințe asupra câtorva tipuri comune la curtea elizabetană. Caricatura realității țintește moda literară și stilul vieții elizabetane, eufuismul. Cuvântul a fost luat după eroul lui John Lily din cartea iubită a londonezilor *Euphues și Anglia lui*; grația prețioasă și afectată a acestui stil aduce date caracteristice oricărei literaturi la începutul ei. Eufuismul nu este atât de supărător în scrisul lui Lily, cât a fost în cel al imitatorilor săi. Lily ritma și simetriza fraza imitând pe decadenții antici și exagerând aliterațiunile. Aceste repetiri ale sunetelor erau de cele mai multe ori forțate, și cu toate că proza devenea melodioasă și artistică, aproape vers, totuși se golea de sensuri, sărăcea ca fond. La această tehnică se adăuga întrebuintarea imaginilor și a comparațiilor. Fenomenul e caracteristic limbilor în stadiul



inaptitudinii de a abstractiza; limba engleză în jurul anului 1580 avea bogate resurse în concret și banale aptitudini pentru abstractizări. Din această însușire de a capta concretul, caracteristica spiritului englez, naște ascendența dramatică a literaturii engleze. Lily impodobește proza engleză cu o risipă de cunoștințe concrete și ingeniozitatea sa întrebuițează melodic mitologia antică, realitatea elizabetană și nimicurile aliterate bizar alăturate.

Întâiul Quarto apare la 1598: *A Pleasant Conceited Comedie Called, Loues labors lost. As it was presented before her Highness this last Christmas. Newly corrected and augmented By W. Shakespeare.* A doua oară comedia apare în Folio 1623; a treia oară în al doilea Quarto la 1631. Reprezentarea comediei *Zadarnice chinuri de dragoste* e fixată între anii 1594 și 1595. Există în Actul IV, Scena III, două versuri (346—347):

Never durst poet touch a pen to write  
Until his ink were temper'd with Love's sighs

(Nici când poetul n'a cutezat s'atingă vreun condei să scrie, înainte ca cerneala sa să fie muiată cu lacrimile Iubirii) o aluzie la alte două versuri ale lui Chapman din *Hymnus in Noctem* II. 376—377 (*Shadow of Night*, 1594):

No pen can anything eternal write  
That is not steep'd in humour of the Night.

Criticii Dryden, Dowden, Hazlitt au încercat în diferite feluri o condamnare a piesei; condamnările lor sunt literar argumentate, pe noi însă ne interesează specificul elizabetan al caracterelor comediei. Caricaturizarea voită

de poet simplifică cadrul, intriga și prezentarea personajelor; comedia se poate considera o *mască*, un gen de piese ocazionale scrise pentru nunți sau alte festivități cu intriga simplă și cu multe aluzii; totul pare un *jeu d'esprit*, un joc la modă, pentru noi un joc demodat, dar cu câtă plăcere vom urmări acest joc, dacă vom fi curioși să cunoaștem spiritul vremii, spiritul care-l înconjură pe Shakespeare și pe care el l-a întrecut, l-a depășit. În *Zadarnice chinuri de dragoste* are loc o confruntare între stilul unei epoci și stilul simbolic al unei personalități care va învinge tendințele nedefinite ale vremii, le va răsuci trezind în lărgime și adâncime ecoul universalității Renașterii. Exercițiile de vorbe goale ale lui *Berowne*, *Holofernes*, și *Armado* se întorc dela personaje la epocă liberând pe autor de toate nesănătoasele porniri ale unei generații, ce nimic nu avea a spune; făcând exerciții de vorbe goale Shakespeare trece dela formele personajelor la spiritul epocii sale și chiar la visul unic al eternului. Odată cu lumea acestei comedii un tânăr poet înlătură din calea sa toate paițele nesemnificative, pentru ultima oară întâlnim marionete de regi, curteni «spirituali», francezi—englezi, spanioli—englezi, clovni, profesori și principese *construite din replici la modă*. Berowne: Care e scopul studiului? spuneți-mi.

Regele: Ei bine, acela de a cunoaște ceea ce fără studiu nu putem cunoaște.

Berowne: Vreți să spuneți, cunoștințe tainice și neîngăduite inteligenței obișnuite?

Regele: Da, asta e răsplata cerească a studiului!

Un rege, Ferdinand de Navarre, vrea să-și impună reguli morale imposibile; nobilii din jurul său admit, comentează sau calcă regulile. Acest rege pare novice într'o curioasă mânăstire; hotărârile sale ascetice sunt ridicule și se vor dovedi imposibile la o curte regală între principese. Ipocrizia tuturor nu poate fi împiedecată și nici natura înfrânată; din toate întâmplările nu se alege nimic; ca un joc naiv *de-a v'ați ascuns* cu multe cuvinte de duh, ca un mic univers de înșelăciuni apare fiecare om; cu niciunul nu se poate comunica; cu oamenii făcuți din ticuri nu putem vorbi. Însă ei mărturisesc existențele lor cu frânturi mimice și un zel nefolositor, înflăcărat și primejdios; ironia și râsul dau târcoale fiecărui îns. Berowne e singurul individ cinstit, între toți neisprăviții care fac obiectul acestor *Zadarnice chinuri de dragoste*. El prin sinceritate salvează mediocra viață a caracterelor piesei.

Totuși atmosfera tinerească a comediei ne poartă în mijlocul literatorilor și curtenilor Londrei din 1594; curiozitatea noastră va fi satisfăcută de părerile, impresiile și râsul poetului în fața acestei lumi. Iată cum prin Berowne judecă și cântă poetul:

Înainte de toate luați în seamă ce ați jurat:  
să postiți, să studiați și să nu mai vedeți vreo femeie,  
trădare vădită împotriva regatului tinereții,  
Spuneți, puteți posti? stomacul vostru e prea tânăr,  
și abstenența dă naștere la boli.  
Și când v'ați legat să studiați, cinstiți nobili,  
fiecare dintre voi și-a renegat cartea sa;

voi puteți în liniște să visați, să judecați, să meditați?

Și cum, dumneata seniore, sau dumneata, sau dumneata

Vei găsi temeiu pentru strălucitul studiu fără frumusețea unui chip de femeie?

Desprind învățătura asta din ochii femeii, ei sunt temeiul, cărțile, academiile

de unde țâșnește adevăratul foc al lui Prometeu.

(Zadarnice chinuri de dragoste Act. IV Sc. III;  
291—304)

Bunul simț al lui Berowne față de prostia extravagantă a celorlalți nu ne convinge, dar ne zugrăvește un stil de madrigal rătăcit într'un dosar de proces penal, stil plăcut elizabetanilor. Însă câtă diferență e între sinceritatea lui Berowne și caraghioasele fraze ale lui Armado sau Holofernes:

Armado: Om de litere, *praeambula*: noi ne vom deosebi de barbari. Nu educați tinerețea la școala privilegiată care e în vârful muntelui?

Holofernes: Sau *mons*, colina.

Armado: Cu plăcerea voastră dulce, sunt pentru munte

Holofernes: Sunt de acord, fără discuție.

Armado: Domnule, cea mai mare plăcere și bucurie a regelui este să congratulateze pe principesa în pavilionul ei în posterioarele acestei zile, pe care mulțimea vulgară le numește după amiază.

Holofernes: Posteriorul zilei, prea generosule domn, este adecvat, congruent și potrivit pentru după-amiază;

cuvântul este bine găsit, ales, plăcut și apt, vă asigur, domnule, vă asigur.

Armado: Domnule, regele este un gentilom nobil, și familiar cu mine, vă asigur, un foarte bun prieten. Pentru ceea ce este între noi, să trecem peste asta. Vă implor, aduceți-vă aminte curtenia voastră; vă implor învesmântați-vă capul; și printre multe alte intențiuni importune și foarte serioase, și de mare importanță într'adevăr, de asemenea, dar să trecem peste asta, pentrucă trebuie să vă spun, va fi plăcut Înălțimii Sale, o jur pe lume, să se sprijine câte odată pe umărul meu sărac, și cu degetul său regal, să-mi mângâie excrementele mele, mustața mea; dar, plăcută inimă, să trecem peste asta. Jur pe lume, nu vă povestesc minciuni; Înălțimii Sale îi place să împartă anumite cinstiri speciale lui Armado, un rășboinic, un călător care a văzut lumea, dar să trecem peste asta.  
(Zadarnice chinuri de dragoste Act.V. Sc. I; 86—118)

Oameni ca Armado, cavalerul descreierat, ca Holofernes, dascălul pedant (sub masca lui se ascunde John Florio profesorul de italiană la modă, viitorul traducător al lui Montaigne în englezește), ca Berowne, bunul simț inutil, dovedesc cu toții împreună la ce joc nebunesc au ajuns oamenii în Renaștere. Femeile par ființe cum se cade în fața ridicului bărbaților. Un dialog între un bărbat și o femeie se rezumă la următorul joc:

Berowne: Oare n'am dansat eu dumneata odată în Brabant?

Rosaline: Oare n'am dansat cu dumneata odată în Brabant?

Berowne: Deci vă cunosc.

Rosaline: Ce inutil era deci să-mi pui o întrebare!

Berowne: Nu trebuie să fiți atât de grăbită.

Rosaline: E din cauza voastră, care mă provocați cu asemenea întrebări.

Berowne: Spiritul vostru e prea înflăcărat, sburdă prea ușor, va obosi.

Rosaline: Nu până când va răsturna pe călăreț în șanț.

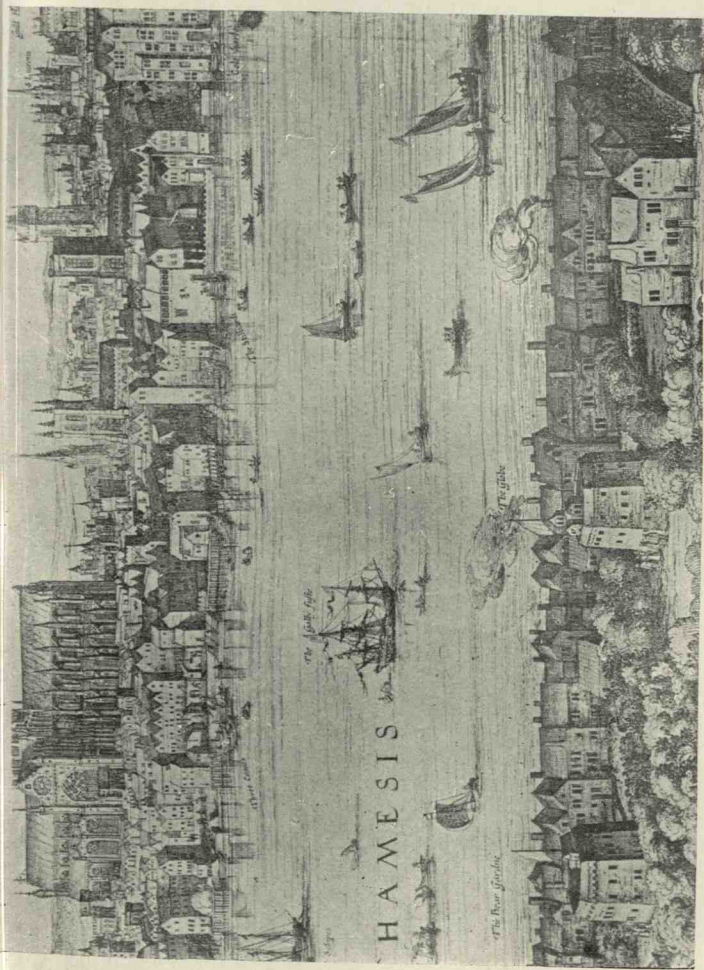
Berowne: Ce oră să fie?

Rosaline: E ora la care nebunii întreabă.

(Zadarnice chinuri de dragoste Act. II, Sc. I; 114—121)

Versul și rima sunt mai interesante mai cuprinzătoare în valoarea lor tehnică decât personajele. Copia directă după natură sau caricaturizarea se observă în nenumăratele aluzii. Numele lui Berowne, Longaville, Dumaine (Duc du Maine) sunt nume auzite în Anglia, nume care aduceau aminte englezilor câteva personalități franceze. Satira lui Shakespeare își dubla eficacitatea deoarece sub Ferdinand de Navarre se știa că se ascunde regele Franței, Henry de Navarre. Ochiul atent asupra contimporanilor a fost distrat; însă confesiunea poetului se întrevește cel puțin pentru forma scrisului contimporanilor săi, pe care o satiriza:

Berowne: O! niciodată nu mă voi mai încrede în discursuri învățate, nici în limba lunecoasă a unui școlar; nu, niciodată nu voi veni sub mască la prietenul meu, nici curte nu voi face 'n rimă ca melodia



Londra cu Teatrul Globe la 1616

preciza. Nuanțele se vor înmulți și adâncimile sentimentale se vor deschide cu expresii mai ușoare, mai directe, mai avântate; evoluția vertiginoasă a tuturor elementelor dramei și mai ales a sbuciumului romantic evidențiază toată taina sufletului omenesc cu care luptă poetul. Nicio îndrăzneală nu e imposibilă, nicio particularitate nu scapă vederilor; psihic sau plastic meșteșugarul încearcă și străbate în toate direcțiile. Dela țaran la rege, dela diformitățile fizice și până la strălucitele forme ale frumuseții, dela metafizic la mineral, oameni, animale, vegetale sau divinități prind vieță în versul și proza lui Shakespeare. De acum expresia capătă o capacitate nemăsurată, cuvintele stau îngrămădite pe o suprafață determinată, însă vulcanul de dedesubt erupe de veacuri, erupe la fiecare contact cu omul. Deci, cu comedia *Zadarnice chinuri de dragoste* se încheie întâia perioadă de creație shakespeareană; forțele innăscute ale poetului căutau expresii și stări simbolice, dar însoțite de desvoltarea reacțiunilor naturale, fără de care conflictele dramatice nu amuțesc. Poemele *Venus și Adonis*, *Răpirea Lucreției*, despre care vom relata la sfârșitul acestui capitol, sunt scrise în această epocă; *Sonetele* deschid împreună cu *Romeo și Juliet* a doua perioadă de creație. Lăsând la urmă toată opera poetică răslețită (Poeme, Sonete), să întregim viziunea dramei și creațiunii lui Shakespeare după anul 1595.

## ROMEO ȘI JULIET

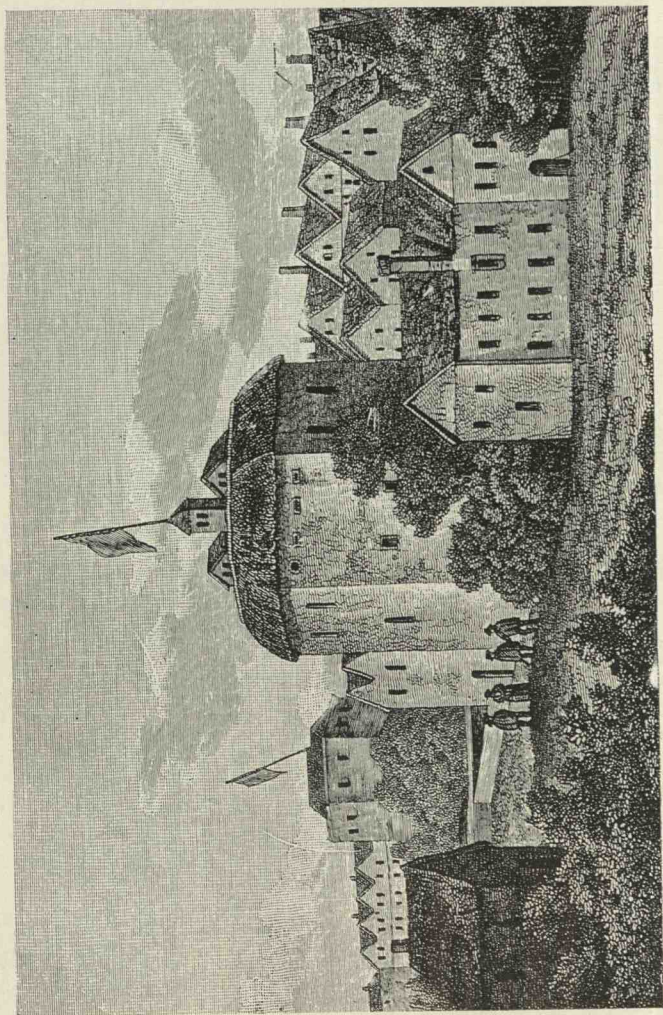
*Romeo și Juliet* pare un sonet, o stare sufletească de sonet dramatizată; acțiunea e consecința unei singure



stări sufletești a lui Romeo, ea stăpânește toată tragedia. Piesa nu este tragedia iubirii lui Romeo pentru Juliet, ci descrierea sub toate formele a stării de sonet a lui Romeo. Juliet e un reflex al acestei stări, după cum Mercutio e alt aspect, după cum celelalte personaje nu fac decât să contempleze și să obləduiască același sonet Romeo. Reducând toată tragedia la o singură stare sufletească vrem să arătăm punctul de plecare al lui Shakespeare în creația acestei opere și arta minunată cu care a diversificat *dorul de iubire, nostalgia dragostei* ideale, sentimentul nedefinit al sonetelor lui Petrarca.

*Romeo și Juliet* a fost scrisă pe la 1595 și jucată cu mare succes. Intâiul Quarto din anul 1597 are următorul titlu: *An Excellent conceited Tragedie of Romeo and Juliet, As it hath been often (with great applause) plaid publicuely, by the Right Honourable the L. of Hunsdon his Seruants*. Al doilea Quarto a fost tipărit la 1599, al treilea la 1609; a patra oară s'a tipărit în Folio 1623; urmează al patrulea Quarto în două ediții fără date (John Smetwicke), apoi al cincilea Quarto la 1637.

Subiectul piesei ar părea extras din istoriile veroneze ale lui *Girolamo della Corte* scrise pela 1560 și publicate în Italia la 1594. Neînțelegerea dintre cele două familii nobile din Verona Montecchi și Capeletti, neînțelegere care se transformă deseori în ură, s'a sfârșit prin tragica moarte a lui Romeo Montecchi și Giulietta Capeletti. Povestea acestei tragedii veroneze era cunoscută în toată Italia și fusese scrisă înainte de Corte de *Luigi da Porta* sub forma unei nuvele, *Giulietta*, și publicată în 1535 la Veneția. Poetul englez *Arthur Brooke* scrie după



Teatrul Globe la 1612

harpistului orb; fraze catifelate, minuțiozități de termeni mătăsoși, hiperbole cu trei etaje, prețiozități căutate, figuri pedante, aceste insecte cu zumzet m'au umflat cu capriciu supărător: le abjur, și aici eu protestez pe această mânușe albă, — cât de albă-i mâna, Dumnezeu o știe, — că de acum înainte făcând curte inima mea se va exprima fără ocol cu da și cu cinstitul văl nu.

(Zadarnice chinuri de dragoste Act. V, Sc. II; 403—414)

Organismul creațiunii shakespeareane nu este complet; nici satira și nici ironia vădită a autorului nu sunt adevăratele cauze ale slăbiciunilor de până acum. Intre această comedie și cea care vine după perioada tragică, *Troilus și Cressida*, ironia are vreme să se desăvârșească. Desenul necolorat și juvenil al *Zadarnicelor chinuri de dragoste* nu se datorește nici subiectului, nici autorului; instrumentul dramatic nu și-a găsit tonalitățile. *Troilus și Cressida* va dovedi plenitudinea unor porniri satirice, dar naivitatea va ajunge amărăciune și abia atunci va râde de lumea întregă. Firea deschisă a poetului exersează o volubilitate care se va purta prin toate gamele; însă un răs fără rost, fără semnificații totale nu funcționează la Shakespeare. Seriozitatea sa nu se mulțumește cu forme, căci spiritul său are dela început o anumită formă care depinde de o judecată asupra lumii, de aceea nici nu i-a reușit satira numai a formelor. Spiritul său caută substanța, se refuză la nesubstanțialitate. In operele care vor urma până la perioada marilor tragedii comicul și tragicul se vor

preciza. Nuanțele se vor înmulți și adâncimile sentimentale se vor deschide cu expresii mai ușoare, mai directe, mai avântate; evoluția vertiginoasă a tuturor elementelor dramei și mai ales a sbuciumului romantic evidențiază toată taina sufletului omenesc cu care luptă poetul. Nicio îndrăzneală nu e imposibilă, nicio particularitate nu scapă vederilor; psihic sau plastic meșteșugarul încearcă și străbate în toate direcțiile. Dela țăran la rege, dela diformitățile fizice și până la strălucitele forme ale frumuseții, dela metafizic la mineral, oameni, animale, vegetale sau diviniități prind vieță în versul și proza lui Shakespeare. De acum expresia capătă o capacitate nemăsurată, cuvintele stau îngrămadite pe o suprafață determinată, însă vulcanul de dedesubt erupe de veacuri, erupe la fiecare contact cu omul. Deci, cu comedia *Zadarnice chinuri de dragoste* se încheie întâia perioadă de creație shakespeareană; forțele innăscute ale poetului căutau expresii și stări simbolice, dar însoțite de desvoltarea reacțiunilor naturale, fără de care conflictele dramatice nu amuțesc. Poemele *Venus și Adonis*, *Răpirea Lucreției*, despre care vom relata la sfârșitul acestui capitol, sunt scrise în această epocă; *Sonetele* deschid împreună cu *Romeo și Juliet* a doua perioadă de creație. Lăsând la urmă toată opera poetică răslețită (Poeme, Sonete), să întregim viziunea dramei și creațiunii lui Shakespeare după anul 1595.

## ROMEO ȘI JULIET

*Romeo și Juliet* pare un sonet, o stare sufletească de sonet dramatizată; acțiunea e consecința unei singure

stări sufletești a lui Romeo, ea stăpânește toată tragedia. Piesa nu este tragedia iubirii lui Romeo pentru Juliet, ci descrierea sub toate formele a stării de sonet a lui Romeo. Juliet e un reflex al acestei stări, după cum Mercutio e alt aspect, după cum celelalte personaje nu fac decât să contempleze și să obläduiască același sonet Romeo. Reducând toată tragedia la o singură stare sufletească vrem să arătăm punctul de plecare al lui Shakespeare în creația acestei opere și arta minunată cu care a diversificat *dorul de iubire, nostalgia dragostei ideale, sentimentul nedefinit al sonetelor lui Petrarca.*

*Romeo și Juliet* a fost scrisă pe la 1595 și jucată cu mare succes. Intâiul Quarto din anul 1597 are următorul titlu: *An Excellent conceited Tragedie of Romeo and Juliet, As it hath been often (with great applause) plaid publicuely, by the Right Honourable the L. of Hunsdon his Seruants.* Al doilea Quarto a fost tipărit la 1599, al treilea la 1609; a patra oară s'a tipărit în Folio 1623; urmează al patrulea Quarto în două ediții fără date (John Smetwicke), apoi al cincilea Quarto la 1637.

Subiectul piesei ar părea extras din istoriile veroneze ale lui *Girolamo della Corte* scrise pela 1560 și publicate în Italia la 1594. Neînțelegerea dintre cele două familii nobile din Verona Montecchi și Capeletti, neînțelegere care se transformă deseori în ură, s'a sfârșit prin tragica moarte a lui Romeo Montecchi și Giulietta Capeletti. Povestea acestei tragedii veroneze era cunoscută în toată Italia și fusese scrisă înainte de Corte de *Luigi da Porta* sub forma unei nuvele, *Giulietta*, și publicată în 1535 la Veneția. Poetul englez *Arthur Brooke* scrie după

nuvela lui Porta o poemă cu titlul: *Istoria tragică a lui Romeo și a Julietei conținând o pildă rară de adevărată fidelitate cu meșteșugite descoperiri și obiceiuri ale unui călugăr bătrân și cu a lor urmare nenorocită*. Poema a fost publicată în 1562 și era foarte cunoscută. Versiunea lui Corte nu pare a fi cunoscută de Shakespeare, ea diferă de a lui Porta, din care s'a inspirat Brooke și probabil Shakespeare. Juliet moare de durere în versiunea Corte, pe când în Porta se omoară cu pumnalul lui Romeo; amănuntul acesta ne face să credem că Shakespeare a cunoscut lucrarea lui Porta, în timp ce alte amănunte ale nuvelii (scena de revedere cu Juliet după ce Romeo s'a otrăvit, moartea lui Romeo în fața iubitei trezite) neîntrebuințate în tragedia lui Shakespeare, dovedesc contrariul. Problema izvoarelor unui subiect are o mică importanță la Shakespeare. Subiectul capătă o nouă carnație de cuvinte, chiar dacă întâmplarea rămâne aceeași, în istorie și în dramă; cu *Romeo și Juliet* simbolurile dramei shakespeareane se clarifică, istoria are mai mică însemnătate decât supraistoria viziunii dramatice.

Benvolio: ...Ce tristețe lungeste ceasurile lui Romeo?

Romeo: Nu am ceea, ce având, le-ar scurta.

Benvolio: In iubire?

Romeo: Lipsa...

Benvolio: De iubire?

Romeo: Lipsa de bunăvoință a celei pe care o iubesc.

Benvolio: Vai! iubirea cu privirea atât de dulce, este atât de tiranică și neîndurătoare în fapt!

Romeo: Vai! iubirea cu privirea oarbă nemișcată, vede  
fără ochi căi pentru voința sa!

(Romeo și Juliet Act. I, Sc. I; 168—177)

Romeo iubește, dar o iubește pe Rosaline; după cum se vede în dialogul de mai sus, starea lui sufletească într'o continuă exaltare nu se deosebește, când e îndrăgostit de Rosaline, de atunci când e îndrăgostit de Juliet. Romeo e un îndrăgostit, deci o «credință religioasă» îl va lega de Rosaline, credință mărturisită la începutul tragediei. Inlocuirea bruscă a Rosalinei cu Juliet nu schimbă nimic în sufletul lui Romeo. Dece trece Romeo dintr'o dragoste nenorocită într'o alta tragică? Dece Shakespeare pentru întâia oară supune unui destin, unei fatalități pe oameni? Dacă nu ar fi cazul lui Romeo în drama shakespeariană, s'ar putea găsi în toate personajele acestei drame o cauză interioară care îndeamnă omul la acțiunea tragică, însă Romeo demonstrează contrariul. Farmecul acestei obsesii fatale este o remiscență a tragediei antice; la noua prezentare a fatalității Shakespeare adaugă cântecul sfâșietor al imposibilității iubirii între un bărbat și o femeie; Romeo și Juliet pătimesc demonstrativ și oamenii cred încă și repetă o imposibilitate. S'au găsit și critici, care să scrie, că *Romeo și Juliet* este iubirea însăși, *Othello* gelozia, *Macbeth* ambiția ș.a.m.d. Asemenea aprecieri și categorisiri distrug sensul adevărat al fapturilor imaginate cu atâta genială virtuozitate. Romeo și Juliet sunt copii; ei cântă pentrucă nu cunosc legea, ei sufăr și mor, pentrucă fatalitatea unei întâmplări unice se

naște din confuzia sau eroarea lor. Această nuanță pe care alunecă acțiunea este singura justificare a fatalității în noul Weltanschauung. În înțelesul vulgar al cuvântului *fatalitate* — coincidențe inexplicabile care par a manifesta o finalitate superioară și necunoscută — există o finalitate. Trebuie să încercăm a vedea și a demonstra finalitățile personajelor lui Shakespeare începând cu această nouă perioadă din creația sa. Aceste finalități exterioare sau interioare ale personajului, sau și mai departe finalități exterioare sau interioare ale poetului, răsar în toate punctele unei drame gândite. Faptul, că Shakespeare apelează la o fatalitate și îngăduie necunoscutului o libertate prea mare între împrejurările și oamenii din *Romeo și Juliet*, e caracteristic pentru noua fază din evoluția sa. Shakespeare colaborează cu fantoma fatalității; după ce a învins în operele sale anterioare psihologia și forma literară, abia acum își îndreaptă materialul spre culmi. Liberarea personajelor de sub jugul inexpugnabilei fantome a fatalității îl obligă să centreze acțiunea în om. În *Romeo și Juliet* se observă nehotărârea autorului; nici omul nu determină, nici fatalitatea; s'ar părea că e un armistițiu, e un acord între om și inextricabilul din căile labirintului. Corul, care vine să anunțe și să explice evenimentele ce vor urma în piesă, seamănă cu corul tragediei antice; informațiile date de cor sunt cu totul nefolositoare; tragedia greacă nu se încheagă fără cor, tragedia engleză a desvoltat atât de mult psihologia, încât corul a devenit un organism nesimțitor, lamentarea și cântecul au ajuns informație. Romeo se supune destinului. Dela



Început, din clipa când află că noua lui iubită este o fiică a dușmanilor familiei sale el exclamă: « Vieța mea e o datorie plătită dușmanilor mei ». Presimțirile nu-l vor hotărî să dea înapoi. Pasiunea, vraja, îl vor purta până la capăt. Toate poemele de dragoste au alăturat moartea dragostei; și aici moartea crește odată cu dragostea. În această nebuloasă învărtită în haos e târîtă și copila de 14 ani, Juliet. Sunt amândoi cu adevărat atât de tineri? Romeo e cu câțiva ani mai în vârstă decât Juliet și ea este cea care dă dovada unei maturități. În general personajele sunt uimitor de bine înzestrate cu gânduri și simțiri. Tocmai faptul că ei sunt atât de tineri face tragedia prea crudă. Mila acompaniază scenele și cuvintele cele mai exaltate. Cu acest sentiment se justifică nedreapta desfășurare a împrejurărilor. Tinerețea scuză toate întâmplările acestei drame; e o superioritate calitativă în drama lor față de cea a bătrânilor. Conflictul generațiilor e o temă deseori atacată în drama elizabetană; corespondențe se găsesc în vieța politică a Angliei, unde deosebirile dintre generații au dus la lupte crâncene. Revolta lui Essex este un exemplu. O neînțelegere există și în *Hamlet*. Starea sufletească a lui Hamlet nu e departe de a lui Romeo. S'au făcut comparații găsindu-se asemănări între Hamlet, Richard II și Romeo; vom sublinia și noi idealitatea comună acestor prototipuri. Problematika lui Romeo este potrivită vârstei. Tragedia adolescenței, a precocității este puțin exagerată, dar tocmai faptul că eroii sunt copii evidențiază contrastele violente. Juliet are 14 ani, Miranda 15 ani și Perdita 16 ani. Predilecția poetului pentru eroinele

copile aduce farmec în înjghebările sale dramatice. Copilele îndrăgostite nu au sensualitatea bolnăvicioasă ele sunt inocente, cu imaginația curată și sănătoasă. În bucuria vieții lor primăvăratice, ele acceptă un singur demon, demonul dragostei. « Unica mea iubire a răsărit din unica mea ură... » spune Juliet; însă ura nu este a ei, ci a părinților ei. Indrăgostiții au un singur dușman: soarta. Romeo și Juliet se vor uni în lupta inegală cu soarta; ei vor avea o singură prietenă: moartea, și un singur regret: dorul. Strigătul Julietei spune: « Dumnezeu a legat inima mea de a lui Romeo... ». Iubirea iluminează și rănește de moarte; însă în timpul scurt al acestei iubiri se îngrămădesc toate gândurile, simțirile și metaforele unei trăiri complete. Iubirea lui Romeo, ca orice trăire completă, ajunge simbolică colectând toate elementele caracteristice. Insușirea noțiunilor întrebuintate va descrie scena de iubire și viziunea shakespeariană din această fază: rană, lumină, răsărit, soare, lună, bolnavă, pală, gelozie, vestală, iubire, ochiul, stelele, cerul, sferele, obraji, lumină de zi, văzduh, valuri, păsări, cântec, noapte, mâna, mânușa, apropiere... La o singură exclamație: « Vai mie! » spusă de Juliet, totul lucește straniu și eterat: vorbește, înger, glorioasă, noapte, deasupra, mesager, cerul, mirare, ochi, muritori, cădere, contemplație, lene, nourî, plutire, în sânul văzduhului... Astfel își mărturisesc îndrăgostiții starea lor sufletească în prima scenă de singurătate (Actul II; Sc. II; 1—32).

Solilocviul din grădină al Julietei exprimă un răspuns însoțit și nerăbdător:

Juliet: Ceasul suna nouă când am trimis doica; mi-a făgăduit să se întoarcă într'o jumătate de oră. Poate că n'a putut să-l găsească; nu, nu-i asta. O! ea e schioapă; heralzii iubirii ar trebui să fie gândurile, de zece ori mai repezi decât razele soarelui gonind negurile de pe întunecatele coline. De aceea Iubirea e purtată de porumbei iuți, și de aceea Cupidon cel repede ca vântul poartă aripi. Acum soarele e în vârful cel mai înalt al acestei suiri zilnice, și dela nouă la douăsprezece sunt trei ceasuri lungi, decând ea nu vine. De-ar fi avut simțurile și sângele cald al tinereții i-ar fi fost mișcarea tot atât de repede ca o minge; cuvintele mele ar fi aruncat-o spre dulcea mea iubire, și ale lui spre mine; dar oamenii aceștia bătrâni, s'ar părea că sunt morți; nemișcați, înceți, greoi și palizi ca plumbul.

(Romeo și Juliet Act. II, Sc. V; 1—17)

Pentru a dovedi avântul poetic, fericirea iluzorie, într'ariparea întregii sale ființe o clipă înainte de a afla de uciderea lui Tybalt, merită a fi citată înstelata viziune cu care Shakespeare îmbracă tragedia sa.

Juliet: Un galop rapid, pe voi alergători cu picioare aprinse, să vă ducă spre locuința lui Phoebus; un căruțaș ca Phaeton vă va biciui spre apus și vă va aduce imediat în întunecata noapte. Intinde pânza ta deasă, noapte, reprezentare a iubirii! Clipească ochii tăi rătăcitori și Romeo

să sboare spre brațele acestea, pe tăcute și nevăzute! Îndrăgostiții văd să îndeplinească slujbele lor de dragoste la lumina frumuseților lor; sau, dacă amorul e orb e mult mai potrivit cu Noaptea. Vino, cinstită noapte, matroană îmbrăcată sobru toată în negru, și învață-mă cum să pierd o luptă câștigată, jucată de o pereche de curată feciorie; acoperă sângele meu nebărbătesc răscolit în obraji mei cu pelerina ta neagră, până când iubirea necunoscută crescută îndrăsneață printr'o adevărată iubire să acționeze simplu cu modestie. Vino noapte! vino Romeo! vino tu ziuă în noapte! că pe aripile nopții vei apare mai alb decât zăpada nouă pe spate de corb. Vino, dulce noapte, vino, îndrăgostito, noapte negru sprâncenată, dă-mi pe-al meu Romeo, și, când va să moară ia-l și risipește-l în stele mici, și el va face fața cerului atât de frumoasă că toată lumea va îndrăgi noaptea, și nu va răsplăti cu adorație soarele strălucitor. O! eu am cumpărat un castel al iubirii, dar nu-l posed, și, cel căruia eu sunt vândută nu se bucură încă. Așa de plicticoasă e ziua asta, cum e noaptea dinaintea unei serbări pentru copilul nerăbdător care are haine noi și nu le poate îmbrăca...

(Romeo și Juliet Act. III; Sc. II; 1—31)

Un imn al nopții cântat de o fecioară când iubitul ei ucide; poezia stranie a clipei dramatice străbate fluviile lirice lăsând intactă virulența acțiunii. Lirismul nu împiedică drama; sufletul dramei este o împletitură

dionisiacă, în care nu e greu să deosebim caracteristicile aduse de personaje. Orchestrația poetului s'a amplificat în *Romeo și Juliet*; împrejurul celor doi eroi principali apar reflexele, se individualizează răsfârngerile. *Mercutio* crește în umbra lui *Romeo*; el e un vorbăreț, un egoist, un sensual, un om pentru care viața e o desfătare. Inteligența sa sceptică și concretă pare o înțelepciune strâmbă; egoismul cuprinde chiar sacrificiul inutil al propriei sale vieți; el are toate defectele unui pierdevară și toate calitățile unui prieten. *Mercutio* este un adevărat prieten. Și vorbele lui, toate poveștile sale cu regina Mab, toată mișcarea inteligenței sale e ca un vis al concretului.

Romeo: Pace, pace! *Mercutio*, pace!

Vorbești nimicuri.

*Mercutio*: Adevărat, vorbesc de visuri, care sunt copiii unei minți de pierdevară, produs de nimic al unei imaginații vane, care are substanța atât de subțire ca aerul, și e mai nestatornic decât vântul, care mângâie chiar acum sânul înghețat al nordului și fiind furios, suflă de acolo departe întorcându-și fața spre sudul dătător de brumă.

*Benvolio*, confidentul lui *Romeo*, un spirit neclar și negativ corespunde *Doicii*, confidenta *Julietei*, bună, severă din obișnuință, îngăduitoare și inconștientă, naivă și grotescă față de naturalismul vieților din jurul ei. *Capulet*, tatăl *Julietei*, este un domestic, cu defecte și calități egoiste, cu bonomie și asprimi de om neînțelegător. *Tybalt*, luptătorul familiei *Capulet*, purtătorul

instinctelor familiei, este un erou stupid și mărginit la ura dintre cele două familii dușmane. *Fratele Laurence*, e mai mult alchimist decât călugăr franciscan. Rolul său demonic contribuie la soluționări tragice; el e tot atât de inconștient, poate mai mult, cât sunt Romeo și Juliet. Ajutând iubirii lor, încercând să reție pe pă-mânt un organism care se vrea cât mai aproape de puritate, el se arată un factor aspiritual și chiar diabolic. Celelalte personaje sunt convenționale. *Balthasar* și *Abraham*, *Sampson*, *Gregory* și *Peter*, servitorii lui Montague și Capulet formează stratul inferior tragicomic al dramei. Din sufletul lor turbure naște suferința lui Romeo, ei îngrămădesc în subteranele conștiinței lui Montague și Capulet zăcămintele de josnicie făcând imposibilă vieța dintre eroi. În jocurile de cuvinte ale dialogului lor, în devotamentul lor și în planul lor teluric se nimicește iluzia și străduința amăgitoare a unei intenții liberatoare prin lirism. Romeo și Juliet sunt prizonierii servitorilor, sonetul adolescenței își destramă atmosfera în durata instinctelor acestor robi.

## RICHARD II

*Vieța și Moartea Regelui Richard II* este întâia tragedie din tetralogia casei Lancaster. Am văzut că cealaltă tetralogie istorică formată din *Henry VI* (trei părți) și *Richard III* înfățișa peripețiile casei York; tetralogia casei Lancaster e formată din *Richard II*, *Henry IV* (două părți) și *Henry V*. Cele zece tragedii istorice (la cele două tetralogii se adaugă *Regele Ioan* și *Henry*

VIII) alcătuiesc o cronică regală dramatizată cu o perspicacitate psihologică neîntrecută. Forma, în care Shakespeare prezintă istoria Angliei, este atât de vie și veridică încât micile anacronisme, diformări sau fantezii nu au nicio importanță. Adevărul caracterelor și caracteristicilor acțiunii în drama lui Shakespeare corespunde realităților istorice; omul e redat cu geniale intuiții.

Intr'o scrisoare a lui Sir Edward Hoby către Sir Robert Cecil se spune că la 9 Decembrie 1595 se va reprezenta *Richard II* în casa lui Sir Hoby din Westminster. Piesa s'a tipărit în două versiuni: întâiul Quarto la 1597, al doilea la 1598, al treilea tot la 1598 — toate trei edițiile fără scena abdicării — apoi al patrulea Quarto la 1608 «...cu adăugirea nouă a Scenei Parlamentului și a abdicării Regelui Richard. Așa cum a fost jucată mai târziu de servitorii Majestății Sale Regelui la Globe». Al patrulea Quarto a fost în două ediții. Al cincilea Quarto a apărut la 1615, a urmat apoi o nouă tipărire în Folio 1623, și un al șaselea Quarto la 1634. Amintim și aici că această tragedie a fost jucată cu o zi înainte de revolta lui Essex. Din depozițiile lui Sir Gelly Meyricke și ale actorului Augustine Philipps, precum și din declarația scrisă de Bacon aflăm că actorii au fost plătiți pentru reprezentarea piesei cu patruzeci de shilingi. Suma extraordinară dată actorilor a fost, pare-se, pentru a-i hotărî să joace tragedia cu scena abdicării regelui, ceea ce s'a și întâmplat în fața unei săli pline de simpatizanți ai lui Essex. Din dialogul Reginei Elisabeta cu William Lambarde dela 4 August 1601 transcris în *Memorandum* aflăm că piesa a fost populară

la Londra. Acest Lambarde prezintă reginei documentele vechi aflate la Tower; regina parcurgând documentele domniei Regelui Richard II spune: « Eu sunt Richard II, nu știi asta? ».

W. L.: « O astfel de închipuire bolnăvicioasă a fost sfârșitul la care a ajuns cel mai răuvoitor Gentilom, cea mai favorizată ființă pe care vreodată Majestatea Voastră a ajutat-o ».

Majestatea Sa: « Acela care uită pe Dumnezeu, uită și pe binefăcătorii săi.

Această tragedie a fost jucată de patruzeci de ori în piețe și palate ».

Shakespeare și actorii dela Globe nu au avut de suferit în urma contribuției lor în revolta lui Essex; răspunderile cădeau întotdeauna asupra patronilor. *Richard II* este o lucrare entuziastă, scrisă cu elan național; tragedia era potrivită sentimentelor patriotice, cu care încercau prietenii lui Essex să câștige cât mai mulți partizani.

*Richard II* cuprinde peste caracterele individuale tema destinului Angliei. Tetralogia casei Lancaster începe cu pilda regelui slab îndepărtat dela domnie de uzurpatorul, care însumează o clipă sentimentele poporului. Simbolul monarhiei trece dela regele slab la uzurpatorul triumfător. Anglia și soarta unui popor trăind tragedia cotidiană de o parte, conducătorul de altă parte sunt obiectivele analizelor lui Shakespeare. Providența își alege instrumentele și confruntă părțile; lipsa unei armonii în organismul statului este constantă între elementele conflictuale. În această lipsă autorul își



mișcă individualitățile, le joacă între idealitate și realitate cu observații, cunoștințe și arhitecturi uimitoare. Shakespeare descrie viața politică a Angliei cu știința așezărilor omenești așa cum sunt și cu tot ce ar trebui ele să devină. Intuițiile sale sociale se deduc în marginea faptelor dramatizate, intuiția unui stat ideal. Permanența unor gânduri risipite în toate tragediile sale și aduse în discuție pe larg în *Richard II* ne hotărăsc să arătăm, care este viziunea clară a lui Shakespeare; depășind naționalismul exaltat de-a-lungul tetralogiei, părerile sale se întruchipează în universalitate. Epoca în care scrie Shakespeare este cea a desăvârșirii naturii etice a colectivului național englez. Roadele istorice ale acestei naturi se observă în faptele Angliei dela regina Elisabeta până azi. În niciuna din istoriile națiunilor moderne nu se exemplifică cu mai multă limpezime tragicul luptei dintre morala egoistă a fericirii individuale și jertfa individuală pentru comunitate. Istoria Angliei și a regalității engleze până în vremea elizabetană, când intervenția Angliei pe glob ajunge vădită, are pentru umanitate un final tragic pilduitor, închis în sfera egoismului poporului englez. Shakespeare este singurul englez, care își dă seama de natura etică a neamului său. Principiile orânduirii politice, în statul ideal întrevăzut în complexitatea indescifrabilă a momentelor istorice străbătute de scrisul său, sunt conforme orânduirii cosmice, ierarhiei firii omenești și permanențelor structurii societății. Regele nu este numai un însumător al funcțiunilor constituției sociale, ci un transmitător al voinții divine. Regele este o sferă unde se

oglindește voința Divinității asupra societății umane de sus în jos și de jos în sus voința supușilor; când sfera alunecă din planul mediator, dezzechilibrul începe. Regele tiran sau regele slab va încurca și mai mult echilibrul interior al națiunii; tiranul este el însuși un tip anarhic, deci țara și națiunea vor fi permanent învrăjbite; regele slab nu va polariza energiile individuale în jurul voinței divine. În adevăratul rege, conștient de menirea sa, au sfârșit toate antagonismele de clasă, toate confuziile. Richard II trăește în lumea fanteziei sale și nu comunică realităților istorice nicio voință; el va fi silit să abdice, chiar dacă uzurpatorul nu va avea harul regelui.

Regele Richard: Am studiat cum e posibil să compar această închisoare, în care eu viețuesc, cu lumea; și pentrucă lumea e plină de oameni și aici nu e afară de mine altă creatură, n'am putut; totuși voiu răzbate până la capăt. Minteaa mea să ajungă femela sufletului meu, sufletul meu tatăl: și amândoi să conceapă o generație de gânduri tăcut fertile, și aceste gânduri la rândul lor să populeze lumea asta mică cu capricii, asemenea oamenilor acestei lumi pentru care niciun gând nu-i mulțumitor. În cele mai bune, cum sunt gândurile lucrurilor divine, sunt amestecate îndoieli și pun cuvântul însuși împotriva cuvântului, astfel: « Veniți la mine, copii. » Și în altă parte asemenea: « E tot atât de greu să pătrunzi, cât e unei cămile să treacă prin deschizătura urechilor acului ».

Gândurile țintind ambiția încearcă uneltirea amăgirilor nefirești, precum cu aceste nefolositoare fără duh cuie vrem să săpăm un drum prin straturile dure ale acestei lumi puternice, prin zidurile stâncoase ale închisorii mele, și pentrucă ele nu pot, mor în însăși mândria lor. Gândurile țintind mulțumirea de sine lingușesc pe oameni spunând că ei nu sunt primii robi ai norocului și nu vor fi ultimii; ca cerșetorii miserabili care șezând pe buturugi se ascund de rușinea lor spunând că mulți au șezut și alții vor șede acolo; și în acest gând ei găesc un fel de ușurare aruncând propria lor nenorocire în spatele acelor care înaintea lor au îndurat ca ei. Astfel eu joc într'o singură persoană mai multe personaje și toate nemulțumite; câteodată sunt regele; apoi trădarea îmi dă dorința de a fi un cerșetor, și așa sunt; apoi apăsătoarea sărăcie mă convinge că am fost mai bine ca rege; atunci sunt iarăși rege; și puțin câte puțin gândesc că sunt detronat de Bolingbroke și dintr'o dată nu mai sunt nimic; dar oricine aș fi, atât eu cât și oricare om nefiind decât un om cu nimic nu va fi fericit, până când va fi mulțumit să fie nimic. Aud o muzică? (*Muzica*)

Ha, Ha! măsuri și timpuri. Ce supărătoare este muzica dulce când timpul e rupt și măsura nu-i păstrată! E acelaș lucru în muzica vieților omenești. Și aici am auzul rafinat pentru a controla timpul nemăsurat dintr'un instrument prost mânuit; însă pentru acordul dintre puterea mea și timpul meu n'am

avut ureche să aud desacordul adevăratului meu timp. Am risipit timpul, și acum timpul mă risipește, pentrucă acum timpul m'a făcut ceasornicul său numărat. Gândurile-mi sunt minute, și cu suspine ele bat orele înaintea ochilor mei, ceasornic exterior pe care degetul meu, ca arătătorul cadranului, arată liniștit ștergându-le de lacrimi. Acum domnule, sunetul, care spune ce oră e, are geamătul sgotomos, când bate în inima mea ca într'un clopot. Astfel, suspine, lacrimi și gemete par minute, măsuri și ore; dar timpul meu aleargă desenându-se pe veselie mândră a lui Bolingbroke, în vreme ce stau ca un nebun aici, ca bufonul său zugrăvit pe ceas. Muzica asta mă înfurie; să înceteze; dacă vreodată a ajutat nebunia să-și recapete mințile, se pare că pe mine din înțelept mă va înnebuni. Totuși fericit fie cel care mi-o dăruiește! E un semn de dragoste și dragostea pentru Richard e un giuvaer straniu în această lume, unde totul e ură.

(Richard II Act. V; Sc. V; 1—66)

Ființa lui Richard II este o destrămare. Noțiuni nedesăvârșite, ființe nedesăvârșite împrăștiate într'o societate anarhizată caută, tânjesc după o așezare arhitectonică. Regele nu este rege, cetățeanul desfide privirea leonină a conducătorului stăpânit de fantasmale bolnăvicioase ale oamenilor — confuzii. Melancolia nu este o stare sufletească regală. Dumnezeu, moarte, iubire, ură, înțelegere, haos, vis, voință, sfințenie, istorie sunt

noțiuni înecate într'o durere nejustificată. A ști ce este un rege și a fi un rege sunt polurile între care ezită Richard II. Imaginația bolnavă sau desordinea provoacă durerea constantă din sufletul lui Richard. Dar și durerea se transformă într'o contemplație incompletă. Shakespeare deschide perspective interioare în personaje, care cad în conflict cu rânduiala socială. Unde se întâlnesc să se îmbine liniile psihologiei cu ale idealului intuit de Shakespeare? Nicăiri. Monarhul stă cocoțat de soartă pe o șandramă socială; el este întâia ființă, care își dă seama că edificiul peste care domnește nu are arhitectonică; viziunea sa regală nu concordă cu anarhia concretului; ierarhia, prin care o voință de rege se transmite de sus până în țarină, nu există. Shakespeare vede așezarea umană a epocii sale și o judecă. De aceea, nu este întâmplătoare criza politică din jurul psihologiei simbolice a lui Richard; când suveranii nu pot domni, este loc pentru uzurpatori. Scena dintre Richard și Bolingbroke (Actul III, Sc. III) nu soluționează echilibrul interior al națiunii. Se va vedea că nici Bolingbroke, viitorul Henry IV, nu va înfrâna confuzia generală. Pentru Shakespeare așezările sociale ale vremii sale sunt greșite. Cunoscând intuitiv ordinea cosmică el ar vrea să o introducă în societatea Renașterii. Personajele sale din toate straturile societății și națiunea engleză sunt icoanele unui răsculat conștient. Revolta lui Shakespeare este evidentă; el strigă omenirii cauzele crizei individualiste în evul modern. Tetralogia casei Lancaster începe cu această nuanță personală a lui Shakespeare, față de opera sa istorică

anterioară și față de teatrul contemporan. Comparațiile cu *Edward II*, tragedia istorică a lui Marlowe, și cu stilul dramei istorice elizabetane sunt revelatorii. Shakespeare privește în trecutul și viitorul istoric cunoscând esențialul clipei istorice a Renașterii. Superioritatea acestei drame stă în dialogul excepțional al regelui cu lumea, sub care o analiză atentă recunoaște viziunea politică cea mai clară, din câte au fost exprimate.

### VISUL UNEI NOPTI IN MIEZ DE VARĂ

În perioada de lucru pentru compunerea tetralogiei Lancaster se așează plăsmuirea câtorva comedii. Comicul intervine chiar în tetralogie egalând materialul tragic, de pildă episoadele cu Falstaff în *Henry IV*, după cum într'o comedie ca *Neguțătorul din Veneția* se intercalează episoade tragice. Jocul dramatic se complică; comicul fuzionează cu tragicul și originalitatea lui Shakespeare este arta cu care amestecă contrastele în paleta sa, sau simultaneitatea cu care face să apară stările extreme. Nuanța sui generis astfel căpătată, nu se definește prin cuvântul tragi-comic, pentrucă dominantele psihologice nu sunt rășărite în sufletul omului, ci de cele mai multe ori ele rezultă dintr'un joc micro-macrocosmic.

Întâia comedie desvoltând noile dominante ale creației shakespeareane este *Visul Unei Nopti In Miez De Vară*. Locul ei pare să fie între *Richard II* și *Regele Ioan*, deci, potrivit cronologiei stabilite de critica engleză, în jurul anului 1596. Două aluzii aflate în text nu ajută la stabilirea unei date fixe: vremea din anul

1594 Martie, remarcată de mulți în însemnările timpului ca una din cele mai grele primăveri din Anglia (Act. II, Sc. I; 81—117) și serbarea dela botezul lui Henry de Scoția la 30 August 1594, când s'a dat drumul unui leu liber în mijlocul festivității (Act. III, Sc. I; 33). Să mai însemnăm și faptul că piesa pare să fie scrisă pentru o nuntă; ar fi două păreri în această privință: una, că a fost scrisă pentru nunta lui William Conte Derby cu Elizabeth Vere la Greenwich, 26 Ianuarie 1595, și a doua, pentru nunta lui Thomas Berkeley cu Elizabeth Carey la Blackfriars, 19 Februarie 1596.

Titlul tipăriturii întâiului Quarto dela 1600 spune: *A Midsommer nights dreame. As it hath beene sundry times publickely acted, by the Right honourable, the Lord Chamberlaine his seruants. Written by William Shakespeare.* Al doilea Quarto, cu toate că are data 1600, face parte din edițiile cu date false ale lui Jaggard dela 1619. A treia tipăritură o avem în Folio 1623.

Izvoarele întrebuintate de Shakespeare sunt viața lui Tezeu din Plutarch și folklorul englez; îmbinarea acestor elemente dau *Visului Unei Nopti In Miez De Vară* o atmosferă curioasă. Liniile barocului nu împiedcă puritatea lirismului; alăturarea spiritului grec celui englez era obișnuit în vremea lui Shakespeare. Spontanitatea versului și vitalitatea personajelor sunt aievea în închipuirea poetului și în realitate. I s'a povestit unui țăran din Warwickshire o feerie, el o repovestește cu splendorile existenței sale. Flora și fauna, cântecele și bucuria șăgalnică a copilăriei lui Shakespeare, iubirea și panteismul se amalgamează într'o realitate

supraterestră de incantație poetică. De aceea poezia neîntrecută a acestei nopți de vară e dificilă de redat pe scenă; imaginația cetitorului sau a recitatorului singuratec va realiza cu mai multă putere liricul decât o concretizare scenică. Prea sunt adevărate și fantastice razele de lună, sufletele zeilor, prea e infinită bolta cerului de deasupra acestor cuvinte! În murmurul recitatorului sboară fără sfori și alte trucuri, peste arbori și flori spre stele micul Puck; el apropie oamenii de zei și zeii de oameni. Libertatea sborului său e libertatea imaginației.

Hippolyta: Tezeu al meu, e straniu, ceea ce povestesc îndrăgostiții.

Thezeus: Mai mult straniu decât adevărat. Nu voi crede niciodată poveștile astea vechi, nici aceste jocuri de zână. Indrăgostiții și nebunii au astfel de minți înflăcărate, astfel de sucite închipuiri, care înțeleg mai mult decât va înțelege vreodată rațiunea rece. Lunaticul, îndrăgostitul și poetul, sunt cu totul cuprinși în imaginație: unul vede mai mulți diavoli decât încap în iadul cel întins, acesta e nebunul; îndrăgostitul, cu totul exagerat, vede frumusețea Elenei într'o frunte din Egipt; ochii poetului se întorc într'un delir subtil, alunecând dela cer la pământ, dela pământ la cer; și cum închipuirea dă trup formelor lucrurilor necunoscute, pana poetului le toarnă în forme și dă nălucirii aeriene o locuință aici și un nume; asemenea taine are imaginația puternică; dacă încearcă o veselie, întruchipează un sol al acestei veselii; sau dacă



în noapte, își va închipui vreo spaimă, cât de ușor tufișul va fi luat drept urs!

(Visul unei nopți în miez de vară Act. V; Sc. I; 1—22)

*Visul Unei Nopți In Miez De Vară* a fost fructul unei închipuiri tinere gonind veselă prin minunatele amintiri din Warwickshire; Shakespeare retrăește prin cuvinte bucuria copilăriei sale. Poveștile cu Oberon, cu Titania, cu Robin Good-fellow, cu zâne, satiri, nimfe, dansuri și cântece erau în gura poporului. La țară toți cunoșteau acel *fairy-land*. Versurile populare repetau într'una *cum Regele Oberon l-a chemat pe Robin Good-fellow să danseze, și cum zânele l-au chemat pe Robin Good-fellow să danseze cu ele și cum i-au spus ele diferitele lor condițiuni...* Astfel a luat naștere capodopera lirică a lui Shakespeare. Pretextele acestui vis sunt trei acțiuni împletite în jurul Regelui Oberon, în jurul îndrăgostiților și al meșteșugarilor. Lumea lui Oberon este lumea propriu zisă a visului, lumea îndrăgostiților este cea mai aproape de vis și cea a meșteșugarilor e adusă prin contrast ca un realism necesar. Sinceritatea, umorul și avântul acestei feerii depășește tot ce s'a scris în lirica engleză. O copleșitoare bucurie de viață se simte în descrierea ametoare a naturii. Shakespeare e în plină tinerețe; visul, pentru concepția shakespeareană din această epocă, este farmec panic, vrajă panteistă, cântec de naiu. Dela *Visul Unei Nopți In Miez De Vară* până la *Furtuna* concepția visului trece prin schimbări esențiale. Abia în *Furtuna* se va declara irealitatea vieții. Totuși în întreaga creațiune a poetului cu cât realismul

va fi mai vădit, cu atât concepția irealității vieții va fi mai accentuată. Urmărind cu atențiune fenomenele vitale înregistrate de geniul lui Shakespeare observăm cauza unei explicații a vieții; cunoștința, largită cu fiecare lucrare, nu găsește nicio lămurire satisfăcătoare. Visul este acum abia un joc simbolic, în *Furtuna* ajunge afirmare metafizică. Nici măcar această încântătoare desfășurare lirică a *Visului Unei Nopti În Miez De Vară* nu aduce siguranța, că ea poate fi adevărata existență. Shakespeare va cânta cu îndoiala în suflet. Tragedia scrisă între 1600 și 1608 va accentua lipsa de convingere a autorului. Irealitatea tragicului se afirmă în marginea întregii opere a poetului. Deși polifonia shakespeariană nu e încă desăvârșită, totuși o lume de basm ia ființă. Realitatea nu e mai mult decât o nuntă a lui Thezeu cu Hippolyta, regina Amazoanelor, un cadru aristocratic în Atena antică unde evoluează îndrăgostiții și meșteșugarii cu umorul lor sănătos. Imaginile păgâne ale folklorului englez se amestecă cu mitologia greacă și cu palida sentimentalitate creștină. Decorul Atenei seamănă cu locurile copilăriei lui Shakespeare; meșteșugarii sunt din Stratford. Evocarea este atât de substanțială, încât amestecul bizar în care găsim la un loc folklorul englez, mitologia greacă, eroi greci și îndrăgostiți din Renaștere, meșteșugari din Stratford și o regină a amazoanelor nu supără nici ochiul, nici mintea. Lumea se bucură în cinstea stăpânilor Atenei, până și meșteșugarii pregătesc un spectacol ocazional de teatru. Piesa se numește: «Prea lamentabila comedie și prea îngrozitoarea moarte a lui Piram și Tisbe». Iubirea

cântată atât de frumos de oameni, animale, plante și zei se susține numai pe hazul naiv al acestor oameni simpli. Patosul este înlocuit cu accentele profunde ale râsului; o singură ironie a poetului, preschimbarea iubitului în măgar, arată gândul ascuns al creatorului în căutarea certitudinilor. Dela oamenii câștigând din greu pâinea cea de toate zilele și până la regele închipuirilor lunatice, Oberon, veselia trădează rostul atâtor existențe. O noapte, ritmul, spațiul, iubirea, moartea, vieța sunt himere. Shakespeare intuește tainele, dar nu le explică. Acum el înprimăvărează totul; vara însăși e o primăvară. Amăgitoarele ființe vegetează vrăjite, nicio faptură nu este liberă.

Oberon: Deci, regina mea, într'o tăcere tristă  
să rătăcim după umbra nopții,  
noi vom înconjura pământul deodată,  
mai repede decât rătăcitoarea lună.

Titania: Vino, stăpânul meu, și în sborul nostru  
spune-mi, cum a fost, că astă noapte  
m'ai găsit dormind aici  
cu muritorii pe pământ.

(Visul unei nopți în miez de vară Act. IV; Sc. I; 101—108)

Intre farsa zeilor (Oberon—Titania—Puck) și farsa muritorilor (Bottom și meseriașii) stă Theseus spunând: « Această piesă simțitor de grosolană ne-a înșelat asupra mersului greoiu al nopții ». Dar sărbătoarea nu se sfârșește fără cuvântul zeilor.

Puck: Acum leul înfometat răcnește  
și lupul urlă la lună,

în timp ce plugarul obosit sforăe  
sdrobit de munca sa apăsătoare.  
Acum tăciunii arși scânteiază,  
în timp ce cucuvaia se vaieră,  
amintind nenorocitului ce zace în durere  
icoană de lințoliu.

Acum e vremea nopții.  
când mormintele, deschizându-se toate  
desleagă fiecare duhul său  
rătăcitor pe drumul spre capelă.  
Și noi, închipuiri, ce sburăm  
pe lângă carul întreitei Hecate  
fugind din fața soarelui  
urmând întunericul ca un vis,  
suntem acum bucuroși. Niciun șoarece  
nu va turbura această casă sacră.  
Sunt trimis înainte cu o mătură  
să mătur praful de după ușă.

Oberon: Prin casă fie lumina pâlپândă  
din focul pe sfârșite și adormitor.  
Orice duh de nimfă și zână  
să sară ușor ca pasărea pe creangă.  
Spune după mine,  
cântă și joacă.

Titania: Intâi, recită-ți cântecul pe dinafară  
la fiecare cuvânt cu un acord.  
Mână 'n mână cu grație de zână  
să cântăm binecuvântând locuința.

(Cântec și dans)

Oberon: Acum până ce se face ziuă  
rătăcescă 'n astă casă nimfele.  
Noi ne 'ndreptăm spre frumosul culcuș de nuntă  
de noi binecuvântat.  
Și urmașii acolo plămădiți  
mereu să fie fericiți.

(Visul unei nopți în miez de vară Act. V; Sc. II; 1—36)

Liniștea desăvârșită, cu care zeeii privesc devenirea, coboară o clipă peste muritori. Și scopul artistic este împlinit cu simplitate, naivitate și lipsă de fățarnicie.

Din cele două izvoare, liricul și umorul, s'a făurit o lume de artă cât durată unei nopți; arta amăgitoare va lua sfârșit odată cu zorile. Nimfele și făpturile dumnezești nu sunt oglinda unei adevărate realități, ci visul zadarnic al unei nopți de vară. Shakespeare cercează obiectul; în momentul în care gândul său se apropie de obiect, căutând o luare de contact directă cu obiectul, cuvintele sunt deformate ca într'o realitate de vis. Deformarea operată de visuri asupra obiectului este arbitrară. *Visul Unei Nopți In Miez De Vară* este o pornire genială de a surprinde obiectul, însă primejdia inevitabilă, arta, îndreaptă totul spre un scop incantativ verbal. Nici armătura gândirii, nici experiența verbală și vitală nu sunt încă desăvârșite; Shakespeare experimentează toate legile formale. Rezultatul experimentelor va fi înțelepciunea ca o necesitate interioară. O asemenea înțelepciune, chiar dacă nu este aflarea adevărului, este o înseilare de adevăruri, mărgelile de sunete și imagini. Să mai repetăm, că Shakespeare

nu sfârșește niciodată cu cercetarea lui *Dumnezeu*, a *timpului*, *spațiului*, *materiei* și *esențelor* pentrucă nu le cercetează științific.

## REGELE IOAN

Preocuparea politicului, cu cât înaintăm în desimea creației shakespeareane, se lămurește ca cea mai pilduitoare preocupare a omului dramatic. Evenimentul politic este argumentul preferat, cu care Shakespeare dovedește, de ce soarta omului devine într'un anumit fel. *Regele Ioan* nu face parte din cele două tetralogii istorice; ea e o tragedie având ca subiect domnia lui Ioan-fără-țară (1199—1216) și a fost refăcută după o piesă anonimă cu acelaș subiect. Mâna lui Shakespeare a schimbat în mare parte dialogul vechiu și a silit oamenii să se mărturisească violent, anunțând caracterul violent tragic pe care-l va adopta în epoca marilor creațiuni.

*Regele Ioan* apare în cronologia operii în anii 1596—1597 și este tipărit pentru întâia oară în Folio 1623 sub titlul *Vieața și moartea Regelui Ioan*.

Ioan-fără-țară răpește tronul Angliei adevăratului moștenitor, tânărul Arthur, fiul fratelui mai mare al lui Ioan. Drama ne zugrăvește modul în care Regele Ioan înlătură, mai bine spus, se chinuește să înlătore pe Arthur, cum vrea să-l ucidă, cum dă înapoi sub presiunea împrejurărilor dela acest gând și cum micul Arthur se sinucide. Adevărul istoric este modificat. Arthur avea douăzeci și cinci de ani când a fost arestat de Ioan, însă deoarece împrejurarea dramatică se intensifică

dovedind cu strălucire destinul acestor oameni, Shakespeare ni l-a arătat ca pe un copil. Toate faptele din piesă converg să fixeze un punct: întâlnirea omului cu destinul său materializat. Conștiința, spațiul și timpul conlucrează pentru descoperirea apucăturilor materiei. Iată cum forța încearcă să convingă un braț să ucidă, cum omul-rege influențează sclavul.

Regele Ioan: Vino aici, Hubert. O scumpul meu Hubert, îți datorăm mult! în această închisoare de carne este un suflet care te socotește un creditor, și vrea să-ți plătească cu folos pentru dragostea ta. Bunul meu prieten, jurământul tău de bună voie trăiește în această inimă scump prețuit. Dă-mi mâna ta. Am să-ți spun ceva, dar aș vrea să amân pentru o împrejurare mai bună. Pe cer, Hubert! Mi-e aproape rușine să-ți spun, câtă stimă am pentru tine.

Hubert: Sunt foarte recunoscător Majestății Voastre.

Regele Ioan: Bunule prieten, nu ești încă îndreptățit să spui asta,

dar vei fi; nu va curge timpul prea încet până când va fi să-ți fac ție bine.

Aș avea să-ți spun ceva, dar să lăsăm.

Acum soarele e pe cer, și ziua mândră,

înconjurată de plăcerile lumii

e toată prea veselă, prea plină de bucurii

pentru a mă asculta. Clopotul în miez de noapte

de-ar fi sunat cu limbă de oțel și buză de aramă

ora unu în vremea somnoroasă a nopții;

de-ar fi fost locul pe care stăm un cimitir,  
 și tu stăpânit de o mie de nedreptăți;  
 sau dacă duhul sumbru al melancoliei  
 ți-ar clocoti sângele și ar îngreuna, îngroșa  
 sângele, care de obicei aleargă repede prin vine,  
 și face omul imbecil, de răs, dă ochilor omului  
 bucuria vană ce umflă obrazii,  
 un simțimânt odios scopurilor mele;  
 sau dacă m'ai putea privi fără ochi,  
 auzi fără urechi, și să-mi răspunzi  
 fără graiu, folosind numai gândul,  
 fără ochi, urechi și sunetul primejdios al vorbelor  
 atunci, cu toată ziua ageră care ne înconjoară,  
 aș vrea să strecor în inima ta gândurile mele;  
 dar ah! nu vreau. Totuși te iubesc mult,  
 și, pe credința mea, cred că mă iubești mult.

Hubert: Atât de mult, că ce îmi vei porunci să fac,  
 chiar dacă moartea va fi legată de fapta mea,  
 pe ceruri, o voi face.

Regele Ioan: Nu știu că vei face?

Bunule Hubert, Hubert aruncă-ți ochii  
 pe copilul acesta mic. Vreau să-ți spun despre ce  
 este vorba, prietene.

El e un șearpe adevărat în calea mea.

Și oriunde calcă piciorul meu  
 el stă înaintea mea. Mă înțelege?

Fii păzitorul său.

Hubert: Il voi păzi așa  
 ca să nu supere pe Majestatea Voastră.

Regele Ioan: Moartea!



Hubert: Stăpâne?

Regele Ioan: Un mormânt.

Hubert: Nu va mai trăi!

(Regele Ioan Act. III, Sc. III; 19—66)

Astfel încep pornirile demonice, astfel cuprind eul. Hubert va încerca să ardă cu fierul înroșit ochii micului Arthur. Scena dela începutul actului IV, în care Hubert vrea să îndeplinească gândul fioros al regelui, este impresionantă prin acțiunea sentimentelor micului Arthur asupra lui Hubert înduplecat să renunțe la fapta sa. Cuminenția, blândețea, simțimintele copilului îl robesc pe Hubert, după cum un gând mârșav îl purta spre o faptă ticăloasă. Hubert cedează în fața binelui, tot așa cum cedează în fața răului. Hubert este un sclav, el nu gândește; însă întocmai ca instinctul orb el știe să deosebească păcatul strigător la cer. Regele și poporul îl cred pe Arthur mort. Tragedia interioară corespunde tragediei politice și cosmice. Hubert vine și povestește regelui despre cele cinci planete asemănătoare lunii apărute noaptea trecută, despre bătrânii și nebunii care prevestesc primejdii...

Regele Ioan: Dece cauți să mă preocupi cu aceste năluciri?

Dece revii mereu asupra morții tânărului Arthur?

Brațul tău l-a ucis. Aveam un puternic imbold

să-i doresc moartea, însă tu nu aveai niciunul să-l  
omori.

Hubert: N'aveam, stăpâne? cum, nu m'ați îndemnat?

Regele Ioan: Este blestemul regilor de a fi înconjurați  
de robi, care iau închipuirile regilor ca un drept

de suprimare a lăcaşului de sânge al vieţii,  
 şi la un clipit al autorităţii  
 să-şi închipuie o poruncă, să cunoască părerea  
 primejdioasă a suveranului când, s'ar putea, să fie  
 o încruntare  
 (Regele Ioan Act. IV; Sc. II; 203—214)

Această scenă, consecinţa celorlalte două subliniate de noi, aduce la suprafaţă ca într'o mărturisire gândurile şi sentimentele regelui. Căinţa lui Ioan, în faţa unei fapte pe care o crede împlinită şi faţă de Hubert, are asemănări cu cuvintele lui Macbeth.

Regele Ioan: Dacă ți-ai fi scuturat capul sau ai fi tăcut o clipă când îți vorbeam întunecat și îți propuneam, sau ai fi întors privirea cu îndoială spre fața mea, ca o dorință de lămurire cu cuvinte anume, o rușine mare m'ar fi amuțit, m'ar fi împiedecat, și temerile tale ar fi săpat în mine temeri.

Dar m'ai înțeles prin semnele mele și prin semne ai vorbit cu păcatul.

Da, fără împotrivire inima ta a consimțit și în consecință mâna ta brutală a făptuit ceea ce limba noastră avea groază să numească.

Piei din fața privirii mele și niciodată să nu te mai  
 văd!

Nobilii mei mă părăsesc; și puterea mea e înfruntată chiar la porțile mele cu armate și forțe străine! Mai mult, în țărâna acestei țări de carne, acestui regat, acestei îngrădiri de sânge și vieață,

domnesc ostilitățile și războiul civil

între conștiința mea și moartea vărului meu.

Hubert: Inarmați-vă împotriva altor dușmani ai voștri,  
vreau s'aduc pace între sufletul vostru și trupul  
vostru.

Tânărul Arthur trăiește...

(Regele Ioan Act. IV; Sc. II; 231—251)

Lângă tragicul personajului principal se remarcă una din cele mai caracteristice personaje din teatrul shakespearian bastardul *Faulconbridge*, fiul lui Richard-Inimă-De-Leu. Un umor curat englezesc îl așează pe *Faulconbridge* în galeria națională a portretelor reușite din drama elizabetană. Prezența optimistă și robustă a bastardului era necesară în organismul bolnav al statului englez; în jurul acestui John Bull se simte vibrând nădejtile sănătoase ale poetului și ale neamului. Acest erou există și în drama veche, însă seriozitatea sa nu aducea în scenă farmecul umorului englez, cu care îl înzestrea scrișul lui Shakespeare. *Faulconbridge* este un erou autentic englez și apariția sa pe scena elizabetană se datorește simțului cu totul deosebit de observație al poetului nostru. Un erou național, cu atâta vigoare și înțelegere redat în poezia dramatică chiar printr'un personaj secundar, merită a fi relevat. Această Anglie n'a zăcut, nici nu va să zacă sub piciorul mândru al unui învingător», spune la sfârșitul piesei bastardul salvând domnia cea mai abulică din istoria Angliei. Analiza lucidă a sufletului lui Ioan-fără-de-țară este în acelaș timp o prezentare a stărilor politice ale patriei. Shakespeare întrebunțează adesea jocul simbolic între

o stare generală sau colectivă și o stare particulară sau individuală. Acțiunea dramatică implică confuzia între general și particular, ceea ce dă clipei dramatice, puterea materială de care are nevoie în înlănțuirea faptelor.

## NEGUȚĂTORUL DIN VENEȚIA

Medicul și fizicianul evreu Roderigo Lopez a fost spânzurat la 7 Iunie 1594 pentru a fi încercat otrăvirea Reginei Elizabeta. Faptul a făcut vâlvă și aluzii se găsească în multe însemnări din acea vreme. O aluzie la moartea lui Lopez se află în *Neguțătorul din Veneția*. (Act. IV; Sc. I; 134):

Duhul tău câinesc

însuflețea un lup spânzurat pentru omor de om...

Omul otrăvit de Roderigo Lopez pare să fie un anume Don Antonio de Portugalia. *Neguțătorul din Veneția* e o comedie cu episoade tragice scrisă în jurul anului 1597. Întâmplarea cu evreul Lopez nu are o strânsă legătură cu acțiunea întrebuițată de Shakespeare, însă a fost evenimentul dela care a pornit conflictul dintre *Antonio* și *Shylock*. Subiectul comediei se complică cu amănunte din poveștile morale cunoscute în Renaștere sub titlul *Gesta Romanorum* și dintr'o culegere italienească de nuvele a lui *Ser Giovanni din Florența*. Astfel alăturate și rescrise cu sufletul genial al poetului faptele se îmbină într'un tot reprezentat cu mare succes din vremea elizabetană și până azi.

Intâiul Quarto apare la 1600 cu titlul: *Prea minunata poveste a Neguțătorului din Veneția, cu nemăsurata*

cruzime a lui *Shylocke* Evreul împotriva acestui negustor, tăind o livră din carnea lui; și câștigul Porției prin alegerea celor trei cufer. Așa cum a fost jucată de Servitorii Lordului Chamberlaine. Scrisă de William Shakespeare. Al doilea Quarto apare la 1619 (cu falsa însemnare a editorului Jaggard «1600»); a treia tipăritură este în Folio 1623, după care urmează două ediții, numite Quarto 3, la 1637 și 1652.

*Neguțătorul din Veneția* are reminiscențe din trăsăturile «Vestitei tragedii a bogatului Ovreiu din Malta» de Marlowe. Inșă, cu toate reminiscențele și împrumuturile făcute de Shakespeare, această comedie dovedește lărgimea structurii shakespeareane și toate noile rezonanțe aduse în drama elizabetană; aflăm o siguranță a întrebuintării materialului și a cuvântului, simbolizarea tuturor elementelor. Semnificațiile coboară chiar până la numele personajelor. Gollanez, critic englez, afirmă că numele *Shylock* și *Jessica* au o origină ebraică: *Shylock* însemnează corb de mare și *Jessica* privitor în afară. Aceste traduceri se potrivesc cu caracterele; căutătura poetului cade cu nehotărîre între realitate și ficțiune; caracterele vor fi tot atât de nehotărîte, jocul lor capătă aspecte noi între fantastic și real, între real și romantic. Shakespeare nu părăsește niciodată romantismul în creațiunea sa, dela un cap la altul al întregii sale opere romantismul aderă la toate formele estetice.

Din cele trei acțiuni împletite în intriga piesei *Neguțătorul din Veneția* (dragostea lui Bassanio pentru Portia, contractul dintre Antonio și *Shylock* și dragostea dintre Lorenzo și fata lui *Shylock*, *Jessica*) niciuna nu va

domina materialul. Comedia are aparența unei fresce foarte simplu compusă, o frescă a vieții de toate zilele în Renaștere. Imaginile venețiane sunt uimitor redade. Orașul, atmosfera, temperamentul meridional al personajelor, conflictele între rase și interese, cât și lirica engleză capătă aici o strălucire specific italiană. Antonio, Bassanio, Gratiano, Salanio, Salarino și Lorenzo produc audiții colorate de o autentică Veneție. Totuși sunt puține descrieri în scenele acestei piese; sugerarea se obține prin prezența personajelor, prin melodioasa înșirare a scenelor. Scopul poeziei dramatice devine până la sfârșitul acestei comedii incantație verbală, muzică, « o astfel de armonie e în sufletele nemuritoare ». Săritura dramei într'un plan sonor oprește mișcarea. Probabil staticul este ținta permanentă a marelui dramaturg, țintă irealizabilă în lumea mereu mișcătoare a dramei. Iubirea îi mijlocește oprirea în loc a curgerii, a devenirii în ultimul act din *Neguțătorul din Veneția*; motivul se va repeta amplu în *Poveste de iarnă*. Lorenzo și Jessica au suspendat o clipă conflictele, s'ar părea că nu mai mișcă decât elementele armoniei, aripile heruvimilor. Nevoia unei armonii sonore vine tocmai din diversitatea momentelor de viață aduse pe scenă ca tipice, din adâncimea conflictelor devenirii. Incantația sonoră și iubirea sunt două soluții posibile în dramă, în poezia dramatică, însă își răspunde Shakespeare întrebărilor? Nu.

Hei, pace! luna doarme cu Endymion,  
și n'ar vrea să fie deșteptată!...

(*Neguțătorul din Veneția* Act. V, Sc. I; 109—110)

Endymion, păstorul frumos de care a fost îndrăgostită Selene, care a obținut dela Zeus păstrarea frumuseții lui Endymion într'un somn etern... Somnul romantic, mitologic nu este numai o metaforă critică, somnul apare cu de-a-sila, acolo unde nu există conciliere între factorii dialecticei dramatice. O astfel de neîmpăcată intrigă se află între Shylock și toată lumea, între Shylock și Portia, cele două polarizări ale faptelor comediei.

Conflictul de sânge dintre Antonio și Shylock nu pare atât de important, cât este conflictul etic dintre Shylock și Portia.

Portia: Atunci Evreul să fie iertător.

Shylock: Ce mă poate sili să fiu? spune-mi.

Portia: Calitatea iertării este faptul de a nu fi silită; ea cade ca ploaia dulce din ceruri peste locul de dedesubt; e de două ori binefăcătoare, binefăcătoare celui care-o dă și celui care o primește, e atotputernicia atotputernicului, ea îi stă mai bine decât coroana monarhului pe tron.

Sceptrul său arată forța autorității sale temporale, e atributul puterii respectate și a majestății

în care stă teroarea și temerea regilor;

însă iertarea e deasupra domniei sceptrului

e întronată în inimile regilor

e un atribut al Dumnezeirii însăși

și puterile pământești arată a fi asemănătoare lui

Dumnezeu

când amestecă iertarea în dreptate. Astfel, Evreule,

cu toate că cerința ta e dreptatea, află că  
 nici unul din noi nu va vedea mântuire  
 numai pe drumul dreptății; trebuie să ne rugăm  
 pentru iertare,  
 și aceeași rugăciune ne învață să practicăm  
 iertarea.

(Neguțătorul din Veneția Act. IV, Sc. I; 182—202)

Inercarea de a descrie eternul feminin e în parte reușită; lipsește iubirea majoră din paleta poetului, lipsește acestei lumi imaginate pământeste forța etică. Conflictele de rasă și religie, neînțelegerea dintre oameni, egoismul și egocentrismul oamenilor nu se transformă într'o realitate superioară; toate rămân încercuite de egoismul iubirii tatălui, pentru fiică, de dragostea femeii pentru bărbat. Nici prietenia nu apare desinteresată; negoțul sentimental al tinerilor ajunge la extazul nocturn al perechilor de îndrăgostiți din grădina Belmont în ultima parte a comediei. Realismul și nostalgia unei scene de dragoste nu îndreaptă acțiunea spre precipitarea soluțiilor; realismul e descriptiv, chiar când conflictele sunt în clipe decisive, și nostalgia nu salvează niciuna din intuițiile personajelor, oricât de amăgitoare ar răsări în noianul de interese, suferințe, nepotriveli, porniri, disperări, mici farse sau tragedii fără sfârșit.

*Neguțătorul din Veneția* rămâne o observație justă asupra lumii Renașterii, cu toate că vădește nesiguranța poetului în tehnica dramatică. Acțiunile nu se contopesc, din care cauză schemele etice ale personajelor au scăderi.



Comedia în întregul ei prezintă cu strălucire forma originală a comediei elizabetane. Realismul eliberează materialul literar de o anumită formă tragică sau comică în care se îmbracă spectacolul de teatru. Observația vieții, năvala vieții în dramă amestecă genurile. Conlucrarea genurilor nu distruge existența simbolurilor dramei, însă naturalizează conflictele, adică le face mai aproape de oameni; scoborîrea simbolului este vădită. Shakespeare cristalizează drama în forme romantico-naturaliste.

E imprudent să se pună subtitluri clasice lucrărilor elizabetane. O comedie sau o tragedie se abate prin toate modulațiile vieții și ale formelor literare; nicio culegere de fapte nu este îngrădită. Așa se explică, de ce un personaj ca *Shylock* întrunește sentimente și gânduri tragicomice. Fiind mai mult atent asupra vieții decât tragediei și comicii din antichitate, Shakespeare își intitulează impropriu bucățile sale de viață comedii sau tragedii, ele sunt totdeodată comedii și tragedii; împletitura de genuri merge până la a nu putea distinge genul unei anumite clipe dramatice. Realismul acestei expresii dramatice are o putere existențială uimitoare și ține drama până în zilele noastre vie ca formă literară; sunt puțini însă, cei care își dau seama împrumutând formula dramei shakespeareane, că existența ei e searbădă fără acțiunea simbolică a dramei. După Shakespeare numai Calderon, Schiller și Goethe vor respecta canoanele antice ale dramei.

Subiectul *Neguțătorului din Veneția* interesează în mai mică măsură; pentru înțelegerea unei noi forme cu

care ne obișnuiește geniul englez, va fi utilă reproduce-rea unui pasaj din scurtele treceri ale lui Shylock.

Shylock: Signor Antonio, mai mult de o dată și adesea pe Rialto m'ați apostrofat...

în privința banilor mei și a zărăfiei mele.

Am tăcut ca un mort, cu o răbdătoare ridicătură din umeri,

pentru că răbdarea este caracteristica întregului neam al nostru.

M'ați numit necredincios, câine care mușcă gâtleri, și ați scuipat pe caftanul meu evreiesc, și toate astea pentru că am întrebuițat bunul meu propriu.

Bine, acum se pare că aveți nevoie de ajutorul meu. Iată cum veniți la mine și spuneți:

« Shylock vrem să avem bani! » voi vorbiți așa, voi, care ați asvârlit scuipat pe barba mea și m'ați lovit cu piciorul cum ați goni o jigodie străină de pe pragul vostru. Doriți bani!

Ce-ar trebui să vă răspund? N'ar trebui să vă răspund: « Un câine are bani? O jigodie s'ar putea să împrumute trei mii de ducăți? » sau ar trebui să mă plec adânc și cu glas de rob, cu suflarea reținută și cu umilința 'n șoaptă să vorbesc așa:

« Frumosule stăpân, m'ați scuipat Miercurea trecută, într'altă zi m'ați repezit, altă dată m'ați făcut câine, și față de aceste curtenii vreau să vă împrumut atâția bani?! »

(Neguțătorul din Veneția Act I, Sc. III; 107—130)

Cu cât justificările, argumentele și reacțiunea fizică sunt obiectivate, cu atât drama apare intensificată. Nicio soluție nu ar fi posibilă într'o lume atât de realist prezentată, dacă Shakespeare nu ar fi fost poet. Cu cât forma literară e mai naturalistă, cu atât poezia se intercalează în materialul său. În cele mai crâncene clipe, când nicio posibilitate omenească nu se află spre aplanarea conflictelor, singura indicatoare este poezia. Și nu numai poezia, muzica însăși acoperă și îmbrățișează dreptatea și nedreptatea. Undele armonioaselor sunete se coboară din înalt pe absența harului jidovului răătăcitor, pe absența înțelegerilor creștinului, pe bucuriile nesubstanțiale ale dragostei celor de pe pământ, pe greșeli, pe râsul și lupta de conștiință a fiului vreunui om cinstit și al unei femei cinstite — *Lancelot Gobbo*. Un prinț din Maroc sau altul din Arragon vor peți într'una în necunoștință eternul feminin, după cum negustorii care vând și cumpără în timp nu vor cunoaște eternitatea; toți se amăgesc, adevărul își râde de toți. Cu *Negujătorul din Veneția* se adâncește, cu mult față de lucrările anterioare, expresia dramatică a lui Shakespeare. Viziunea lumii este încă palidă, are însă în germene mărturisirea finală din *Poveste de iarnă* și *Furtuna*. Din această lucrare se vor despărți două filoane: comedia și tragedia, niciuna însă nu va trăi independentă. Exploatarea în două direcții va fi făcută în scopul mereu prezent de a uni direcțiile, de a afla un rost.

#### 1 HENRY IV

Cele două părți ale tragediei istorice *Henry IV* sunt urmarea tragediei *Richard II*, cu care Shakespeare

începuse tetralogia casei Lancaster. Cronica istorică a Angliei e reluată, după un timp în care maturitatea dramaturgică are la îndemână o partitură amplificată a vieții. Siguranța meșteșugului său întrunește calități, contraste, varietăți și game psihologice neatacate de tragediile istorice ale vremii elizabetane. Arta simfonică a lui Shakespeare se încearcă pentru întâia oară și reușește.

Întâia parte a lui *Henry IV* a fost scrisă în jurul anului 1597. Succesul mare pe care l-a avut reprezentarea piesei se observă din imediata apariție a întâiului Quarto la 1598: « *Istoria lui Henry al patrulea; cu bătălia dela Shrewsburie, între Rege și Lord Henry Percy, supranumit Henrie Hotspur dela Miazănoapte. Cu vorbele de duh ale lui Sir Iohn Falstalfje* ». Al doilea Quarto 1599 menționează: « ...Newly corrected by W. Shake-speare »: Urmează următoarele tipărituri: al treilea Quarto 1604, al patrulea 1608, al cincilea 1613, al șaselea 1622, Folio 1623, al șaptelea Quarto 1632, al optulea 1639.

Conștiința națională, pe care o anunțau personajele istorice aduse în scenă în piesele de până acum, este din nou analizată, din nou autorul caută să explice jocul forțelor în Stat, eroica, intriga dintre legal și ilegal, conflictele dintre personalități. Cu toate piedicile conștiința națională se înrădăcinează în colectivitate. Mersul acestei conștiințe prin albia fluviului istoric este o capodoperă artistică.

Ideea regalității, ideea de stăpân al vasalilor continuă prin *Henry IV*, răzvrătitul Bolingbroke din *Richard II*. Un alt rege poartă pe umeri destinul Angliei, cu mai multă îndârjire și voință, cu aproape aceleași obstacole,

dar cu mai multă eficiență. Un alt răzvrătit acuză regele că și-a călcat jurământul, că a făcut nedreptăți. Vasalii își vor căuta din nou refugiu în forța armelor, ambițiile aprind din nou războiul civil, coroana este din nou disputată. *Hotspur* e glasul răzvrătiților. El va fi ucis de Prințul moștenitor, viitorul rege Henry V, *Hal*, cum îi spune *Falstaff*. Pe fondul cenușiu al luptelor civile, pe vrăjmășiile sociale înseilate de-a-lungul tragediei se întruchipează două figuri importante *Regele Henry IV* și *Henry Percy Hotspur*. Monarhul și vasalul rebel se vor lupta având fiecare o parte de dreptate din punctul lor personal de vedere, nu vor avea dreptate din punctul de vedere al funcțiunilor în Stat. Moartea lui *Hotspur* nu va sfârși conflictul, regele se luptă cu armele împotriva țării sale...

Regele e singur. La începutul tragediei prințul moștenitor pare un adolescent nedemn de a purta coroana regală. El își petrece timpul în tovărășia unor pierdevară, în societatea unui nobil decăzut *Sir John Falstaff*. O singură confruntare între tată și fiu (Act. III, Sc. II) redă vlăstarului regal înverșunarea faptelor curajoase pentru care e născut și de care monarhia are nevoie.

Falstaff — lacomul, lașul, obraznicul, leneșul, bețivul, noctambulul cu atâta duh și dor de vieață desfătătoare se va întreba odată —, de ce l-a părăsit tovarășul său de petreceri, Hal. Dar până atunci întâia parte a tragediei *Henry IV* cuprinde prietenia ajunsă populară dintre un fiu de rege și omul atât de simpatic, atât de plin de defecte și iresponsabilități numit Falstaff. Humorul personajului este o realizare dramatică uriașă. A stârni

hazul cu ajutorul sumedeniei de slăbiciuni îndesate în rotofeiul acesta deşuchiat era un lucru uşor, dar nu era de loc uşor să caracterizezi läuntricul umorului englez, naiitatea şi sinceritatea personajului.

Lumea lui Falstaff locueşte într'o tavernă. Gazda se numeşte *Quickly*, o femeie bună şi repezită, fără prea multă minte, dar înţelegătoare. Toată vieaţa acestei lumi se împarte între vinul vechiu din Spania, mâncărurile multe şi bune, între anecdote, farse, cântece şi râs; din când în când câte un atac la drumul mare va da posibilitatea materială unor noi serii de chefuri. Dar Falstaff e prea gras şi prea laş; hoţiiile vor fi dejucate de tovarăşii săi, va fi păcălit chiar de prinţ. Vieaţa de trândăvie şi plăceri a prinţului se va schimba brusc într'o vieaţă eroică; a lui Falstaff va fi aceeaşi pe câmpul de luptă ca în tavernă, soarta îi rezervă aceleaşi obiceiuri de bătrân chefliu. El pleacă la luptă ca să profite de pe urma prieteniei cu fiul regelui. Moartea trece pe lângă el; dacă nu s'ar fi prefăcut mort Percy l-ar fi omorît, dar Percy însuşi e omorît de prinţ care trecând pe lângă Falstaff şi crezându-l mort îi promite în glumă să-l spintece.

Falstaff: (ridicându-se, singur) Să mă spintece! Dacă mă spinteci azi, îţi dau voie să mă sărezi şi să mă mănânci mâine. Boerul! Era vremea să mă prefac, altfel acest furios neastâmpărat de Scoţian m'ar fi achitat de toată datoria şi impozitul. Să mă prefac? Am minţit. Nu m'am prefăcut de loc; a muri însemnează a fi prefăcut, pentrucă nu e

altceva decât o prefacere a omului aceluia care nu are viața unui om. Dar să te prefaci mort, când prin acest mijloc omul trăiește, nu însemnează a se preface, ci o adevărată și desăvârșită icoană a vieții. Cea mai bună parte a valorii este prudența, și prin această bună parte, mi-am salvat viața. Pe cinstea mea! sunt încă înspăimântat de acest iarbă-de-puşcă Percy, cu toate că e mort. Oare, dacă și el ar fi prefăcut și s'ar ridica? Pe cinstea mea! mi-e teamă să nu se prefacă mai bine decât mine. De aceea să-l fac mort de-a binelea; da, și-apoi voiu jura că l-am ucis. Ce, nu se poate scula tot atât de bine ca mine? Nimic afară de ochi nu mă poate trăda, nimeni nu mă vede. De aceea, ştrengarule, (îl înțeapă cu sabia) cu o nouă rană în coapsă vino să mergem înainte. (îl ridică pe Hotspur și îl poartă pe spate).

(1 Henry IV, Act. V, Sc. IV; 111—131).

Prințul adolescent, Falstaff, Regele și Hotspur sunt personajele cele mai evidențiate.

*Hotspur* prin pornirile temperamentului său, prin avântul său de multe ori lipsit de judecată, prin bonomia caracterului său totdeodată aprig și blând, preocupă întreaga tragedie. Acțiunea răzvrătirii sale e un bun prilej de a scruta caracterele.

Clipa de iubire, de nebunie, de moarte sau clipele de intensitate dramatică au la Shakespeare importanța revelațiilor definitive asupra unui om sau a dramei însăși. Toate aceste clipe ar trebui analizate, ar fi fost utilă o

caleidoscopare a clipelor dramatice. Să reproducem scena morții lui Hotspur, după lupta cu prințul în care cade rănit.

Hotspur: O, Harry! mi-ai prădat tinerețea.

Indur mai ușor pierderea vieții fragede  
decât aceste titluri mândre câștigate dela mine;  
ele rănesc gândurile mele mai dureros decât sabia  
ta în trupul meu;  
dar gândul e robul vieții și vieța nebuna timpului  
și timpul, care are în stăpânire lumea toată  
va fi având un sfârșit. O! aș putea prevesti,  
dar pământesca și recea mână a morții  
zace pe limba mea. Nu, Percy, țărână ești  
și hrană pentru... (moare)

Prințul: Pentru viermi, brave Percy. Rămâi cu  
bine, inimă nobilă!

Țesătură roasă de ambiție, ce mare ți-e întinderea!  
Când acest trup păstra un suflet,  
un regat pentru el era prea mic;  
dar acum, două picioare din pământul cel mai nele-  
giuit îi e de ajuns.

(1 Henry IV, Art. V; Sc. IV; 77—92).

## 2 HENRY IV

A doua parte a tragediei *Henry IV* cuprinde moartea regelui și încoronarea lui Henry V; acțiunea depinde din ce în ce mai mult de viitorul Henry V, de noul rege care va liniști țara. Piesa pare să fie jucată în jurul anului



1598; se cunoaște un singur Quarto la 1600; a doua tipăritură cu totul diferită se află în Folio 1623.

Compania de teatru rivală, *Admiral's Men*, juca o piesă ajunsă populară *Sir John Oldcastle*. Conținutul acestei piese pare identic cu al celor două tragedii *Henry IV*. Probabil *Falstaff* se numea și în piesele lui Shakespeare tot *Oldcastle*, deoarece textul păstrează în *1 Henry IV*, Act. 1, Sc. II; 47 și în *2 Henry IV* în epilog numele lui Oldcastle. Inlocuirea acestui nume foarte cunoscut pe vremea lui Shakespeare s'ar datora după unii cererii Reginei Elisabeta, după alții din deferență față de familia martirului catolic cu același nume ucis ca partizan al lui Wycleff în timpul domniei lui Henry V. Un alt amănunt se află într'o scrisoare a lui Rowland Whyte către Sir Robert Sidney, în care stă scris, că actorii Lordului Chamberlain au jucat *Sir John Old Castell* la Hunsdon House în Londra (6 Martie 1600), spre marea plăcere a celor de față.

Personajele se împart în grupuri: Regele cu fiii săi, partizanii Regelui, dușmanii Regelui și Sir John Falstaff cu numeroasa sa bandă. Intre dușmanii monarhului niciun caracter nu se desprinde, cu deosebitul interes pe care-l prezenta în prima parte aventurosul Hotspur. *Contele de Northumberland* și *Richard Scroop*, arhiepiscopul de York nu vor însemna nimic de seamă de-a lungul tragediei; celelalte personaje vor rămâne palide față de copleșitoarea scenă a trecerii harului și puterii dela tatăl-Rege la fiul-Rege. Intreaga acțiune se concentrează în dialogul simbolic al acestei scene. Regele a adormit și prințul veghează lângă el.

Printul: Nu. Vreau să stau și să veghez aici lângă rege.  
(Toți ies afară de Print).

Dece coroana zace acolo pe perna sa  
când e o tovarășă de pat atât de chinuitoare?  
O, turburare strălucitoare! neliniște de aur!  
Tu lași porțile somnului larg deschise  
atâtor nopți de veghe! Acum doarme cu ea împreună!  
Dar nu atâta de deplin, și pe jumătate  
așa de adânc dulce  
ca acela ce sforăe tot timpul nopții  
prins pe frunte cu o legătură de bonetă. O Măreție!  
Când apeși cu greutatea ta pe cel care te poartă,  
tu te așezi ca o armură bogată pusă în arșița zilei,  
care arde păzind. Pe marginile suflului său  
e un fir de păr stând nemișcat.  
De-ar respira, firul ușor și fără greutate,  
silit ar fi să miște. Stăpânul meu grațios! tată!  
Intr'adevăr ăst somn e-adânc; e somnul  
care-a despărțit de cercul acesta de aur  
atâția regi englezi. Ce-ți datorez  
sunt lacrimi și durerea apăsătoare a sângelui,  
pe care firea, iubirea și dragostea de fiu  
le are o, scump tată! în schimb din plin.  
Datoria ta către mine e această coroană imperială,  
care, ca moștenitor imediat al locului tău și sângelui  
tău firește îmi revine. Iată! ea stă aici,  
(o pune pe cap)  
cerul s'o păzească, și de-ar fi forța lumii întregi  
într'un braț uriaș, nu-mi va smulge  
această cinste ereditară; o am dela tine,

o voiu lăsa alor miei, cum mi-o lași mie. (Exit).

(2 Henry, Act. IV, Sc. V; 19—46).

Prințul Henry este o altă înfățișare a eroului național englez. Hotspur nu se aseamănă cu Ahile și nici Prințul Henry cu o altă făptură literară a culturilor europene. Specificul englez umanizează în felul citatului nostru eroul și îl îmbracă în solemnitățile unice, pe care un popor îl acordă noțiunii de Rege. Scena următoare monologului va fi o confruntare între tată și fiu, o majestuoasă permanentizare a regalității în sânul unei națiuni conștiente, națiune cu destinul întrupat în Rege, într'un Rege înțelept, cum va fi Henry V. Religiozitatea monarhică a poporului englez și sentimentul național gravitând în jurul suveranului, pregătite în cele două tetralogii, vor fi apoteozate în *Henry V*, ultima tragedie din tetralogia casei Lancaster.

Contrastul dintre Prințul Henry și Falstaff se remarcă, se accentuează până la sfârșitul părții a doua din *Henry IV*. Sufletele lor corespund unor legi de echilibru: cu cât Falstaff va fi să decadă, cu atât Prințul se va ridica pe înălțimi morale. Lumea lui Falstaff va ajunge o adunătură de caricaturi.

Oamenii lui Falstaff sunt de fapt arătări pe nume: *Mucegaiu*, *Umbră*, *Neg*, *Slăbănog* ș. a. m. d. Cu vin și minciună a crescut personalitatea lui Falstaff; umorul său e construit din râsul tavernelor Londrei lui Shakespeare. Așa cum petrece Falstaff la *Eastcheap*, taverna lui Quickly, așa se petrecea în vestitele taverna *The Apollo* sau *The Mermaid*. Gluma lui Falstaff este

a unei Anglii vesele de o veselie cu amestec original de inteligență, naivitate, vulgaritate, jocuri de cuvinte, geniale stări de mulțumire și nemulțumire, un alt mijloc de uitare. Spre deosebire de celelalte tipuri comice literare acest Sir întrunește în personalitatea sa paradoxala existență a englezului de totdeauna: cazna (care poate fi și comică) între eroic și teluric. Descompunerea comică a superbului bețiv va fi având o parte tragică, desvoltarea amorală a personajului dă în lături actele cele mai serioase ale vieții. Tendința e caracteristică spiritului englez, vine ca o compensare a realismului unei națiuni prea muncite, dintr'o dorință necesară de a schimba. Schimbarea la unii devine *spleen*, la alții ajunge potrivit temperamentului fiecăruia neseriozitate, sau *falstaffism*. Intorsătura comică a lui Falstaff, nepăsarea sa față de cortegiul arătărilor omenesti care-l urmăresc, sunt deosebite de celelalte uriașe creațiuni ale Renașterii înrudite cu eroul lui Shakespeare. Cervantes și Rabelais au compus caracterele lor literare cu mai multă complexitate. *Panurge* are corespondențe cu cavalierul Falstaff. Shakespeare pare să fi cunoscut opera lui Rabelais. În *Cum vă place* (Act. III, Sc. II; 239) Celia spune: « Mai întâi ar trebui să-mi împrumuți gura lui Gargantua; e un cuvânt prea mare pentru o oarecare gură, precum se găsesc în ziua de azi ». Acest amănunt ne-ar face să credem, că Shakespeare a primit o influență puternică dela scriitorul francez la conceperea eroului său; comparația nu este însă concludentă, deoarece asemănare între *Panurge* și Falstaff nu se află decât în exteriorități.

Construcția unui personaj are întotdeauna variante și construcții contrastante în organismul unei drame. Hotspur este conceput în directă legătură cu Falstaff, tot astfel Prințul Henry. Dacă am întruni într'o singură plămadă cele trei caractere, am găsi întreaga axă, din care derivă toate gândurile, sentimentele și modurile intrigii din cele două părți *Henry IV*. Chiar personajele cele mai depărtate de miezul propriu zis al dramei izvorăsc din cele trei caractere. Toate formele de viață ale totului cuprins într'o dramă shakespeareană sunt modulațiile câtorva personaje. Astfel descoperim o artă a reflexelor în toate straturile structurii shakespeareane, artă care explică prezența atâtor personaje într'o dramă, necesitatea lor în complexul literar și dezvoltarea care li se acordă după importanță. Arta reflexelor ne ajută să urmărim fiecare notă a unei simfonii și să observăm felul în care gândește dramaturgul.

### MULT SGOMOT PENTRU NIMIC

Comedia *Mult Sgomot Pentru Nimic* are toate defectele lucrărilor anterioare și toate calitățile celor viitoare. Scrisă între 1598 și 1599, vom regăsi în ea personaje cunoscute din comediile și tragiile scrise până în această epocă și altele care indică forme de viață plămădite mai târziu. Intre *Mult Sgomot Pentru Nimic* și epoca marilor tragedii Shakespeare trece printr'o perioadă propice genului comic; în această perioadă de căutări va încerca să adapteze genul comic la fondul său tragic. *Cum oă place* lasă să se întrevadă colaborările lăuntrice ale

poetului vădind aptitudinea capitală. Mai târziu după *Hamlet* vor veni comedii, în care tragicul împinge comedia la satiră și ironie. Lirica excesivă a comedii shakespeareane dovedește nesatisfacerea poeziei în genul comic. Geniul său poetic întrebuițează forma comică din necesități de expresie. Un dramaturg obișnuit comotțiilor tragice va introduce, chiar fără voie, în substratul unui personaj comic obișnuința geniului său; atunci oare s'ar putea afirma despre Shakespeare că realizează doar în formă comicul? Afirmația ar putea fi susținută, deoarece nu există niciun personaj comic shakespearean fără tragic în adâncimile sufletului său.

*Mult Sgomot Pentru Nimic* este o comedie clădită pe o schemă tragică. Subiectul, luat din povestiri italienești, s'a răstălmăcit într'o intrigă de haz. Cântul al cincilea din *Orlando Furioso* a lui Ariosto cuprinde o poveste asemănătoare între *Ariodante* și *Ginevra*; nu știm dacă Shakespeare a cunoscut cântul lui Ariosto, însă se știe cu precizie, că a avut cunoștință de povestirea lui *Bandello* despre *Timbreo din Cordona*. *Claudio*, tânărul nobil din Florența, repeta întâmplările aceluia *Timbreo*.

Piesa s'a tipărit într'un singur Quarto la 1600 cu titlul: *Much adoed about Nothing. As it hath been sundrie times publikely acted by the right honourable the Lord Chamberlaine his servants. Written by William Shakespeare.* A doua tipăritură a comediei cu corecturi o găsim în Folio 1623.

*Claudio* o iubește pe *Hero*, dar *Don Juan* scornește o intrigă; intriga o acuză pe *Hero*, care nu știe cum să dovedească nevinovăția; *Claudio* crede în calomnie.

În fața altarului Claudio acuză mireasa, Hero leșină, toată lumea o crede moartă, chiar și Claudio care o părăsise. Dar calomnia se schimbă în remușcări și totul se schimbă în bine; Claudio se convinge că a făcut mult sgomot pentru nimic și deci se vor căsători fericiți.

Simplicitatea subiectului, naivitatea tuturor personajelor acestei romanțări aduce în scrisul englez atmosfera melodiilor cuceritoare din Italia Renașterii. Ca în foarte multe din operele sale Shakespeare potrivit obiceiurilor vremii își transportă materialul într'un cadru meridional și își mlădiază scrisul apropiindu-se de firea oamenilor din Sud. Comedia amorului e mai bine plasată sub soarele Mediteranei. Claudio, îndrăgostitul naiv, Hero, inocența feciorelnică, Don Juan, răutatea nefolositoare, sunt teme obișnuite dramei elizabetane. Spectatorul englez asculta cu interes transformarea comică a personajelor. Totuși câtă seriozitate e în scena nunții din biserică (Act. IV) și câtă suferință în această modernă Hero.

Călugărul: Doamnă, cine e omul pe care sunteți acuzată că-l iubiți?

Hero: Cei care m'acuză îl cunosc, eu nu cunosc pe nimeni.

Dacă eu cunosc pe oricare bărbat în viață mai mult

decât îmi permite cuviința feciorelnică

să fie neiertate păcatele mele! O, tată!

dovedește că vreun om a stat de vorbă cu mine la ore nepotrivite, sau că noaptea trecută

am schimbat vorbe cu vreo făptură,  
și atunci alungă-mă, urăște-mă, chinuește-mă până  
la moarte.

(Mult Sgomot Pentru Nimic. Act. IV, Sc. I;  
179—186)

Sunt convențiuni dramatice prea multe în această sprintenă atmosferă a comediei, sprinteneală adusă de celelalte personaje. *Beatrice* și *Benedick* fac o altă păreche de îndrăgostiți, o altfel de iubire. Temperamentele deosebite ale acestora mereu hărăzuitoare schimbă durerea în glumă.

Beatrice: Mă mir că vreți să vorbiți în liniște,  
Signor Benedick; nimeni nu vă ia în seamă.

Benedick: Cum! scumpa mea Doamnă Dispreț este  
încă în viață?

Beatrice: E posibil să moară Disprețuitoarea când  
ea găsește o asemenea îndestulătoare hrană  
ca Signor Benedick? Curtenia însăși nu s'ar păstra  
în fața voastră, ar trebui să se schimbe în dispreț!

Benedick: Este deci curtenia o renegată? Dar e cert  
că sunt iubit de toate femeile, afară de  
Dumneavoastră;  
și aș vrea să pot găsi în inima mea, căci nu am  
o inimă tare; dar, cu adevărat, nu iubesc  
pe niciuna.

Beatrice: Prea scumpă fericire pentru femei! altfel  
ar fi fost plictisite de un pretendent pernicios.  
Mulțumesc lui Dumnezeu și sângelui meu rece,  
sunt în această privință de părerea voastră. Țin



mult mai mult

să-mi aud câinele lătrând la vreo pasăre, decât un bărbat

să-mi jure iubire.

Benedick: Să o ție Dumnezeu pe Doamna mereu în acest gând!

astfel câțiva domni mai mulți vor scăpa de un obraz

condamnat la sgârieturi.

Beatrice: Dacă ar fi fețe ca ale voastre, o sgârietură nu le-ar putea face mai urâte.

Benedick: Ei bine! ești o minunată institutoare de papagali.

Beatrice: O pasăre pe limba mea face mai mult decât un animal pe limba voastră.

Benedick: Aș fi dorit să aibe calul meu iuțeala limbii voastre și suflarea voastră. Pentru numele lui Dumnezeu dați-i drumul, eu am sfârșit.

Beatrice: Intotdeauna sfârșești cu o mârtoagă metaforică, te cunosc de mult.

(Mult Sgomot Pentru Nimic. Act. I, Sc. I; 121—152)

Totuși *Beatrice* și *Benedick* se iubesc. Firicelul de orgoliu dintre ei dispare și se vor iubi ca cealaltă pereche. *Benedick* ne aduce aminte de *Mercutio*; el este, sau își închipuește că este, iubit de toate femeile. Caracterele lor vor fi examinate în momentul, în care *Hero* e acuzată.

Benedick va da înapoi, va fi nehotărît, se va îndoi; Beatrice cu o surprinzătoare generozitate jură în numele lui Hero și a nevinovăției. Sinceritatea Beatricei și puterea credinței sale completează puritatea eroinei. Shakespeare demonstrează neputința de apărare a inocenței, dacă nu este ajutată de armele mândriei, orgoliului sau ale adevărului. Calomnia e nimicită prin defecte și calități, ca un ocol făcut de drumul drept al adevărului. Indignarea Beatricei, față de împrejurarea nedreaptă în care a fost pusă Hero, e un fapt ce ar putea duce la erori grave. Excesul sentimental al Beatricei cere omorîrea calomniatorului. « ... Dar bravura s'a prefăcut în curtenie, valoarea în compliment și oamenii s'au schimbat în vorbe chiar în vorbe de podoabă. Azi pentru a fi atât de brav ca Hercule, ajunge să spui o minciună și să juri pentru ea; nu pot fi un bărbat după dorință, de aceea vreau să mor cu părere de rău, femeie ». Beatrice nu gândește mai puțin greșit decât Don Juan. Hero e singura apariție a eternului feminin; tăcerea de moarte a minunatei nevinovății va fi mult mai eficientă decât orice răzvrătire împotriva soartei.

Celelalte personaje sunt reminiscențe; de pildă, călugărul; *Fratele Francis* seamănă cu *Fratele Laurence* din *Romeo și Juliet*. *Leonato* e tot atât de absent față de tragicomedia tinerilor ca un *Montague* sau *Capulet*; *Don Pedro* de asemenea completează fundalul necesar al generației înaintașe.

Din toată acțiunea se singularizează *Dogberry* și *Verges* cu paznicii lor de noapte. Satirizarea reținută a acestor oameni nevoiași puși în slujbe pretențioase,

ne aduce aminte de breslașii actori din *Visul unei nopți în miez de vară*. E de remarcat în ironia comică a poetului reținerea față de o clasă socială umilă. Originalitatea acestor prezentări comice stă într'o ascunsă dragoste miloasă a poetului față de stările inteligenței celor de jos. Lipsa de duh se înlocuește cu duhul cuvintelor greșit întrebuințate, cu al nepriceperii situațiilor, cu nepotrivirea sentimentelor lor cu cadrul social în care s'a strecurat.

Dogberry: Voi trebuie să porunciți oricărui trecător să se oprească în numele prințului.

Al doilea Paznic: Cum, și dacă nu vrea să se oprească?

Dogberry: Ei bine, atunci nu-l lua în seamă și lasă-l să treacă. Indată adună laolaltă pe toți paznicii și mulțumiți lui Dumnezeu că ați scăpat de un nebun.

Verges: Dacă nu vrea să se oprească când i se poruncește, el nu e un supus al prințului.

Dogberry: Bineînțeles, și ei nu trebuie să aibe de aface cu nimeni altul decât cu supușii prințului. Să nu faceți gălăgie pe străzi; pentru că, pentru că este foarte tolerabil să auzi murmurul și vorba paznicului, și deci nu se poate îndura.

Al doilea paznic: Noi vrem mai mult să dormim,  
decât să vorbim. Știm  
care e datoria paznicului.

Dogberry: Bine, vorbești ca un vechiu și foarte  
liniștit păzitor, deoarece  
nu văd de ce somnul ar strica. Băgați de seamă  
însă, să nu vă  
fure lăncile. Bine, să bateți la toate tavernele și  
să porunciți celor beți să se ducă la  
culcare.

Paznicul: Și dacă ei nu vor?

Dogberry: Atunci, dă-le pace până se trezesc. Dacă  
nu vă  
dau un răspuns mai bun, spuneți că nu sunt  
oamenii, drept care i-ați luat.

Paznicul: Bine, domnule.

(Mult Sgomot Pentru Nimic, Act. III, Sc. III; 26—52)

Lirismul exagerat din celelalte comedii aici e stăpânit de acțiune; *Mult Sgomot Pentru Nimic* cu toate că stă înaintea de *Cum vă Place* se depărtează de elementele lirice caracteristice comediei shakespeareane. Cântecele lui *Balthazar*, servitorul lui Don Pedro (Act. II, Sc. III; 65—82) și cântecele lui *Claudio*, imnul iertării, (Act. V, Sc. III; 12—21) sunt mult inferioare materialului liric din piesele de până acum. Din citatele de mai sus se observă realismul trăsăturilor și aplecarea accentuată a dramaturgului către naturalism, acolo unde romantica încetează sau încearcă să se ascundă.

Mecanica elementelor de artă la Shakespeare este dificilă de analizat. Cuvintele *realism*, *naturalism*, *romantism* au o aplicare aproximativă în complexul shakespearean. Atunci când întrebuițăm aceste cuvinte — și ne căznim să le întrebuițăm cu precauțiune — ne dăm seama că ele nu explică îndeajuns, complexul de care se servește poetul. Adevărul cuprins într'o clipă dramatică gândită de Shakespeare are virulența unei descoperiri subite — faptul vine din aranjamentul dramatic caracteristic poetului — și astfel un anumit gen se dovedește insuficient a caracteriza acea clipă. Shakespeare joacă mereu între mai multe genuri. Imprudența criticei dramatice, de a-l înregimenta într'o brigadă estetică convingându-ne că Shakespeare e romantic, dovedește superficialitatea judecăților făcute după categorii și genuri. În fapt oricare poet contemplator genial al vieții și eternității cuprinde într'o armonie atât de complexă clipa de artă, încât nicio analiză nu poate desface acordul sintetic în elementele sale componente. Notele acordului sunt aceleași, acordul în totalitate este unic. Opera lui Shakespeare se desvoltă pe o uriașă desfășurare în timp de acorduri unice; aceste armonii nu se pot categorisi, ele trebuiesc retrăite cu complexul lor de artă. Cuvântul *romantic* nu limpezește niciun act artistic al lui Shakespeare, în schimb explică toată spiritualitatea unui Chateaubriand sau Alfred de Musset.

## HENRY V

O! de-ar vrea o muză de foc să se înalțe  
 în cel mai strălucitor cer al imaginației;  
 un regat drept teatru, prinți actori  
 și monarhi de-am avea spectatori avântatei scene,  
 atunci am vedea pe războinicul Henry în ade-  
 vărata sa înfățișare,  
 arătându-se măreț ca Marte și la picioarele sale  
 înhămate în goană foamea, războiul și focul  
 târite spre întrebuițare.

(Henry V, Chorus; 1—8)

Entuziasmul corului, cu care începe ultima tragedie din tetralogia casei Lancaster, indică exaltarea sentimentului național în jurul evocării regelui Henry V și apoteoza cu care Shakespeare vrea să sfârșească a doua și ultima cronică istorică dramatizată a Angliei.

Scrisă la 1599 *Henry V* apare la 1600 în ediția numită întâiul Quarto cu titlul: *The Chronicle History of Henry the fift, With his battell fought at Agin Court in France. Together with Auntient Pistoll. As it hath bene sundry times playd by the Right honorable the Lord Chamberlaine his seroants*. Al doilea Quarto apare la 1602, al treilea la 1619 (dată falsă), a patra tipăritură Folio 1623.

Piesa a fost reprezentată în timpul campaniei lui Essex în Irlanda (27 Martie 1599—28 Septemvrie 1599). In prologul spus de cor la actul al cincilea sunt următoarele versuri:

Sau, printr'o imagine mai mică dar mai dragă  
 nouă,

ar fi acum generalul grațioasei noastre împărătese venind din Irlanda, cum va veni într'o vreme bucuroasă,  
aducând pe spada sa o răscoală înăbușită.  
Cât de mulți vor părăsi orașul liniștit,  
să meargă să-l salute!

(Henry V, Chorus V; 29—34)

Schimbarea caracterului lui Henry V la sfârșitul părții a doua din *Henry IV* pregătea prezentarea voită de poet prin persoana lui Henry V, a unui rege așa cum trebuie să fie. Falstaff a dispărut, însă experiența vieții aventuroase trăită în mediul vechilor săi tovarăși îl umanizează și aduce înțelepciune în firea regelui. Figura istorică, a celui care a fost pe tronul Angliei regele Henry V, este bine înțeles mult schimbată. Shakespeare scrie o apoteoză a regalității engleze construind o figură ideală, căutând să influențeze impresia grandoarei regale cu ajutorul corurilor de slavă presărate de-a-lungul tragediei. Un imbold patriotic și multă socoteală dramatică diformează realitățile.

Din astfel de imnuri naționale s'a realizat și s'a înțărît un popor. Spiritualitatea acestui rege zugrăvit de Shakespeare cată să fie modelu! închipuit de lumea elizabetană. Era în acel moment istoric o dorință comună de a vedea Anglia unită cu Scoția, Irlanda și Franța într'un singur stat, o împărăție. Instinctul național al poetului se conformează sentimentelor poporului. Lumea elizabetană a creat dragostea poporului englez pentru rege și respectul către tron. De aceea

ne interesează prea puțin istoria propriu zisă a Angliei sau realizările veridice ale cronicelor regale parcurse de drama lui Shakespeare. Adevărul istoric cuprins în *Henry V* are mai puțină importanță, decât adevărul istoric al lumii elizabetane ușor de sesizat. Shakespeare a intuit și exprimat concepția monarhică a poporului său. El nu descrie un individ anume, un personaj istoric, ci un simbol. Cronica Angliei dramatizată de Shakespeare este o înșirare de indivizi capabili sau incapabili de a reprezenta simbolul monarhiei. Am observat deficiențele câtorva; privind de-a-lungul celor două tetralogii vedem slăbiciunile lui Henry VI, aberațiile lui Richard III, îndiferența lui Richard II, ambițiunile personale ale lui Henry IV. Cauzele incapacității fiecăruia se găsesc în individ, nu în funcțiune sau în împrejurarea istorică. Linia generală a Renașterii se remarcă în centrarea acestui determinism. Individul are libertatea de a justifica simbolul, *dacă îl cunoaște*.

Henry V dovedește în imaginația lui Shakespeare calitățile unui monarh ideal. Tragedia eroului principal se îndepărtează de conflictul dramatic istoric, în schimb *regele* este descris cu plastica gândurilor și sentimentelor dintr'un monolog impresionant.

O! condițiune aspră!

Soră geamănă a măririi, subiect de discuție  
al oricărui nebun care nu poate găsi înțelegere  
decât pentru propriul său chin. Câte nenumărate  
plăceri pașnice  
de care oamenii se bucură, regii trebuie să le



îndepărteze!

Și ce au regii, pe care oamenii nu-l au,  
decât ceremonia, decât ceremonialul public?

Și ce ești tu, tu ceremonie vană?

Ce soi de zeu ești tu, tu ce suferi mai multe  
dureri de muritor decât adoratorii tăi?

Care sunt beneficiile tale? care sunt veniturile tale?

O, mărire! arată-mi valoarea ta:

care e sufletul slavei?

Ești tu mai mult decât un loc, o treaptă, o formă  
stârnind în ceilalți oameni teamă și respect?

În fapt regele e mai puțin fericit fiind temut,  
decât cei care se tem.

Ce sorbi tu adesea în loc de dulce slavă,  
decât otrava lingușirii? O! fii bolnavă mărire a  
măririi,

și poruncește ceremoniei să-ți dea îngrijire.

Gândești, că febra aprinsă te va părăsi  
gonită de titlurile suflăte de lingușire?

Face ea loc îngenunchierilor și încovoierilor umile?

Poți tu, când tu poruncești cerșetorului să  
îngenunche,

să-i poruncești și sănătății lui? Nu, vis de mândrie,  
tu care joci atât de subtil cu odihna unui rege;

eu sunt un rege care te desvăluște; și eu știu  
că nici harul, sceptrul și bulla,

spada, bastonul regal, coroana imperială,

hlamida țesută din aur și perle,

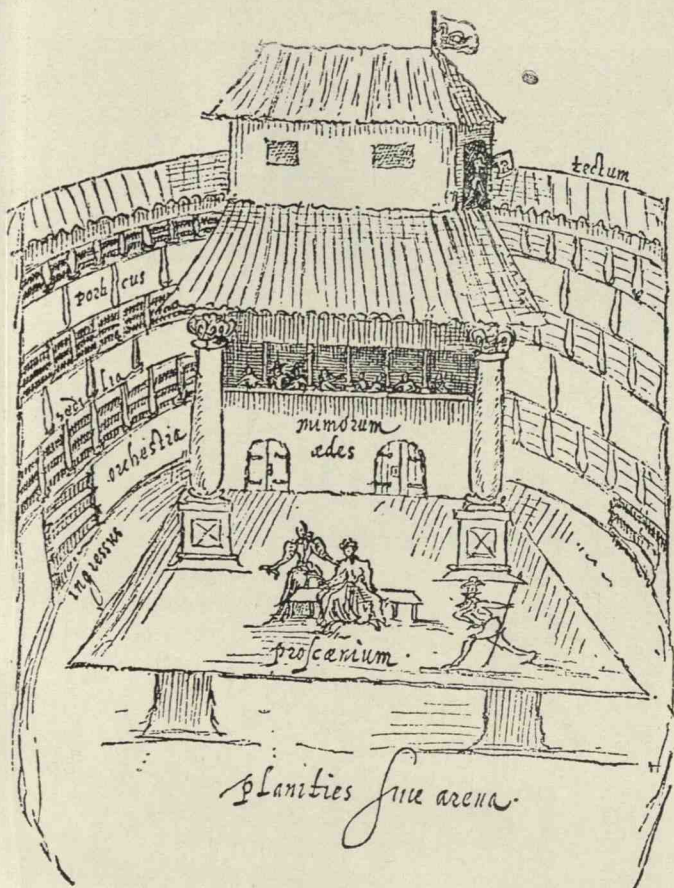
pompoasele titluri înșirate înaintea regelui,

nici tronul pe care stă, nici afluența fastului

care se strânge în înaltele ținuturi ale acestei lumi  
 nu, niciuna din aceste triplu-majestuoase ceremonii,  
 niciuna din aceste silite culcușuri regale,  
 nu pot fi ca somnul adânc al celui din urmă sclav,  
 care cu mintea goală și trupul răzbit  
 merge la odihnă îndopat cu pâine amară;  
 el nu vede niciodată noaptea oribilă, copilul iadului,  
 ci, ca un rob din zori și până la apus,  
 asudă sub ochiul lui Phoebus, și toată noaptea  
 doarime în câmpia Elizee. Și a doua zi după  
 răsărit se deșteaptă,  
 îl ajută pe Hiperion să-și înhame armăsarii săi  
 și urmărește astfel veșnica trecere a anului  
 cu munca lui folositoare până în mormânt.  
 Și, față de mărire, un astfel de nenorocit  
 petrecându-și ziua în munci, iar noaptea în somn  
 are întâetate și favoare față de un rege.  
 Robul, o parte din pacea țării,  
 se bucură; dar în țeasta sa greoaie știe mai de loc  
 câtă veghe dăruște regele pentru păstrarea liniștii,  
 de care toți se bucură în ceasuri de odihnă.

(Henry V, Act. IV Sc. I, 253—304)

Umanizarea regelui nu este zugrăvirea omului-rege, ci identificarea unui rege cu țara, identificarea lui Henry V cu Anglia. Deasupra formelor măririi omenești se află *veghea*, adevărata înfățișare a regalității. Cu toată atenția dată personajului Henry V, cu toate avantajele de care se bucură personajul în intriga dramei, eroul nu are dramatismul necesar unei tragedii; toate împrejurările



unicum (et) proprium et sanctum, hinc unum consistat  
 omni determinatum, in quo multi vultu Tauri, et stupida  
 magnitudinis vultu, d' fustis cantu et fustis aluntur; qui  
 ad

Desenul lui De Witt

Reprezentând Interiorul Teatrului Swan din Londra pela 1596



O reprezentație shakespeariană la Red Bull Theatre  
în Londra la 1672

create pentru a fi pus în valoare nu susțin schema tragediei. Bătălia dela Azincourt nu are semnificații dramatice; numai importanța ei istorică face să fie descrisă. Descrierile de cor, monoloagele regelui și scenele comice cu *Pistol*, *Nym* și *Bardolph* sunt epice, dar mai puțin dramatice. Nici contrastele între *Carol VI*, regele Franței și *Henry V* nu prezintă interes, deoarece se remarcă lipsa de obiectivitate a poetului. Sentimentele naționale și exaltarea patriotică îl scot pe Shakespeare din făgașele judecăților obiective. Drama în totalitatea ei suferă din cauza părtinirilor autorului, în schimb se realizează cântecul Angliei și « the King's Majesty of England ».

Intenția creațiunii este într'astfel îndeplinită în dauna tragediei. Până și celelalte caractere ale piesei sunt peisajul sufletesc al lui Henry; și pentru că e necesar să observăm și părțile slabe ale poetului, fiind și ele instructive, vom reproduce scena dintre *Pistol* și Regele Henry.

*Pistol*: Qui va là?

Regele: Un prieten.

*Pistol*: Răspunde-mi; ești ofițer?

Sau ești de jos, comun și popular?

Regele: Sunt gentilom dintr'o companie.

*Pistol*: Tu porți lancia războinică?

Regele: Chiar așa. Tu cine ești?

*Pistol*: Tot atât de bun gentilom ca împăratul.

Regele: Atunci ești mai mare decât Regele.

*Pistol*: Regele e băiat bun și cu inimă de aur,

un băiat de viață și un drăcușor vestit,  
de bună familie cu brațul tare curajos.  
Ii sărut încălțăminte murdară și din toată inima  
mea  
iubesc drăguța sa fanfaronadă. Cum te numești?

Regele: Harry *le Roy*.

Pistol: *Le Roy!* nume din Cornouailles; ești din  
neamul lor?

Regele: Nu, sunt Gal.

Pistol: Il cunoști pe Fluellen?

Regele: Da.

Pistol: Spune-i, că am să-i frec ridichia pe cap în  
ziua  
Sfântului David.

Regele: Bagă de seamă să nu porți pumnalul în  
cască

în acea zi, de teamă să nu-ți frece ție.

Pistol: Ii ești prieten?

Regele: Și de asemenea rudă.

Pistol: Atunci, smochina pentru tine!

Regele: Mulțumesc. Dumnezeu fie cu tine!

Pistol: Eu mă numesc Pistol. (Exit)

Regele: Numele stă bine aprinderii tale. (Se retrage)  
(Henry V, Act. IV, Sc. I; 35—36)

Toată această scenă nefolositoare pentru caracterizarea lui Pistol sau a Regelui este vie și comică, însă nu aduce nimic nou în înjgheizarea dramei. Acțiunea prin astfel de scene bate pe loc. *Henry V* are astfel de suspendări ale acțiunii, cele mai caracteristice sunt scenele

dela Eastcheap, alternarea banală a curții regale franceze cu scenele din Anglia, scena *Katharinei* (Act. III, Sc. VI), și toate corurile.

Intre personajele cealalte rămâne *Fluellen*, un Gal cu verva îndrăcită, un militar vorbăreț, cu o fire bună, curajos și pretențios. Minte lui *Fluellen* caută mereu comparații cu vitejia și faptele Romanilor de altădată; bătăliile marelui Pompei sau ale strămoșilor din cronici, ca Eduard cel Negru, sunt pentru el modele neperitoare. Pentru *Fluellen* prezentul nu există decât întru cât el imită trecutul. Din revenirea permanentă la trecut proporțiile întâmplărilor și oamenilor din prezent sunt diformate.

Imperialismul englez își găsea un premergător în Henry V, singurul rege din trecutul Angliei care a căutat să deschidă orizonturi în afara hotarelor spiritului neliniștit al poporului său. Cu el se sfârșește istovitoare luptă a celor două roze, cu el se sfârșește un capitol din istoria frământărilor interne din Anglia. Domnia Elizabetei și a urmașilor ei va accentua directiva imperialistă a lui Henry V. Shakespeare exprimă, mai mult pentru vremea din care face parte, starea de spirit a neamului său.

## IULIUS CAESAR

La 21 Septembrie 1599 călătorul *Thomas Platter* descrie reprezentația văzută la Globe cu tragedia *Iulius Caesar*. În piesa lui *Ben Jonson* reprezentată în același an pe aceeași scenă se găsește o aluzie la următoarele versuri ale lui Shakespeare:

O! judgement! thou art fied to brutish beasts,  
And men have lost their reason.

(O! rațiune! tu găsești încredințare la bestiile brutale, că oamenii și-au pierdut judecata lor).

(Iulius Caesar, Act. III, Sc. II; 110—111)

Aluzia lui Jonson în *Every Man out of his Humour* este:

Reason long since is fied to animals, you know.

(Știți, de multă vreme rațiunea e încredințată animalelor).

(Every Man out of his Humour, Act. III, Sc. IV; 33)

Aceste amănunte fixează data producțiunii în jurul anului 1599. Anticarul *John Weever* descrie tragedia « Iulius Caesar » în patru versuri mediocre, în lucrarea sa apărută la 1601 scrisă cu doi ani înainte (mențiune în prefața lucrării): *The Mirror of Martyrs, or The Life and Death of Sir John Oldcastle*; ceea ce confirmă anul 1599 ca dată a producțiunii.

Nu există niciun Quarto cu *Iulius Caesar*; singura tipărire a lucrării se află în Folio 1623.

E interesantă trecerea poetului dela cronica istorică națională la această tragedie romană. Plutarch și mediul clasicizant al lui Jonson au fost sănătoase îndemnuri. Cu ani înainte existau lucrări având ca erou principal pe Cesar; niciuna nu descrie cutremurătoarele evenimente ale conflictului esențial din istoria Romei, lupta dintre imperialism și republicanism, ca Shakespeare, pentru că nimeni nu a venit să vadă sufletul omenesc în vrăjmășie cu ideile, să cunoască oamenii și ideile, simțirea și destinul mai bine decât Shakespeare. Saltul de



înțelegere întrece de multe ori la acest englez din Renaștere pe al grecului Plutarch din minunatele sale *Vieți*. Demonia lui Shakespeare îl ajută să întrevadă în înțelepciunea antică a lui Plutarch, hotarele mitice ale celui ce își zicea descendentul prin Enea al lui Venus și Anchise.

A susține că eroul principal al acestei tragedii este *Marcus Brutus*, pentru că prezența acestui personaj ocupă toată acțiunea, ar fi o greșeală. Shakespeare a înțeles, că faptul de seamă al dramei este *Cesar* și că umbra gigantică a generalului roman apasă tot materialul dramei. Totuși Cesar are câteva apariții trecătoare prin scenă. Ideea însă terorizează; toate suferințele și chinurile lui Brutus sunt consecințele ideii cesariene. Descrierea vâjnoasă a împotrivirilor din sânul Statului roman, patimile clocotitoare înfățișate cu accente nemuritoare ne conving pentru întâia oară în cronologia operei shakespeareane, că poetul care le-a compus este un geniu universal. Avem în fața noastră întâia dovadă a posibilităților uluitoare în drama literară.

Shakespeare dramatizează complotul lui Marcus Brutus în numele libertății și Republicii împotriva cesarismului, și asasinarea lui Iuliu Cesar în Senat cu toate consecințele pentru complici.

Nu pregetăm mărturisirea unei mirări. Cum a intuit un englez al Renașterii spiritul antichității romane? Cum a știut să redea atmosfera, locurile, oamenii, mulțimea, ideile, simțirea? Răspunsul e un cuvânt: genialitate. Tonul versurilor albe, construcția însăși a versului alb pronunță hotărârea de dincolo de vieață

a tragediei lui Iuliu Cesar și a celorlalte opere stând să fie dăruite umanității. Poetul a căpătat o înfricoșătoare siguranță tragică.

Evenimentele politice ale Londrei din 1600 n'ar putea fi influențat problematica piesei; prea este strălucitoare de adevăr icoana Romei lui Cesar. Se afirmă de obicei, că sunt două poluri fixe în acțiunea acestei lucrări: Brutus și Cesar. O analiză superficială ne-ar constrânge să afirmăm și noi același lucru. În faptul istoric ca în faptul literar al lui Shakespeare există un singur centru de radieră: Cesar. Toate fapăturile depind de acest centru, faptele tuturorora de asemenea. Brutus acționează ca o fatală necesitate a centrului, care se vrea nimic. Astfel lămurită fapta lui Brutus, știindu-se prietenia și dragostea lui pentru Cesar, justifică revelația dată de Shakespeare. Poetul a pătruns nu numai intimitățile psihologice ale personajelor sale, nu numai jocul dintre două idei părelnic în conflict, nu numai determinismul istoric într'o clipă pilduitoare a omenirii, ci necunoscutul pe care oamenii adesea îl numesc destin. Retrăirea completă a unei clipe, Iuliu Cesar, readuce taina idelor lui Martie; însă nu readuce faptul ca o prevestire neexplicabilă, așa cum relatează istoria, ci taina idelor lui Martie este egocentrul supranatural al unei structuri: *Cesarismul*. Iată de ce *libertatea* structurii naturale, adică Brutus, nu trebuia să cadă în păcat de moarte în fața unui glob supranatural; iată de ce Cesar sucombă trupește, dar se încarnează în *Marcus Antonius* și în *Octavius Caesar*, iată de ce Brutus greșește în numele unei gogoase patriotice numită libertate și ispășește

cumplitele chinuri ale unei existențe trădătoare. Cesar nu trebuia trădat, Cesar este o existență supranaturală și nimeni în numele oricărei libertăți pământești nu are dreptul să clinească fir de păr din capul lui. Shakespeare arată magistral *harul* de o parte, deci libertatea absolută cesariană, și de altă parte *greșeala*, deci libertatea greșit înțeleasă de oameni.

Dedesubtul acestei problematice se sbuciumă psihologia tragediei. Intre *putere* și *destrămarea puterii* se chinuește *prietenia*, prietenia lui Cesar pentru Brutus, prietenia lui Brutus pentru Cesar. Spuneam că tragedia are un singur centru; prietenia celor doi eroi dovedește și în ordinea psihologică unicitatea focarului tragic. Răzvrătirea uneia din părți într'o prietenie față de cealaltă este încă o dovadă a pământeștilor aspirații ale lui Brutus. Câtă logică clasică are desfășurarea dramatică a acțiunii! Până în legătura trupească: « Et tu, Brute »! coboară ochiul limpede al poetului. Mai clar decât amănuntul istoric Shakespeare plămădește vieța sa literară, dă graiu timpului. Interpretându-se conceptul *libertate* în înțelesul lui Brutus, tragedia *Iuliu Cesar* este o absurditate; adăugându-se înțelesului lui Brutus, al libertății obiectivele *drept-nedrept* toată acțiunea capătă carnația necesară tragediei. De aceea găsim o diferență de planuri atât în Shakespeare cât și în istorie: Brutus *pledează* la o anumită bară a timpului, Cesar *se arată* supratemporal.

Shakespeare reușește să stabilească complexul de semnificații umane și politice atât în antichitate cât și în Renaștere. Meditația în subconștientul poetului

este: lupta rațiunii împotriva credinței instaurate. Aici abia ghicim mentalitatea omului modern strecurându-și turburarea în meticulozitatea sa obiectivă. De astă dată Cesar și Brutus se unesc în centrul preocupărilor autorului, tragicul e al unui singur organism.

Din punct de vedere literar se remarcă un stil sobru, concis, scene scurte, replice scurte, un mers gonit aproape al acțiunii, o fugă a sentimentelor, o arhitectură cu totul la voia întâmplării în amănunte, respectând linia generală și așezarea întâmplărilor după nevoile dramatice principale. Impresia la lectură și la spectacol are caracterul unor știri senzaționale comunicate dramatic sau a unei întâmplări fioroase, un asasinat pe care spectatorul îl descoperă între datele necunoscute dela început la sfârșitul piesei, ca un detectiv dintr'un roman polițist londonez. Măestria sugestiilor fizice ne stăpânesc în primul rând lectura. Impresia demonică se va repeta în toate marile tragedii și va fascina în *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*. Dacă până la asasinarea lui Cesar evenimentele au facultatea de a capta interesul prin hazardul însoțitor, după cuvântarea funebră a lui Marcus Antonius urmărirea lui Brutus și a tovarășilor săi mărește interesul ideologic al luptelor. Oamenii răspund în diferite chipuri la o întrebare și mai ales potrivit temperamentului fiecăruia; mijlocul banal și primar al literaturii dramatice devine la Shakespeare o virtuozitate. Triumviri, tribuni, senatori, conspiratori, cetățeni, sclavi, soldați și mulțimi, personalități sau vreun ins fără nume capătă un anume loc în acțiune ca o anume emisiune de sunet într'o simfonie. O trecere a lui Cesar

e ca o melodie de fanfară suprapusă pe murmurul cetăților antice, o singură trecere de unsprezece replici repezite în cursul unei procesiuni ajunge pentru prezentarea unei colosale figuri istorice.

Cesar: Calphurnia!

Casca: Hei, liniște! Cesar vorbește!

(Muzica încetează)

Cesar: Calphurnia!

Calphurnia: Aici, stăpânul meu!

Cesar: Să stai în calea lui Antonius! Când își aleargă cursa. Antonius!

Antonius: Cesar, stăpânul meu!

Cesar: Nu uita în goană, Antonius,  
să te aproprii de Calphurnia, deoarece bătrânii  
noștri spun  
că sterpele fiind atinse în această sfântă alergare,  
vor fi deslegate de blestemata lor sterilitate.

Antonius: Imi voi aduce aminte.

Când Cesar spune: « Fă asta », este făcut.

Cesar: Plecați; și nu lăsați nicio slujbă neîndeplinită.

(Muzica).

Prevestitorul: Cesar!

Cesar: Ha! Cine mă chiamă?

Casca: Poruncește să înceteze orice sgomot; încă-odată  
liniște!

(Muzica încetează).

Cesar: Cine este în mulțime care mă chiamă?

Aud o voce mai ascuțită decât toată muzica  
strigând: « Cezar! » Vorbește. Cesar s'a întors să te  
audă.

Prevestitorul: Păzește-te de idele lui Martie.

Cesar: Cine e omul acesta?

Brutus: Un prevestitor te sfătuiește să te păzești de idele lui Martie

Cesar: Pune-l în fața mea, să-i văd chipul.

Casca: Cetățene, ieși din mulțime, privește spre Cesar.

Cesar: Ce-mi spuneai acum? Spune-mi încăodată.

Prevestitorul: Păzește-te de idele lui Martie.

Cesar: E un vizionar; să-l lăsăm; să trecem.

(Iulius Caesar Act. I. Sc. II; 1—24)

Calitățile tragediei *Iulius Caesar* se remarcă în expresia dramatică, în îndemânarea sobră a întrebunțării cuvintelor. Aici găsim răsărind pentru întâia oară stilul shakespearian spre deosebire de stilul dramei elizabetane de sub influența lui Kyd și Marlowe. Cuvintele nu sunt întrebunțate potrivit sentimentalismului exagerat al lui Kyd, ci ele sunt, când cere gândul. Lăbărțarea literară începe să fie părăsită și în schimb vioiciunea sufletească se concentrează, toate sentimentele se sgârcesc. Vedeniile antropomorfe ale spiritului shakespearian primesc un ultim impuls al facerii. Aspru și pur, avântat și căzător între antinomii, sburător spre lumini veșnice și gonit de fiucele Pământului, Eriniile, prin labirintul existenței moderne, Shakespeare rătăcește conștient în aburul vieții căutându-i marginile.

Abia acum geniul înfruntă realitățile cu deplina stăpânire a meseriașului și a bărbatului de treizeci și șase ani. Câteva explozii de râs se vor mai auzi, după care îndoiala, întrebările fără de răspuns îi vor mușca sufletul!

Să dăm crezare, celor care susțin, că tragedia shakespeareană are un alt autor decât comedia shakespeareană? Argumentul doveditor ar fi *stilul* deosebit. Sutele de înțelesuri ale cuvântului *stil* ne pun în gardă și ne silesc să credem, că deseori cuvântul acesta nu mai corespunde înțelesului său de frunte. Cine nu cată a deosebi *gen* de *stil*, acela va continua să creadă în deosebirea de stil a tragediei de comedia lui Shakespeare; cine ia seama la mișcările adâncului din opera shakespeareană va urmări același grandios solilocviu al unui singur poet, unic meseriaș atât de bine ascuns în lucrările sale.

### CUM VĂ PLACE

Specificul comediei lui Shakespeare este derivarea comicului din tragic cu nuanțe mult mai îndrăznețe; masca acestei comedii nu râde ca la Aristofan, Plaut, ca în *Commedia dell'Arte* sau la Molière; totul pornește mai mult dintr'o milă și ajunge poezie voioasă. Romanțiozitatea comediei lui Shakespeare o aproprie mai mult de anumite scenarii din *Commedia dell'arte*, de gestul grațios și ritmat al comediilor naive italienești. *Cum Vă Place* e un model al genului. Voioșia bucolică a naivei povestiri, scenariul construit să placă adolescenților, personajele *îndulcite*, cadrul de curte ducală din Renaștere sau de pădure, pădurea Ardenilor, toate au un farmec, toate par gândite și exprimate de gingașa *Rosalind*, copila cu simțiminte blânde și nebunatece.

În registrul de rețineri de piese *Cum Vă Place* e înscrisă la 4 August 1600. Singura tipărire se află în Folio 1623.

*Frederic*, uzurpatorul fratelui său, e ducele rău ; fratele său, ducele cel bun trăiește în exil cu nobili însoțitori în pădurea Ardenilor. *Rosalind*, fata ducelui exilat, este persecutată la curtea ducelui cel rău. Prietena *Celiei*, fata ducelui rău, o ființă iubitoare de dreptate, este singura mângâiere a *Rosalindei* ; ele sunt nedespărțite și vor fi nedespărțite, când uzurpatorul *Frederic* o va izgoni dela curte. *Celia* și *Rosalinda* însoțite de bufonul *Touchstone* vor fugi în pădure între păstori. În această pădure a Ardenilor se vor întâlni toți desmoșteniții soartei. Aici bătrânul duce trăiește înconjurat de prieteni ; aici vine *Orlando*, un tânăr nefericit, frumos și mândru, fiul unui nobil, și el persecutat de un frate rău ; aici *Celia*, *Rosalinda* și *Touchstone* vor trăi între păstori dragostea naturii și a libertății. Dragostea *Rosalindei* pentru *Orlando*, a *Celiei* pentru *Oliver*, fratele îmbunat al lui *Orlando*, *Touchstone* cu dragostea lui caraghioasă pentru țărancă *Audrey*, dragostea ciobăniței *Phebe* pentru ciobănașul *Silvius*, și iubirea tuturor pentru natură se va desfășura între arborii bătrâni, murmurul izvoarelor, cântece de păsări, cântece de lume.

Contrastul dintre curtea uzurpatorului și viața păstorească, dintre cetate și pădure apare ca o nevoie strigătoare la cer în sufletul poetului. Toate nedreptățile și păcatele, intriga, orgoliul, hoția, cruzimea, lăcomia, răutatea, prostia, strâmbătatea s'au adunat toate în cetate. Acolo nu se poate trăi. Să fugim la țară, în locurile neumblate de oameni, lângă bordeie și turme de oi, în umbra pădurilor seculare. Acolo stă ascunsă dragostea, înțelegerea, meditația ; acolo toți vor găsi fericirea



pământească, acolo doar firile melancolice vor medita și vor stihui cinismul lor, disprețul față de lume. *Jaques* e un caz rar, el e dintre aceia, cari nu uită cetatea.

*Jaques*: O scenă-i lumea toată,  
și toți bărbații și femeile nu sunt decât actori;  
ei au ieșirile lor și ale lor intrări.  
Și un om în timpul său joacă multe roluri,  
având drept acte șapte vârste. La început noul  
născut, scâncind și vărsând în brațele doicii.  
Apoi școlar plângăreț cu ghiozdanul său  
trecând cu chipul de dimineață, târîndu-se ca un  
melc anevoie spre școală. Apoi îndrăgostitul  
fumegând ca un cuptor cu o baladă plângătoare  
către sprânceana stăpânei sale. Apoi soldat  
plin de înjurături curioase și bărbos ca leopardul,  
gelos pe onoarea sa, furios și gata de ceartă  
căutând înșelătoarea glorie  
chiar în gura tunului. Apoi judecător  
cu burta rotunjită cu o bine căptușită robă  
cu ochi severi și barba tăiată într'adins,  
plin de zicale înțelepte și maxime moderne,  
și așa își joacă rolul. Vârsta a șasea  
ne introduce în pantaloni subțiri și pantofi,  
pe nas cu ochelari și punga alături;  
ciorapii din tinerețe bine păstrați sunt acum  
prea largi pentru piciorul său uscat; și vocea sa  
puternică  
de bărbat revine la subțirimi de copil, șueră  
și flueră în sunetul său. Peste toate, ultima scenă

Phebe: Și eu cu Ganymede.

Orlando: Și eu cu Rosalind.

Rosalind: Și eu cu nicio femeie.

Silvius: E să fii cu totul credință și supunere;  
așa sunt eu cu Phebe.

Phebe: Și eu cu Ganymede.

Orlando: Și eu cu Rosalind.

Rosalind: Și eu cu nicio femeie.

Silvius: E să fii cu totul închipuire,  
cu totul patimă, cu totul dorinți;  
tot adorare, datorie și ascultare;  
tot umilință, răbdare și nerăbdare;  
tot limpede, tot resemnat, tot jertfind;  
așa sunt eu cu Phebe.

Phebe: Și eu cu Ganymede

Orlando: Și eu cu Rosalynd.

Rosalind: Și eu cu nicio femeie.

Phebe: (către Rosalind). Dacă e așa, de ce  
mă 'nvinuești, că te iubesc?

Silvius: (către Phebe). Dacă e așa, de ce  
mă 'nvinuești, că te iubesc?

Orlando: Dacă e așa, de ce mă 'nvinuești,  
că te iubesc?

Rosalind: Către cine vorbești așa: « De ce mă 'nvinuești,  
că te iubesc? »

Orlando: Celei ce nu-i aici, nici nu m'aude.

(Cum Vă Place Act.V, Sc. II; 90—119).

Din acest joc încrucișat cetitorul înțelege acțiunea, la care a dat naștere prezența Rosalindei, îmbrăcată în

naive de tânăr, pentru a încerca dragostea lui Orlando. Phebe crezând-o bărbat se îndrăgostește de Rosalind și pricinuește suferința lui Silvius. Până la sfârșit toate se vor limpezi spre bucuria tuturor și zeița *Hymen* în cântece va consfinți dragostea perechilor.

Shakespeare a luat subiectul din povestirea lui *Thomas Lodge* intitulată *Rosalynde, Euphues Golden Legacie* publicată în 1590. Anumite elemente, cum e povestea celor trei frați, sunt luate de Lodge din *Povestea lui Gamelyn* aflată în anumite manuscripte ale *Poveștilor din Canterbury* de Chaucer; așa apar până în *Cum Vă Place* îi lui Rowland de Boys: Oliver, Jaques și Orlando.

Din celelalte personaje se desprinde *Adam*, un servitor bătrân și credincios, rol jucat de însuși Shakespeare. *Adam* slujește sufletul bun al piesei, după cum luptătorul *Charles* slujește răutatea. Credința în trupul său, în victoria trupului său asupra frumuseții sufletești îl pune dela începutul piesei pe *Charles* împotriva lui Orlando; însă lupta are loc și înfrângerea luptătorului — trup asupra luptătorului — spirit dă o îndrumare generală tuturor personajelor. Tot astfel denaturatul *Oliver* e mântuit de mărinimia fratelui său, Orlando, pe care-l persecuta în Actul I. Ni se povestește convertirea sa (Act. IV, Sc. III) cu amănunte interesante. *Oliver* dormea adânc la umbra unui copac și un șarpe verde și aurit se încolăcise în jurul gâtului său. Orlando trecea pe acolo; la vederea lui șarpele își lasă prada și se ascunde într'un tufiș. Dar un leu stătea ascuns în apropiere gata să sară peste ei. Orlando se luptă cu leul și îl doboară. În sgomotul acestei lupte se va deștepta *Oliver*.

care sfârșește povestea aceasta de întâmplări ciudate e a doua copilărie și uitare adâncă, fără dinți, fără ochi, fără gust, fără nimic.

(Cum Vă Place Act. II. Sc. VII; 139—166)

Melancolia lui Jaques nu este atât de serioasă, cum ar părea dintr'o astfel de tiradă, ea e glumeață, ea e o simplă fantezie fără pretenție. Jaques tânjește după un costum de bufon, de clovn, de nebun, dar e prea contemplativ pentru un bufon. Mulți caută să-l pună alături de Hamlet. În fapt Jaques este contrariul lui Hamlet. Dorința lui Jaques este să ajungă ca bufonul Touchstone, adică un om care joacă judecăți și cuvinte fără să-și dea seama cum se scurge timpul, pentru că Jaques își dă *prea bine* seama cum se scurge timpul. Hamlet are direcția contrarie, el nu vrea să uite, el vrea să fie cât mai lucid în timp.

Gândirea bufonată a lui Touchstone nu are nicio direcție și nici rost; poate ar avea totuși rostul unei bune dispoziții, o filosofie de clovn.

Corin: Și cum vă place vieța de păstor,

Domnule Touchstone?

Touchstone: Intr'adevăr, păstorule, având-o în vedere pe ea însăși e o vieță bună; dar având în vedere că este o vieță de păstor, e rea. Având în vedere că e singuratecă, îmi place foarte mult; dar având în vedere că este retrasă, e o vieță foarte neplăcută.

Acum având

în vedere că e câmpenească, mi-este foarte plăcută; dar având în vedere că nu e la curte, mi-e displăcută.

Pentru că e o vieață austeră, vedeți, convine spiritului meu,  
dar pentru că nu e prea mult belșug în ea, merge mult împotriva stomacului meu. Ai nițică filosofie în tine, păstorule?

(Cum Vă Place Act. III. Sc. II; 11—23)

Dragostea risipită cu căldură în sufletul piesei scuză slăbiciunea acțiunii. Personajele, cele din pădure, sunt frumoase la suflet și avântate. Minunata lor tinerețe nefericită la început se schimbă în bună dispoziție, în jocuri luminoase, glume, doruri fericite, însoriri cum nu mai găsim în altă lucrare. O puternică aducere aminte și un dor nemărginit îl poartă pe scriitor printr'un Warwickshire al imaginației. Râsul său face gropețe pe chipul Rosalindei, cea mai sburdalnică și șugubeață eroină a lui Shakespeare. În această nouă Arcadie fericită melancolia însăși se rezolvă în jocuri de cuvinte. Fantezia întraripează pornirile cele mai pământești. Ce îi împiedecă pe oameni să fie fericiți, decât societatea greșit înjghebată a oamenilor? Revenirea la starea firească în natură purifică, muzicalizează. Oamenii nu se mai diferențează din niciun punct de vedere. Un singur sentiment îi leagă; ei stau strânși unul lângă altul, ca ramurile unui boschet ce freamătă zi și noapte; Un imn se înalță, un vânt îi poartă ca pe niște făpturi fără trup. Să ascultăm sunetele lor frățești:

Phebe: Bun păstor, spune acestui tânăr, ce e iubirea.

Silvius: E să fii cu totul din lacrimi și suspine;  
așa sunt eu cu Phebe.

Phebe: Și eu cu Ganymede.

Orlando: Și eu cu Rosalind.

Rosalind: Și eu cu nicio femeie.

Silvius: E să fii cu totul credință și supunere;  
așa sunt eu cu Phebe.

Phebe: Și eu cu Ganymede.

Orlando: Și eu cu Rosalind.

Rosalind: Și eu cu nicio femeie.

Silvius: E să fii cu totul închipuire,  
cu totul patimă, cu totul dorinți;  
tot adorare, datorie și ascultare;  
tot umilință, răbdare și nerăbdare;  
tot limpede, tot resemnat, tot jertfind;  
așa sunt eu cu Phebe.

Phebe: Și eu cu Ganymede

Orlando: Și eu cu Rosalynd.

Rosalind: Și eu cu nicio femeie.

Phebe: (către Rosalind). Dacă e așa, de ce  
mă 'nvinuești, că te iubesc?

Silvius: (către Phebe). Dacă e așa, de ce  
mă 'nvinuești, că te iubesc?

Orlando: Dacă e așa, de ce mă 'nvinuești,  
că te iubesc?

Rosalind: Către cine vorbești așa: « De ce mă 'nvinuești,  
că te iubesc? »

Orlando: Celei ce nu-i aici, nici nu m'aude.

(Cum Vă Place Act.V, Sc. II; 90—119).

Din acest joc încrucișat cetitorul înțelege acțiunea, la care a dat naștere prezența Rosalindei, îmbrăcată în

haine de tânăr, pentru a încerca dragostea lui Orlando. Phebe crezând-o bărbat se îndrăgostește de Rosalind și pricinuește suferința lui Silvius. Până la sfârșit toate se vor limpezi spre bucuria tuturor și zeița *Hymen* în cântece va consfinți dragostea perechilor.

Shakespeare a luat subiectul din povestirea lui *Thomas Lodge* intitulată *Rosalynde, Euphues Golden Legacie* publicată în 1590. Anumite elemente, cum e povestea celor trei frați, sunt luate de Lodge din *Povestea lui Gamelyn* aflată în anumite manuscrise ale *Poveștilor din Canterbury* de Chaucer; așa apar până în *Cum Vă Place* fii lui Rowland de Boys: Oliver, Jaques și Orlando.

Din celelalte personaje se desprinde *Adam*, un servitor bătrân și credincios, rol jucat de însuși Shakespeare. *Adam* slujește sufletul bun al piesei, după cum luptătorul *Charles* slujește răutatea. Credința în trupul său, în victoria trupului său asupra frumuseții sufletești îl pune dela începutul piesei pe *Charles* împotriva lui Orlando; însă lupta are loc și înfrângerea luptătorului — trup asupra luptătorului — spirit dă o îndrumare generală tuturor personajelor. Tot astfel denaturatul *Oliver* e mântuit de mărinimia fratelui său, Orlando, pe care-l persecuta în Actul I. Ni se povestește convertirea sa (Act. IV, Sc. III) cu amănunte interesante. *Oliver* dormea adânc la umbra unui copac și un șarpe verde și aurit se încolăcise în jurul gâtului său. Orlando trecea pe acolo; la vederea lui șarpele își lasă prada și se ascunde într'un tufiș. Dar un leu stătea ascuns în apropiere gata să sară peste ei. Orlando se luptă cu leul și îl doboară. În sgomotul acestei lupte se va deștepta *Oliver*.

El încheie povestirea la întrebarea Celiei, dacă este el fratele ce uneltea pieirea lui Orlando, cu cuvintele: « Eu eram, dar nu mai sunt eu ». Transformarea somnului în veghe e indicată până în personajele secundare ale lucrării. Mai reținem pe *Le Beau*, curtean însoțitor al Ducelui Frederic, o făptură afectată, reacțiune de gesturi slugarnice prețioase, curteanul răutății; apoi *Amiens*, nobil însoțitor al Ducelui exilat cântăreț neîntrecut al refrenului « Ducdame, ducdame, ducdame... » (duc ad me; îndrumează-mă). În umbra copacului cu frunza deasă, în sunetul păsărelelor voioase nu-i dușman decât iarna sau vremea rea; aici s'au adăpostit gândurile poetului.

*Cum Vă Place* este o evadare a poeziei din temperamentul neliniștit al scriitorului. Bănuim plăcerea cântecului nesfârșit prelingându-se în sufletul lui Shakespeare. El ar fi cerut ca Jaques lui Amiens să-i cânte încă odată, încă și încă... Mica scenă din Actul II, unde curg stanțele iubirii de natură, este ținta acestei comedii.

## NOAPTEA REGILOR SAU CE AȚI VOI

« Afară de ospăț, am avut o piesă numită *Noaptea Regilor, sau Ce Ați Voi*, foarte asemănătoare *Comediei Eroilor* sau *Menechmi* în Plautus, dar și mai asemănătoare și aproape de cea italiană numită *Inganni* ». Așa scria în jurnalul său John Manningham despre reprezentația din Middle Temple dela 2 Februarie 1602.

Totuși piesa se jucase cu mult înainte, în jurul anului 1600; singura tipărire a piesei se află în Folio 1623.



*Noaptea Regilor* e un nou refugiu în comedie a lui Shakespeare; câteva din temele unor comedii anterioare sunt reluate în forme mai precise și îmbinate într'o singură acțiune. Siguranța meșteșugarului îmbracă întâmplările mai vechi într'o broderie de amănunte noi izbutind o capodoperă. Vom găsi asemănarea între frați din *Comedia Erorilor*, vom găsi fata îndrăgostită în travesti făcând legătura dintre bărbat și rivală ca în *Doi tineri din Verona*, și alte scheme mici din *Neguțătorul din Veneția* sau *Cum Vă Place*. Amănuntul dramatic este atât de puternic la Shakespeare încât formele noi sunt profund schimbate; amănuntul capătă, cu cât înaintăm în variațiunile de tipuri ale operii, valori dominante.

La 1600 apare cartea *First Book of Airs* de Robert Jones; frânturile de cântec din Actul II. Sc. III; 109—121 sunt luate din opera lui Jones. Acest fapt ne ajută să plasăm lucrarea după 1600.

Acțiunea se petrece în Iliria. *Orsino*, ducele Iliriei e îndrăgostit de bogata Contesă *Olivia*. E o iubire bolnavicioasă, tristă și disperată de care frumoasa Contesă nu vrea să știe, pentrucă ea vrea să păstreze pentru un frate mort șapte ani de doliu. Vieța ei trebuie să fie de călugăriță... *Orsino* își alină suferința unei iubiri neîmplinite cu melodii și versuri în palatul său, în timp ce *Olivia* se îndrăgostește de *Viola*, o fată aruncată de un naufragiu pe coasta Iliriei și travestită în băiat. Lumea o confundă pe această minunată *Viola*, îmbrăcată în straie băiețesti, cu fratele ei, *Sebastian*. Profitând de asemănarea ei cu fratele, dispărut un timp în împrejurările nenorocite ale naufragiului, ea se angajează ca

paj făcând legătura dintre Orsino și Olivia. Intriga se complică prin dragostea Violei pentru Orsino. Fiecare iubește, însă nu pe cel de care e iubit.

Viola seamănă cu Iulia din « Doi Tineri Din Verona » și cu Rosalind din « Cum Vă Place »; jocul sufletesc al Violei e mai serios decât al celorlalte. O mai adâncă sinceritate și o vibrație convingătoare în raporturile sociale înmulțește aspectele personajului. În dragostea ei este cumpătare, bun simț și firesc; dragostea Oliviei e o amăgire, a lui Orsino de asemenea. Orsino e în dragoste cu dragostea și consecințele acestei stări aduc somnolența melodică care-l înconjoară; pesimismul, disperarea, nostalgia, feminitatea lui Orsino rimează cu făptura de aceeași structură a Oliviei. Atmosfera aceasta se stabilește dela primele versuri ale comediei.

Ducele: De este muzica hrana iubirii, cântă;  
 dă-mi din ea cu prisosință, încât depășind  
 patima să cadă bolnavă, și să moară.  
 Incă odată acest cântec! are o cădere de moarte.  
 O! îmi vine în auz ca dulcele sunet  
 ce suflă peste-un câmp de violete,  
 luând și dăruind parfum.

(Noaptea Regilor, Act. I, Sc. I; 1—7).

Starea sufletească a Ducelui se amplifică în cântecul clovnului.

Come away, come away, death  
 And in sad cypress let me be laid;

Fly away, fly away, breath;  
I am slain by a fair cruel maid.

(Noaptea Regilor, Act. II, Sc. IV; 51—54).

Sunetele acestea, pe care nu încercăm a le traduce, formează un joc interesant al poeticei shakespeareane. Aici are mai puțin rol ideea (*Vino, vino moarte*), cât sunetul *away* repetat în variante în fiecare sunet al versului. *Away* este un adverb (în românește înțelesul joacă între *departe* și *absent*) care împrumută tării interjecționale (*du-te!*). În afară de muzicalitatea caracteristică a versurilor înțelesul nu poate fi transpus în altă limbă fără pierderea acestei interjecții a desperării. Înțelesul adverbial și interjecțional coincid în intraductibilul *come away* (*vino departe*, dar și *vino n'ai veni* sau *vino te du*). Jocul nedefinit al sensurilor creează starea sufletească a Ducelui și întru câtva a Oliviei. Ei formează atmosfera sentimentală a piesei. Viola reacționează cu totul altfel în dragoste.

Ducele: Să nu faci nicio comparație

între iubirea pe care o femeie poate s'o aibe pentru mine

și aceea pe care o am pentru Olivia.

Viola: Da, însă eu cunosc...

Ducele: Ce cunoști?

Viola: Foarte bine ce fel de iubire au femeile pentru bărbați.

Cred că ele sunt cu inima mai credincioasă decât noi.

Tatăl meu avea o fată îndrăgostită de un bărbat,

Cum s'ar putea, e posibil, dacă aş fi femeie  
să mă 'ndrăgostesc de Înălţimea Voastră.

Ducele: Şi care e povestea ei?

Viola: O filă albă, stăpâne. Niciodată ea nu şi-a mărtu-  
risit iubirea,  
ci a lăsat-o ascunsă ca omida în crisalidă  
devorând mătasea obrajilor ei; depănându-se în  
gând şi cu o pală şi galbenă melancolie  
ea stătea ca o statuă a răbdării  
surâzând durerii. Asta nu era cu adevărat iubire?  
Noi bărbaţii vorbim mai mult, jurăm mai mult;  
dar într'adevăr  
noi ne arătăm mai mult decât voim, pentrucă mai  
mult dovedim  
prin făgăduinţele noastre, dar puţin în iubirea  
noastră.

(Noaptea Regilor. Act. II, Sc. IV; 103—120).

O travestită mărturisire de dragoste cu rezonanţă de violă. Discreţiunea sentimentelor Violei nu este de loc satirizată de autor; afară de Viola nu mai găsim niciun personaj nesatirizat. Situaţiile dramatice ale Ducelui şi ale Oliviei sunt jucăria ironiei; celelalte personaje ca *Malvolio*, *Sir Toby Belch*, *Sir Andrew Aguecheek* şi *Feste* sunt variante comice ale principalului motiv de ironie.

Malvolio, intendentul Contesei Olivia, e o slugă aristocrată. Ingâmfarea nemăsurată, orgoliul, egoismul, seriozitatea şi o leacă de prostie se vor uni să-l facă de răs pe bietul Malvolio. Gândul că este iubit de stăpâna lui îl ameţeşte într'atât de tare, încât se şi vede devenind

Contele Malvolio. Contrar adevărului, orice gest al Oliviei i se va părea un semn de dragoste. O comedie irezistibilă naște din această situație. Sir Toby, Sir Andrew, Maria, servitoarea Oliviei, se vor răzbuna cu o scrisoare falsă imitând scrisul Contesei, convingându-l pe Malvolio de dragostea stăpânei. Farsa prinde. Malvolio crede. El se va pătrunde de toate cuvintele cu tâlc aranjate în scrisoare și se va conforma în totul. Dintr'odată ne vom pomeni cu el mândru și strălucitor, contrazicând rudele Contesei, vorbind de sus servitorilor; din gură va cuvânta despre afaceri de Stat și politică, manierele îi vor fi cât mai originale, va avea ciorapi galbeni și jartierele încrucișate, toate pentru că așa cere scrisoarea *cele care suspină* pentru el, celei care îi cere să surâdă, celei care iscălește *Fericita-Nefericită*. Sir Toby, unchiul chefliu al Oliviei și prietenul său Sir Andrew Rău-de-obraz, un aristocrat decăzut și risipitor, împreună cu Feste, clovnul Contesei și Maria îl vor închide ca pe un nebun. Scena dintre nebunul Feste și nebunul închis Malvolio, hazul celorlalți față de un om, care nu s'a mulțumit să fie cumsecade, are părți răutăcioase. Malvolio e una din desăvârșitele caractere ale operii lui Shakespeare. Analiza acestui caracter ne arată simplitatea comicalui shakespearean. Ce se întâmplă cu Malvolio? El nu e orbit de dragoste, ci de îngâmfare. Nicio batjocură și nicio răutate nu va fi lăsată de o parte pentru a-l hotărî să-și părăsească viciul, însă orgoliul l-a prostit; orgoliul l-ar face chiar răzbunător, dacă n'ar exista râsul și bunul simț. Reprezentantă a bunului simț între spectatorii lui Malvolio este poate servitoarea Maria. Sir Toby, Sir

Andrew și Feste fac un terțet cu prea multe cusururi. Sir Toby e un mic Falstaff și Sir Andrew cu fizicul său deșirat se potrivește ca o țeapă lângă un butoiaș. Feste e un bufon cu multe depresiuni sufletești; se pare că a fost jucat de actorul *Robert Armin* din trupa lui Shakespeare. Trist și vesel acest bufon e nebunatec și nostalgic, însă nu e încă nebunul-bufon din « Lear ». Aici sufletul său prinde culoarea locului ca un cameleon, dar nu este sufletul — perspectivă al nebunului din « Lear »; nebunul din *Noaptea Regilor* se schimbă, după cum ne este voia; cel de lângă Lear frânge gândurile personajului central până la completa anarhie ca un contrapunct al înțelepciunii.

Sebastian, fratele Violetei, intervine. El se va însura cu Olivia; și Viola, fostul Sebastian, îl va face fericit pe Ducele Orsino,

dar tot una e, piesa noastră e sfârșită  
și ne vom strădui să vă fim pe plac în fiecare zi.  
(*Noaptea Regilor*. Act. V, Sc. I; 419—420).

Au vreo însemnătate întâmplările acestei comedii?  
Nu este în totul un joc de cuvinte?

Inceputul actului al treilea are un scurt dialog, din care desprindem o obsesie. Să fie a poetului?

Bufonul: ...In ce veac trăim! O maximă este doar o mânășă ușoară pentru un om de spirit; cât de repede partea greșită poate fi întoarsă de-a 'ndoaselea!

Viola: Da, asta e sigur; cei care joacă îndemânatic cu cuvinte, în grabă le vor prostitua.

Bufonul: De aceea aş fi vrut, domnule, ca sora mea să n'aibe nume.

Viola: De ce, omule?

Bufonul: Pentrucă numele ei este un cuvânt; şi jurând cu acest cuvânt s'ar putea să mi se prostitueze sora. Dar într'adevăr cuvintele sunt foarte şirete, decând obligaţiunile le-au discreditat.

Viola: Cu ce raţiune, omule?

Bufonul: Cu adevărat, domnule, nu pot să vă dovedesc nicio raţiune fără cuvinte; şi cuvintele au ajuns atât de false, că mi-e silă să justific raţiunea cu ele.

(Noaptea Regilor. Act. III, Sc. I; 12—29).

O îndoială glumeaţă îşi face loc pentru întâia oară. Cântecele bufonului la finalul acestei comedii e nostalgic. E atât amar de vreme de când omenirea a început! « Vânt şi Ploaie ». « Hey, Ho ». Odată cu candelile din marginea scenei se va stinge şi râsul poetului. Un strigăt de desmeticire pentru beţia sa de-o clipă, pentru nedreptatea făcută unora dintre personaje, pentru vorbele cu două înţelesuri, pentru onomatopei, pentru... poezie. Totuşi scuza e făcută în formă de *song*. Muzica acestei scuze va porni împreună cu spectatorii dela teatru, pentrucă *Noaptea Regilor* a fost după voinţa publicului; *Ce Aţi Voi* nu este după vrerea poetului. El caută în scrisul său altceva, cu toate că revine la comedie şi la... plăcerea de a râde. Acest altceva stă gata să se exprime.

Meșteșugul dramatic al omului, care la început a fost un cârpaciu al dramelor cu valoare de circulație, este după aceste lucrări, vădite capodopere literare, un meșteșug îndeplinit cu perfecțiuni; producția dramatică elizabetană nu cunoscuse un talent mai variat și mai apropiat de stilul acestui gen nou frământat de atâți necunoscuți. Genul cerea mobilitate psihică și intelectuală. Shakespeare face din cerințele genului nu numai o virtuozitate, dar le și trece printr'un catharsis personal. Catharsisul shakespearian se nimereste să fie corespunzător nu numai unei persoane, ci și personalității colective a Renașterii.

Am ajuns în descrierea operii, la clipa când persoana autorului își mobilizează gândurile și sentimentele pentru a porni pe calea omenirii. Urmărindu-l pe această cale ne vor întâmpina abateri și încă realizări mediocre. Cronologia lucrărilor nu ne poate desminți impresia acestei clipe de criză a poetului, pentru că, chiar dacă pentru o serie de lucrări nu se știe exacta lor așezare în timp, sunt unele, cele mai mari lucrări, despre care știm cu precizie că fac parte din, așa numita, epocă a marilor tragedii.

### VĂDUVELE VESELE DIN WINDSOR

Locul farsei *Văduvele Vesele Din Windsor* este greu de fixat. Cercetătorii nu se înțeleg asupra datei; *Chambers* — după a cărei cronologie ne orientăm și noi — fixează într'una din operele sale cu un semn de întrebare anii 1599 și 1600, însă într'o altă operă critică a sa găsim



piesa așezată după *Hamlet* între 1600 și 1601. Criticul *Malone* dă ca dată 1601, *Furnivall* fixează 1598, alți critici moderni sunt pentru 1599. Deoarece majoritatea părerilor sunt pentru un loc înaintea lui *Hamlet*, e firesc să fie așa după factura farsei, ne vom permite de astă dată să nu urmăm cronologia lui *Chambers*.

Intâiul Quarto a apărut la 1602, al doilea la 1619, a treia tipăritură este în Folio 1623 (textul distinct de Quarto) și al treilea Quarto apare la 1630.

*John Dennis* (1657—1734), un autor dramatic fără succes și critic de oarecare valoare, scrie pe la 1702 următoarele despre *Văduvele Vesele Din Windsor*: « Această comedie a fost scrisă la cererea ei (a reginei *Elisabeta*), și după vederile ei; și ea era așa de nerăbdătoare s'o vadă jucată, încât a poruncit să fie terminată în patrusprezece zile; mai târziu, cum ne spune tradiția a fost foarte mulțumită de reprezentație ». De asemenea *Rowe* în *Vieța* scrisă pentru ediția operelor lui *Shakespeare* (1709) scrie: « ...Ea a fost atât de mulțumită de admirabilul personaj *Falstaff*, în cele două părți din *Henry* al patrulea, încât i-a poruncit să-l continue în încă o piesă, și pentru a-l vedea în *Dragoste*. Aceasta se spune, a fost prilejul pentru scrierea sa *Văduvele Vesele Din Windsor* ». În subiect găsim întâmplări povestite înainte în *Le Tredecì Piacevoli Notte* ale lui *Giovanni Straparola*, în poveștile comice ale lui *Tarlton* și în *Il Pecorone* al lui *Ser Giovanni Fiorentino*.

De astă dată acțiunea piesei se petrece în lumea prozaică a burghezilor din *Windsor* și atmosfera curat englezească a comediei ar fi fost un prilej de robuste descrieri

ale mediului. O ușurință în tratarea scenelor înclină spre farsă; însuși copiosul personaj al lui *Falstaff* nu este în deajuns argumentat. Aparițiile anterioare din *Henry IV* i-au dat atâta viață și vitalitate estetică, încât autorul se bizuea prea mult pe simpla prezență fizică a personajului său. Nu ne îndoim, că unui public care l-a cunoscut pe Falstaff în *Henry IV*, orice înfățișare a lui este pasionantă. Chiar unei Regine ca Elisabeta avea să-i placă noile întâmplări ale bătrânului caraghios între câteva văduve; însă cu toată lauda unei anume părți din critica engleză recunoscându-se și bucurându-se în viața obișnuită a burgheziei de întotdeauna din Anglia, noi nu vom afecta favoruri «acestei prospețimi cu ade-vărat englezești».

Se prea poate ca noi fiind mai depărtați de caracteristica umoristică a dialectului gal al lui *Sir Hugh Evans* sau de amestecul franco-englez al limbii *Doctorului Caius*, să avem o optică diferită de a publicului englez. Valoarea literară trebuie căutată în alte straturi; acolo unde o căutăm, nu o găsește nici critica engleză.

Singura intervenție a Reginei Elisabeta în creația shakespeariană are ca rezultat cea mai slabă piesă a lui Shakespeare. Comanda regală slăbește toată structura creației, anihilează toate planurile, constrânge libertatea inspirației, o îngreădește. Un Falstaff amoretat pierde dintr'odată esențialul: panașul. Un ramolit penibil înconjurat de tovarășii de altădată vânează bani, femei și plăceri de chefliu. Factura casnică a *Văduvelor Vesele Din Windsor* îi seceră personajului vagabondajul său cu bazaconii nobile, onoarea sa desmințită de

realități. Contrastele veneau în *Henry IV* din desfășurarea logică și psihologică a acțiunii, în această nouă prezentare personajul e lăsat singur și la voia întâmplării.

*Bardolph, Pistol, Nym* și *Mistress Quickly* înconjoară fără semnificații persoana lui Falstaff. Deci, complexul Falstaff e nereușit. Vom găsi alte personaje secundare bine conturate.

Judecătorul de pace dela țară *Shallow* și cu vărul său *Slender*, apoi gelozia Domnului Ford sunt realizate cu îndemânare.

Sub masca judecătorului *Shallow* se pare, că este satirizat Sir Thomas Lucy, proprietarul domeniului Charlecote, unde după o versiune ar fi fost prins tânărul Shakespeare împreună cu alții furând din vânatul parcului de sălbăticiuni. Intr'adevăr într'o replică a lui Evans (Văduvele Vesele Din Windsor Act. I, Sc. I; 19) se vorbește de un blazon care seamănă cu blazonul familiei Lucy. *Shallow*, însemnează în englezește *fără duh*, seamănă cu portretul pe care l-au imaginat anumiți critici, dovedind cu totul arbitrar că judecătorul Thomas Lucy ar fi *Shallow*. Aceste corespondențe cu personalități reale contemporane lui Shakespeare sunt cercetate de o mare familie critică în tomuri nesfârșite; cercetările și dovezile ni se par absurde.

Toată farsa e scrisă în proză; la sfârșit sunt aduse în scenă zânele într'o pantomimă copilărească. Feeria prozaică e mai mult un bal mascat; între zâne sunt amestecate și fetele văduvelor, de pildă zâna verde, fata Doamnei Page. *Quickly* cu cortegiul zânelor ei vrea să-l pedepsească pe stricatul Falstaff. Zânele îl vor înconjura și îl

vor înțepa într'un dans moralizator conform dorințelor văduvelor vesele din Windsor. Shakespeare nu va fi niciodată în stare să scrie o comedie cuminte, așezată și cu teme date. Dacă n'am recunoaște după fizicul lor personajele acestei comedii, și din alte piese, le-am nesocoti, afirmând că autorul lor este un scriitor de comedii pentru serbări familiare.

## HAMLET

Istoria lui Hamlet se află în a treia carte din scrierea latinească a lui *Saxo Grammaticus* intitulată *Historia Danica*. Această lucrare este o compilație de legende, istorie reală și creație literară personală a lui Saxo în dorința de a dăruii poporului danez o tradiție istorică bogată, așa cum era obiceiul la sfârșitul secolului al douăsprezecelea. Din *Historia Danica* francezul *Belleforest* extrage povestea lui Hamlet înflorind-o și publicând-o în *Histoires Tragiques* în a doua jumătate a secolului al șasesprezecelea. Nu se poate afirma din care sursă a cunoscut poetul nostru subiectul său dramatizat cu genialitate și redat omenirii.

Numele Hamlet apare însemnat pentru întâia oară la 1230 într'un fragment de vers nordic aflat în lucrarea scriitorului *Snorri*, un tratat poetic în proză *Edda*. Numele apare aici sub forma *Amlodi*. Diferite variante sunt cunoscute până la forma *Amleth* din *Saxo Grammaticus*.

*Hamlet, Principe Al Danemarcei*, tragedie scrisă de William Shakespeare, se află pentru întâia oară însemnată,

într'o notiță scrisă între 1598 și 1601 de *Gabriel Harvey*: « Cei tineri au mare plăcere cu Venus și Adonis al lui Shakespeare, însă Lucreția sa și a sa tragedie a lui Hamlet, Principe Al Danemarcei au în ele înseși de plăcut celor mai înțelepți. Sau asemenea poeți; sau mai buni; sau niciunul ». A doua însemnare se găsește în registrul oficiului Stationer la *26 Iulie 1602*: « O carte numită răzbunarea lui Hamlett Principe Danemarca așa cum a fost jucată de curând de servitorii Lordului Chamberleyne ».

Din *Hamlet* se cunosc două versiuni Quarto și o altă versiune în Folio cu textul diferit de Qq. Intâiul Quarto apare la 1603 cu titlul: « Istoria tragică a lui Hamlet Principe Al Danemarcei de William Shake-speare. Cum a fost jucată în diferite rânduri de servitorii Înălțimii Sale în Orașul Londrei: de asemenea în cele două Universități din Cambridge și Oxford și aiurea ». Al doilea Quarto, cel mai important și mai complet text rămas din opera de mai sus, s'a tipărit la 1604 și 1605 (probabil anumite exemplare au rămas în întârziere datându-se în iarna 1605). Al treilea Quarto se tipărește la 1611, apoi Folio 1623, Quarto 4 după 1611, și Quarto 5 la 1637.

Afară de tragedia lui Shakespeare s'a discutat problema existenței unei piese *Hamlet* anterioară celei shakespeareane. La 11 Iunie 1594 în jurnalul administratorului Henslowe e înscrisă o reprezentație Hamlet cu trupele Admiral și Chamberlain. Tot astfel un text foarte comentat e *Epistola* lui Thomas Nashe, publicată ca prefață la povestirea lui Robert Green *Menaphon* în 1589. Unii deduc din pasajul lui Nashe, că este vorba

acolo de Thomas Kyd și deci întâia versiune a vreunui *Hamlet* s'ar datora autorului *Tragediei Spaniole*. Iată textul lui Nashe dela 1589: « *Seneca* cel englez citește la lumină scornind multe maxime bune, ca *Sângele e un cerșetor*, și altele; și dacă îl întâlnești bucuros într'o dimineață geroasă, îți furnizează mulțime de *Hamleți*, vreau să spun brațe pline de cuvântări tragice ». Nashe atacă pe imitatorii lui Seneca, dar din pasajul său nu se poate deduce nimic sigur.

Alte două aluzii sunt într'o lucrare de Lodge și în *Satiromastix* de Dekker; aluziile amintesc expresia « Hamlet, răzbunare » spus de Umbra, expresie care nu se găsește în textul lui Shakespeare ».

Toate aceste date nu sunt suficiente pentru a lămuri un «Ur-Hamlet».

La cele trei versiuni ale piesei lui Shakespeare (Q 1; Q 2; F 1623) vom adăuga *Der bestrafte Brudermord* o versiune germană jucată la începutul secolului al șaptesprezecelea prin toată Germania; ea seamănă cu Q 1 și reproduce forma exactă a numelui lui Polonius: « Corambus », nu « Corambis » cum se află în Q 1.

Un fir de praf stă să turbure ochiul minții.  
 În prea înalta și glorioasa țară a Romei,  
 puțin înainte de căderea puternicului Iulius,  
 mormintele rămâneau nelocuite și mortul sub lițoliu  
 striga cuvinte neînțelese prin ulițele romane.  
 Stelele aveau lacrimi de foc, și brumele erau de sânge,  
 dezastre în soare; și luminătorul umed,  
 sub a cărui influență stă împărăția lui Neptun,

fu bolnav de o eclipsă ca în ziua de apoi.  
 Și tot astfel aceleași înștiințări de groaznice întâmplări,  
 ca trimișii premergând mereu faptelor,  
 și prolog augurului care va veni,  
 cerul și pământul au demonstrat împreună  
 pentru părțile climatului nostru și locuitorilor.  
 Dar, încet, privește! Iată, vine de undeva din nou.  
 (*Spiritul intră din nou*).

Mă 'ncrucșez cu el, chiar dacă mă fulgeră. — Stai,  
 iluzie!

(Həmlet, Act. I, Sc. I; 112—127)

Astfel îi apare pentru a doua oară prietenului Horatio Spiritul Regelui, tatăl lui Hamlet. Spiritul nu va vorbi decât în fața fiului său. Cel de dincolo de viață va cere vieții omului, celui căruia i-a dat viața de trup, răzbunare.

E vorba în această nouă tragedie a omului de o variantă a legendei lui Oreste? Este avatarul lui Hamlet un proces de adulter între un anume rege mort și o regină necredincioasă soțului ei după moartea regelui? Este Claudius, rege al Danemarcei, ca ucigaș al fratelui său, ca uzurpator al tronului Regelui Hamlet, și ca soț al soției fratelui său un complex de simboluri cercetate de *un om* doar pentru a dovedi un adulter și un omor? Ce este această răzbunare din nou dramatizată?

Spiritul își chiamă fiul.

Hamlet: Spiritul tatălui meu înarmat! totul nu e bine;  
 Mă îndoiesc temător de vreun joc necurat; aș vrea  
 să fi venit noaptea!

Până atunci fii liniștit, suflete al meu ; faptele necurate vor fi scoase la lumină, chiar dacă pământul întreg le-ar ascunde ochilor oamenilor.

(Hamlet, Act. I, Sc. II; 254—257)

Și fiul întreabă mereu ca în atâtea dăți:

Ce să însemne asta,  
că tu, trup mort, din nou îmbrăcat în oțel,  
te reîntorci așa în luminile de lună  
făcând hidoasă noaptea ; și noi nebuni ai firii  
ne întrebăm felul de a fi atât de groaznic  
cu gândul peste măsurile sufletelor noastre?  
Spune, de ce e asta ? Pentru ce ? ce trebuie să facem ?

(*Spiritul îi face semn lui Hamlet*)

(Hamlet, Act. I, Sc. IV; 51—57)

Spiritul îi va revela lui Hamlet datoria omului față de păcatul strămoșesc. Nimic din taina veșniciei nu se va mărturisi. « Dar această revelație eternă nu trebuie să fie urechilor de carne și sânge » spune umbra. Datoria omului înaintea unei revelații eterne este scoaterea la lumină a faptelor necurate și *răscumpărarea* lor. Prețul acestei răscumpărări este viața lui Hamlet.

Și Hamlet ia cunoștință de hotărîrea duhului ; de acum înainte va fi un erou.

Să mi-amintesc de tine !

Da, tu sărmană umbră, atâta timp cât memoria are o locuință



pe acest glob răvășit. Să mi-amintesc de tine!  
 Da sigur, voi șterge depe tabla memoriei mele  
 îndepărtând toate dragele amintiri nefolositoare,  
 toate cugetările cărților, toate pildele, toate urmele  
 trecute,

pe care tinerețea și observația le-a copiat;  
 și porunca ta, ea singură trebuie să trăiască  
 în cuprinsul cărții și întinderii țestei mele  
 neamestecată cu țărâna josnică: da, pe ceruri!

(Hamlet, Act. I, Sc. V; 95—104)

Eroismul se încarnează. Năvălesc într'o turburare uimitoare lângă gândul limpede al datoriei toate sentimentele țărâni: melancolia, tristețea, obsesiile vieții, obsesiile ucigașului obsesia sinuciderii, răzvrătirea împotriva vieții, răzvrătirea împotriva iubirii, muștrarea dată mamei, pedepsele, dezinteresarea de tot ce este pământesc și hotarul nebuniei. Adolescența lui Hamlet este un calvar de îndoieli, de certitudini, de avânturi și înfrângeri. Rațiunea luptă cu Sentimentul, Sentimentul cu Voința, Voința cu Rațiunea și în această neîntrecută zugrăvire a turburării apelor vieța lui Hamlet este oglinda vieții moderne. « Sunt mult mai multe lucruri în cer și pe pământ, Horatio, de care nici nu visează filosofia voastră ». Vieța este o închisoare. Și omul?

— Ce capodoperă este un om! Ce nobil în rațiune! Ce infinit în posibilitate!

în formă, în mișcare ce expresiv și minunat! în acțiune cât de

asemenea unui înger! în înțelegere cât de asemenea unui  
zeu! frumosul lumii! stăpânul animalelor! Și iată,  
pentru mine,  
Ce este această chintesență de colb?

(Hamlet, Act. II, Sc. II; 324—329).

Regretul unei existențe ideale, conștiința *vieții-vis* va parcurge de-acum înainte toată creația shakespeariană. Iată întâia formă:

— O, Doamne! Eu pot fi închis într'o coajă de nucă,  
și să mă socotesc  
un rege al spațiului infinit, de n'ar fi fost să am vi-  
suri rele.

(Hamlet. Act. II, Sc. II; 264—266).

Pluralul *visuri* este însumarea tuturor vieților strămoșilor lui Hamlet. El se va îndoii în spiritul său însuși.

Spiritul pe care l-am văzut  
poate fi diavolul; și diavolul are putere  
să îmbrace o formă plăcută; firește, și poate că  
din cauza slăbiciunii mele și a melancoliei mele —  
cum el e foarte stăpân pe asemenea spirite —  
mă silește să fiu blestemat.

(Hamlet, Act. II, Sc. II; 635—640).

Meditația hamletiană este cu abilitate amestecată în exteriorități, neorânduiei, nevroze, într'o negură de *îndoios și neîndoios*. Din această împovărare a eroului cu

toate sentimentele dominante și cu împrăștierea lor surprinzătoare în cursul acțiunii tragice sunt multe clipe dramatice greșit interpretate. De pildă vestitul monolog *A fi sau a nu fi* este ininteligibil din cauza interpretării critice literare și a actorilor nepricepuți. Se afirmă că în această meditație ar fi vorba de sinucidere. Se găsesc actori care îndrăsnesc să vină la acest pasaj pe scenă cu un pumnal jucând destul de fioros și amenințător. Ce disiluzionați vor fi aceștia când vom afirma, că în monologul din Actul III, Scena I expresia *A fi sau a nu fi* se explică prin versurile care urmează: « Să fie mai nobil sufletului să sufere loviturile de praștie și săgețile vitregei soarte (adică *a nu fi*) sau să iei armele împotriva unei mări de turburări și împotrividu-te să le pui capăt » (adică *a fi*). Intrebarea deci este limpede între *acțiune* și *inacțiune*; termenii se repetă mereu în cursul monologului sub diferite forme metaforice până la sfârșit, când personajul spune: . . . și *spulberă noțiunea de acțiune*. Obesia sinuciderii nu este propriu zis în planul întâiu al gândurilor, ea este incidentală pe suprafața odată sau de două ori. *A muri! A dormi! A dormi; poate a visa . . .* sunt marginile acțiunii și inacțiunii, hotărârii și nehotărârii.

Mai e posibilă o dragoste pământească în vârtejul și înverșunarea acestui tânăr?

— Du-te la mânăstire. De ce ai vrea să fii o mamă de păcătoși? Sunt eu însumi de ajuns de cinstit; totuși mă pot învinui de atâtea lucruri, că ar fi fost mai bine să nu mă fi născut mama. Sunt foarte mândru, răzbunător, ambițios, cu mai multe greșeli la un semn de-al meu

decât am gânduri să gândesc, imaginație să le dau formă sau timp să le înfăptuesc. De ce astfel de semeni ca mine trebuie să se târască între cer și pământ? Suntem robi rătăcitori, toți; nu crede pe niciunul din noi.

(Hamlet. Act. III, Sc. I; 124—134).

Ofelia, dragostea pământească a lui Hamlet, e probabil o întruchipare a unei Katharine Hamlett înecată în râul Avon la 17 Decembrie 1579 în același fel în care, întâmplarea este descrisă în înnecul Ofeliei înnebunită de durere. Suferința acestui personaj nu folosește decât pentru luminarea unei noi cute sufletești a lui Hamlet. Tot așa în multe personaje ale acțiunii cutele eroului se formează cu măiestrie pe manechinele create doar pentru un nou joc de forme în interiorul nemărginit al spiritului său.

Măsura meșteșugului shakespearian s'a împlinit. Pe cât este de adevărat, că eroul principal se caracterizează prin celelalte personaje, pe atât aceste personaje au fiecare o exactă desfășurare a devenirii dramatice și a personalității. Vom împărți în două grupuri toate personajele: grupul *Umbra, Claudius, Gertrude, Fortinbras* și grupul *Horatio, Ofelia, Marcellus, Bernardo, Francisco, Polonius, Laertes, Voltimand, Cornelius, Rosencrantz, Guildenstern, Osric, Actorii*, etc. Planul de lucru a evoluat dela *Richard III* la *Hamlet* în individualizarea eroului principal față de simboluri, în individualizarea celorlalte personaje față de eroul principal. Cu întâiul grup Hamlet acționează esențial, cu al doilea grup el acționează formal. Acțiunea esențială se compune din simboluri ce

trebuesc contemplate, deci între aceste simboluri contemplația va sili acțiunea să fie; acțiunea formală exclude contemplația, deci rezultatul va fi inacțiunea. Inșă nu o inacțiune pricinuită direct, ci prin întârzierea între forme necesitată de *durata* contemplației simbolurilor.

Aceste forme sunt: *prietenia, dragostea femeii, supunerea și ascultarea soldățească, servilismul greșit, neînțelegerea orgolioasă a sângelui, datoria greșită, iscoada mârșavă, unealta trădătoare, imitarea naturii sau reproducerea firii*. Personajele din grupul al doilea aduc aceste forme în scenă.

Personajele din grupul întâiu sunt: *Spiritul sau duhul eredității, Materia sau trupul eredității, necunoștința binelui și răului după păcat, acceptarea soartei așa cum e*.

Am detașat de aceste grupuri pe cei doi grupari: *nepăsarea*.

Astfel fixate toate elementele de căpetenie ale tragediei lui Hamlet să reluăm drumul netezit al acțiunii dramatice. Textul acestei lucrări de seamă, întâia din seria marilor tragedii ale lui Shakespeare, se remarcă prin fermecătorul concurs al obscurităților de expresie poetică, al neprecisului, al tainelor concretului. Contribuția misterului, distribuit cu măsură în însăși expresia poetică, mărește valoarea concretului. Literații au întrebuințat totdeauna tehnica unui clar-obscur; foarte puțini însă au lucrat cu substanță ca acest saltimbanc literat al Renașterii. Mai aproape de noi Dostoievski într'un alt gen literar realizează aceleași sărituri de pe trambulinele cuvintelor. Este aceasta o virtuozitate a marilor posedați. De cozile stelelor lor stau agățate furiile.

Amalgamarea concretului cu abstractul nu e posibilă decât în literatura genială; ea este abia la vreo câțiva reușită dincolo de magia sonoră. De obicei literatorii, ca să obțină acest *efect*, încep prin a căuta colori pela pictori sau sunete pe la muzicanți; ei dezertează dela datoria cuvântului. Nebunia lui Hamlet este un exemplu admirabil și dialogurile acestei «nebunii» conștiente sunt elocvente. Să luăm din ele la întâmplare. Scena se petrece după uciderea lui Polonius.

Rosencrantz: Ce ați făcut, alteță, cu cadavrul?

Hamlet: L-am amestecat cu țărâna, cu care e înrudit.

Rosencrantz: Spuneți-ne unde e, să-l ridicăm de acolo și să-l ducem la capelă.

Hamlet: Nu trebuie să credeți.

Rosencrantz: Să credem ce?

Hamlet: Că eu pot să vă cer vouă sfatul și nu mie însumi. De altfel să fii interogat de un burete! Ce răspuns poate fi dat de fiul unui rege?

Rosencrantz: Mă considerați un burete, alteță?

Hamlet: Da, domnule, care se îmbibă de favoarea regelui, de recompensa lui, de autoritatea lui. Dar asemenea ofițeri vor face cea mai bună slujbă regelui la sfârșit. El îi păstrează ca o maimuță în colțul botului său; întâi îi mestecă, ca să fie la urmă înghițiți. Când el are nevoie de ce-ați adunat voi, nu are decât să vă apese, și voi, burete, vă veți usca din nou.

Rosencrantz: Nu vă înțeleg, alteță.

Hamlet: Sunt bucuros de asta; o cuvântare răutăcioasă doarme într'o ureche nătângă.

Rosencrantz: Alteță, trebuie să ne spuneți, unde este cadavrul și să mergeți cu noi la rege.

Hamlet: Cadavrul e cu regele, dar regele nu e cu cadavrul. Regele e un lucru...

Guildenstern: Un lucru, alteță!

Hamlet: De nimic. Duceți-mă la el. Ascunde-te vulpe, și toți după tine.

(Hamlet, Artul IV, Sc. II; 5—33).

Toate faptele de acum până la sfârșitul fatal al răscumpărării totale vor sălta spre hotarul dintre rațional și irațional. Și eroul cade mereu... Desordine, anarhie, suferință cumplită, sufocare... Destinul său de orfan îl urmărește. Inocența lui Hamlet este în jertfa sa totală întru duh. Vieța lui Hamlet nu este a individului, ci a gândului său. Răzbunarea și crima nu-l vor păta. O nemărginită iubire pornește din sufletul său pentru toate victimele gândului și brațului său; mirarea sinceră pe care o are imediat după uciderea lui Polonius se va repeta, de câte ori se va despărți în gândul său de cei sacrificați; așa cu Ofelia, cu mama, cu Laertes, cu el însuși. Simpatia unică însumată de Hamlet scuză toată oroarea răzbunării. Itinerariul vieții lui Hamlet îl cunoaștem *sub specie eternitatis* în noi. Ne recunoaștem în eroul agoniei noastre, a unui *spleen* existent în natură și într'o agonie, adică într'o *luptă* comună în înțelesul vechiu al cuvântului. Libertatea și robia noastră se regăsește în așezarea celor 3929 de rânduri cu vorbe, vorbe, vorbe... Vorbele lui Hamlet rămân cele mai

fermecătoare, pentru că închid în ele cea mai mare capacitate de jertfă și dragoste pentru umanitate.

Arta prezentării acestui prinț al nemărginirilor sufletelor noastre i-a dat lui Shakespeare faima și locul de frunte printre poeți; *Hamlet* este socotită capodopera scriitorului cu nedreptate față de *Macbeth*, *Regele Lear* și *Othello* superioare în expresie artistică. Evidența calităților întrunite de *Macbeth*, capodopera dramei elizabetane, nu scade simpatia pentru *Hamlet*. Complicata structură, înclinările metafizice, suspendările de timp și linia spațială complexă corespunzătoare conștiinței noastre atrag preferința sentimentală a lectorului și spectatorului.

De acum înainte orchestrația dramelor întrebunțează toate instrumentele existenței și vocile proclamă solemnitatea stranie a variantelor alternativei: a fi sau a nu fi. Corifeul instrunează rațiunea, sentimentul și voința pentru cea din urmă rătăcire și eufundare în realitate, ca o consecință firească a materialului întrebunțat în dramă, material în primul rând tragic.

### TROILUS ȘI CRESSIDA

Vai mie nenorocitul. Avut-am în Troia feciorii  
 Cei mai viteji, dar niciunul din ei nu-mi trăește;  
 nici Mastor  
 Cel deopotrivă c'un zeu, nici meșteru'n lupta din  
 care, Bietul Troilos, nici Hector...

(Homer — Iliada; Cânt. XXIV, — trad. G. Murnu)



Așa se tânguia Priam în Homer, așa este pomenit Troilus. Dintr'un nume trecut o singură dată în poemele homerice, antichitatea romană și evul-de-mijloc au creat un erou tânăr, sprinten, frumos și îndrăgostit. Filiația literară a personajului și subiectului are următoarea împătrită sursă înainte de poemul lui Chaucer *Troilus și Criseyde*: 1. *Ephemeris Belli Troiani* de Dictys Cretensis (sec. IV în. C.) și *De Excidio Troiae* Historia de Dares Phrygius, amândouă povestiri latine asupra războiului troian; 2. *Roman de Troie* (circa 1160 d. C.) de Benoit de Saint-Maure; 3. *Historia Troiana* (1287) de Guido delle Collone; 4. *Filostrato* (c. 1339) de Boccaccio.

Povestirea liberă a îndrăgostiților Troilus și Cressida se adaptase spiritului latin, francez, italian și englez. Shakespeare cu o mai mare libertate dramatizează dragostea dintre Troilus și Cressida (Briseis, iubita lui Ahile din poemul homeric), și reconstituiește lumea lui Homer cu viziunea sa elizabetană.

Inregistrarea piesei la *Stationer* se face la 7 Februarie 1603; se tipărește un singur Quarto în două ediții la 1609; din nou se află tipărită în Folio 1623. *Troilus și Cressida*, *Bine-i Tot Ce Sfârșește Bine*, *Măsură Pentru Măsură* sunt trei comedii, care fac trecerea dela Hamlet la marile tragedii; între acești ani (1600—1605) sunt scrise cele trei lucrări; între anii 1603 și 1604 nu se cunoaște nicio lucrare nouă.

*Troilus și Cressida* a avut dela început mai multe subtitluri; pe ediția Quarto stă scris *istorie* într'un loc și în alt loc stă scris *comédie*; în Folio i se spune *tragedie*. Bineînțeles e foarte greu să fie botezată într'un fel;

trăsătura principală a piesei este ironia. Lumea lui Homer văzută de Shakespeare cu scepticism, nu țintește lumea lui Homer, nici pe vreuna din personajele lumii antice, ci țintește viața însăși. Subtilitatea piesei este prezentarea eroilor în toată grandoarea lor tragică; însă în afară de prezentarea fiecărui erou pe deasupra fiecăruia plutește destinul sceptic până la satiră a poetului elizabetan; subtilitatea constă în sudarea perfectă a grandiosului cu un scepticism exagerat până la bagatelizare. Să încerci a persifla sfatul grecilor asediatori ai Troiei și să păstrezi seriozitatea tragică a lui Homer, iată o subtilitate estetică pe care doar geniul lui Shakespeare avea s'o înfăptuiască. *Troilus* este un Romeo conștient desamăgit în dragoste, un îndrăgostit cu o amărăciune adânc înțelegătoare a vieții, omului și divinității. *Cressida* o adolescentă capricioasă, este o Juliet a clipei; ea iubește, iubește cu toată făptura ei, însă ușurința ei depinde atât de mult de timp și devenire, încât nu-și va da seama, când și cum trece dela *Troilus* la *Diomedes*. *Cressida* e în stare să iubească pe oricine se află lângă ea, pentru că așa vrea sinceritatea capriciului feminin.

Nestatornica dragoste a *Cressidei* e înconjurată de întâmplările de seamă ale «*Iliadei*». Zarva celor două tabere în luptă, mânia lui *Ahile*, diformul și lașul *Thersites* cu glumele sale asupra *Helenei*, prietenia lui *Ahile* și *Patroclus*, despărțirea lui *Hector* de *Andromaca*, moartea lui *Hector*, regele *Agamemnon* și fratele său *Menelaus*, *Nestor* și inteligentul *Ulise* nu sunt uitați; nici regele *Priam* și cu *Cassandra*, *Paris* și cu ceilalți fii ai regelui; cu toții și cu toate întâmplările Shakespeare

glumește, dar gluma lui e o formidabilă explozie tragică. Jocul dublu cuprins în umorul acesta rămâne exemplu unic de complexitate shakespeareană. Eroii antichității eline în scene revuistice, îmbrăcați în împopoțonate vestminte elizabetane, vorbind o englezească ușoară, bârfind, înjurând, păcălindu-se unul pe altul, cu toate apucăturile meschine ale lui *Pandarus*, sunt totuși nevătămați în structura supraomenească a omului homeric. Intoxicația lentă cu toate iluziile omenești nu diformează statura eroului, nici nu știrbește frumusețea gestului antic. Sunt clipe impropriu sublime, pe care doar arta desăvârșită le poate realiza. De ce tocmai în puritatea primitivă a oamenilor lui Homer încearcă să-și astâmpere ironia poetul cel mai respectuos față de veșnicia frumosului, de ce Shakespeare colonizează Olimpul cu deziluzii? Este în intenția acestui moștenitor al ordinei, ierarhiei și supunerii, — virtuți după care Shakespeare aleargă — este în intenția poetului nostru să aducă discordie între zei și oameni, anarhie între oameni? O lectură atentă va despica toate contrastele aparente, va sili la o destăinuire intimă tot materialul și rezultatul aflat va fi în concordanță cu armonia olimpică. Dionisicul este aici o vehiculare către apolinic. De aceea lirismul se păstrează în forma splendide, direcțiile către principiu nu sunt deviate. În *Troilus și Cressida* se găsește cea mai frumoasă cuvântare, o elocință clară în slujba desăvârșitelor armonii. În sfatul marilor greci Ulise critică acțiunea armată a virtuții contra păcatului, adică a grecilor contra troianilor.

«Troia, încă ridicată pe fundamentele ei, ar fi fost ruinată și paloșul marelui Hector ar fi fost în așteptare de stăpân, fără cauzele următoare. Condițiunea autorității a fost nesocotită. Și priviți, câte corturi de greci se înalță pe această câmpie, tot atâtea păreri sunt săpate. Când cea a generalului nu seamănă stupului, către care trebuie să revină toate albinele, la ce miere să se aștepte? Treptele între oameni fiind nerecunoscute, cel mai nedemn pare de bună credință recunoscut. Cerurile ele înseși, planetele, și acest centru, respectă ierarhia, întâietatea, și locul, așezământul, mersul, măsura, vremea, forma, însărcinarea și obiceiul în toate căile ordinei. Și iată pentru ce glorioasa planetă a soarelui este întronată într'o nobilă altitudine și plutește rotundă în mijlocul celorlalte. Ochiul său vindecător îndreptează aparițiile bolnave ale planetelor rău făcătoare, și hotărăște ca porunca unui rege, fără cârtire, peste cele bune și rele; dar când planetele în turburare răuvoitoare sunt în rătăcire desordonată, ce molime, și ce rele prevestiri, ce răzvrătire, ce furie a mării, cutremur de pământ, răscolire între vânturi, spaime, schimbări, groaze, distrag și crapă, sfâșie și desrădăcinează unitatea și liniștea de nuntă a țărilor smulse statorniciei lor! O! când ierarhia e sdruncinată, ea, scară pentru toate scopurile înalte, întreprinderea e bolnavă. Prin ce pot comunitățile, treptele școalelor, și frățiile în cetăți, negoțul pașnic pe țărături diferite, drepturile de naștere ale întâiului născut,

prerogativele vârstei, coroanelor, sceptrelor, laurilor, să stea la locul cuvenit, decât prin ierarhie? Dați ierarhia la o parte, deslegați această funie, și veți face din tot acest glob solid un glod; forța va fi stăpân al imbecilității, și fiul brutal va lovi pe tatăl său mort; violența va fi dreptul; sau mai bine spus, dreptul și nedreptul — între a căror fără sfârșit răzmiriță rezidă justiția — își vor pierde numele și astfel justiția însăși. Căci fiecare lucru își asumă puterea pentru sine, puterea se schimbă în voință, voința în poftă, și pofta, un lup universal, ajutată îndoit de voință și putere va face cu necesitate o pradă universală și la urmă se va sfâșia ea singură. Prea mărite Agamemnon, acest haos, când ierarhia este sugrumată, urmează înlănțuirii. Și această nesocotință a ierarhiei face ca să se dea cu un pas înapoi, când intenția era să se înalțe. Generalul disprețuit de cel cu o treaptă sub el, acesta de cel următor, următorul de cel de dedesubt, așa fiecare treaptă ia pildă dela primul pas al superiorului care e bolnav, crește într'o febră invidioasă cu o emulație pală și fără sânge. Și asta e febra care ține în picioare Troia, nu păcatele ei. Pentru a sfârși cuvântarea mea prea lungă, Troia trăiește în slăbiciunea noastră, nu prin forța ei ».

(Troilus și Cressida. Act. I, Șc. III; 75—136).

Dela Ulise, prințul din Ithaka, și până la Pandarus, unchiul Cressidei și peșitorul conștient al relelor, toată

regiunea sufletească a piesei e străbătută de direcții principale ca în această cuvântare. Deci, nu s'ar potrivi acestei piese nici subtilul dat de un critic englez, « comedie a desiluziei »; cunoscând cele câteva clipe de reculegere din tragicomedia Troilus și Cressida, vom ști, de ce fără voia poetului ironia a încețoșat obiectivitatea sa obișnuită în mediul acestor jumătăți de oameni și supraoameni.

Trivialitatea lui Thersites blasfemând eternul feminin al lumii vechi este însăși trivialitatea Renașterii, nu a lui Shakespeare. În această minunată confruntare a două linii toate înălțimile morale ale antichității sunt recunoscute și admirate de Shakespeare, aceleași înălțimi morale sunt înjurate pur și simplu de barbarul diform al Renașterii și al tuturor timpurilor. Thersites ca o veșnică strămbătură a omenirii nu admiră și nu recunoaște nimic, rânjetul său ponegrește toate idealurile, descompune structura Olimpică a lumii; incapabil să vadă în afara bălăriilor adunate pe maidanul sufletului său desagregă totul. De ce? Pentru că neavând nicio cunoștință de valoarea eternă a lumii reduce universul la ghemul încâlcit al timpului său și nimicniciei sale. Pentru el Helena e o târfă », Agamemnon « nu are minte nici cât cleiu în urechi », Menelaus este o « dulce latrină » ș. a. m. d. Rațiunea seacă a lui Thersites colectează toate scurgerile necurate ale materiei. Cei doi termeni externi, Ulise de o parte și Thersites de cealaltă parte, dau balanța creațiunii divine. Replica lui Ulise este promptă:

« Timpul, seniore, are o traistă la spinare în care pune cerșitul pentru uitare, uitare care este un

monstru uriaș de ingratitude. Aceste mărunțișuri sunt faptele bune trecute, devorate îndată ce sunt făcute, uitate de când sunt sfârșite; stăruința scumpe seniore, păstrează vie onoarea. Să fi făcut, este să fii atârnat învechit pentru modă, ca o armă ruginită într'o bătaie de joc monumentală. Apucă drumul prezent, deoarece onoarea trece pe o uliță atât de strâmtă, încât doar încă unul mai poate merge la cot cu ea; ține, deci, poteca. Stimulentul are o mie de copii îndesându-se unul câte unul. Dacă dai drumul, sau te dai la o parte dela calea dreaptă, năvălește ca un flux aruncându-se cu toții și vei ajunge cel din urmă, sau ca frumosul cal căzut în întâia linie, zăcând acolo ca o bătătorire de trecere pentru mizerabilii din urmă, căleat și strivit. Așa că, ceea ce fac ceilalți în prezent, cu toate că inferioare celor ale tale din trecut, trebuie să întrecă pe ale tale; căci Timpul e o gazdă din lumea bună, care strânge cu răceală mâna oaspetelui la plecare și cu brațele sale deschise, ca și cum ar vrea să sboare, întâmpină arzător pe noul venit. Cel venit mereu surâde și cel plecat pornește suspinând. O! nu lăsa virtutea, să ceară plată pentru lucruri care au fost; căci frumosul, spiritul, nașterea nobilă, vigoarea trupului, meritul în slujbă, iubirea, prietenia, mila, toate sunt supuse Timpului invidios și calomniator. În familia lumii întregi e o linie comună, căci toți într'o singură consimțire prețuesc jucăriile nou născute, cu toate că ele sunt făcute și îmbibate cu lucruri vechi, și dau

colbului nițel aurit mai multă laudă decât aurului acoperit de colb. Ochiul prezent prețuește obiectul prezent...

(Troilus și Cressida, Act. III, Sc. III; 145—180).

Comparând modul de tratare al lui Chaucer cu al lui Shakespeare, două individualități de aceeași rasă în fața aceluiași subiect, un critic englez socotește textul lui Chaucer o descriere istorică, al lui Shakespeare o prezență dramatică. Oare sunt suficiente asemenea afirmații asupra celei mai interesante lucrări din punctul de vedere al ciocnirilor temperamentale? Comparând pe Chaucer cu Shakespeare noi vom constata, că Chaucer e un talent și Shakespeare un geniu. Mai mult nu ne interesează. Însă pe noi nu ne interesează să comparăm un talent cu un geniu, ci pe Shakespeare cu Homer. Într'astfel reiese limpede o semnificație folositoare pentru un neam tânăr, cum e cel românesc, care are datoria să aprofundeze geniile trecutului pentru revelația geniului său național. *Troilus și Cressida* este în opera shakespeareană reluarea unui motiv antic cu scopul limpede de a dovedi transformarea spiritului uman dela Homer la Renaștere. Transformarea se aseamănă cu partea finală cu cor a *Simfoniei IX* de Beethoven, când tema panteistă se schimbă dintr'un *Andante Maestoso* la registrul grav în *Allegro energico sempre ben marcato* cu cele două melodii juxtapuse: « Lume, tu presimți pe Creator? ».

Ironia din « *Troilus și Cressida* » nu este câtuși de puțin un *imn al bucuriei*. Shakespeare dispune de o lirică prea tragică pentru o bucurie completă. Va trebui



să aşteptăm romantica germană, mai ales muzica simfonică pentru chiuitul finalului *Simfoniei IX*. În schimb spre deosebire de majoritatea criticilor neînţelegătoare a acestei ironii, am încercat s'o lămurim pe o cale, la care suntem nevoiţi să revenim mereu fiind cea mai seducătoare pentru amploarea meditativă a cetitorului. Cât de departe este cinismul lui Thersites de nobilitatea revelatoare a poeziei! Incăpătorul suflet al unei lumi simbolice îl înglobează ca pe un termen al raţionalismului degenerat. Şi devenirea fără sfârşit scoate la iveală toate tipurile umane; omul le cercetează în toate variantele. Până când? Care este soluţia cea mai eficace? Unde este mijlocul armonizării formelor neasemănate, neasimilabile? Trebuie să coborîm mai în adâncuri, în straturi solid carbonizate unde zac învăţămintele; turba de până acum ajută la identificarea în secţiune.

### BINE-I TOT CE SFÂRŞEŞTE BINE

Suferinţa cuprinde toată comedia, dar sfârşitul rămâne fericit. Dragostea pentru suferinţa omului se măreşte. Dela Rosalind şi Viola până la *Helena* durerea femeii, dragostea ei, încercările vieţii din cauza iubirii sunt din ce în ce mai multe, mai cotropitoare. O nuvelă de Boccaccio, *Giglietta di Nerbona*, a fost tradusă în *Palace of Pleasure* (1566) a lui William Painter. Intâmplarea Helenei din *Bine-i Tot Ce Sfârşeşte Bine* este luată în totul din *Decameron*, unde nuvela, povestită simplu, se găseşte fără amănuntele din comedia lui Shakespeare. Pentru a observa modul în care Shakespeare prelucra

un subiect, să povestim nuvela lui Boccaccio (Decameron, III, 9).

Fata unui medic vestit din Franța a fost crescută în palatul Contelui de Roussillon și s'a îndrăgostit de tânărul Bertrand, unicul fiu al contelui. După moartea bătrânului Conte, Bertrand a fost chemat în slujbă lângă Rege la Paris și Giglietta rămânând singură jură să nu se mărite decât cu Bertrand. Aflând că Regele e bolnav și nu se găsește niciun leac, cum tatăl ei îi lăsase leacuri tainice, Giglietta pleacă la Paris și îl vindecă pe Rege, obținând favoarea de a se mărita cu cine ar voi ea. Bine înțeles Giglietta îl alege pe Bertrand. Regele poruncind această căsătorie, Bertrand se însoară împotriva inimii sale și a rangului său. Indată după căsătorie Bertrand pleacă în Italia și se angajează în războiul florentin împotriva Sienei, înștiințând-o pe Giglietta că este hotărât să nu se socotească bărbatul ei, până când ea nu va fi în posesia inelului său și va avea un copil cu el. Imposibilitatea cererii lui Bertrand se cerea înlăturată și astfel o vedem pe minunata Giglietta plecând în pelerinaj la Florența, locuind la o văduvă, dela care află, că Bertrand e îndrăgostit de o fată cinstită și săracă. Indrăsneața noastră eroină va convinge pe mama acelei fete, și promițând o recompensă va trimite vorbă lui Bertrand, că fata cedează stăruințelor în schimbul inelului. Ușuratecul îndrăgostit trimite inelul și Giglietta se substitue fetei, până când ambele dorinți ale soțului sunt îndeplinite. Intre timp Bertrand se întoarce la Roussillon și nu-și găsește soția. Inșă după ce Giglietta naște doi gemeni frumoși, se va întoarce în patrie, și în

mijlocul unui mare ospăț îi va dărui inelul și îi va arăta copii aruncându-se în genunchi și cerând iertare. Bertram o va ierta și o va recunoaște de soție.

În *Bine-i Tot Ce Sfârșește Bine* Giglietta lui Boccaccio devine Helena. În simplitatea de *fapte* din Boccaccio, dramaturgul introduce nuanțe psihologice, cum introducând zeci de colori un pictor luminează interiorul unui spațiu conturat cu cărbune. Personajul se apropie de spectator, prin aceste aspecte așezate cu socoteală, pentru a se verifica *principiul dramatic al regisirii spectatorului în actor*. Cu acest ajutor al coloraturii un *fapt* se schimbă dintr'o simplă linie într'un spațiu ocupat de un corp oarecare. La Boccaccio o clipă este un fapt, la Shakespeare clipa, în afară de fapt, crește în volum. De pildă, o despărțire nu este numai o frază narativă, pentru că așa cere genul dramatic, ci pentru că paleta autorului este bogată; dovadă poate fi un *monolog* al Helenei.

Sunt pierdută; nu mai este de trăit, deloc,  
dacă Bertram e departe. Ar fi tot așa,  
cum m'aș îndrăgosti de o nestrămutată strălucitoare stea  
și m'aș gândi să mă mărit cu ea, atât de deasupra mi-este el.

În raza-i strălucitoare și lăaturalnică lumină  
va să fiu mulțumită, nu în sfera lui.  
Ambițiunea în iubirea mea se chinuește singură.  
Căprioara ce ar vrea să fie îndrăgită de leu  
trebuie să moară pentru iubire. Mi-era bine, cu

toate că dureros,  
 să-l văd în fiecare oră, să stau și să desenez  
 sprâncenele sale arcuite, ochiul său vânătorec,  
 bucele părului său, pe tabla inimii mele, inimă  
 îndemânatecă  
 în fiecare linie și capriciu al înfățișării sale dulci.  
 Dar acum e dus, și închinarea mea idolatră  
 va sfinți relicvele sale. Cine vine aici?  
 Unul care pleacă cu el; mi-e drag pentru acest lucru,  
 și cu toate că îl cunosc ca pe un mincinos învederat,  
 îl știu în mare parte nebun, și laș neîntrecut,  
 toate aceste păcate știute îi stau atât de bine  
 încât găsesc azil, pe când virtutea cu rămășițe de oțel  
 privește pală în vântul înghețat; tot așa, adeseori noi  
 vedem

înțelepciunea înghețată slujind nebunia nefolositoare.

*(Intră Parolles)*

Parolles: Mărire Vouă, frumoasă regină!

Helena: Și vouă, suverane!

Parolles: Nu.

Helena: Și eu nu.

Parolles: Erați în meditația fecioriei?

Helena: Da. Aveți oarecare aparență de războinic;  
 dați-mi voie să vă pun o întrebare. Bărbatul e  
 inimicul fecioriei; cum ne-am putea baricada împo-  
 triva lui?

Parolles: Indepărtează-l.

Helena: Dar el asediază; și fecioria noastră, cu toate  
 că vitează în apărare, este totuși slabă. Instruește-ne  
 pentru vreo linie de rezistență ca în războiu.

Parolles: Nu există: bărbatul, în asediu în fața voastră  
vă va mina și vă va face să săriți în aer.

Helena: Ferită fie fecioria noastră de cei cari minează  
și de explodatori! Nu există și o artă militară prin  
care fecioarele să poată mina bărbații?

Parolles: Fecioria fiind explodată, bărbatul e lesne de  
explodat; însurat e din nou explorat și cu breșă  
făcută de voi înșevă, vă liberați cetatea. Nu este  
un punct de vedere politic în republica naturii să  
păstrezi fecioria. Pierderea fecioriei este înmulțire  
rațională, și nicio fecioară nu a fost vreodată născută,  
până când nu a fost mai întâi pierdută o feciorie.  
Ați fost făcută dintr'o materie, din care se fac  
fecioarele. Fecioria fiind odată pierdută, poate fi de  
zece ori regăsită, fiind păstrată mereu, este mereu  
pierdută; e o tovarășe rece, afară cu ea!

(*Bine-i Tot Ce Sfârșește Bine*. Act. I, Sc. I; 96—147).

Versul alb din monolog se transformă în proză, un  
sentiment dureros într'un joc de cuvinte. Comedia în  
*Bine-i Tot Ce Sfârșește Bine* utilizează vorba comică, mai  
mult decât fapta comică. Peregrinările dragostei atât de  
simpatice a Helenei, una din cele mai inteligente femei  
din Shakespeare, sunt vădit favorizate de dramaturg.  
Toate sunt construite pentru a face cât mai simpatică  
ființa ei. *Regele Franței* este îndatorat peste măsură,  
Mama lui Bertram, *Contesa de Roussillon* o iubește ca pe  
o fată a ei pe Helena, și tot pentru Helena e făcut puțin  
nătâng și neserios *Bertram*. Preferința poetului pentru

un personaj încurcă socotelile dramaturgului. Helena este avantajată, însă acțiunea lâncezește.

Caracterul Helenei ni se propune ca o stăruitoare iubire, virtute, suferință, constanță feminină. Incercarea lui Shakespeare de a ridica personajul la o binemeritată altitudine umbrind toate femeile operei sale de până acum dă greș. Greșala este în menajamentele aduse în întâmplările piesei. Helena este un personaj alcătuit cu toate darurile unei eroine mari și deci nu trebuie menajată. Acțiunea în jurul ei ar fi trebuit să fie cât mai ingrată și contrastantă cu voința ei, astfel eroina ar fi avut prilejul să-și arate darurile, cu care autorul o înzestrează dela început. Slăbiciunea evenimentelor prea ușor înduplecate în favoarea ei și slăbiciunea ușuratecă a autorului pentru frumusețea spirituală a Helenei ratează nu numai un personaj, dar comedia întregă. Această Helenă se va întregi abia la sfârșitul carierei lui Shakespeare. Să recunoaștem, că nici subiectul nu permite o altă desfășurare, subiectul constrânge personajele prea mult la arbitrar. Cele șase femei ale comediei (Helena, Contesa, *Văduva din Florența*, *Diana*, *Violeta* și *Mariana*) sunt aliniate în același scop; scopul se realizează, însă nu are decât o semnificație individuală. Deci toată simpatia, cu care o parte din personaje este înzestrată, nu ne câștigă.

Un alt grup îl formează bărbații din jurul lui *Bertram*. *Bușonul* dela *Roussillon* vrea să se însoare pentrucă e cu totul lipsit de prieteni și nădăjduiește să-i capete prin soția sa; *Lafeu*, un nobil dela *Curtea Franței*, discută fără să ne convingă și manierele sale nu sunt

conforme cu psihologia voită de autor; *Parolles* e cu îndrăzneală suficient zugrăvit.

Dela apariția sa din actul întâiu *Parolles* se caracterizează prin dexteritatea sa verbală. Vorbăria lui *Parolles* este o dexteritate, nu o virtuozitate. Acest *Falstaff* scăzut, nesuținut, însoțitor al unui Prinț Hal simplist, până la sfârșitul piesei scade întreaga forță inițială a apariției sale.

*Bertram* e un manechin neinteresant. Micile schimbări pe care le aduce Shakespeare nuvelei lui *Boccaccio* ar fi fost în favoarea personajului, dacă autorul n'ar fi considerat-o cu părtinire pe *Helena*. Lipsa de generozitate a eroului, firea aventuroasă fără să se afle vreodată în aventură, chiar dragostea superficială pentru *Diana*, nimic nu salvează mediocritatea purtării sale.

Regele însuși trădează o oboseală a scriitorului pentru toți acești regi, duci, conți, nobili, francezi, italieni, ilirieni. E de mirare, cum în mintea poetului găsea loc un rege bătrânel cu melancolii oftând după tinerele fete din Italia, sau făcând dreptate unui menaj, când umbrele regilor marilor tragedii așteptau să intre în scenă.

Cele mai frumoase momente sunt tot ale *Helenei*; îl regăsim pe poet în expansiunea sinceră a sentimentelor mereu fragede, cu toate că vor fi din ce în ce mai rare.

Contesa: Il iubești pe fiul meu?

Helena: Iertare, nobilă doamnă!

Contesa: Iubești pe fiul meu?

Helena: Dumneavoastră îl iubiți, doamnă?

Contesa: Nu ocoli; iubirea mea pentru el e dintr'o inimă pe care toată lumea o cunoaște; vino, vino,

deschide-mi starea inimii tale, căci pasiunea ta te învinovățește prea mult.

Helena:

Atunci, mărturisesc aici în genunchiu, în fața cerului înalt și a voastră că mai mult decât Dumneavoastră și doar mai puțin decât înaltul cer iubesc pe fiul vostru. Părinții mei erau săraci, dar cinstiți; așa e și dragostea mea. Nu fiți ofensată, pentru că nu va fi stânjenit, pentru faptul că e iubit de mine. Nu-l voi urmări prin vreun semn de stăruință prezumțioasă. Nici n'aș vrea să-l capăt, până când nu l-aș merita, căci nu știu nicicând, ce poate fi acest merit. Știu iubesc în zadar, luptă împotriva speranței. Totuși în această captivă și alunecătoare sită tăcută revărs apele iubirii mele și nu le mai regăsesc în tăcere. Astfel asemenea indianului, religios în eroarea mea, ador soarele, care privește pe credincios, dar nu știe nimic despre el. Prea scumpa mea Doamnă, nu lăsa mânia să se întâlnească cu iubirea mea, pentru că iubim pe același; dar dacă însevă, prea onorata bătrânețe, dovedind o tinerețe virtuoaasă, ați fost cuprinsă vreodată de o atât de adevărata flacăra, dorinți curate și iubire scumpă, a voastră Diana fiind totdeodată și Iubirea, O! atunci, aibi milă de aceea, a cărei stare nu poate alege, ci împrumută și dă, unde e sigură că pierde; ea nu caută să afle, ce dorul caută, dar ca o taină, trăiește dulce, până ce moare.

(Bine-i Tot Ce Sfârșește Bine: Act. I, Sc. III;  
194—225).



Oboseala funcțiunilor comice este o pregătire în adâncuri pentru drumul marilor posedați. În *Bine-i Tot Ce Sfârșește Bine* seriozitatea unei naturi delicate vrea să sfârșească bine și să socotească bine, tot ce de fapt a fost rău. Optimismul lui Shakespeare are prea mare însemnătate, pentru a merita să fie subliniat. Cât se va părea de curioasă afirmația unui optimism ca o ultimă consecință a tragicului și, totuși rațiunea îl caută și îl găsește în suferințele cele mai cumplite... Nu ne referim la prezenta comedie, ci la despărțirea de drumuri care a și început.

*Bine-i Tot Ce Sfârșește Bine* a apărut în textul primei ediții Shakespeare, în Folio 1623.

## MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ

Ce bine venită este ascultarea călugărească a Ducelui Vincentio în comedia crudelor realități din *Măsură pentru Măsură*! În prezentarea rece a oamenilor acestei comedii am avut de repetate ori impresia vagă a unei aversiuni pentru societate sau pentru comunul muritor, aversiune aproape de indiferență.

La 26 Decembrie 1604 e menționată o reprezentație la Curtea lui James. Cele câteva aluzii din text plasează comedia în jurul acestei date. *Măsură pentru Măsură* apare în ediția Folio 1623. Sursa principală a comediei este o piesă mai veche mediocră și foarte lungă a lui George Whetstone (1544?—1587?) *Promos și Cassandra* (1578). Shakespeare face din ea o lucrare de seamă de o neobișnuită vigoare realistă. Sursa de inspirație a lu-

crării lui Whetstone e culegerea de povestiri din 1565 a lui Giraldi Cintio intitulată *Ecatommiti*.

*Ducele Vincentio* al Vienei lasă în locul său pe *Angelo* un nobil cu bună reputație și se retrage pentru un timp într'o mănăstire la țară fără știrea nimănui. Toată lumea îl crede plecat într'o călătorie în Polonia. *Angelo* va împărți supușilor dreptatea aplicând fără părtinire legile țării. *Claudio*, un tânăr este găsit vinovat în fața legilor, pentru că iubind-o pe *Juliet* fără să fi făcut formele legale ale căsătoriei, are un copil cu ea. *Claudio* e depus la închisoare; pedeapsa e moartea. Prietenul său *Lucio* se va duce la o mănăstire, unde se află sora lui *Claudio* *Isabella*, călugăriță naivă și frumoasă, și împreună vor stăruii pe lângă *Angelo* pentru iertarea lui *Claudio*. *Angelo* va cere timp să se gândească. *Isabella* prin ruga caldă și virtuoasă l-a turburat pe acest judecător neînduplecat în credința sa onestă de apărător al legilor. Dar legile nu sunt făcute pentru a fi aplicate în neștire și fără înțelepciune. *Ducele Vincentio* nu s'a retras în zadar la mănăstire; după o mică reculegere a început să-și cerceteze țara, ca să vadă cum sunt aplicate legile. Astfel în haine de preot va ajunge la închisoarea în care se află *Claudio*. Aici îl pregătește pentru o moarte împăcată pe *Claudio*.

« Fii în totul pregătit de moarte; moartea sau viața îți va fi atunci mai dulce. Vorbește într'astfel cu viața: dacă te pierd, pierd un lucru prețuit de nimeni afară de nebuni. Tu ești o suflare supusă tuturor schimbărilor văzduhului, prăpădind ceas de ceas această locuință în care te păstrezi. Simplu,

ești jucăria morții. Pentru ea tu muncești prin sborul tău ferit și tot către ea alergi liniștit. Tu nu ești nobil; căci toate îndemănările pe cari le posezi sunt hrănite de josnicie. Tu n'ai în niciun fel curaj; ți-e teamă de furca moale și delicată a unui sărman vierme. Cea mai bună odihnă a ta e somnul și îl cauți adesea; totuși greoiu te temi de moarte, care nu este mai mult. Tu nu ești tu însuți, tu exiști prin mai mult de o mie de grăunțe crescute din țărână. Fericit nu ești: pentru ceea ce nu ai, pașnic te lupți să-l capeți, și ceea ce ai, îl uiți. Nu ești constant și complexitatea ta variază după straniile efecte ale lunii. De ești bogat, ești sărac. Asemenea asinului a cărui spinare se îndoiește sub drugi, tu înduri bogățiile grele doar o zi, și moartea te descarcă. Nu ai niciun prieten; rodul rărunchilor tăi proprii, care te numește tată, căldura întrupată a rărunchilor tăi, blestemă guta, scleroza și junghiul la oase că nu te sfârșesc repede. N'ai nici tinerețe, nici bătrânețe, ci, așa cum e posibil, un somn după masă visând despre amândouă vârstele. În sfârșit fericita ta tinerețe îmbătrânește și trebuie să cerșească mile de paralytic bătrân; și când ești bătrân și bogat, nu mai ai ardoarea, suflul, mădularul, nici frumusețea pentru a face avuțiile plăcute. Și încă ce mai rămâne, să poarte numele de vieață? Incă zac în această vieață ascunse o mie de clipe moarte; și ne temem de moartea ce pune tuturor acestor bunuri un sfârșit». (Măsură Pentru Măsură: Act. III, Sc. I; 5—41).

În această închisoare vine Isabella. Ea povestește fratelui ei, cum Angelo nu a putut fi înduplecat să-l ierte pe Claudio și cum susținând că o iubește, îi va îndeplini cererea în schimbul fecioriei ei. Scârba și revolta, pentru felul în care legea este aplicată, îl vor hotărî pe Duce să-l demasce pe Angelo și să facă dreptate Isabellei și lui Claudio. În acest scop și pentru a complica acțiunea comediei, Ducele propune Isabellei să se ducă la Angelo și să consimtă în totul. El, — știind că Angelo a rupt căsătoria cu *Mariana* în urma unui naufragiu al fratelui Marianeii, pentru că Mariana și-a pierdut zestrea, — o convinge pe Isabella să-l păcălească pe Angelo, în felul următor: Mariana se va substitui Isabellei la întâlnirea fixată de Angelo.

Între timp ni se arată scene de mizerie morală. O colecție de tipuri dela periferia umanității stau ca un fundal adecvat intrigii naive expuse până acum. Acești decăzuți cu limba încărcată în contrast cu conștiința clară a Ducelui sunt comici, însă felul comicului deschide un orizont nelimitat disperatelor vieți incapabile vreunei îmbunări, desăvârșiri, mântuirii. Murmurul deșuchiat al gâlcevii ajunsă la judecată este îngrijorător. Orizontul acestei lumi e un cerc vicios al materiei. Cum se poate opri pe loc mișcarea inconștientă? *Pompey*, băiat de serviciu într'o tavernă a *Doamnei Exagerat*, *Spumă* și *Cot* au venit la judecată.

*Pompey*: ...Cum zic, Doamna Cot asta, fiind, cum zic, însărcinată, și fiind cu burta mare, și poftind, cum ziceam, prune și având doar două în farfurie, cum

ziceam, patronul Spumă aici de față, bărbatul ăsta adevărat, mâncând restul, cum ziceam, și, cum ziceam, plătind pentru asta foarte cinstit; pentrucă, cum știți, patroane Spumă, nu puteam să vă dau înapoi trei bani.

Spumă: Nu, cu-adevărat.

Pompey: Foarte bine; atunci 'mneavoastră, dacă 'mneavoastră vă amintiți, spărgeați sâmburii dela așa numitele prune...

Spumă: Da, așa cred, cu-adevărat.

Pompey: Așa dar, foarte bine; atunci eu zicând, dacă 'mneavoastră vă amintiți, că anume unul și un altul ar fi de nevindecați de lucrul pe care îl știți, afară dacă țin un foarte lung regim, cum v'am spus...

Spumă: Toate astea sunt adevărate.

Pompey: Așa dar, atunci foarte bine...

Escalus: Vino la chestiune, prostănac plicticos ce ești! Ce i s'a făcut nevestei lui Cot, ceea ce e pricina plângerii? Adu-mă la ce i s'a făcut ei.

Pompey: Prea cinstitul domn, nu poate veni încă la asta.

Escalus: Nu, domnule, nici eu n'am crezut asta.

Pompey: Domnule, da o să ajungeți la asta, cu prea cinstita 'mneavoastră voie. Și, vă implor, aveți în vedere pe patronul Spumă aici de față, domnule; un om de patru poli de lire pe an, al cărui tată a murit în ziua de « Toți Sfinții ». N'a fost la « Toți Sfinții », patroane Spumă?

Spumă: In ajun de « Toți Sfinții ».

Pompey: Așa-i, foarte bine; cred că astea sunt adevăruri. El, domnule, stând, cum zic, pe un scăunel, domnule; era la «Ciorchinele De Strugure» unde vă plăcea să vă așezați, nu-i adevărat?

Spumă: Imi place pentru că e o odaie deschisă și bună pentru iarnă.

(Măsură Pentru Măsură: Act. II, Sc. I; 104—141).

Toată pricina acestor oameni, cum zic ei și cum se vede, nu are niciun sens. Cât sens are însă aducerea lor în acțiunea comediei! Măsura gândurilor lui Pompey sau Spumă este consecința haosului mascat din sufletul lui Angelo.

Pompey: Cu adevărat, domnule, sunt un sărman cetățean, care vrea să trăiască.

Escalus: Cum vrei să trăiești, Pompey? fiind un proxenet? Ce gândești tu despre meseria asta Pompey? e o meserie legiferată?

Pompey: Dacă legea îi dă voie, domnule.

Escalus: Dar legea nu-i dă voie, Pompey; nici nu i se va da voie în Viëna.

Pompey: Crede Înălțimea Voastră că poate ridica bărbăția și scopi toată tinerimea orașului?

Escalus: Nu, Pompey.

Pompey: Cu adevărat, domnule, în umila mea părere, ei au să facă totuși. Dacă Înălțimea Voastră, va pune ordine printre femeile pierdute și sclavi, nu veți mai avea de-aface cu proxeneți.

Escauls: Pentru început sunt frumoase ordine, îți pot spune: decapitarea și spânzurătoarea.

(Măsură Pentru Măsură: Act. II, Sc. I; 240—256).



Henry Wriothesley, Conte Southampton  
protectorul lui Shakespeare

Legea și omul autorităților instituite de justiție nu au eficacitate într'o societate imorală. Stările zugrăvite de Shakespeare au măsura moralului omului, dela care emană justiția. Deci, acest om trebuie să fie Ducele și nu trebuie să fie Angelo. Acest monarh în straie preoțești îi va spune lui Pompey: « Răul făcut din pricina ta este deci întreținerea vieții tale. Gândește-te ce însemnează să-ți umpli toată burta sau să-ți încarci spatele cu astfel de rușinoase vicii ». Intâmplările comediei vor demonstra cu ușurință hazlie mascarada existenței, când oamenii sunt cu sau fără pravile și fără duhul unui adevărat domn.

Ducele: Acela care vrea să poarte paloșul cerului

Să fie și sfânt și crunt;

să se cunoască el însuși ca o pildă,

să se înalțe în har, să pășească în curăție,  
pedepsind pe ceilalți mai mult sau mai puțin,  
cântărind doar după păcatele sale proprii.

(Măsură Pentru Măsură: Ac. III, Sc. II; 283—288).

Mariana este găsită la o fermă în apropiere și acceptând să fie unealta violenței în slujba adevărului va merge la Angelo în locul Isabellei. Ipocritul înlocuitor al Domnului nu se va mulțumi cu promisiunea și nici cu gândul dăruirii totale a Isabellei și va porunci totuși executarea lui Claudio.

Ducele află și această mârșăvie a lui Angelo; el va ordona fără știrea lui Angelo uciderea unui deținut ticălos numit Barnardine în locul lui Claudio și își va



anunța reîntoarcerea în țară. Intâmplările sunt în așa fel întocmite, că s'ar putea lesne să fie ucis cel nevinovat. Bine înțeles Angelo nu va ști nici după noaptea petrecută cu Mariana, că a fost înșelat. Remușcărilor sale sunt atât de puține, încât abia îngăimează o neînsemnată, dar hotărâtoare reflexie: « Vai! când odată ne-am pierdut harul, nimic nu mai merge drept: de am vrea, de n'am vrea ».

În sfârșit Ducele se întoarce în Viena din presupusa călătorie. În fața poporului mulțumirile Ducelui sunt așa cum ar fi trebuit să fie adresate unui demn înlocuitor; însă, Isabella se desprinde din mulțimea adunată în piața publică aproape de porțile orașului și îl acuză pe Angelo pentru toate infamiile săvârșite. Ea spune: « ...adevărul este adevăr la capătul socotelilor ». Și cu putere îl roagă pe Duce să scoată la lumină adevărul printr'o judecată dreaptă, căci ipocrizia a luat înfățișarea adevărului. Angelo neagă, pretextând că Isabella a înnebunit din cauza uciderii fratelui ei. Procesul va fi condus cu abilitate de Duce și toate piesele în contra lui Angelo sunt date în vileag. Și — după spusa Marianei — cum este adevărat, că lumina vine din cer și vorbele din suflare, că duhul este întru adevăr și adevărul întru virtute, tot astfel și infamul tăgăduitor până în ultima clipă se va umili recunoscând inteligența divină, a celui ce e dăruit să lumineze și să facă dreptate.

Pentru că toate se vor sfârși cu bine, nici chiar Barnardine nu va fi ucis. Iertarea are la îndemână multe argumente și pentru fiecare caz câte una. Lucio, un

prieten ușuratec al lui Claudio, va fi ultimul iertat pentru vina de a fi calomniat un domnitor. Comedia se va termina cu cuvintele de împăcare împărțite tuturor și tot Ducele va spune: « Așa, să ne ducem la palat; acolo noi vrem să revelăm ce încă mai rămâne să știți, aceea ce voi toți trebuie să cunoașteți ».

Cu verbul *a cunoaște* încheie poetul o emisferă din agonia eroului.

## OTHELLO

În anul 1604 Shakespeare a împlinit patruzeci de ani de existență. Cunoștința vieții și abilitățile versului său alb sunt apogee. Lupta eroului său a atins tangențial simbolul adeseori și s'a învolburat în atâtea alegorii. Un adagio pregătitor de furtună a fost *Hamlet*; *Othello* începe muncile infernale ale Sisyfilor vremilor noastre. O cădere sgomotoasă între arămurile tragediei, în besna labirintului existenței, îndepărtează toate alegoriile și lasă traiectoriei simbolice toată libertatea. Personajele dramelor nu mai sunt oameni, ci simboluri.

Astfel este *Othello Sau Maurul Din Veneția* întâia muncă a iadului shakespearean. Se știe că piesa a fost reprezentată la Curte în ziua de 1 Noemvrie 1604. Întâiul Quarto apare la 1622 cu titlul: *Tragedia lui Othello, Maurul din Veneția. Cum a fost în diferite rânduri jucată la Globe, și la Black Friars, de Servitorii Majestății Sale. Scrisă de William Shakespeare*. A doua tipăritură e în Folio 1623; apoi al doilea Quarto la 1630 și al treilea Quarto la 1655.

Origina subiectului este *Ecatommiti* (1565) a lui Giraldi Cintio. Numele Othello nu se poate identifica nicăiri; Iago e o formă italienească a numelui Iacob.

*Othello* nu este tragedia *geloziei*, cum de obicei se spune, ci tragedia obiectului peste care s'a proiectat gândul rău. Gelozia lui Othello pentru soția sa este o consecință studiată în planul al doilea. Factorul principal în acțiune este *Iago*, cel dela care emană răul; *Othello* și *Desdemona* sunt victimele omenești.

Simplitatea acțiunii, simplitatea personajelor, concisiunea expresiei, reacțiunile psihice și fizice cu sgârcenie produse, și mai ales ascendența în gând fulgerătoare pentru spectator sunt câteva din calitățile noiei îndrumări a scrisului shakespearean. Subiectul are acum o structură geometrică. Fiica senatorului Venețian *Brabantio*, împotriva voinții și sentimentelor părintelui, se va mărita cu generalul maur, nobilul *Othello*, în serviciul Statului venețian. *Iago* râvnește locul de locotenent lângă Othello, locul lui *Cassio*; el va porni o serie de uneltiri mârșave pentru a-l îndepărta pe Cassio, între care cea mai importantă este bănuiala amplificată până la eroarea inconștientă a lui Othello, că soția sa *Desdemona* îl înșeală cu Cassio. Acțiunea întregă a piesei cuprinde progresul gândului greșit, care-l cuprinde pe Othello și îl silește să o ucidă pe nevinovata *Desdemona*.

Intre nuvela lui Cintio și tragedia lui Shakespeare nu este nicio deosebire de acțiune, afară de sfârșit; însă amănuntele psihologice sunt atât de meșteșugit construite de Shakespeare, încât acțiunea devine o urmărire diabolică între necunoscute până la nimicirea armoniei

omului: armonie, singura rațiune de existență a fapturilor omenesti. Funesta pornire a magnetismului animalic a lui Iago se insinuează în tot mediul și dinamitează naiva înfățișare a tuturor semenilor. De unde vine puterea lui Iago? Shakespeare încearcă o limpezire a caracterului răutății lui Iago. Duplicitățile omului ambițios, invidios, arivist, cinic, necredincios, neprieten, trădător, disprețuitor și ne iubitor de oameni, nerecunoscător, laș, complet materializat în clocotul inteligenței sale sunt revelate în clipele jocului dublu din înșirarea întâmplărilor din *Othello*. Lumina unei lumânări aleargă prin toate întortochierile sufletului său negru, în timp ce în fața noastră sufletele albe ale lui Othello și Desdemona se înnegresc. În fapt, Othello suferă greșeala, de aceea el este eroul; Desdemonei vieța îi va fi o părere, un vis; puritatea ei nu se transformă și nu acceptă realitatea iluzorie a răului. Situația lui Iago e mai mult a unui geniu rău, nu a unui erou. Tehnica antică cu care e tratat personajul lui Othello a silit critica să considere tragedia drept cea mai bună; aceste preferințe, sentimentale de multe ori, uită să caute originalitatea formei și fondului shakespearean în evoluție chiar la *Othello*. Măcinarea spirituală a lui Othello seamănă în tehnică cu destrămarea lui Oedip. La început eroul e glorios, stăpân pe conștiința sa și pe a mediului, îndrăgostit, cu mult deasupra micimilor vieții și de astă dată sdruncinarea întregului vine dela un individ, nu dela un principiu. Individul acesta — faptul dovedește noua formă tragică a lumii moderne — poate fi socotit un simplu individ cu ghemul său de gânduri și sentimente, însă prin abstractizarea

contrastelor existențiale își amplifică dominațiunea prin manipulările erorilor voite. Natura este într'astfel o clipă subjugată omului; credința în subjugarea naturii prin erori, va fi demonstrată ca fiind cea mai eronată dintre acțiunile omului; Iago ajunge în această câtime simbol.

Cum lucrează Iago? La începutul acțiunii Desdemona fuge dela părinți la Othello. Iago în aparență aducând serviciu lui Othello încearcă intimidarea eroului. Un act meschin și neînsemnat îl va zugrăvi mai bine.

Othello: ...să știi, Iago,  
de n'aș fi iubit-o pe drăguța Desdemona,  
n'aș fi voit starea mea liberă necasnică  
s'o încercuiesc și s'o limitez  
nici pentru comoara mării. Dar, privește! Ce lumini  
Vin colo?

Iago: Este părintele furios și prietenii săi;  
ar fi mai bine să vă retrageți.

Othello: Eu nu! Eu pot fi găsit;  
însușirile mele, situația mea, și sufletul meu  
nesdruncinat  
trebuie să mă arate drept. Ei sunt?

Iago: Pe Ianus, gândesc că nu.

(Othello: Act. I, Sc. II; 24—33).

Ar trece neobservat acest sondaj al lui Iago, una din primele intențiuni ofensive sub masca prieteniei bine sfătuitoare: «ar fi mai bine să vă retrageți». Dintr'un sfat dat lui *Roderigo*, anexa lui Iago, aflăm calitatea omului.

Iago: Virtutea! o smochină! de noi înșine depinde să fim într'un fel sau într'altul. Trupul nostru este grădina noastră, în care voințele noastre sunt grădinarii; astfel dacă vrem să plantăm urzici sau să însămânțăm salată, isop sau mintă, să cultivăm un soi de ierburi sau să ne complicăm cu mai multe, de o vom avea stearpă din lenea noastră sau îmbelșugată prin îndemânarea noastră, puterea și stăpânirea îndrituită a acesteia zace în voințele noastre. Dacă balanța vieților noastre nu ar avea greutatea rațiunii să atârne mai grea decât cea a sentimentului, sângele și josnicia firilor noastre ne-ar duce la concluziile cele mai absurde, dar noi avem judecata să potolim pornirile noastre furioase, îndemnurile carnale, poftele nestăpânite; de aceea, ceea ce numești iubire, eu o iau drept brusture sau mugure.

(Othello: Act. I, Sc. III; 323—337).

Și mai departe găsim secătuirea completă a lui Iago în monologul dela sfârșitul actului întâiu. El îl urăște pe maurul fericit și vrea « să jumulească voința într'o îndoită smulgere ».

Maurul este o fire liberă și deschisă,  
care îi crede pe oameni cinstiți, de cum i se par  
astfel;

el va fi lesne purtat de nas  
ca măgarii.

Il am; e conceput; iadul și noaptea

trebuie să aducă nașterea monstruoasă la lumina lumii.

(Othello: Act. I, Sc. III; 405—410).

Othello e trimis într'o misiune militară. Desdemona e incredințată « cinstitului Iago »; în absența maurului Iago va stârni sensualitatea Desdemonei. Socotit în toate acțiunile sale, încercarea lui Iago asupra Desdemonei nu va fi eficace. Subtilitatea intențiunii lui Iago abia se întrevește în atmosfera replicelor din scena Desdemona—*Emilia* — Iago — Cassio — Roderigo, din actul al doilea. Frivolitatea lui Iago către soția sa Emilia și elogiul făcut Desdemonei sunt toate lațuri întinse, pentru prinderea celui care vrea să cadă. « Violența nu-și arată toată fața, până când nu-i îndeplinită ». O iubește și Iago pe Desdemona? Probabil în sensualitatea obișnuită a constituției sale trupești. Este răzbunare gândul său otrăvit de gelozie, este adevărat chinul său bănuitor, că Emilia l-a înșelat vreodată cu maurul? Justificările în această direcție, pentru a ne convinge prin sentimentul răzbu-nării, nu-l susțin pe Iago în acțiunea sa. Gândul său s'a împlântat în fiara inteligenței sale și trupul său nu are liniște. Luciditatea gândului se materializează cu iuțea de săgeată în tot mediul. Toate personajele simt prezența răului; gândul obișnuit să fie bun, nu poate descurca enigmele inteligenței răuvoitoare. Stupefacția, uimirea, durerea, chinul, exasperarea, furia, omorul, nebunia și completa dezagregare a unui erou vor porni toate într'o clipă.

Iago: Nobilul meu stăpân...

Othello: Ce vrei să spui, Iago?

Iago: Când îi făceați curte Doamnei, Michael Cassio cunoștea dragostea voastră?

Othello: Dela început și până la sfârșit; de ce mă întrebi?

Iago: Doar pentru mulțumirea gândului meu; pentru nimic altceva.

Othello: Cum a gândului tău, Iago?

Iago: Gândeam că nu se cunoștea cu dânsa.

Othello: O! da! ne-a pus în legătură deseori.

Iago: Intr'adevăr!

Othello: Intr'adevăr! da, într'adevăr; întrezezi ceva în asta? Nu e el cinstit?

Iago: Cinstit, stăpâne?

Othello: Cinstit, da, cinstit.

Iago: Stăpâne, pentru cât îl cunosc.

Othello: La ce te gândești?

Iago: Să mă gândesc, stăpâne?

Othello: Să mă gândesc, stăpâne! Pe cer, el mă îngână ca și cum ar fi vreun monstru în gândul său, prea hidos pentru a fi văzut.

(Othello: Act. III, Sc. III; 93—108).

Infamia lui Iago are multiple tășuri. Faptul de a dovedi un adulter printr'o batistă pierdută și regăsită la alt personaj, faptul de a înlănțui evenimentele după voința acestui intrigant sunt mai puțin însemnate, decât evenimentul cel mai important petrecut înlăuntru per-najului Iago: pierderea completă a sensibilității individului. Iago ajunge o rațiune seacă. Nici epilepsia pro-



vocată lui Othello nu-l va impresiona. Strigătul său rece nu este o bucurie la vederea convulsiunilor lui Othello, ci constatarea unor operațiuni cu rezultate prevăzute: «Lucrează, otravă a mea, lucrează!». Orgoliul maurului și naivitatea sunt admirabile stări de exploatare pentru Iago. Ambițiunea de a ajunge în locul lui Cassio dispare în încurcăturile provocate de gândurile rele. De acum înainte mașina infernală merge singură. Orice gând aruncat în câmpul naivității și orgoliului prinde rădăcini. Dialogul între Iago și Othello ajunge o hipnoză: «Vreți să vă gândiți într'astfel?» și celălalt răspunde: «Să mă gândesc într'astfel, Iago!». Cu cât Othello își va răscoli sentimentele până la totala lor răzvrătire, cu atât Iago își va usca toate fibrele sentimentelor; Othello e un nebun sentimental, Iago un nebun al judecăților.

Desdemona își va da seama, că ea este singura ființă cu un destin hotărît de Dumnezeu.

Desdemona: E soarta mea nenorocită.

Iago: Să-l blestemi pentru asta! Cum i-a venit închipuirea asta?

Desdemona: Nu știu, cerul o știe.

Emilia: Să fiu spânzurată, dacă vreun ticălos în veci neastâmpărat, vreo stârpitură abilă și perfidă, vreun rob bestial și tâlhar, nu a scornit această calomnie ca să-și găsească un post; să fiu spânzurată, dacă nu-i așa!

Iago: Puah, nu există vreun astfel de om; e imposibil.

Desdemona: Dacă se află un astfel de om, cerule iartă-l!

(Othello: Act. IV, Sc. II; 128—135).

Personajele secundare anexate celor principale sunt absolute necesități în acțiune; sunt de observate economia desfășurării personajelor în această tragedie și economia dialogului. Cuvântul are o putere nemăsurată în *Othello*. Intre toate lucrările de până acum și *Othello* găsim o deosebire izbitoare în calitățile dramatice ale cuvântului, adică în stratul voluntar al literaturii lui Shakespeare. Prestigiul cuvântului naște din uluitoare adevări gândului și sensibilității impuse de clipa dramatică. Teroarea și mila teatrului antic se regăsesc în scenele din *Othello*; chiar tragedia greacă ar putea să invidieze grandioasa demonie a acestui dialog:

Othello: Cauza asta e, cauza asta e, sufletul meu; nu mă lăsați să v'o spun vouă, voi stele curate! Cauza asta e. Totuși nu vreau să-i vărs sângele, nici să străpung sânul ei mai alb decât zăpada, mai șlefuit decât alabastrul mormintelor. Totuși trebuie să moară, altfel va trăda mai mulți bărbați. Să stingem lumina, și apoi să stingem lumina; dacă te sting, tu slujitor înflăcărat, pot din nou să-ți înviez lumina trecută, chiar de-ar fi să am remușcări; dar odată stinsă lumina ta, tu cea mai minunată lucrare a neîntrecutei naturi, nu știu, unde e facla lui Prometeu să-ți aprindă din nou lumina. Când am cules trandafirul, nu-i mai pot da din nou viață de creștere, se va ofili totuși; vreau s'o simt încă în viață pe ramuri. (O sărută). O îmbălsămată suflare, ce aproape că înduplecă dreptatea să-și frângă paloșul! Încă unul, încă unul.

Fii așa când vei fi moartă, te voi uide și apoi te voi iubi. Încă unul, și cel din urmă. Nici când sărutul atât de dulce n'a fost atât de funest. Să plâng, însă sunt lacrimi de cruzime. Năpasta cerului lovește pe cine iubește. Se trezește...

Desdemona: Cine e? Othello?

Othello: Da, Desdemona.

Desdemona: Vrei să vii în pat, stăpâne?

Othello: Te-ai rugat în noaptea asta, Desdemona?

Desdemona: Da, stăpâne.

Othello: Dacă ți-ai încărcat sufletul cu vreo crimă, pentru care n'ai împăcarea cerului și a darului, cere iertare repede.

Desdemona: Stăpâne al meu, ce vrei să spui cu asta?

Othello: Bine, fă ce-ți spun, și repede; mă voiu preumbla pe aici; nu vreau să ucid un duh nepregătit; nu, păzească-mă cerul! nu vreau să-ți ucid sufletul.

Desdemona: Vorbești de ucidere?

Othello: Da, vorbesc.

Desdemona: Atunci cerul să aibă milă de mine.

Othello: Amin! cu tot sufletul meu.

Desdemona: Dacă vorbești așa, nădăjduiesc că nu mă vei uide.

Othello: Hum!

Desdemona: Totuși mi-e teamă de tine; pentru că ești năpraznic când îți rotești ochii într'astfel. Cauza, pentru care mi-e teamă, n'o cunosc, pentru că nu-mi cunosc vină; și totuși simt, că mi-e teamă.

Othello: Gândește-te la păcatele tale.

Desdemona: Sunt iubirile către tine.

Othello: Da, și pentru asta tu mori.

(Othello: Act. V, Sc. II; 1—41)

Sinuciderea lui Othello după uciderea Desdemonei și toate întâmplările catastrofale dela sfârșitul tragediei nu au nevoie de intervenția lui Iago. Rolul său se reduce la câteva replici; răul își urmează singur cursul. Caracteristica disculpare a lui Iago: « I-am spus ce am gândit, nu i-am spus nimic mai mult, decât ce a găsit el însuși drept și adevărat », este o disculpare cu un înțeles mai adânc. Această replică duce la anihilarea răului în afara lui Othello; deci răul nu a fost un anume personaj numit Iago; Iago a fost în Othello ca un glas al răului. Othello a ascultat glasul rău din el și solilocviul eroului s'a turburat în el însuși stârnind toată nefericirea. Credința și încrederea în prietenia lui Iago, deci necunoștința răului, îl vor pierde pe Othello. Este atât de înrădăcinată prietenia lui Othello, încât până în cele din urmă clipe el nu va înțelege. Strigătul Emiliei îl va desmetici. Din nou se va găsi o ființă care din al doilea plan să strige eroului: « Nu, vreau să vorbesc liberă ca văzduhul; lăsați cerul, și oamenii, și diavolii, lăsați pe toți, toți, toți, să urle rușinea împotriva mea, totuși voi vorbi ».

A căzut cortina pe sentimentul naturii în Shakespeare? În *Othello* armonia naturii stă ascunsă. « Biciuiți-mă, voi diavoli, departe de contemplația acestei vedenii cerești; asvârliți-mă în mijlocul furtunii, frigeți-mă în pucioasă! Scăldați-mă în străfundul roților de foc curgător! O Desdemona! Desdemona! moartă! Oh! Oh! Oh! ». Așa

va coborî în iad « omul care n'a iubit cuminte ». Răul s'a născut în el și l-a pierdut. Mirările lui Othello, puzderie în tot textul, par cruciade de copii arătând drumul adevărat și cel greșit uriașului, într'adins înfățișat ca maur sângheros și gelos. Deci, gelozia și toată instrumentația de tortură a lui Iago sunt fantasme. Natura nu cuprinde astfel de închipuiri ale sânghelui, ea le pedepsește eliminând din sânul ei toate monstruozițiile existenței. Desordinea în natură este aparentă; ochiul omului e dator să dea la o parte vălul iluziei *prin gând* privind ordinea *premeditată*.

## REGELE LEAR

Povestea regelui bătrân, care își împarte regatul celor trei fiice, povestea grandioasă a suferințelor zădărnicești omenesți la vârsta înțelepciunii, cea din urmă încercare de a împăca omenirea sau regatul, cea din urmă nesocotință a unui rege, au fost toate și într'o piesă veche *Leir*. Și în cronică lui Holinshed se află istoria legendară a lui Leir, rege peste Britania în zilele când Ioas domnea în Ierusalim. Atât vechea piesă, cronică lui Holinshed, cât și vreo tradiție orală transmisă probabil prin balade populare nu puteau să aibă torentul de patime, tumultul supraomenesc, munca titanică specific shakespeariană. *Regele Lear*, după *Hamlet* și *Othello*, amplifică la maximum toate calitățile dramei elizabetane și deplasează într'o singură tragedie centrele eroice (unice în *Hamlet* și *Othello*) în mai multe focare în același timp, cu aceeași genialitate dramatică.

*Regele Lear* a fost scris în anul 1605. Sunt în text (I.I; 112) aluzii la două eclipse: una de lună la 27 Sept. și alta de soare la 2 Octomvrie 1605. O reprezentație la Curte a avut loc la 26 Decemvrie 1606. Intâiul Quarto apare la 1608 cu titlul: *M. William Shak-speare: Adevă-rata Povestire Istorică a vieții și morții Regelui Lear și celor trei ale sale Fiice. Cu nefericita vieată a lui Edgar, fiu și moștenitor al Contelui Gloster, și cu humorul trist și sălbatec al lui Tom din Bedlam: Așa cum a fost jucată înaintea Majestății Sale Regelui la Whitehall în noaptea Sf. Ștefan în Sfintele zile ale Crăciunului. Jucată de obicei de servanții Majestății Sale la Globe pe țärm.* Al doilea Quarto 1619 (dată falsă), a treia tipăritură e în Folio 1623 și al treilea Quarto apare la 1655.

Scrierea înflăcărată a poetului trece peste toate exagerările și neverosimilul subiectului. Fiecare cuvânt descarcă puterea electrică a geniului. Un rege are trei fete: *Goneril*, *Regan* și *Cordelia*. Înainte de a se retrage dela domnie, își cheamă fetele și le împarte țara, cerând fiecăreia să-și arate prin cuvinte măsura dragostei pentru el, *Goneril* și *Regan* cunoscând vanitatea tatălui lor îl vor înșela cu cuvinte frumoase și semne de lingușire, pentru a obține cât mai mult. Ca în *Othello*, eroul are aceeași lipsă de perspicacitate și va fi încântat de cele două fiice ale sale. Sinceritatea și noblețea de suflet a *Cordeliei* vor fi luate în nume de rău.

Lear: ...Acum, bucuria noastră, cu toate că cea din urmă, dar nu cea mai micuță, pentru a căreia dragoste viile Franței și laptele Burgundiei sunt

în luptă a fi interesate, ce ne poți spune să capeți o a treia parte mai bogată decât a surorilor tale?  
Vorbește.

Cordelia: Nimic, stăpânul meu.

Lear: Nimic?

Cordelia: Nimic.

Lear: Nimic vine din nimic; vorbește încă.

Cordelia: Nefericită sunt, nu pot ridica inima mea până în gura mea. Iubesc pe Majestatea Voastră, potrivit cu datoria mea; nu mai mult, nu mai puțin.

(Regele Lear: Act. I, Sc. I; 84—95).

Dragostea adâncă a Cordeliei pentru tatăl ei va răbda neînțelegerea unui tată, care ascultă lingușirea și ocolește adevărul sufletului ei tânăr «zestrea ta fie deci adevărul tău», spune Lear. Disprețul pentru adevărul firii, furia cu care Lear întâmpină natura dreaptă, cinstită și cuminte a Cordeliei, acuzată pe nedrept, vor fi pedepsele aspre, sub care va trăi regele abdicat. Un amănunt psihologic fără importanță la început, o lipsă neînsemnată în caracterul lui Lear va avea consecințe prăpăstioase. *Contele Kent* o va apăra cu prețul unei proscrieri, Ducele Burgundiei va renunța la căsătoria proiectată, auzind că fata nu are zestrea promisă, Regele Franței o va lua de soție pe Cordelia numai pentru virtuțile și frumusețea ei.

O altă acțiune se înfiripă între *Contele Gloucester*, fiul său legitim *Edgar* și fiul său ilegitim *Edmund*. Fiul bastard vrând să-l înlătore pe cel legitim va imagina o intrigă între Gloucester și Edgar. Răul condus cu

abilitate de Edmund va avea crezare; Edgar e silit să se ascundă de mânia tatălui său.

Lear trăiește cu însoțitorii săi în casa lui Goneril; dar în curând va fi socotit insuportabil; Goneril îi va reproșa numărul însoțitorilor, felul vieții, și câte toate alte cauze pentru a-l îndepărta. Lear descoperind caracterul nedemn al fiicei sale, blestemându-se și blestemându-și fiica pleacă. *Kent* travestit în slujitor, de nerecunoscut, va intra în suita bătrânului Lear. El și cu *Nebunul* sunt tovarășii lui Lear.

*Nebunul*: Lasă-mă să-l închiriez și eu; uite aici e tichia mea de cocoș. (îi dă lui *Kent* tichia sa).

*Lear*: Ce face servitorul meu drag, cum îi e voia?

*Nebunul*: Ticălosule, ai face mai bine să iei tichia mea.

*Kent*: De ce, nebunule?

*Nebunul*: De ce? pentru că treci de partea celui ce este în disgrație. Nu, dacă tu nu poți surâde în partea vântului, ai să răcești repede; iată, pune tichia mea. Știi că, ăst frate a alungat două din fetele sale, și a făcut pe a treia fericită fără să fi voit. Dacă îl slujești trebuie cu tot dinadinsul să porți tichia mea. Pe cinstea mea, unchiașule! Aș fi voit să am două tichii și două fete.

(Regele Lear: Act. I, Sc. IV; 105—118).

Acțiunea urmează fără vreo surpriză de-a-lungul scenelor. Regan va avea aceeași purtare față de tatăl ei. Dar dacă acțiunea își desfășoară cu socoteli prevăzute tot firul, dialogul și monoloagele sunt grandioase.



Bătrânul rege aproape înnebunit de durere rătăcește fără casă, fără dragostea celor două fete noaptea prin furtună. Drumul rătăcirilor regelui în sdrențe cu un nebun după el este drumul omului încrezător în iubirea vorbelor goale, în orgoliu și neîncrezător în adevăr și în iubirea faptelor. Analogia urmărește fapta dramatică. Uraganul torențele, cascadele, vânturile, ploaia sunt pentru a risipi dintr'odată semințele înrăirii omului. Gloucester va pierde ochii săi din cauza aceleiași ingratitudei ome-nești. Și lumea se împarte între cei răi (Goneril, Regan, Edmund) și cei ce suferă răul (Lear, Gloucester, Edgar, Nebunul și Kent). Cordelia nu este o victimă, ci o jertfă. Sclavii răi au gătit-o. Astfel a murit cu ea virtutea și înțelepciunea, adică nebunia lui Lear; iată de ce în cea din urmă clipă de viață Lear strigă contemplându-și adevărata fiică moartă: «Și sărmanul meu nebun e spânzurat». Lupta dintre bine și rău trece prin clipe de măreție.

Lear: Suflați, vânturi, și plesnescă obrajii voștri! furie! suflați! Voi cascade și uragane năvăliți până când ați inundat zăgazurile noastre, înneecat cocoșii! Voi focuri de pucioasă și rezezi ca gândul, alergătoare înaintașe trăznetelor despicătoare de stejar, pârliti-mi părul meu alb! Și tu trăznet atotcutremurător, zdrobește groasa rotunjime a lumii! Sfărâmă pildele firii, risipește dintr'odată toți germenii care fac pe om ingrat!

Nebunul: O unchiașule, apă sfințită la curtea unei case secetoase e mai bine decât această apă de ploaie

afară. Unchiașule bun, înăuntru, și să cerem binecuvântarea fiicelor tale, aici e o noapte nemiloasă și de omul înțelept și de nebun.

Lear: Tună până când vor fi în stare măruntaiele! S bucnește, foc! țâșnește ploaie! Nici ploaia, vântul, trăznetul, focul nu sunt fetele mele. Eu nu vă socotesc pe voi, voi elemente cu nesocotință. Nu v'am dat vouă regat, nu v'am numit copii; nu-mi datorați supunere; deci, lăsați să cadă plăcerea voastră oribilă; eu stau aici robul vostru, un sărman, beteag, slăbănog și disprețuit bătrân. Dar tot vă voi numi slujitori netrebnici uniți cu două din fiicele mârșave, cu uneltele făurite în înalt venind împotriva unui cap atât de bătrân și alb cum e acesta. O! O! e josnic!

(Regele Lear: Act. III, Sc. II; 1—24).

Asocierea elementelor naturii la suferința lui Lear este un obicei vechi al dramaturgiei, întrebuițat însă cu genialitate în firea tragică. În *Othello* tragedia își găsește lăcaș în trupul omului sau între zidurile unei case, sau între zidurile caselor unei ulițe; în *Regele Lear* zăgăzuirea în trupuri s'a rupt în toate locurile, natura năvălește și comunică desordinea ei omului, omul fiind purtat în voia furtunii și a vremii rele. S'ar părea că sufletul iese din trupul omului și anarhizează firea. În vreme ce Lear își urlă durerea întregii naturi, Gloucester și Edgar, întâiul orb și al doilea cerșetor, merg unul lângă altul mărturisind o altă suferință.

Gloucester: Când vom ajunge în vârful acestui deal?

Edgar: Ați început să-l urcați acum; uite, cât ne străduim.

Gloucester: După simțul meu pământul e șes.

Edgar: Urcuș păcătos. Ascultă! auzi marea?

Gloucester: Nu, într'adevăr.

Edgar: Poate că, celelalte simțuri ale voastre cresc nedesăvârșite din cauza durerii ochilor voștri.

Gloucester: Intr'adevăr, ar putea fi așa. După părerea mea glasul tău e schimbat; și tu vorbești în fraze mai bune și mai înțelepte, decât ai făcut înainte.

Edgar: Sunteți foarte înșelați; nu sunt schimbat în nimic, decât în haine.

Gloucester: Mi se pare că vorbiți mai bine.

Edgar: Vino, domnule; aici e locul; nu vă mișcați. Ce înspăimântător și amețitor este să-ți arunci ochii atât de jos!...

(Regele Lear: Art. IV, Sc. VI; 1—13).

Edgar spune mai departe, că vrea să-l vindece pe tatăl său orb. Dialogul urmărește intenția unui orb de a se sinucide aruncându-se de pe un mal înalt și pe fiul orbului înșelându-și tatăl, punându-l într'un loc de unde nu se poate arunca în gol. Gloucester nu se va putea sinucide.

Edgar: Dați-mi brațul. Cum e? Vă simțiți picioarele?

Vă țineți în picioare.

Gloucester: Foarte bine, foarte bine.

Edgar: E cel mai straniu lucru din toate. Peste creasta de pe munte, ce fuse, ce pleca dela voi?

Gloucester: Un cerșetor nenorocit.

Edgar: Cum stăteam aici mi se părea că ochii săi erau două lune pline; avea o mie de nasuri, coarne întortochiate și ondulate ca marea furioasă; era vreun duh rău; de aceea, fericitul tătic, gândește-te că zeii cei mai însoriți, cari își fac glorie din neputințele oamenilor, te-au păzit.

Gloucester: Acum mi-aduc aminte; de acum înaintea voiu îndura suferința, până când va striga ea însăși: «Ajunge, ajunge», și moare. Pe cel de care-mi vorbești, l-am luat drept om. El spunea adesea: «Duhul, duhul». El m'a lăsat în acest loc.

Edgar: Caută gânduri libere și răbdătoare. Dar cine vine acolo? (Intră Lear împodobit fantastic cu flori). Un gând sănătos n'ar potrivi vreodată astfel pe stăpânul său.

Lear: Nu, ei nu-mi pot face nimic pentrucă am bătut monedă: eu sunt regele în persoană.

Edgar: O tu vedenie ce-mi frângi inima!

Lear: În această privință natura întrece arta. Acolo e lipsa voastră de bani. Ticălosul acesta încearcă arcul său ca o sperietoare de ciori: îmbracă-mă pe măsura croitorului. Uite, uite: un șoarece. Pace, pace! bucata asta de brânză prăjită e bună pentru asta. Iată mânușa mea de oțel; vreau s'o încerc pe un uriaș. Aduceți securea funestă. O! pasăre, bine-ai sburat. La țintă, la țintă. Hei! dă parola.

Edgar: Dulce măghiran.

Lear: Treci!

(Regele Lear: Art. IV, Sc. VI; 65—95).

Trecerea dela gândul sănătos al lui Edgar la cel nesănătos al lui Lear se observă în acest dialog caracteristic al tragediei. Lear își va da seama în turburarea sa, căci numai durerea silește pe om spre luciditate: « Dați-mi chirurgi, am o rană în țeastă! ». Simpatia noastră pentru Lear se stabilește în momentul când suferința îl depășește, ne depășește. Greșelile unui om dispar în fața noastră; rămâne suferința sa și gândurile rătăcitoare căutând greșelile. Zugrăvind tragedia bătrânului rege. Shakespeare încearcă o ascensiune uriașă pe spinarea umanității. El caută în naufragiul rațiunii umane o scăpare. Unde se află o fărâmă din corabia sfărâmată pentru totdeauna, unde să se agațe în țesătura de gânduri cu nesfârșită devenire un gând, unul sănătos? Această căutare în gânduri, căutare doar în gânduri este nebunie. Intre gânduri fără iubire se află veșnica rătăcire. Identitatea dintre spectator și erou stabilește o simpatie totuși: clipa de recunoaștere a greșalei prin recunoașterea dragostei adevăratei fiice a regelui, iubirea. Virtutea de madonă a Cordeliei nu o găsim într'o dragoste nelimitată. Cordelia este limitată în sufletul ei; marginile acestei iubiri sunt demnitatea și mândria. Deci o sfințenie impusă, nedesăvârșită, un amestec curios de sfințenie păgână și creștină fac din Cordelia o personalitate unică în drama shakespeariană. E uimitoare scufundarea geniului în vremea barbarilor și băștinașilor locuitori ai evului-de-mijloc în Anglia.

*Regele Lear* sugerează prin structura cuprinzătoare și vastă a geniului dramatic englez făpturile imaginate în

mitul marilor popoare. Bogăția de gânduri și sentimente din *Regele Lear*, înfățișările lumii, aceeași lume văzută de toți vizionarii mari ai omenirii, sunt icoane artistice neîntrecute. O nouă formă ajunge cu *Regele Lear* să învingă într'un anumit fel materia; gândurile și sentimentele se întrepătrund în nemărginit în cercuri infinite la număr, meditație în desimea sufletului modern. Variația nesfârșită a gândurilor și unicul în aspirația haosului sufletesc, jocul mereu altul dintre *gânduri și spirit*, au rupt zăgazarile îngrădirilor puse de obicei în forma poeziei dramatice. Privind din exterior, tumultul *Regelui Lear* capătă în *Macbeth* desăvârșirea tehnică, măsura unei adevărate capodopere.

## M A C B E T H

Arta lui Shakespeare este abia în *Macbeth* desăvârșită. Considerentele, care duc la această concluzie, nu sunt simpatiile pentru un personaj sau altul, nu sunt plăcerile rezervate de un gând exploatat anume într'o lucrare; desăvârșirea în *Macbeth* vine din împlinirea condițiilor constituțiunii dramei elizabetane, din întrunirea tuturor calităților unei noi forme dramatice și din compararea lor cu ale tuturor pieselor vremii, și chiar cu ale tragediei clasice antice.

Datele dramei elizabetane înfrâng legile tragediei clasice grecești și potrivit dramei medievale religioase ele adoptă o libertate în arta prezentării acțiunii. Canonul tragediei clasice grecești obliga poetul la legea celor trei unități: unitatea de timp, de loc și de acțiune.

Drama elizabetană nesocotește dela început unitățile legilor dramatice vechi și zugrăvește într'o părelnică anarhie mai multe timpuri, mai multe locuri, mai multe acțiuni. S'a căutat să se dovedească o nouă unitate respectată de elizabetani: unitatea morală. Dar nici ea nu se adeverește în multe din producțiunile vremii. Ruperea tuturor unităților și legilor dramei vechi este în cea mai mare parte din producția dramatică a Renașterii o anarhie imposibilă de legiferat; totuși în capodoperele lui Shakespeare se cristalizează o anumită artă. Tehnica în aceste lucrări nu este atât de arbitrară și determinată de întâmplări fără noimă. Luând în considerare noua artă a dramei din Renaștere vom găsi o tehnică mult mai complicată și mult mai socotită decât a tragediei grecești. Elementele artistice sunt luate din toate domeniile, din toate straturile în care funcționează drama, din toate noțiunile întrebuițate pentru a zugrăvi *omul universal*, omul tuturor timpurilor. Imbrățișarea largă a lui Shakespeare încearcă o și mai mare lărgime în *Weltanschauung* modern; microcosmul și macrocosmul sunt îmbinate de o tehnică tainică, un dar al genurilor universale, pentru a nu părăsi planurile simbolice nici măcar în variația nelimitată a concretului.

*Macbeth* este singura dramă elizabetană ce împlinește condițiuni clasice prin energia textului, prin eliminarea tuturor inutilităților textului, prin sobrietatea stilistică, prin menținerea în prezent a tuturor simbolurilor într'o acțiune simplă, directă și universală. Dacă nu ar fi decât aceste argumente literare și încă ne-ar ajunge; însă

*Macbeth* este un model pentru tehnica artistică dramatică a tuturor timpurilor. De ce?

Arta clasică, cu care a lucrat Eshil în *Orestia*, nu se deosebește de arta, cu care Shakespeare a lucrat în *Macbeth*. Termenul artă clasică cu virtuțile estetice și tehnice, pe care le preconizează, va fi regăsit în întregime în meșteșugul shakespearian. Cât de adevărat este faptul că pe culmi definițiile sunt insuficiente! Sunt în *Macbeth* forme concise, care nu stau bine unui romantic. Economia, îndepărtarea oricărei forme nefolositoare ideii, abținerea dela idei inutile acțiunii, spațiul nelimitat al mișcărilor, direcțiile stabilite cu claritate și exploatarea obiectivă a abaterilor oamenilor dela ele, vigoarea sentimentelor în cadrul acțiunii, toate au determinat să considerăm expresia tragediei *Macbeth* cea mai desăvârșită realizare dramatică a artistului Shakespeare.

Singura tipăritură a piesei se află în Folio 1623. Această tragedie a lui *Macbeth* este una din cele mai scurte lucrări ale operei; ea are 2106 linii. În textul piesei sunt multe linii scurte; s'a presupus că textul adevărat al primelor reprezentații a fost tăiat și că locurile liniilor scurte sunt locurile tăieturilor, mai ales că rândurile următoare liniilor scurte din Folio 1623 sunt în unele părți obscure. Tăietura s'ar datora lungimii spectacolului, care depășea cele două ore obișnuite ale spectacolului elizabetan, lungime provenită din cauza scenelor mute ale acțiunii; pentru a nu suprima aceste jocuri mute, ce impresionau atunci ca azi, s'au tăiat în diferite scene, mai ales în primele trei acte, vreo câteva sute de linii.



Soarta a voit să ni se transmită piesa cu aceste tăieturi și astfel valoarea piesei este totuși — poate chiar din această cauză — neîntrecută. Data scrierii este în jurul anului 1606; Simon Forman o vede la Globe în 1610. Autorul s'a inspirat din cronicile lui Holinshed; sunt date prin care se constată alte surse, de pildă *Cronica Originală A Scoției* de Wyntown sau o traducere a lucrării lui Hector Boece, *Scotorum Historiae* (1527).

Istoria Scoției în vremea regelui Duncan (1034—1040) și în vremea regelui Macbeth (1040—1057) este o cronică de fapte sângeroase. Asasinarea lui *Duncan* și urcarea pe tronul Scoției a asasinului *Macbeth*, rudă cu fostul rege și general al armatelor scoțiene, luptele și crimele lui Macbeth pentru păstrarea tronului său până la lupta decisivă și fatală a lui cu nobilii țării sunt evenimentele cuprinse în tragedia lui Shakespeare.

Tragedia *Macbeth* începe astfel: «Un loc deschis. Tunet și fulger. Intră trei vrăjitoare». Trei indicații scenice ca o inițiere în simbolica piesei: într'o conștiință deschisă amenință furtuna și pregătite de furtună intră trei gânduri relé într'o minte. Se sfătuesc vrăjitoarele:

Intâia: Când va fi să ne 'ntâlnim noi trei din nou  
în tunet, fulger, sau în ploaie?

A doua: Când sfârșită va fi larma,  
când s'a pierdut și câștigat o luptă.

A treia: Va fi 'nainte de apusul soarelui.

Intâia: Unde-i locul?

A doua: Peste câmp deschis.

A treia: Unde ne 'ntâlnim cu Macbeth.

Intâia: Eu viu, mâtă!

A doua: Broasca chiamă.

A treia: Indată!

Toate: Bine-i jeg, și jeg e bine;

Plutire prin negură și aer necurat.

(Macbeth: Act. I, Sc. I).

*Duncan* și generalii săi, *Macbeth* și *Banquo* dau o luptă împotriva dușmanilor țării. Bravura lui *Macbeth* câștigă lupta. Gloria e mai ales a lui *Macbeth*. În sufletul deschis al lui *Macbeth* se așterne o creangă de lauri. *Banquo* și *Macbeth* împreună vor întâlni în drumul întoarcerii dela luptă pe cele trei vrăjitoare; *Banquo* le vede înaintea lui *Macbeth*, *Banquo* vede gândul lui *Macbeth*. Gândul în ritmul folklorului intră în câmpul conștiinței lui *Macbeth*. Salutul gândului e un omagiu sau o chemare? Omagiul sau chemarea (*All hail, Macbeth!*) se adresează doar lui *Macbeth*. Bizarele creațiuni, nici făpturi omenești și nici supraomenești, îi spun: «...vei fi rege!». Vrăjitoarele dispar, dar gândul s'a înfipt. *Macbeth* își spune: «Două adevăruri au fost spuse, prologuri fericite la fapta mărită a temei imperiale... Acest interes supranatural nu poate fi rău, nu poate fi bun; dacă e rău, de ce mi-ar da o garanție de succes începând printr'un adevăr?». Adevărul acesta, pe care se bizue eroul, este încă o vanitate. Și *Banquo* spune: «Priviți, cum s'a cufundat în gânduri însoțitorul nostru!». Munca infernală a început. O bravură, o glorie, o laudă într'o întoarcere din luptă și un gând vrăjit de

trei ori: eroul a căzut. În fulgerătoarea sa cădere obstacolele:

Prințul de Cumberland! asta e o piedică peste care trebuie să cad, fără numai dacă nu sar, pentrucă zace în drumul meu. Stele, focurile vi le ascundeți! Lumina să nu vadă poftele mele negre și adânci; ochiul se 'nchide în fața pumnului. Totuși să se facă, ceea ce ochiul se teme să vadă, când va fi făcut.

(Macbeth: Act. I, Sc. IV: 48—53).

Acasă soția cetește scrisoarea lui; *Lady Macbeth*, femeia nu putea să aibe un nume al ei; nu se miră, când cetește, ca și cum ar cunoaște gândul vrăjit. Macbeth scria: «...ele au în ele însele mai mult decât cunoștința muritorilor». Credința în cunoștința supranaturală revelată prin vrajă, iată eroarea! Superstiția și existența folklorică demonică îi vor fecunda; poftele, ambițiunea, orgoliul, surexcitarea perspectivelor gloriei, puterea, forța domniei, suprema dorință de a fi rege dăruindu-te iadului, nicio prejudecată în drumul său, violentarea firii omenești, crima, nebunia voinții vor fi chinurile lui Macbeth, așa cum Banquo ghicise pe figura acestui om. Femeia Macbeth, cu instinctele ascuțite ale brutei asasine izbucnește:

«Veniți, voi duhuri care veghiați pe gândurile muritorilor! Îmbărbătați-mă pe loc, și să mă umpleți din creștet până în tălpi de prea plinul celei mai înfiorătoare cruzimi; îngroșați-mi sângele, închideți intrarea și

trecerea spre remuşcări, pentruca nicio găzduire muştrătoare a naturii să nu-mi cutremure hotărîrea mea crudă, nici să tărăgăneze între ea şi sfârşitul. Veniţi, la sânul meu de femeie şi faceţi din laptele meu fiere, voi slujitori ucigaşi, de oriunde aţi fi, făpturi nevăzute grăbite să distrugeţi firea. Vino, noapte deasă, învăluşte-te cu negură cea mai întunecată a iadului, ca să nu vadă ascuţitul meu pumnal rana pe care o face, nici cerul să nu poată străpunge cu privirea velinţa de beznă strigând: *Opreşte ! Opreşte !* ».

(Macbeth: Act. I, Sc. IV; 41—55).

Dar vocile cerului au dispărut din sufletul acestei perechi. Nimic şi nimeni nu-i va putea opri. Ei se prăvălesc fără încetare. Mecanismul instinctelor a pornit să lucreze, materia îşi are legile ei. Vraja unui singur gând lucrează. Obsesiile revin, chiar dacă Macbeth va da înapoi; la cea mai mică ezitare instinctele, toate în Lady Macbeth, nu-i vor da pace. În trecere prin ţinutul, unde îşi are castelul Macbeth, Regele Duncan va fi găzduit în castel. Prilejul nu va fi pierdut. Nicio împrejurare defavorabilă nu va fi o piedică. Omul a hotărît după voinţa gândului său.

« Acum peste o jumătate a lumii firea pare moartă şi coşmarurile pătrund somnul înfăşurat; vrăjitoarele celebrează jertfele palidei Hecate şi ucigaşul secătuit înştiinţat de sentinela sa, lupul, al cărui urlet îi e paznic, înaintază cu pasul său pe furiş şi cu săriturile seducătorului Tarquiniu, mişcându-se ca o fantomă către ţinta sa. Tu, pământule de încredere şi neclintit, să

nu-mi auzi pașii, orice cale 'or apuca, de teamă să nu flecărească pietrele tale între ele despre unde am să fiu, și să ia timpului oroarea clipei, care-l întovărășește acum ».

(Macbeth: Act. II, Sc. I; 49—60).

Macbeth îl asasinează pe Duncan și ajunge rege. Dar vrăjitoarele au prevestit, că urmașii lui Banquo vor fi urmașii lui Macbeth pe tronul Scoției. Banquo va fi ucis și el. Asasinii se înmulțesc, crimele de asemenea. Umbra lui Banquo îl va urmări. În prezent, nici în trecut Macbeth nu are liniște; el ar vrea să-și cunoască viitorul. Vrăjitoarele îi vor desvălui viitorul; în farmecul lor « de fapt » se întărește disperata agățare a omului de viață, de timp și de tot cortegiul iluziilor. Regele asasin vine în peștera unde vrăjitoarele fac și desfac « faptul ».

Intâia vrăjitoare: De trei ori tărcata pisică a miaunat.

A doua: De trei ori și încă odată ariciul a gemut.

A treia: Scorpia țipă: « e timp, e timp ».

Intâia: Ocolește 'n jurul căldării

măruntaie otrăvite înăuntru aruncând.

Broască ce, sub piatra rece

zile și nopți ai treizeci și unu,

luași dormind zăduf de venin,

fierbi întâi tu în vrăjita căldare.

Toate: De două ori, de două ori muncă și grijă;

focul arză și căldarea clocotească.

A doua: Legătură de șarpe de baltă

fierbi în căldare și te 'ntărește;

ochiu de șopârlă și picior de broască,  
păr de liliac și limbă de câine,  
limbă-furcă de viperă și ac de vierme orb,  
picior de șopârlă și aripă de bufniță,  
pentru un farmec puternic de turburare  
ca o ciorbă de iad fiarbă și clocotească.

Toate: De două ori, de două ori muncă și grijă;  
focul arză și căldarea clocotească.

(Macbeth: Act. IV, Sc. I; 1—21).

Versurile populare întrebuințate de Shakespeare sunt modele interesante din folklorul Renașterii; întrebuințarea lor cu micile adausuri ale poetului creează tragediei o bază confuză de simboluri și tradițiuni populare, la care revine eroul, pentru a permanentiza eroarea și a se turbura și mai mult, cum cere « cântecul de fapt ». Natura superstițioasă, credința în vrăjitorie, apariția fantomelor și zânelor sunt prea bine plasate în Scoția, țară cu populația lesne crezătoare în realități închipuite sau existențe simbolice. Pe vremea lui Shakespeare circulau cărți cu subiecte de acest fel. Regele James se ocupa cu mult interes de problema pentru el mai importantă decât orice afacere politică, a îndrăciților; Reginald Scot și Joseph Hall aveau mici scrieri de atitudine. Drama elizabetană uzează de vrăji adesea, însă Shakespeare rămâne unicul cântăreț al nuanțelor ce fac dintr'o apariție fantomatică nu numai o adunătură de cuvinte de efect sau o imagină cadaverică adusă spre groaza unui personaj sau a spectatorului. Vrăjitoria este elementul principal în hipnoza eroului. Fantomele

sunt scoase din nevoia de echilibrare a sensurilor unei acțiuni. Altfel căderea eroului ar păstra mereu starea de completă desorientare fără puncte de sprijin pentru interesul dramatic.

Lady Macbeth, adică ghemul de instincte al lui Macbeth, a început să ducă o existență de somnambulă. Ea aiurează; *Doctorul* în ne folositoarea sa intervenție mărturisește: « Faptele împotriva firii produc turburări nefirești ». Dar nobilii se vor aduna pentru salvarea patriei lor.

Macduff: Stă Scoția la locul ei?

Ross: Vai! sărmana țară! aproape este înspăimântată de a se recunoaște! Să n'o numim a noastră mamă, ci mormântul nostru; unde nimic decât cel ce știe nimic e văzut surâzând vreodată; unde suspinele, gemetele și țipetele sfâșiind aerul sunt făcute, dar neobservate; unde durerea violentă este privită ca un extaz modern; unde clopotul morților sună fără să fie întrebat pentru cine; și oamenii buni expiră înaintea florilor din pălăriile lor, murind înainte de a fi uscate.

(Macbeth: Act. IV, Sc. III; 164—173).

Timpul se frânge în măsurători din ce în ce mai mici, în panica scurtelor respirații ale trupului, în goane sufocate. Macbeth nu se roagă; Macbeth luptă pentru eroarea sa.

Macbeth: Infige steagul nostru în afara parapetului; strigătul e neclintit, « ei vin »; puterea castelului

nostru va râde cu dispreț de un asediu; lasă-i să zacă aici până când îi va măcina foamea și frigurile; de n'ar fi fost întăriți de cei ce trebuiau să fie ai noștri, ne-am fi dus în întâmpinarea lor, față în față, și i-am întovărăși luptând până la ei acasă. (Țipete de femei înăuntru). Ce e sgomotul acesta?

Seyton: Bunul meu stăpân, e țipăt de femei. (Exit).

Macbeth: Aproape am uitat încercarea groazei. A fost un timp când simțurile mele ar fi înghețat la auzul unui țipăt în noapte, și tot părul meu s'ar fi ridicat și agitat într'un chip lugubru, ca și cum ar fi fost vieață în el. M'am îndestulat cu orori, oroarea, familiară gândurilor mele de masacru, nu mă mai poate mișca. (Seyton revine). De unde a fost strigătul?

Seyton: Regina, stăpâne, e moartă.

Macbeth: Să fi murit mai târziu! Ar fi fost timp pentru un asemenea cuvânt. Măine, și mâine, și mâine, alunecă în pas mic dela zi la zi până la cea din urmă silabă a timpului tras pe răboj; și toate ale noastre ieri au luminat nebune calea către colțul morții. Stinge-te, stinge-te candelă scurtă! Vieața nu e decât o umbră în mers, un biet actor ce se răstește și se străduiește în ceasul său pe scenă, și apoi nici nu mai auzi de el; e o poveste spusă de un idiot, plină de sgomot și agitație, semnificând nimic. (Intră un mesager). Tu vii să-ți întrebuițezi limba; repede hronicul tău.

(Macbeth: Act. V, Sc. V; 1—29).



Insfârșit Macbeth e față în față cu *Macduff*.

Macbeth: Dintre toți oamenii ești singurul de care m'am ferit; dar dă-te la o parte, sufletul meu este prea încărcat cu sângele a lor tăi.

Macduff: N'am vorbe. Glasul meu e în spada mea, tu ticălos însângerat; cuvintele nu te pot numi.

Macbeth: Muncești în zadar. E tot atât de ușor să lași urmă în văzduhul fără urme cu ascuțișul săbiei tale, decât să mă sângerezi. Lasă să-ți cadă fierul pe creștete vulnerabile; port o vieață vrăjită care nu trebuie să fie înfrântă de vreunul născut din femeie.

Macduff: Fii disperat în vrajă, și lasă să-ți spună îngerul pe care l-ai slujit întotdeauna, că Macduff a fost smuls înainte de vreme din pântecul mamei sale.

(Macbeth: Act. V, Sc. VII; 33—45).

Eroul va ieși din scenă luptând... și va lupta nesătul de starea sa adamică până la moarte.

*Macbeth* este drama tipică a literaturii universale, pentru că eroul este *acțiunea*; acțiunea e intervenție în materie, dacă omului nu-i e dată contemplația. Astfel *drama* și-a găsit subiectul cel mai adecvat sferei noțiunii sale; personificarea devenirii tragice de totdeauna a omului intervenind în materie, potrivit duhului materiei și nu al divinului, este Macbeth. Iată deci, destinul limitat al unei forme literare.

## ANTONIU ȘI CLEOPATRA

Vieța lui Marcus Antonius descrisă de Plutarh plăcuse mult elizabetanilor și dăduse naștere la multe variante, scrise și cetite cu pasiune în jurul anului 1600. Probabil tragedia lui Jodelle intitulată *Cleopatra* (1552) pusese în circulație subiectul pentru teatrele franceze și engleze cu mult înainte de Shakespeare. Tragedia poetului nostru cu acelaș subiect are multă originalitate.

Lucrarea nu a fost prea mult apreciată din cauza subiectului banalizat, însă în cadrul operei întregi locul ei este bine ales. După epoca marilor tragedii *Antoniu și Cleopatra* însemnează întâiul pas spre o descătușare a poetului din acțiunea dramatică, din logica rece a tragediilor sale. Libertatea pe care vrea să și-o ia, fanzia mereu în prefacere a lui Shakespeare se observă în ruperea continuă a acțiunii, în îmbrățișarea dintr'odată a mai multor acțiuni, a revenirii la o tehnică părăsită de multă vreme, fresca dramatică. Nici nu începe să se închege o acțiune, că autorul ne silește să o părăsim. Din această cauză o superficială vedere ar socoti metoda nouă a lui Shakespeare o slăbiciune și ar refuza să socotească această piesă printre cele mai bune; ar fi o greșeală față de tot ce va urma în ineputizabila creație shakespeareană.

*Antoniu și Cleopatra* este un prim pas de eliberare poetică; o subtilă decadentă dramatică răsplătită de senzații poetice. Drama suferă o lipsă, în schimb poezia câștigă insinuări. Tema tragediei este nehotărîrea lui *Antoniu* între *patimă și datorie*. Sentimentele șerpuesc

dela *Cleopatra* la Antoniu cu delicatețea adânc vorbitoare de nuanțe moderne în iubire. Căldura sufletească a autorului risipește de-a-lungul scenelor Cleopatrei un spațiu poetic, foarte puțin apreciat de critica grosolană și atentă în fața emoțiilor tari din Shakespeare. Nu ajunge să se declare, că este vorba în această tragedie de un *égoïsme à deux*; sensibilitatea excepțională a acestei tragedii este un caz unic între celelalte tragedii; arta lui Shakespeare atacă o gamă bemolată și rafinată.

Dragostea generalului roman pentru regina Egiptului poate să nu fie material dramatic — noi credem contrariul — este însă un admirabil material de poezie dramatică. Să urmărim, cum se modulează scrisul lui Shakespeare pentru noua înfățișare a dramei sale.

Un prieten al lui *Octavian Cesar* și altul al lui Antoniu deschid tragedia; primul indică dela început conflictul: «Așa, dar această patimă a generalului nostru întrece măsura...». Prin fața lor trece următorul dialog:

Cleopatra: Dacă e cu adevărat iubire, spune-mi cât de mult.

Antoniu: Este o biată iubire, aceea pe care o poți măsura.

Cleopatra: Vreau să așez o limită, cât de departe pot fi iubită.

Antoniu: Atunci vei fi nevoită să cauți un nou cer, un nou pământ.

(Antoniu și Cleopatra: Act. I, Sc. I; 14—17).

Roma severă de departe îl privește pe Antoniu și vrea să-l recâștige. Dar Octavian Cesar este prea stăpân la

Roma, pentru ca o întoarcere la Roma sau chiar faptul de a fi în slujba Romei cu o misiune depărtată să-l atragă pe viteazul prieten al marelui Cesar.

« Roma să se prăvălească în Tibru, și vasta boltă a întinsului imperiu prăbușească-se! Aici e lumea mea! Regatele sunt de lut. Pământul nostru de gunoiu hrănește și fiara și omul. Noblețea vieții e să faci așa (o îmbrățișează) când o pereche e de acord; când o astfel de pereche poate s'a face, poftesc lumea sub pedeapsă grea să recunoască ce prețuiți suntem ».

(Antoniou și Cleopatra: Act. I, Sc. I; 33—40).

Pasiunea pentru Cleopatra, pentru cea mai frumoasă femeie a lumii marelui Cesar, este o dragoste totală, descoperire târzie a unei vieți aspre de intrigi politice, aventură, bravură, dispreț pentru viață, dispreț pentru iubire și moarte, o descoperire fermecătoare într'o viață de militar roman. O totală desinteresare prevestitoare a oboselii unui luptător în vârstă de cincizeci de ani e singura construcție a personajului simplu, brav și onest, care se desfășoară în fața noastră. Simpatia noastră pentru Antoniu revarsă în acelaș timp o ușoară antipatie pentru Octavian Cezar.

Cleopatra, această fermecătoare întrupare a iubirii pricinuitoare de nenorociri, este ea însăși un suflet desiluzionat. Iubirea și desiluzia conlucrează la ruina totală a eroului principal. Cleopatra are funcțiunea dramatică asemănătoare cu a lui Lady Macbeth. Iubirea și desiluzia sunt în Antonio; dramaturgul le aduce întrupate într'o ființă care-l însoțește pe erou în toată acțiunea;

Cleopatra este imagina sufletului lui Antonio, un strat din suflet care a ruinat eroul. Ruina începe. Realismul Romei lucrează, deapănă istoria. Antoniu își spune: «Trebue să rup puternicele lanțuri egiptene, sau să mă pierd eu singur în patimă». El își dă seama. Veștile romane îi ajung ca învinovățiri, ca muștrări; el își vede existența indolentă condusă de o regină fermecătoare, dar și fermecată.

Farmecul straniu al Cleopatrei este în viclenia naivă a sincerității sale și în jocul de-a moartea. Suspinele, lacrimile, superstițiile, credința, exaltarea, frivolitatea și toate micile taine ale marilor îndrăgostite sunt într'un zăduf constant al spiritului ei, pentru că toate corespund sufletului torid al lui Antonio. Atracția și respingătoarea desiluzie sunt mișcări funeste, mișcări minerale, îngropând în litanie nesfârșită a legilor pământului toate conștiințele în care principiile sunt turburate. Datoria nu va fi ascultată. Transformarea continuă a Cleopatrei din tristă în veselă, din șireată în sinceră, din prefăcută în adevărată e zugrăvită cu mijloace simple.

Cleopatra: El unde e?

Charmian: Nu l-am mai văzut de atunci.

Cleopatra: Uite-te unde este, cine e cu el, ce face el, nu te-am trimis; dacă îl găsești trist, spune-i că dansez; dacă e vesel, înștiințează-l, că mi-este rău dintr'odată; repede și întoarce-te.

Charmian: Doamnă, mi se pare, că dacă îl iubiți mult, nu trebue să încercați a căpăta aceeași dragoste dela el.

Cleopatra: Ce-ar trebui să fac, să nu fac?

Charmian: Dați-i libertate în fiecare lucru, nu vă împotriviți în nimic.

Cleopatra: Mă povățuești ca o nebună, calea de a-l pierde.

Charmian: Nu-l încercați atât de departe; vă atrag luarea aminte: cu timpul urîm, aceea ce adesea a fost o temere.

(Antoniu și Cleopatra: Act. I, Sc. III; 1—12).

Soția lui Antoniu moare la Roma, el se va despărți spunând Cleopatrei: «Despărțirea noastră e atât de constantă și fugitivă, încât tu, locuind aici, totuși pleci cu mine, și eu plecat de aici, rămân aici cu tine».

Pentru Octavian Cesar, omul conștiincios al datoriei romane, Antoniu va fi un rival ce se destramă singur. Acțiunea lui *Pompei*, indolența lui Antoniu, sunt avantaje în acțiunea cesariană a unui om mai puțin strălucit, dar mai conștiincios decât alții. Octavian Cesar este omul, pe care destinul îl alege simbolul unei împărății. Sfatul triumvirilor Antoniu, Cesar și Lepidus la Roma va dovedi lipsa înțelepciunii și cumpătării lui Antoniu. Destrămarea a început.

Lepidus: Iată-l pe nobilul Antonio. (Intră Antonio și Ventidius).

Enobarbus: Și acolo pe Cesar. (Intră Cesar, Mecena, Agrippa).

Antoniu: Dacă noi ne înțelegem bine, mergem împotriva Parților. Ventidius, ascultă aici.

Cesar: Nu pot ști, Mecena; întreabă pe Agrippa.

Lepidus: Prieteni nobili, ceea ce ne-a întrunit a fost un fapt mare, și nu lăsați ca o acțiune mai mică să ne despartă. Ceea ce e necuviincios, poate fi îndulcit; dacă discutăm cu violența noastră deosebitele păreri, vom face mortale rănilor vindecabile; deci, nobili sfetnici, vă implor cu căldură în această privință, luați în considerare punctele cele mai dificile cu vorbele cele mai dulci, și reavoința să nu năpădească discuția.

Antoniu: E foarte bine spus; de-aș fi în fața armatelor în luptă, așa trebuie să le spun.

Cesar: Bine ai venit la Roma.

Antoniu: Mulțumesc.

Cesar: Ia loc.

Antoniu: Ia loc, seniore.

Cesar: Așa dar...

Antoniu: Am aflat, că luați drept rele, lucruri cari nu sunt așa, și chiar dacă sunt, nu vă privesc.

Cesar: Aș fi ridicul, dacă pentru nimic sau pentru puțin, ar fi trebuit să fiu ofensat, și mai ales din partea voastră; aș fi mai mult ridicul, dacă v'aș fi numit vreodată cu mustrare, când nu era datoria mea să vă pronunț numele.

Antoniu: Ce era pentru tine, Cesar, statul meu în Egipt?  
(Antoniu și Cleopatra: Act. II. Sc. II; 13—40).

Cleopatra în tot timpul despărțirii, îi va trimite un mesager în fiecare zi. Patima îl recheamă. Ce vrea această patimă? Anihilare.

Cleopatra: Charmian.

Charmian: Doamnă.

Cleopatra: Ah! Ah! dă-mi să beau mătrăgună.

Charmian: De ce, Doamnă?

Cleopatra: Să pot dormi în acest mare gol de timp când  
Antoniou e departe.

(Antoniou și Cleopatra: Act. I. Sc. V; 1—6).

Fărămițarea acțiunii în tumultul diferitelor interese dintre Pompei, Cesar, Antoniou, Lepidus, este cea mai interesantă caracterizare dramatică încercată de Shakespeare asupra unei epoci istorice neformate. Moartea marelui Cesar lasă un haos. Toți vor să fie Cesari. Pe galera lui Pompei la Messina se întâlnesc toate ambițiunile politice. În fiecare zace un împărat roman nedecarat. Și dialogul înregistrează vârtoarea.

Pompei: Du-te și te spânzură, domnule, te spânzură.  
Să-mi vorbești de asta? pleacă! Fă, ce-ți spun!

Unde este cupa cerută?

Menas: Dacă pentru meritele mele vrei să mă ascuți  
scoală-te de pe scaun.

Pompei: Cred că ești nebun. Ce e? (Merg împreună).

Menas: Am ridicat întotdeauna pălăria în fața norocului tău.

Pompei: M'ai slujit cu multă supunere. Ce vrei să-mi  
mai spui? Fiți veseli, nobili!

Antoniou: Lepidus, păzește-te de nisipul mișcător, te vei  
cufunda.

Menas: Vrei să fii stăpânul lumii întregi?



Pompei: Ce vrei să spui?

Menas: A doua oară. Vrei să fii stăpânul întregii lumi?

Pompei: Cum poate fi asta?

Menas: Doar să fii de acord, și oricât de slab m'ai crede, eu sunt omul ce-ți pot da toată lumea.

Pompei: Ai băut bine?

Menas: Nu, Pompei, m'am abținut dela orice pahar. Tu ești, dacă îndrăznești să fii, Jupiter cel pământesc; tot ce îmbrățișează oceanul, sau ce cuprinde cerul e al tău, dacă vrei să ai.

Pompei: Arată-mi calea.

Menas: Acești trei stăpâni ai lumii, acești rivali sunt pe corabia ta; lasă-mă să tai funia și când vom fi în larg, să le retez capetele, și totul e al tău. (Antoniou și Cleopatra: Act. II. Sc. VII; 60—80).

Sora lui Cesar, *Octavia*, se va mărita cu Antoniu; dar rivalitatea între Cesar, Antoniu și Pompei nu va înceta. Puritatea feminină a Octaviei contrastează cu făptura orientală a Cleopatrei. Intre aceste două extreme ale feminității se țese ruina lui Antoniu. Luptele pornesc între Cesar, Pompei și Antoniu; Cleopatra îl revede pe Antoniu. Patima coincide cu pretenția lui Antoniu pentru locul de împărat. Bătălia dela Actium este o luptă dată de un general răpus de patimă împotriva unui Cesar predestinat. Fuga lui Antoniu, învins de Cesar, este sfârșitul unui om, ce putea avea o soartă mai bună. Voința lui Antoniu pare cu totul exterioară ca în acest dialog după înfrângere.

Antoniū: Sunt mulțumit. Cesar se stabilește în Alexandria, acolo voiū lupta împotriva destinului său. Forțele noastre de uscat au fost viteze; flota noastră risipită de asemenea s'a adunat din nou, și plutește amenințând întinsul mării. Unde ai fost tu, inima mea? Mă auzi, Doamnă? Dacă mă voiū mai întoarce de pe câmpul de luptă încă odată să-ți sărut buzele, vreau să mă arăt însângerat; eu și spada mea să merităm letopisețul nostru! Iată speranța mea încă.

Cleopatra: Acesta e stăpânul meu brav.

Antoniū: Vreau să mă asvârl viguros, inimos, pe nerăsuflata și să lupt înrăit...

(Antoniū Și Cleopatra: Act. III, Sc. XI; 167—178).

Scenele se vor precipita pe câmpiile de luptă și în ura existenței nici iubirea pentru Cleopatra nu-și va face loc. Ea înrăește cele din urmă clipe ale eroului. Și acum Antoniū cerșește moartea. *Eros* însoțitorul lui Antoniū se va sinucide, pentrucă Antoniū cere să fie omorât de mâna lui *Eros*: «...Astfel scap de durerea de a-l ucide pe Antoniū». Cleopatra a trimis un vestitor mincinos al morții ei... Antoniū află că regina e moartă. Sinuciderea lui Antoniū este cea mai bună dovadă pentru Cleopatra, că a fost *cu patimă* iubită.

Transformarea Cleopatrei după moartea lui Antoniū într'o completă renunțare și revenirea ei prin necugetare la cuget este relativă. Forțele minerale nu au stări de conștiință, ele se macină singure: Cleopatra se sinucide.

Logica dramatică urmărește și în *Antoniu Și Cleopatra* așezarea termenilor ei în curgerea vieții. Piesa nu putea să placă elizabetanilor din partea liberă a Londrei. Pentru spectatorul și cititorul de mai târziu al acestei tragedii, pentru cel care privește devenirea shakespeariană, întorsătura dramaturgului spre *poezie* imediat după *Macbeth* merită a fi consemnată. În procesul sufleteș al poetului apar mărturiile neîncrezătoare în viață. Sinuciderea eroilor este prea puțin însemnată față de sinuciderea colectivă a grandioaselor realități plămădite până acum în toată opera. Pătimirile au fost. Tragedia orgoliului urmează în *Coriolanus* și mizantropia în *Timon Din Atena*.

*Antoniu Și Cleopatra* a apărut în Folio 1623. La oficiul de înscriere a pieselor (Stationer) se găsește data: 20 Mai 1608. Amănunte paralele de idei și fraze, aflate în noua ediție a lui Samuel Daniel din *Certain Small Workes* (1607), sunt evidente influențe ale tragediei lui Shakespeare. Deci data, când a fost scrisă tragedia, trebuie fixată între anii 1606 și 1607.

## C O R I O L A N U S

Noua săritură tragică a lui Shakespeare are o splendoare leonină. Dramatizarea vieții generalului roman *Caius Marcius*, învingătorul dela *Corioli*, este făcută după *Vieța lui Coriolan* a lui Plutarh. Intâmplările patetice din secolul al cincilea înainte de era creștină, majestoasa viață eroică a lui Coriolan, aristocratul acuzat de popor după ce acesta adusese cele mai mari servicii Romei,

sunt grandios înțelese și redată. Tragedia păstrează pasaje întregi din Plutarh însă conducerea directă a acțiunii și sentimentelor, mai ales a formelor desăvârșite de verb, întrece expunerea lui Plutarh. Coriolan este cel mai interesant exemplar de orgoliu din istorie. Acest sentiment, atât de obișnuit la Anglo-Saxoni, printr'o congenialitate unică în psihologie va fi un prilej pentru observatorul lucid al Renașterii engleze și al exemplarelor de aristocrație contemporane lui Shakespeare. Multe din afirmațiile și aluziile poetului se nasc din evenimentele lumii elizabetane; trăsături asemănătoare vom găsi în orgoliul lui Raleigh, cancelarul Reginei Elisabeta; luptele lui James cu demagogia parlamentară sunt înregistrate în această tragedie scrisă de Shakespeare în jurul anului 1608.

Plutarh ne povestește cum poporul roman a refuzat numirea lui Coriolan în postul de consul, după ce acesta a învins pe dușmanii romanilor din Latium, Volscii. Tribunii poporului îl acuză pe Coriolan ca apărător al intereselor aristocrației și obțin condamnarea eroului la exil. Mândria nobilă, trufia aristocratică, a celui ce ca nimeni altul și-a servit țara, se transformă în ură pentru plebea Romei și pentru mediocritatea conducătorilor. Lăsându-și mama și soția Coriolan pleacă la dușmanii Romei, pe cari îi învinsese, și ridicând armate volsece vine în fața Romei, amenințând romanii în derută cu distrugerea orașului și răzbunarea sa cruntă. Asediul vestit al lui Coriolan determină Senatul să întreprindă ceea ce din urmă armă a patriei împotriva fiului exilat: rugămintea mamei și a soției lui Coriolan trimise în

mod laș în tabăra dușmană. Coriolan va fi înduplecat și va renunța la planul său răz bunător.

Shakespeare respectă până în cele mai neînsemnate amănunte subiectul povestirii lui Plutarh. Valoarea dramatică este extraordinar de intensă. Stilul perfect și admosfera adecvată, expresia cea mai concisă a teatrului elizabetan într'o zugrăvire a unei întâmplări străine și așezarea logică a scenelor entusiasmează. Meșteșugul lui Shakespeare s'a desăvârșit și în capacitatea intuitivă a specificului străin și distanțat istoric. Dela *Iulius Caesar* și până la *Coriolanus* evoluția geniului este vădită.

*Mulțimea*, caracterizată de Shakespeare, are acum preciziunile unei trăiri complete și prezente.

Intâiul cetățean: Inainte să mergem oriunde mai departe, să-mi ascultați cuvântul.

Toți: Vorbește, vorbește.

Intâiul Cetățean: Sunteți cu toții hotărâți să muriți decât să fiți înfometați?

Toți: Hotărâți, hotărâți.

Intâiul Cetățean: Intâi, îl știți pe Caius Marcius ca pe cel mai mare dușman al poporului.

Toți: Știm, știm.

Intâiul Cetățean: Să-l ucidem și o să avem grâne la preț, pe care-l vrem. E asta o hotărîre?

Toți: Fără vorbă multă; s'a făcut, haideți, haideți.

Al Doilea Cetățean: O vorbă, buni cetățeni!

Intâiul Cetățean: Suntem socotiți cetățeni săraci; patricienii, buni? Ce cârmuire îndestulată ne-a ajutat?

Dacă ei ne-ar da doar prisosul până nu s'ar prăpădi,

am zice că ne ajută omenește; dar ei gândesc că suntem prea costisitori; foametea chinuitoare, semnul nostru de lipsă, este o socoteală împărțită de belșugul lor; îndurarea noastră e pentru ei câștig. Să ne răzbunăm cu sulilele noastre, înainte de a ne prăpădi; că zeii știu, că zic asta de foame, pentru pâine, nu de setea răzbunării.

Al Doilea Cetățean: Vreți să porniți mai ales împotriva lui Caius Marcius?

Intâiul Cetățean: Împotriva lui întâi; el e adevăratul câine al societății.

Al Doilea Cetățean: Țineți seama de serviciile, pe cari le-a făcut țării sale?

Intâiul Cetățean: Vezi bine; și am fi mulțumiți să-l răsplătim pentru astea, dar își plătește singur fiind trufaș.

Al Doilea Cetățean: Nu-i așa, nu vorbi cu răutate.

Intâiul Cetățean: Eu vă zic, ce a făcut glorios, a făcut cu acest scop; chiar dacă oamenii fără duh se mulțumesc să spună, că a făcut-o pentru țara sa. A făcut-o ca să placă mumă-sii și să fie tare mândru; și așa e, pe cât e de virtuos.

Al Doilea Cetățean: Ceea ce nu poate nici el să schimbe în firea sa, îl socotești un păcat. N'ai putea să spui că este lacom.

Intâiul Cetățean: Dacă nu pot, nu duc lipsă de înviniri; are slăbiciuni din belșug, să obosești înșirându-le. (Strigăte înăuntru). Ce strigăte sunt astea? Partea cealaltă a cetății e'n răscoală, ce stăm să trăncănim aici? La Capitoliu!

(Coriolanus: Act. I, Sc. I; 1—50).

Aristocrația și plebea, autocrația și democrația, neînțelegerile continue între clasele sociale sunt caracterizate violent. Prefacerea în stilul Renașterii a spiritului roman, în interpretarea obiectivului scriitor din Renaștere, se plămădește fără voie în structura tragică a lui *Coriolanus*. Astfel individualitatea lui Coriolanus al lui Shakespeare nu este individualitatea lui Coriolanus al lui Plutarh. Dacă subiectul în linii generale, în amănunte și chiar în fraze este respectat, totuși sublinierea temperamentală face din eroul lui Shakespeare o ființă foarte aproape de realitatea socială a aristocratului din vremea Renașterii.

Dominația eroului principal asupra tragediei este copleșitoare; niciunul dintre eroii lui Shakespeare nu au proporțiile egocentrice ale personajului Coriolanus. Raționalismul și individualismul Renașterii caută să explice poziția aristocratului Coriolanus față de casta aristocraților, așa cum un Roman din secolul al cincilea înainte de Cristos nu ar fi îndrăznit s'o facă. Mândria lui Coriolanus este o mândrie a valorii individuale mai mult decât a valorii virtuților clasei nobililor; reacțiunea sa individuală în cadrul clasei aristocraților împotriva unor aristocrați, atunci când orgoliul său se transformă în ură, este o dovadă elocventă.

Generalul roman Coriolanus este un principe machiavellic fără har. El pare un rege sau un împărat redus la imposibilități lăuntrice, de care se împiedecă mereu; un domnitor absolut cu toate calitățile virtuților domnești, anihilat în toate acțiunile sale de natura omenească înăscută, natură particularizată cum nu a putut fi omul

înainte de era creștină. Trufia romană era o stare colectivă; trufia lui Coriolanus este o trufie individuală. Întâiul individ trufaș societatea romană îl dăruiește omenirii cu Cesar. Desolidarizarea de toate și tot din cauze personale face din Coriolanus un erou de Renaștere.

Coriolanus: Știți, domnule, cauza pentru care stau aici?

Întâiul Cetățean: Da, domnule. Spune-ne ce te-a îndemnat s'o faci.

Coriolanus: Propriul meu merit.

Al Doilea Cetățean: Propriul vostru merit!

Coriolanus: Da, dar nu propria mea dorință.

Întâiul Cetățean: Cum, nu propria voastră dorință!

Coriolanus: Nu, domnule, nicidecum n'a fost dorința mea să nu dau pace săracilor, când cerșesc.

Întâiul Cetățean: Trebuie să vă gândiți, că dacă vă dăm ceva, nădăjduim să câștigăm prin voi.

Coriolanus: Bine, atunci, te rog, prețul locului de consul?

Întâiul Cetățean: Prețul este să-l pretinzi frumos.

Coriolanus: Frumos! Domnule, te rog, dă-mi-l; am răni să vă arăt, care pot fi arătate acasă. Bunul dumitale glas, domnule, ce spune?

Al Doilea Cetățean: Il vei avea, vrednicule.

Coriolanus: Ne-am înțeles, domnule. În totul, sunt două glasuri cerșite. Am pomana voastră; adio.

Întâiul Cetățean: Dar asta e cam ciudat!

Al Doilea Cetățean: Și dacă l-aș da din nou, — dar nu e nimic.

(Coriolanus: Act. II, Sc. III; 67—88).



Coriolanus e un aristocrat cu ciudate aspecte. Pentru un nobil sever, crescut în tradiția grea și apăsătoare a castelor societății romane, e ciudată afirmația lui Coriolanus în momentul alegerilor de consuli. El se răzvrătește împotriva *datinei*, împotriva *tradiției*, spunând că ea ridică *munți de eroare*. Acele răni căpătate în lupte, cu care se laudă eroul sunt semnele anarhiei individului, sunt începuturile greșelii eroului: greșală față de tradiție, față de virtuțile sale inițiale, sub care semn noi îl cunoaștem la început. Contradicția eroului cu el însuși este sublinierea shakespeariană a dramatizării vieții lui Coriolanus. Confuzia este însă și a lui Shakespeare; urmărindu-l pe Plutarh el își amestecă ființa în spiritul antic. Din acest conflict între poet și eroul antic naște un atom social modern cu o singură proprietate: orgoliul.

« Prietenilor mai nobili le cer iertare. Dar pentru norodul schimbăcios și puturos, lasă-l să mă privească cum nu-l lingușesc, și în aceasta să se recunoască el însuși. Spun din nou: răsfățându-l noi hrănim împotriva senatului nostru neghina răscoalei, a obrăzniciei a împotrivirii, arată de noi înșine, semănată și împrăștiată, amestecată cu noi, frunțașii, cărora nu le lipsește virtutea, nu, nici forța, fără numai ce ei au dat cerșetorilor ».

(Coriolanus: Act. III, Sc. I; 63—73).

Mai departe, într'o vădită contrazicere cu înțelegerea stărilor politice și a destinului omului social, Coriolanus gândește astfel:

« Puterea aceasta dublă, în care o parte disprețuiește cu drept cuvânt, cealaltă insultă fără nicio judecată; cu care, clasă, nume, înțelepciune nu pot hotărî decât cu un da sau nu al neștiinței generale, — dă la o parte nevoi reale și deschide calea slăbiciunii nestabile, scop atât de sterp, urmărind să se facă un scop de nimic. De aceea, vă implor, voi ce sunteți mai puțin fricoși decât cu judecată, cari iubiți temeiul Statului mai mult decât i-ați vrea cu îndoială schimbarea; voi ce vreți o viață nobilă înaintea uneia lungi, vă despărțiți de trupul cu înfățișarea periculoasă, care-i sortit morții și fără asta, smulgeți odată limba mulțimii; n'o lăsați să lingă dulceața, care îi este otravă. Necinstea voastră surpă dreapta judecată și despoaie Statul de integritatea care ar trebui să i se cuvină, nu având puterea de a face binele ce ar voi, dar având-o pentru răul, care trebuie veghiat ».

(Coriolanus: Act. III, Sc. I; 141—160).

Noblețea lăudăroasă a lui Coriolanus este o bizară noblețe. Limba lui Coriolanus este limba generalului, care când se înfurie își aduce aminte de expresiile soldatului. Noblețea sa se arată mai mult în cadrul familiei sale, decât în lupta sa socială. Caracterul rigid și aspra etică a unei familii romane sunt prezentate prin vreo câteva dialoguri; splendoarea lor dă personajului principal o bine meritată ascendență în mintea cititorului. *Volumnia*, mama lui Coriolanus, este o matroană cu adevărat nobilă.

Din cuvintele ei decurge structura măreață a eroului; tot astfel soția lui Coriolanus, *Virgilia*. Poetul a găsit o minunată definiție pentru *Virgilia* spusă de Coriolanus în clipa de revedere după lupta dela Corioli: *my gracious silence* (tăcerea mea grațioasă). Familia va fi origina caracterului eroului, determinată în clipa tragică dela sfârșit, când nestrămutata sa hotărîre cedează în fața ei. Descrierea intimității dintr'o casă romană între o soacră și o noră are un prestigiu extraordinar dela întâiele cuvinte.

Volumnia: Te rog, fata mea, cântă, sau vorbește mai deschisă la suflet. Dacă fiul meu mi-ar fi soț, m'aș bucura mai mult de lipsa lui în care câștigă onoruri, decât de îmbrățișările în culcuș în care mi-ar dovedi cea mai mare dragoste. Când nu era decât un copil plâpând și singurul fiu al pântecelui meu, când tinerețea și farmecul său ațineau toate privirile în calea lui, când pentru o zi de rugăminți de rege o mamă n'ar fi vândut un ceas din prezența lui, eu, considerând câtă onoare merită o asemenea persoană, și că n'ar fi mai bun când ar fi ca o pictură pusă pe perete fără să-l clinească renumele, eu eram bucuroasă să-l las să înfrunte primejdia, unde e ușor să găsești faima. L-am trimis într'un război crâncen, de unde se întoarce cu fruntea încununată de lauri. Îți spun, fata mea, n'am săltat de bucurie mai mult, auzind că e copil-bărbat, decât acum când întâia oară am văzut dovada, că el însuși este un bărbat.

Virgilia: Dar dacă murea în luptă, doamnă, atunci?

Volumnia: Atunci buna lui faimă ar fi fost fiul meu; în ea aş fi găsit urmaş. Ascultă mărturia mea sinceră: de-aş avea doisprezece fii, iubindu-i deopotrivă pe fiecare, pe niciunul mai scump decât pe bunul Marcius al tău şi al meu, aş vrea mai degrabă să moară cu măreţie unsprezece dintre ei pentru ţară, decât unul să se răsfete în voluptate.

(Coriolanus: Act. I, Sc. III; 1—28).

Tragedia *Coriolanus* are un ritm adecvat desfăşurării sufleteşti şi acţiunii. Energia cuvintelor şi a conflictelor dovedesc epoca în care a fost scrisă, cu toate că asupra datei acestei tragedii cercetătorii nu s'au putut înţelege. În orice caz analiza formelor versurilor, prozei, a stilului o aşează între *Antonius Şi Cleopatra* şi *Pericles*, deci în jurul anului 1608. Intâia tipăritură a lui *Coriolanus* se află în Folio 1623.

*Coriolanus* este cea din urmă tragedie a lui Shakespeare, în care materialul poetic e dominat de acţiunea dramatică şi în care narcoticele metafizice stau ascunse.

## TIMON DIN ATENA

În *Vieţile* lui Antoniu şi Alcibiade Plutarh descrie în treacăt viaţa ciudată a unui mare bogătaş din Atena, numit Timon. El a trăit în vremea războiului din Peloponez. Ura acestui Timon împotriva ateniienilor fusese amintită şi de Aristofan în comediile sale. Se pare că generozitatea sa nemărginită fusese greu încercată de

desconsiderarea concetățenilor săi, după ce își dăduse toată averea în opere de binefaceri. Odată sărac, nimeni nu l-ar fi ajutat, ceea ce l-a făcut să-i urască de moarte pe toți. Mizantropia lui Timon ajunsese celebră. Se spune că el îl iubea foarte mult pe Alcibiades și întrebând fiind care este cauza simpatiei sale pentru tânărul svăpăiat, el răspunse: « Il iubesc, numai pentru că știu bine și sunt încredințat că într'o zi el va fi cauza celor mai mari nenorociri ale atenienilor ». Altădată Timon a venit în mijlocul poporului adunat în Agora și urcându-se la locul vorbitorilor spuse oamenilor, foarte mirați că îl văd acolo: « Atenieni, am în casa mea un loc mic, unde se găsește un smochin, în care s'au spânzurat mulți până acum, și pentru că vreau să clădesc, am vrut să vă înștiințez înainte de a pune să-l taie, că dacă vreunul din dumneavoastră vrea să se spânzure, să se grăbească ». Asemenea cuvinte circulau prin Atena și ura lui Timon rămăsese proverbială. Timon a murit retras de oameni și a fost înmormântat la țărmul mării; epitaful de pe mormânt era scris tot cu versuri de ură împotriva oamenilor.

Shakespeare întâlnind pasajul din Plutarh va fi fost inspirat să scrie o *Vieață A Lui Timon Din Atena*. În tragedia pe care o găsim în Folio 1623 sunt însă amănunte dintr'un dialog al lui *Lucian: Misanthropos*; și dintr'un manuscris al unui *Timon*, piesă anonimă scrisă cu mult înaintea lui Shakespeare.

Textul din Folio 1623 este cel mai desordonat text dintre toate piesele tipărite în această edițiune. Desordinea merge până la transcrierea prozei în vers și a

versurilor în proză ; textul lui *Timon Din Atena* pare să fie transcris pentru ediția tipărită după un manuscris necitez. De altfel simplitatea acțiunii și lipsa interesului dramatic în acțiunea tragediei este o indicație, că piesa a fost neterminată, sau a fost refăcută de un nepriceput. Sunt versuri frumoase lângă slăbiciuni dramaturgice. Atribuind o refacere a piesei vreunui dintre autorii acelor vremuri ar trebui să urmăim, ceea ce pentru noi este imposibil, pe unul dintre: Heywood, Tourneur, Wilkins, Chapman, Field, Middleton, așa cum încearcă rând pe rând critica engleză.

Scena dela sfârșitul tragediei conține toată caracterizarea personajului principal. Acțiunea întreagă cât și frumusețea poetică se rezumă în verbul superb al lui Timon.

Timon: Iată, am scris epitaful meu. Măine va putea fi văzut. Acum încep să-mi reviu din lunga mea boală a sănătății și a vieții, și toate lucrurile îmi aduc neantul. Du-te; trăiește. Fie Alcibiade năpasta voastră, voi pentru el și trăiți așa destul!

Intâiul Senator: Vorbim în zadar!

Timon: Totuși eu îmi iubesc țara și nu sunt unul ce se bucură de răul comunității, cum spune svonul comun.

Intâiul Senator: Bine spus.

Timon: Recomandă-mă compatrioților mei.

Intâiul Senator: Aceste cuvinte spuse de buzele voastre sunt demne să treacă pe buzele voastre.

Al doilea Senator: Și intră în urechile noastre ca marii triumfători în aplauzele răsunătoare.

Timon: Recomandă-mă lor. Spune-le că pentru alinarea străduințelor lor, pentru temerile luptelor dușmane, relele, pierderile și suferințele de dragoste, și pentru toate celelalte suferințe, pe care le are corabia fragilă a naturii în călătoria nestatornică a vieții, vreau să le arăt prietenia; vreau să-i învăț să preîntâmpine furia sălbaticului Alciabiades.

Al Doilea Senator: Asta îmi place mult; el se va reîntoarce din nou.

Timon: Am un copac care crește aici pe locul meu, un copac ce vreau să-l taiu pentru mine, și în curând îl voiu doborî. Spune prietenilor mei, spune Atenei, după ordinea claselor, dela mare la mic, că cine vrea să-și sfârșească suferința, să se grăbească a veni încoace înainte ca arborelui să-i miroase măduva, și să se spânzure; vă rog, faceți rugămintea mea.

Flavius: Nu-l mai supărați, totdeauna îl veți găsi la fel.

Timon: Să nu mai veniți din nou la mine; dar spuneți Atenienilor, că Timon și-a clădit casa sa veșnică sub ramura de fag, la unda amară, unde odată pe zi valul neliniștit cu clocot de spumă îl va acoperi; aici veniți și piatra depe mormântul meu fie-vă oracol. Buze, lăsați să treacă vorbele amare și glasu-mi sfârșească. Ce-i rău să îndrepte ciurma molipsitoare! Singure mormintele fie lucrul omului și moartea câștigul lor! Soare, ascunde razele! Timon și-a încheiat domnia!

(Timon Din Atena: Act. V, Sc. I; 190—228).

*Timon Din Atena* e o lucrare slabă ; interesul dramatic se concentrează asupra unui singur personaj și acesta fără concursul unor întâmplări dramatice deosebite. Dacă interesul dramatic este nul, faptul nu e înlocuit cu prea însemnate calități poetice. Verbul shakespearian strălucește ici și colo în cursul dialogurilor naive.

Autorilor dramatici li se întâmplă adesea să greșească fără niciun remediu câte o operă, în care mărturisirea poetului se îmbulzesc ; în căldura unei confesiuni, lucrarea, genială în mintea creatorului, iese la lumină cu pecetea unei mediocrități invincibile. Să fi voit Shakespeare o confesiune ? Nu credem, pentru că mărturisirile lui Shakespeare le vom cunoaște printr'o poezie subtilă la sfârșit. Și-apoi Shakespeare nu e mizantrop ; dimpotrivă !

## PERICLES

Cuvântul *melodramă* a căpătat în limbajul teatral înțelesul *sentimental*, cu care se intitulează producțiunile mai ușoare și cu calități lacrimogene. *Pericles* și *Cymbeline* fac o trecere melodramatică spre o epocă senină la sfârșitul operii shakespeareane. Succesul acestor două lucrări în vremea lui James I a fost destul de mare.

*Pericles, Prințul Din Tyr* a fost succesul cel mai mare al stagiunilor 1608—1610 la Teatrul Globe și Blackfriars, și chiar multă vreme după aceea. Piesa nu a apărut în Ediția Folio 1623 și nici în ediția a doua Folio 1632 ; abia în al treilea Folio 1664 a fost introdusă între lucrările celelalte. Datele și referințele



asupra lui *Pericles* arată simpatia publicului pentru această piesă veche, refăcută cu abilitate pentru gustul publicului lui Shakespeare.

Întâiul Quarto apare la 1609 cu titlul: *Ultima, și mult admirata piesă, numită Pericles, Prințul din Tyr, cu adevărată povestire a întregii cronici, aventuri și soartă a numitului Prinț; tot astfel, cu nu mai puțin ciudatele și eroicele încercări ale nașterii și vieții fiicei sale Mariana. Asa cum a fost jucată în diferite și felurite dăți de Servitorii Majestății Sale la Globe pe Țărm. De William Shakespeare.* Până la tipărirea în Folio 1664 apar ediții Quarto la 1609, 1619?, 1630, 1635. Faptul că în anul 1609 apar două ediții Quarto (1 și 2) consecutive, dovedește cât a plăcut spectacolul publicului londonez.

*Zorzi Giustinian*, ambasadorul venețian din Londra, vede împreună cu *Antoine de la Boderie*, ambasadorul Franței, reprezentația dela Globe:

«Toți ambasadorii, cari au venit în Anglia au fost la piesă de mai multe sau mai puține ori. Giustinian s'a dus cu ambasadorul francez și soția sa la o piesă numită *Pericles*, care l-a costat pe Giustinian mai mult de 20 coroane. El l-a luat de asemenea pe Secretarul Florenței »

(Extract dintr'o dovadă Guatz-Foscarini; Veneția 18 Apr. 1617).

Reprezentația frecventată de ambasadorul venețian a avut loc până la 23 Noemvrie 1608, dată la care Giustinian părăsește Londra.

De ce după o perioadă grandioasă Shakespeare descinde în exploatarea inutilă a unui succes ieftin, de ce când conștiința shakespeareană a ajuns să se fixeze în nestatornicia vieții cu atâtea legături în eternitate, ascultăm povestea senzațională a acestui prinț oriental, prilej de reprezentare spectaculoasă, cu vorbe goale, cu sentimente nesudate nici chiar la cele câteva gânduri, depănate dintr'o ușurință? Publicul dela Globe obosise sub teroarea geniului shakespearean. Ușurătatea unor întâmplări aventuroase a entusiasmat. Două ore de emoții tari și vieață actuală. Iată explicația succesului de atunci. *Pericles* este o piesă în care personajele au multă asemănare cu întâmplările unuia sau altuia dintre englezi, cu toate că mediul și acțiunea nu au nimic comun cu Anglia. *Variația, schimbările repezi, conflictele sfâșietoare, necunoscutul* sunt toate pe placul englezului de totdeauna. Așa încât, nu putem judeca prin optica mentalității noastre viziunea absurdă, neverosimilă, incomprehensibilă, naivă și superficială, a acestei tragedii. Factura nouă a acțiunii — eroul călătorește într'una — e posibil să fi surprins spiritul aventurierilor călători, obligați să rămână la ei acasă.

Pericles se duce la tiranul Antiochus ca să-i ceară mâna prea frumoasei fete a acestuia. Antiochus ducea o vieață incestuoasă cu fiica lui și ucidea pe toți pretendenții fetei sale, sub cuvânt că nu puteau deslega o enigmă. Pericles aflând din enigmă groaznicul secret al tiranului, fuge din orașul lui Antiochus, întorcându-se la el în orașul Tyr. Fiind urmărit de omorâtorii lui Antiochus, el e nevoit să rătăcească mereu. El a lăsat un

înlocuitor al său în Tyr, pe bunul Helicanus, și locuște în Tharsus, de unde însă va pleca mai departe pe o corabie prin furtuni. Corabia naufragiază și numai el singur scapă. Și iar locuște un timp într'un oraș, și iar pleacă cu femeia sa însărcinată pe corabie prin furtună, și nu mai ajunge în orașul său; pentru că între timp Antiochus a murit, lui i se întâmplă din nou nenorociri. Fata lui Pericles ajunge după mulți ani în casele cele mai decăzute ale unui oraș oriental... Până la sfârșit totul se împlinește cu bine. Pericles ajunge însfârșit după atâtea suferințe și furtuni la el în Tyr. După cum soarta i-a pedepsit pe Antiochus și pe fiica sa pentru pasiunea lor înfiorătoare, destinul, cu toate că a adus multă suferință și nedreptate lui Pericles, l-a răsplătit cu fericirea finală...

Pentru asemenea aventuri noi nu avem nicio înțelegere. Nicio formă, niciun simțământ, niciun gând nu este valabil în acțiunea brutală și în legănarea acestei corăbii orientale dusă de vremea rea. Acțiunea brutală din *Pericles*, ne aduce aminte de o altă prelucrare nereușită — nereușită pentru noi, nu putem critica publicul elizabetan —, vechiul *Titus Andronicus*.

Dar, autorul prin epilogul său ne spune: «Astfel încercându-vă mereu răbdarea, plăceri noi veți gusta...». Promisiunea va fi împlinită mai târziu prin poezie.

## C Y M B E L I N E

*Posthumus*, soțul minunatei *Imogen*, trăiește în exil la Roma. Italianul *Iachimo* într'o discuțiune cu *Posthumus*

pune rămăşag cu zece mii de ducaţi în schimbul diamantului de mare preţ al lui Posthumus, că Imogen îl înşală. Italianul va pleca în Marea Britanie pentru a aduce dovada.

O bănuială cât de mică este însă un mare păcat. Puritatea acestei incomparabile femei, *Imogen*, este o schiţă pentru *Hermiona* din *Poveste De Iarnă*, dar o schiţă fermecătoare. Nimic, nicio uneltire a italianului *Iachimo* nu va tulbura conştiinţa neschimbată a icoanei unei adevărate dragoste. Pentru a câştiga prinsoarea *Iachimo* avusese grijă să aducă o scrisoare dela *Posthumus* pentru *Imogen*; intriga, minciuna nu vor fi suficiente să schimbe firea senină a demnei soţii. Introducându-se într'un cufăr în odaia de culcare *Iachimo* îi va fura lui *Imogen* o brăţară, bună dovadă a mărşăviei sale, încăpăţanate să otrăvească sufletul lui *Posthumus*; văzând-o schimbând rochia el observă şi semnul cu cinci raze de purpur dela sânul ei stâng, o şi mai bună dovadă a necredinţii pentru stupidul *Posthumus*.

Virtutea *Imogenei* este rând pe rând încercată şi de urîta dragoste a fiului *Reginei*, un tânăr depravat numit *Cloten*. Acesta nu va ierta virtuţii că i-a respins dragostea şi se va răzbuna. Persecutată şi victima uneltirilor, *Imogen* ajutată de *Pisanio*, un servitor credincios, va fugi într'o peşteră unde va sta ascunsă. Din nou desmoşteniţii soartei se adună la un loc ca în alte piese ale lui *Shakespeare*. *Belarius*, *Giuderius* şi *Arviragus* trăiesc şi ei în disgrăţia lui *Cymbelin*, regele *Britaniei*. *Belarius* este un nobil persecutat; *Giuderius* şi

Arviragus sunt doi fii ai Regelui trăind și ei o vieată năpăstuită sub diferite nume. Ei o vor ajuta fără să o recunoască pe sora lor Imogen. Scenele sunt din ce în ce mai aventuroase și întâmplările voit senzaționale. Aceste întâlniri și toate celelalte intrigi se vor înnoda cât mai greu, pentru a face imposibilă o soluționare a dramei.

Furia și ambițiunile lui Posthumus nu aduc nimic interesant acțiunii și nici remușcările lui Iachimo. Crima poruncită de Posthumus nu va fi îndeplinită de Pisanio și Imogen va scăpa... Evenimentele vor fi din ce în ce mai încurcate de autor, pentru ca până la sfârșit răii să primească pedepsele destinelor diferite și cei buni să se regăsească. Virtutea va fi nepătată, bănuiala și gândul păcătos îndepărtat, iar îndoiala soțului ispășită.

Banalitatea subiectului nu este înlocuită cu o formă artistică. Un critic din secolul al optsprezecelea, Doctorul Johnson, scrie despre *absurditatea* purtărilor, despre *confuziile*, *imposibilitatea* întâmplărilor, despre *imbecilitatea*... Sunt alții, buni apărători ai acestei piese lipsite de interes. Pe noi ne-a interesat figura bravă, curată, neînchipuit de minunată a acelei frumoase Imogen. Ea domină cu plâpânda și eterata ei faptură toate prostiile lucrării, prostii gustate de publicul lui Shakespeare, singura cauză a acestei creații. În lista completă a femeilor înrudite cu Imogen (Silvia, Portia, Beatrice, Rosalind, Viola, Helena, Isabella, Marina, Perdita, Miranda) s'a găsit o nouă formă a sensibilității feminine. Varianta nuanțată în Imogen este cu multă artă plămădită. Delicatețea și muzicalitatea unei făpturi

feminine sunt măestrii shakespeareane înfăptuite de foarte puțini scriitori; deci într'o piesă slabă, cel care privește cu obiectivitate, va deosebi meritul geniului în concesiunea sa înțelegătoare în favoarea unui public, care i-a îngăduit fiorul acelor neuitate plimbări prin iad și printre stele.

Să remarcăm, insistența cu care Shakespeare nu renunță la feminitatea structurii sale. Coborîrea în iad nu l-a îndepărtat de farmecul nespus al adolescenței. De-a-lungul operei mâinile delicate, obrajii în care fețița și femeia se luptă gingașe, pentru a lua hotărîri decisive în viață, ochii mirați, în care răsul și plânsul descoperă întâia bucurie și durere, chipurile de zăpadă proaspătă înviorează gestul lăuntric al poetului. Urmărind aceste fapte il vom cunoaște pe cel ce nici în moarte nu uită frumosul etern al vieții mereu tinere, mereu fragede. Privind mișcările cumini ale creatorului, la patruzeci și șase de ani, nu ne ferim să pătrundem în cutele intime ale cugetului său.

## POVESTE DE IARNĂ

Vieța noastră e o *iarnă* și povestea ei mărginită în timp. Greșelile noastre fac suferința; toate greșelile sunt ale pământului și nu sunt ale veșniciei. Cum altfel decât prin iubire se face primăvară în mijlocul iernii?

*Poveste De Iarnă* este penultima mărturisire a unui poet. Origina subiectului s'a găsit a fi în povestirea lui Greene, *Pandosto sau Triumful Timpului* (1588) retipărită în 1607 sub titlul *Dorastus și Favonia*. Greene a

împrumutat subiectul dintr'o întâmplare petrecută în secolul XIV în Polonia și Bohemia. Câteva nume au fost luate din *Arcadia* lui Sidney, Florizel din *Amadis de Gaule* și Autolycus din *Odiseia*. Episodul statuii vii e sugerat din Lily și Marston.

Dar când poetul alege un subiect și cântă pe această vioară tainele lumii, noi să stăm în căutarea originilor unui subiect? Oare, când Shakespeare ne sboară între timp și veșnicie, noi să-i căutăm a dovedi, că nu este mare în Bohemia? În desăvârșita libertate a poeziei geometria și geografia dispar, muzica le înneacă. Ben Jonson nu și-a închipuit măcar, divinitatea strecurată prin spiritul lui Shakespeare în *Poveste De Iarnă*.

Doi regi sunt prieteni, buni prieteni din copilărie. *Leontes* e rege în Sicilia și *Polixenes* în Bohemia. Prietenul din miazănoapte vine la cel din miazăzi.

Eram ca mieii gemeni sburdând în soare  
și behăind unul la celălalt; ne 'mpărtășiam  
ca nevinovăția către nevinovăție; nu cunoșteam  
știința de a face rău, nici nu visam,  
că vreunul ar putea fi. De-am fi urmat această vieță  
și duhul nostru simplu nicicând n'ar fi cătat în sus  
cu sânge pătimaș, puteam răspunde cerului  
îndrăzneț: « nevinovat », răscumpărând înșelătoria  
noastră ereditară.

(*Poveste De Iarnă*: Act. I, Sc. II; 67—75).

Cu această înțeleaptă imagină Polixenes îi mărturiște *Reginei Hermiona* prietenia adevărată a lui pentru

149  
The said Marye  
Wille Shakespeare

150  
The said day  
Wille Shakespeare

151  
Wille Shakespeare

Trei iscãlituri pe diferite acte ale lui William Shakespeare



Halfpenny per annum  
After your decease  
after my decease  
the success for the same

defact a sum of five hundred  
- After the decease of  
my own after my decease  
William Shakespeare

of the same  
first above written  
By me William Shakespeare

Trei iscălituri pe testament ale lui William Shakespeare

Leontes, soțul Hermionei. El a stat la regele din miazăzi nouă luni și ar vrea să se întoarcă la tronul său din miazănoapte. Leontes vrea să-l rețină. Polixenes vrea să se reîntoarcă în regatul său. Hermiona intervine și îl înduplecă să mai rămână. În bucuria lui Leontes naște o bănuială: Hermiona îl înșeală cu Polixenes. «Am în mine un *tremor cordis*», spune Leontes. Și dintr'odată în cerul senin mediteranean apare sufletul minor al lui Othello. S'ar părea că Shakespeare îl rescrie pe Othello, pentru a ne revela *cum se greșește*.

Imaginație! ținta străpunge centrul.  
 Tu faci posibile lucrurile imposibile,  
 comunică cu visurile; — cum poate fi asta? —  
 Tu ești coactivă cu ceea ce e ireal,  
 și te 'ntovărășești cu nimicul;  
 Tu poți să te împreunezi cu ceva; și o faci,  
 și asta în afară de poruncă, și o observ, —  
 și asta până la infectarea minții mele  
 și încruntarea frunții mele.

(Poveste De Iarnă: Act. I, Sc. II; 139—147).

Leontes își turbură sufletul cu o greșală, va acuza pe cel mai bun și nevinovat prieten, va acuza virtutea, pe Hermiona, eternul feminin al operei shakespeareane, își va privi copilul și contemplând materia și timpul se va demoniza. În mișcarea răufăcătoare a orbitei gândului său el emană acțiuni nefaste. Hermiona este asvârlită în închisoare și Polixenes fuge amenințat cu moartea. «Cum s'a făurit ideea aceasta?» întrebă cu indignare

Polixenes. Nimeni nu poate răspunde, toți refuză s'o creadă, toți sunt lași și ascultători ai regelui în eroare. Hermiona naște o fată în închisoare. Crezând că Leontes va fi readus la sentimente firești, *Paulina*, soția lui *Antigonus*, îi aduce fata nou născută, însă nimic nu-l convinge. Leontes suferă; suferința Hermionei nu interesează drama, în fapt ea nu suferă, ea rămâne simbol. Hermiona nu mai face parte din acțiunea dramatică. Chinul lui Leontes nu are limite...

Nici noaptea, nici ziua nu-i odihnă; este numai slăbiciune

să porți realitatea asta, — simplă slăbiciune.

Cauza de n'ar fi în viață, — parte din cauză, ea, adultera; căci regele prostituat

este cu totul în afară de brațul meu, în afara nehotărîrii

și răzbunării minții mele, dovada; dar pe ea

pot s'o îngenunchiez în fața mea; — să presupunem că ar fi moartă,

aruncată focului, jumătate din odihnă

va veni din nou în mine...

(Poveste De Iarnă: Act. II, Sc. III; 1—9).

Paulina lasă copilul înfășat la picioarele lui Leontes. Mânia lui Leontes va urmări bietul prunc. Antigonus primește porunca de a-l arde, însă el neavând suflet s'o facă și ducându-l pe țărmul pustiu al Bohemiei îl părăsește. Pruncul va fi găsit de păstori și crescut acolo... Trec șasesprezece ani. Și *Timpu!* vorbește:

« Eu, care plac unora, îi încerc pe toți, bucurie și groază celor buni și răi, eu care fac și distrug eroarea, acum e sarcina mea în numele Timpului să bat din aripile mele. Să nu-mi faceți o vină, mie sau sborului meu repede, că alunec peste șasesprezece ani, și las creșterea nevăzută a acestui vid larg; știind că e în puterea mea să răstorn legea, și într'o oră, din mine născută, să făuresc și să nimicesc un obicei, lăsați-mă să fiu Eu acelaș de înainte de a fi fost primită ierarhia veche și cea nouă. Sunt martor timpurilor care le-au întrebuițat; pot sluji și celor mai proaspete lucruri ce domnesc acum și să învechesc strălucirea prezentului, așa cum pare acum să fie povestea mea. Cu permisiunea răbdării voastre, Eu întorc cristalul meu și dau vederii mele atâta mărime ca și cum între timp ați fi adormit. Lăsându-l pe Leontes, — rezultatele geloziilor sale necugetate l-au copleșit într'atât, încât el se închide în singurătate, — închipuiți-mă, gentili spectatori, că acum eu sunt în frumoasa Bohemia; și amintiți-vă bine, v'am spus de un fiu al regelui și pe cari îl numesc acum, Florizel; și în grabă vă vorbesc de Perdita, azi crescută în grație egală cu minunăția ei; ce i se va întâmpla mai târziu nu vă pot povesti. Dar să lăsăm noutățile Timpului să fie cunoscute, când se vor desfășura. Fata păstorului și ceea ce o privește pe ea și ce urmează este dovada Timpului. Pentru aceasta, de ați pierdut timpul vostru mai rău decât acum, dați-mi voie; dacă niciodată, Timpul el însuși vă

mărturisește și vă dorește cu seriozitate să nu-l pierdeți mai rău.

(Poveste De Iarnă: Act. IV; Timpul, Chorus).

Aici, unde ne-aruncă Timpul, este primăvară. Florizel o iubește pe minunata Perdita. Păstorii sărbătoresc veșnica tinerețe a pământului, căci ei sunt mai aproape de Carul mare al cerului, de Luceferi și de bucuria pământului. *Autolycus*, unchiul lui Ulise, vinde și cumpără mărunțișurile Timpului; el fură și minte, înșeală și cântă, este ticălos și are haz. Veșnic tânărul unchiu al lui Ulise cunoaște pământul, legile și fărădelegile oamenilor. *Autolycus* e un jucător nepăsător. Naivitatea iubirii pământești și fericirea acestei bucurii primăvăratice sunt în iarna poveștii întregii opere shakespeareane o suprapunere de omagiu melancolic al poetului pentru Vieață.

Dar totuși Timpul nu rezolvă nimic prin această întoarcere a lentilei spre fericire; greșala și suferința există în același Timp. Dincolo de oaza fericită pustiul și setea lui *Leontes*...

*Paulina*: De v'ați însura una câte una cu toată lumea, sau din toate ați culege câte ceva bun să făcă o femeie perfectă, cea pe care ați ucis-o va fi fără asemănare.

*Leontes*: Așa cred. Ucisă? Ea ucisă de mine! Da, am făcut-o; dar mă lovești crud, zicându-mi că am făcut-o; cuvântul e mai amar pe limba ta decât în gândul meu. Acum, bine acum; dar să n'o mai spui.

(Poveste De Iarnă: Act. V; Sc. I; 13—20).

Leontes nu-și dă seama, că Hermiona nu poate fi ucisă. Buna și curajoasa Paulina îi încearcă toată groaznica remușcare stratificată în Timp. Hermiona trăiește ascunsă în casa Paulinei. Leontes va veni în casa ei împreună cu Polixene, Florizel și Perdita. Paulina îi vorbește de o statuă asemănătoare Hermionei. Eternul feminin a înghețat în Timpul suferinței omului în eroare și iată omul venind din nou să contemple principiul veșniciei...

Leontes: O, severă și bună Paulina, ce mare a fost conso-larea avută dela tine!

Paulina: Ceea ce, stăpâne suveran, n'am făcut bine, am gândit bine. Toate serviciile mele mi le-ați plătit bine; însă, condescendența aceasta cu care mă onorați de a veni în sărmana mea casă cu fratele încoronat și cu moștenitorii logodiți ai regatelor este o mărinimie a harului Vostru la care niciodată nu va putea răspunde vieța mea.

Leontes: O Paulina! Vă cinstim cu neliniște; dar am venit să vedem statua reginei noastre; am parcurs galeria voastră, nu fără multă mulțumire pentru atâtea curiozități, însă nu am văzut-o pe aceea pe care fiica mea a venit s'o vadă, statua mamei sale.

Paulina: Ca în vieța ea este neîntrecută; atât de ase-mănătoare este ei, încât sunt încredințată bine că întrece orice ați văzut vreodată, sau a făurit mâna omului; iată de ce o țin singură de o parte. Dar, este aici: pregătiți-vă să vedeți vieța atât de leit imitată, după cum somnul liniștit este aidoma morții; priviți și spuneți, că e frumos. (Paulina

dă la o parte o perdea și o arată pe Hermiona ca o statuă). Mi-e dragă tăcerea voastră, ea arată cât de minunați sunteți; dar totuși vorbiți; întâi, Voi stăpâne. Nu se aseamănă întru câtva?

Leontes: Infățișarea ei firească! Piatră scumpă, dojenește-mă, ca să-ți pot spune, într'adevăr tu ești Hermiona...

(Poveste de Iarnă: Act. V, Sc. III; 1—25).

Leontes și-a revenit prin suferință. El contemplează din nou virtutea și crede în ea. Abilitatea Paulinei insistă...

Paulina: Intr'adevăr, stăpâne, dacă m'aș fi gândit, că vederea sărmanei mele icoane vă va turbura într'atât — deoarece statua e a mea — nu v'aș fi arătat-o.

Leontes: Nu trage perdeaua.

Paulina: Nu trebuie s'o contemplați mai mult, altfel închipuirea Voastră va crede că ea se mișcă.

Leontes: Lasă să fie, lasă să fie. — Aș fi vrut să fiu mort, dar cred, nu se pare, chiar că... Cine a fost cel care a făcut-o? — Vezi, seniore, nu vi se pare că respiră? și că prin vinele sale curge sânge cu adevărat?

Polixenes: Lucrare de meșter! Pe buzele ei pare caldă adevărata vieață.

Leontes: Fixitatea ochilor ei are înăuntru vieață, atât de măiastră este iluzia.

Paulina: Vreau să închid perdeaua. Stăpânul meu este într'atât de transportat, încât ar putea crede că este vie.

Leontes: O dulce Paulina! fă-mă să gândesc așa douăzeci de ani înainte! Nicio înțelepciune cunoscută a lumii nu poate întrece plăcerea acestui delir. Lăsați-mă în liniște.

Paulina: Imi pare rău, sire, de a vă fi turburat într'atât; dar aș putea să vă emoționez mai mult.

Leontes: Fă-o Paulino; pentrucă această emoție are atâta dulceață cât orice consolare sinceră. Incet, îmi pare, de-acolo dela ea vine un aer; ce măiastră unealtă a săpat respiraarea! Niciunul să nu râdeți, vreau s'o îmbrățișez.

(Poveste De Iarnă: Act. V, Sc. III; 56—80).

La hotarul dintre real și ireal a fost adus demonizatul Leontes. Din Timp oamenii privesc veșnicia. Deci se poate contempla eternitatea! Shakespeare ne arată cu simplitate liniștea omului scăpat din teroarea și mila tragică! Acum Hermiona vine din nou printre noi.

Paulina: E necesar, să vă deșteptați credința. Deci toți să stea liniștiți; sau cei cari gândesc că este o ocupație nedemnă ceea ce fac, să se retragă.

Leontes: Incepe; niciun pas nu se va mișca.

Paulina: Muzică, trezește-o! Incepe! (*Muzică*). E timpul; coboară; să nu mai fii de piatră; apropie-te; încremenește-i de uimire pe toți cari te privesc. Vino; îți voi deschide mormântul; însuflește-te; mai



mult, vino departe; dăruiește morții tăcerea ta, că dela ea vieața dragă te răscumpără. — Vedeți, se însuflețește. (Hermiona coboară de pe pedestal) Nu vă cutremurați; mișcările ei vor fi sfinte tot așa cum vraja mea e legitimă; nu vă depărtați de ea, ca să nu o vedeți murind din nou; atunci o ucideți de două ori. Așa dar, întinde-i mâna; când ea era tânără, o îndrăgeai; acum în vârstă, ea e pretendentă!

Leontes: O, ea e caldă! (O îmbrățișează). Dacă aceasta e vrajă, fie un obicei tot atât de recunoscut, ca faptul de a mânca.

(Poveste De Iarnă: Act.V, Sc. III; 94—111).

Critica literară are în privința *Povestei De Iarnă* multe păreri. Acum în urmă vreo câțiva au căzut de acord și au numit piesa o *Romance*. Există pe lume și indivizi, cari numără literele dintr'o poemă și botează strădania lor cu un nume. Mai sunt alții cari și astăzi se ceartă să-i dea acestei piese un alt nume. Mai are nevoie piesa de vreun nume? Câte cusururi nu s'au găsit de către numărătorii de litere ba în acțiune, ba în actul IV, ba în versul cutare! Goethe e unul dintre pușinii adoratori ai acestei minunate poezii; sfârșitul din *Faust* cântă:

Das Unbeschreibliche  
Hier ist's getan;  
Das Ewig — Weibliche  
Zieht uns hinan.

Dorul de viață al lui Shakespeare se împletește pe nuanțe de gânduri în chinul unui personaj, dar și în ghirlande nenumărate de ritmuri. Perditei nu-i mai ajung florile, atâta de mare-i primăvara sufletească: «O Proserpina! de-aș avea acuma, florile ce'n spaimă tu le lași să cadă din carul lui Pluton!». Shakespeare revelează magistral sufletul oamenilor săi; măestria este atât de extraordinară, încât atmosfera din sufletul omului cuprinde natura întregă, schimbă anotimpul prin prezența sentimentală, iarna devine primăvară prin cuvânt.

*Simon Forman* a văzut o reprezentație cu *Poveste De Iarnă* la Teatrul Globe Miercuri 15 Mai 1611. El povestește în însemnările sale, ce își mai aduce aminte din subiectul piesei. O altă reprezentație a fost la Curte în 5 Noemvrie 1611. Piesa a fost scrisă între 1610 și 1611. Întâia tipăritură se află în Folio 1623.

La un interval de 2500 ani *Autolycus*, unchiul lui *Ulise* a ajuns un pungaș într'o piesă de Shakespeare. De ce tocmai *Autolycus* și nu un nume oarecare de englez mai la îndemână? Partea cea mai interesantă în complexul shakespearean este formată din urmărirea motivelor din trecutul culturii europene, de nerecunoscut în întrebuințarea lor nouă. Și faptul că ele sunt de nerecunoscut, încât par întrebuințate din capriciul straniu al unui geniu, are semnificație. Incercăm de multe ori disperarea, de a nu ne putea opri la fiecare colțișor în multilaterală operă consacrand fiecărui amănunt zeci de pagine.

## FURTUNA

Dacă prin măestria ta, părinte scump, tu ai stârnit în acest urlet apele sălbatec, potolește-le. Cerul, pare, că ar vrea să reverse smoolă puturoasă, de n'ar fi marea, care-asvârlindu-se 'n obrazul cerului

să stingă focul. O! eu am suferit cu cei ce i-am văzut în suferință. Un mândru vas, ce purta fără 'ndoială o nobilă făptură, în țândări sfărâmat. O! țipătul ce m'a izbit în fundul inimii! Sărmane suflete, ele-au pierit! De-aș fi fost un zeu puternic, aș fi scufundat marea sub pământ, mai înainte ca să fi înghițit într'astfel corabia falnică, și sufletele pe care le purta.

(Furtuna: Act. I, Sc. II; 1—13).

Așa vorbește diafana făptură *Miranda* în locul lui Shakespeare. O privire peste furtuna întregii sale creațiuni, peste naufragiul corăbiei sale de rege. *Furtuna* este un sfârșit al poeziei, un delicat testament poetic, o despărțire. Dramaturgul lasă poetului sarcina unei despărțiri pentru totdeauna de regi, nebuni, zei, zeițe, principii, bețivi, soldați, vrăjitori, țărani, spirite bune și rele, oameni cinstiți și necinstiți, rătăcitori prin lume și oameni cumiști.

*Furtuna* s'a reprezentat la Curte în 1611 Noemvrie 1 și din nou în iarna 1612—1613. În scenariile de *commedia dell'arte*, în nuvele spaniole și italienești se găsesc asemănări cu magicianul *Prospero*, cari stârnind o furtună

îneacă o corabie regală. Faptul că Shakespeare și-a extras subiectul din scenarii de comedia dell'arte este semnificativ. În MSS Casanatense 1212 la Roma sunt patru scenarii asemănătoare subiectului *Furtunei*: *La Pazzia di Filandro*, *Gran Mago*, *La Nave*, *Li Tre Satiri*. În piesa lui Shakespeare personajele *Trinculo* și *Stephano* vor să fure cartea de vrăji a lui Prospero; același lucru îl fac și în *Li Tre Satiri* Pantalone și Zanni unui Mago.

Nici subiectul, nici personajele, nici elementele dispartate din care a fost construită *Furtuna* nu au însemnătate. Gândul scriitorului nu depășește cadrul unui *poem dramatic* cu simboluri naive, contraste ușoare, sentimente definite cu simplitate și fără dramaticul obișnuit. În afară de întâia scenă, a corăbiei regale în mijlocul furtunii, totul se rezolvă în poezie.

*Miranda* și *Ferdinand*, fiul regelui din Neapole, rămân o pereche de adolescenți ideali; *Prospero* și *Caliban*, contrastul dintre omul învățat și omul primitiv, primul stăpânind prin gând lumea, celălalt forța brutală și pământescă; celelalte personaje stau cu păcatele lor pe diferite trepte morale între extremele Prospero și Caliban.

Pe o insulă fermecătoare, unde aerul e muzică, naufragiază toți eroii poemului. *Ariel* este duhul nevăzut, care-l ajută pe Prospero în toate faptele sale. Cauzele naufragiului tuturor este răutatea omenească. Prospero și Ariel vor vrăji cu un scop toate ființele, și scopul este armonia societății și a sufletului.

*Cântecul lui Ariel*

Pe nisip galben călcați,  
 Veniți, mâini dați;  
 când plecat v'ați sărutat —  
 și mare'a stat —  
 ici, colea jucați ușor,  
 duhuri dulci cântați în cor.

Ascult!

(*Refren împrăștiat înăuntru*: Hau! Hau!)  
 câinii lătrând.

(*Refren împrăștiat înăuntru*: Hau! Hau!).

Ascult! Aud

cocoșul îngâmfat cântând.

(*Strigăt*: Cucurigu).

*Ferdinand*

Unde să fie această muzică? în aer? sau pe pământ?  
 nu se mai aude: — și bineînțeles e închinată  
 vreunui zeu al insulei. Șezând pe un dâmb,  
 jeluiam din nou corabia nimicită a regelui, tatăl meu;  
 această muzică lunecând pe ape s'a scurs în mine  
 liniștind dintr'odată și furia lor și durerea mea  
 cu melodia ei dulce. De atunci am urmat-o  
 sau mai bine spus, ea m'a călăuzit;  
 dar a dispărut; nu, din nou începe.

*Ariel (cântă)*

Mort sub cinci stânjeni tatăl tău;  
 oasele-i se fac mărgan,  
 perla asta-i ochiul său;

piere 'n el nimic în van,  
 ci se schimbă 'n mări străin  
 în ceva bogat, hain.

Ceasuri, nimfe clopot trag

(*Refren înăuntru*: Bing-bang).

Ascult', acum le-aud: Bing-bang.

(Furtuna: Act. I, Sc. II; 375—401).

Minunata naivitate a întregului poem, copilăria și seninătatea, surâsul ușor și ritmul liniștit ca un cântec limpede dintr'o insulă în partea de miazăzi a lumii, caracterizează toată dulcea stare sufletească a geniului trecut de furtună. Cât de fermecătoare sunt în textul original, imposibile de tradus, sunetele versului, jucăriile acestea ale unui spirit, ce a fost atât de demonizat! Gingășia lui Ariel și mișcările sale de zefir îl urmăresc pe cumpătatul Prospero. Sclipățul acestor silabe în-sorite, cu care se joacă bătrânul Shakespeare, în rana frumuseților de totdeauna, accentul gândurilor sale amorțite ca într'un vis, restabilesc energia tragică într'un plan de renunțare. Înțelepciunea lui Prospero îl vrăjește pe poet.

« Arăți, fiul meu, oarecum mișcat, ca și cum ai fi îngrozit; fii vesel, domnule. Acum s'au sfârșit petrecerile noastre. Acești actori ai noștri, precum ți-am spus înaintea erau cu toții duhuri, și s'au prefăcut în aer, în aer subțire. Și asemenea țeșăturii fără rost a acestei năluciri, turnurile acoperite de nouri, palatele falnice, templele solemne,

mărețul pământ el însuși, da, toți cari fac parte din el, vor pieri și, asemenea acestui dispărut spectacol nesubstanțial, nu vor lăsa înapoia lor nici măcar fum. Suntem dintr'o plămadă din care se fac visurile, și vieța noastră mică e rotunjită cu un somn. Sunt mâhnit, domnule, fiți îndurători cu slăbiciunea mea. Minteaa mea bătrână e turburată. Nu fiți îngrijați de beteșugul meu. De vă face plăcere, vă retrageți în coliba mea și acolo odihniți-vă. Voiu face un drum sau două să liniștesc înțelegerea-mi sdruncinată ».

(Furtuna: Act. IV; Sc. I; 146—163).

Liniștea poetului a venit din cunoaștere. Ce fac toți ceilalți.? Ariel răspunde.

« Ți-am spus, stăpâne, că erau încinși de băutura; erau atât de viteji, încât loveau aerul pentrucă le sufla în obraji; băteau pământul pentrucă le săruta picioarele, atrăgându-i totuși mereu spre uneltirea lor. Atunci am bătut în toba mea, la care, asemeni mânjilor neîncălecați, și-au ciulit urechile, și-au închis pleoapele, și-au ridicat nasurile, mirosind în acest timp muzica. Așa le-am vrăjit urechile, încât ca vițeeii mi-au urmat mugetele prin trandafiri țepoși, drog ascuțit, drăcilă împungătoare și spini, ce intrau în glesnele lor slabe. La urmă i-am lăsat în balta plină de mocirlă dincolo de coliba voastră, jucând până la bărbie, așa încât lacul puturos nu puțea mai mult decât picioarele lor ».

(Furtuna: Act. IV, Sc. I; 171—184).

Astfel naște contrastul izbitor al stării oamenilor în continua lor amăgire cu plămada conștientă și singuratică a lui Prospero. Ura firească a oamenilor pentru Prospero apare din lipsa unei înțelegeri. Fericirea lui Caliban este distrusă de Prospero, de cunoștință; de când Caliban a învățat, cum să numească luminătorul cel mare și cum pe cel mic ce ard ziua și noaptea, el se simte despărțit de insulă. Numai bucuria de a gândi îl face fericit pe om. Dar Caliban are bucuriile pământului:

« Lasă-mă să te duc acolo unde cresc merii pădureți; cu unghiile mele lungi îți voiu săpa trufe; 'ți-arăt cuibul gaiței, și te voiu învăța cum să prinzi în laț maimuța sprintenă; te voiu duce la ciorchini de alune și câteodată îți voiu aduce dintre stânci tineri pescăruși. Vrei să mergi cu mine? ».

(Furtuna: Act. II, Sc. II; 180—185).

Societatea visată de nobilul cinstit Gonzalo, cel mai cum se cade între oamenii *Furtunii*, este totuși imposibilă. El ar vrea ca natura să dea la iveală tot belșugul și poporul nevinovat să se hrănească. Cazna și sudoarea frunții nu vor mai fi, și nici trădarea, crima, spada, sulita, cuțitul, pușca, nici nevoia de armă. Utopica societate a lui Gonzalo este luată din *Essais* ale lui *Montaigne* (Cap. XXI; Cartea I, Des Cannibales). Concluzia naivității lui Gonzalo, respectată de Prospero, va fi pentru cetitor singurătatea frumosului.

Căsătoria lui Ferdinand cu Miranda este o împlinire în timp a unei slujbe sfinte, a unei armonii. Discordia



e astfel îndepărtată de iubirea divină luminată de Zeițe. O muzică lină coboară pe lume. Nimfele și țăranii veseli, Olimpul și pământul cântă cântecul sfințeniei casnice. *Junona, Ceres, Iris*, nimfele și naiadele îndeamnă poporul:

Cosași, sleiți de August, arși de soare  
veniți din câmp cu firi veselitoare,  
cu pălării de paiu sărbătoriți  
și toți vioaie nimfe să 'ntâlniți  
în jocuri țărănești.

Ca o aducere aminte a veseliei poetice de altădată, ca un sunet de clopoței în depărtare se aude Ariel:

Unde-albina sug, sug,  
într'o ghioccea stau crug;  
dorm, când strigă bufnița...

Această clipă a bucuriei țăranilor, a zeilor și a vrăjitorilor, peste care Prospero privește cu seninătate și mulțumire melancolică, o punem alături de « muzica populară » (muzica turcească) dela sfârșitul Simfoniei IX a lui Beethoven; se aude în depărtare, crește în trecere și se depărtează cântecul umanității... Și spovedania lui Prospero va fi scurtă:

« Voi, zâne ale dealurilor, pâraielor, lacurilor stătătoare și păduricelor, și voi, care pe nisipuri cu piciorul fără urmă îl vânați pe Neptun când se

retrage și fugiți de el, când se întoarce; și voi piticilor, care la lumină de lună faceți cerculețe verzi și acre, din care mioara nu rupe; și voi, care vă treceți vremea plămădind ciuperca la miez de noapte, care vă bucurați la auzul clopotelor solemne de Vecernie, cu ajutorul căroră — cât de slabi meșteri ați fi — am întunecat soarele în amiază, am chemat afară vânturile 'n răscoală și între marea verde și bolta de azur am iscat urlet de războiu. La tunetul dătător de groază am pus foc și am despicat stejarul tare al lui Jupiter cu propria sa săgeată. Țărnel înaintat cu temelia puternică l-am sguduit și din rădăcini am deștelenit pinul și cedrul; la porunca mea mormintele și-au trezit adormiții, s'au deschis, și i-au dat libertate prin vraja mea atât de puternică. Dar această magie necioplită o lepăd aici; și după ce voi fi cerut puțină muzică celestă — ceea ce o fac acum — pentru a hotărî asupra sentimentelor mele căroră e sortită această vrajă eterică, voiu frânge bagheta mea și o voiu îngropa la câțiva stâneni în pământ, și îmi voiu scufunda cartea, mai adânc decât s'a măsurat cândva adâncimea (*Muzică solemnă*).

(Furtuna: Act. V, Sc. I; 33—57).

Impăcarea posedatului cu el însuși, cu Destinul, iată tema *Furtunii*, care este cea din urmă piesă scrisă de William Shakespeare și cea dintâi a edițiunii *princeps* numită Folio 1623. Ben Jonson numește *Povește De*

*Iarnă* și *Furtuna* false, caraghioslăcuri (*Drolleries*); ele sunt însă explicația cea mai înaltă a spiritului de lucru al poetului și mărturisirea de credință a artistului. Intrebuințarea elementelor disparate: o zeiță greacă, un rege al Neapolelui, un marinar englez elizabetan, o rugă creștină, un duh cu nume ebraic și folklor englezesc, nu este un caraghioslăc. Tâlcul aducerii acestor elemente la un loc vine în istoria artei la timp, pentru un joc dramatic ce cuprinde un catharsis personal și unul european. Oare are însemnătate pentru o contemporană, faptul că în anul 1609 Sir Thomas Gates cu Sir George Somers fac o călătorie spre Virginia împreună cu o mie cinci sute de coloniști și dând de o furtună aproape de Bermude corabia «*Sea-Adventure*» naufragiază? Sau are vreo însemnătate faptul că într-o piesă germană a unuia *Jacob Ayrer* (mort în 1605) cu titlul *Die Schöne Sidea* este un magician prinț, care are o singură fată?... Subiectele cu magicieni sunt obișnuite în evul de mijloc și în Renaștere; însă magia unor versuri atât de muzicale nu depinde de niciun subiect. *Furtuna* este o nestemată muzicală de liniște.

«*Vraja se pierde cu încetul; și asemenea dimineții care se furișează în urma nopții topind întunerecul, astfel sentimentele lor încep să alunge fumurile neștiutoare ce învăluiesc rațiunea lor mai limpezită... Înțelegerea lor începe să se umfle și fluxul apropiat în curând va acoperi țărmul înțelegerii, ce zace acum duhnind și mocirlos. Niciunul dintre ei, privindu-mă încă, n'ar putea să mă*

cunoască; — Ariel, du-te și adu-mi pălăria și sabia din colibă...».

(Furtuna: Act. V, Sc. I; 64—68; 79—84).

Shakespeare iese la rampă în tăcerea întunerecului londonez din întâiul sfert de veac al șeptesprezecelea și la lumina candelilor vorbește unui public, format din toate personajele sale adunate la reprezentația de adio a comedianului-poet. Și în fața eroilor săi, tatăl atâtor *dramatis personae* spune:

Și sfârșitul meu e disperarea,  
de n'aș fi mântuit de rugăciune...

(Furtuna: Epilog; 15—16).

Se sting candelile și Shakespeare trece pe lângă Caliban, care îi șoptește lui Stephano și poate vreunui Trinculo: «Nu-ți fie frică! Insula e plină de sgomote, sunete și arii dulci, plăcute, și nu vatămă. Mii de instrumente clincănesc câteodată, și sbârnâie lângă urechile mele; și câteodată glasuri mă adormeau din nou, când mă trezeam după somn lung. Și atunci în vis, mi se părea că nourii se desfac să-mi arate bogății gata să se prăvălească pe mine; așa încât, când mă trezeam, plângeam s'adorm din nou». Shakespeare își asculta cuvintele luate de o furtuna străină, departe...

## HENRY VIII

Cronologia operelor lui Shakespeare admite piesele *Henry VIII* și *Două Rude Nobile* după solemnul sfârșit

din *Furtuna*. Edițiunea Folio 1623 atribue lui Shakespeare una singură din ele, *Henry VIII*. Critica a constatat mâna lui Shakespeare în cele două lucrări; deoarece Folio 1623 înscrie una din ele, este în general luată în considerare această tragedie istorică a vieții lui *Henry VIII*. Totuși sunt evidente două stiluri: a lui *Fletcher* în *Henry VIII* și a lui *Beaumont* în *Două Rude Nobile*.

Ce este al lui Shakespeare în *Henry VIII*? Cercetătorul Spedding afirmă că ar fi fost scrise de Shakespeare: I, 1, 2; II, 3, 4; III 2. 1—203; V 1. Intr'adevăr din probabila colaborare a lui Shakespeare cu *Fletcher* sunt indicații că marele dramaturg nu a avut prea mare interes pentru piesă, cât a avut pentru colaborarea în sine cu tinerii scriitori angajați de compania dela *Globe* și *Blackfriars*.

*Henry VIII* s'a jucat în seara de 29 Iunie 1613 când a ars Teatrul *Globe*. Incendiul a fost pricinuit de descărcarea armelor menționată în text la I, 4; 49. Streașina de paie a teatrului ia foc și în două ore toată clădirea se ruinează.

Amănuntele istorice pentru această lucrare sunt luate din *Holinshed* și din *Cartea Martirilor* a lui *Foxe*.

Reprezentarea piesei a fost făcută cu un lux și cu o strălucire neîntâlnită în teatrele londoneze din acea vreme. Numărul mare al personajelor și fastul vremii în care se petrece acțiunea prilejuia un mare spectacol. Gândul acesta dintr'un început, gândul de a construi spectaculosul epocii dăunează; totuși sunt scene minunate în această tragedie.

Domnia regelui Henry VIII este una din cele mai interesante din punctul de vedere al tragediilor regale ale lui Shakespeare. Reînvierea unei conștiințe naționale prin spiritul ofensiv al acestui rege voluntar, orgolios și mândru putea să fie subiectul unei grandioase tragedii. Lipsa unei perspective istorice, lipsa amănunțelor istorice, dificultatea de a zugrăvi o viață de rege, de care își mai aminteau bătrânii, personalitatea confuză a celui ce a rupt cu Biserica Romană, pentru un dramaturg elizabetan cu menajamente în scrisul său, fac din *Henry VIII* o tragedie de prezentare a unor caractere.

*Regina Katharine*, întâia soție a lui Henry VIII, e mult mai interesantă decât toate personajele tragediei. Regina se face interpreta sentimentelor poporului și intervenția ei ridică vreo câteva din birurile pe care, stăpânirea abilă a *Cardinalului Wolsey* le impune. Dușmănia dintre Wolsey și Regina crește până la scena răfuirii și lasă Regele în umbră. Autorii caută să accentueze intriga dela Curte, jocul politic între Roma și Londra, caracterul momentului istoric.

Dacă nu ar fi câteva atitudini de demnitate regală a Reginei Katharine, totul, chiar și caracterul socotit și viclean al lui Wolsey ar fi searbăd. Nici schimbul reginelor, aducerea în scenă a viitoareii regine *Anne Bullen* și ruina fostei regine Katharine, nu ni se pare interesant. Și toată preocuparea oamenilor de Stat cu repartizarea femeilor în alcovul lui Henry VIII este ridiculă. Pentru cetitorul acestei tragedii regale ca o continuare a magistralei viziuni a monarhiei în cronica shakespeariană este clară contradicția dintre

realismul superficial al ei și simbolul permanent al regalității în Shakespeare. Pentru noi acest fapt e concludent; autorul sau autorii au diluat proiectul shakespearean. Nemulțumirea poporului descrisă de Regina la începutul piesei, constatările regelui, apărarea personală a lui Wolsey și mai ales sufletul Reginei înțelegător pentru suferințele țării, sunt conflicte inițiale bine puse, dar lăsate în părăsire de dirigitorul acțiunii. Opinia lui Spedding se adevărește; în scenele, presupuse ale lui Shakespeare, în care regăsim intenția principiului tragic, expunerea este cât se poate de promițătoare.

Regina Katharine: ... Scopul cererii mele este acela de a Vă face să Vă iubiți înșivă și în această iubire să nu desconsiderați a Voastră onoare, nici demnitatea rangului Vostru.

Regele Henry: Urmează, Doamna Mea.

Regina Katharine: Sunt rugată, nu de prea puțini, și aceștia de condițiune înaltă, să Vă aduc la cunoștință că supușii Voștri sunt prea nedreptățiți; au fost trimise porunci printre unii din ei, care au slăbit în inima lor toate sentimentele lor de credință; și cu toate că, bunul Meu Lord Cardinal, ei vă învinovățesc pe voi cu mult amar ca inițiatorul acestor biruri, totuși regele, stăpânul nostru, — al cărui nume cerule păzește-l de pată! — El însuși nu e ferit de vorbirea nedemnă; așa dar, sfărâmând toate legăturile de credință, ei par aproape de strigătul răscoalei.

(Henry VIII: Act. I; Sc. II; 13—29).

Intr'o singură replică un autor dramatic îndemânativ a pus toată perspectiva acțiunii; Mr. Fletcher sau cine știe cine n'a băgat de seamă.

Titlul piesei în ediția Folio 1623 este: *The Famous History of the Life of King Henry the Eighth*. Însă la 2 Iulie 1613 *Sir Henry Wotton* scriind nepotului său *Sir Edmund Bacon* menționează un alt titlu al piesei, sub care probabil a fost jucată. Pasajul povestirii incendiului dela Teatrul Globe este interesant pentru câteva amănunte ale reprezentației: « Acum, lăsând să adoarmă treburile Statului, îți voi povesti îndată ce s'a întâmplat în această săptămână în partea Țărmlui. Actorii Regelui aveau o piesă nouă numită *Totul Este Adevărat* (*All is True*) reprezentând câteva momente principale ale domniei lui Henry VIII, care a fost înscenată cu multe extraordinare pregătiri de fast și maiestate, chiar cu covoare pe scenă; erau acolo Căvalerii Ordinului cu decorațiile Sfântului George și cu jăretiere, guarzii cu ale lor costume brodate și alții asemenea; suficient, cu puțin adevăr în ele, să facă noblețea foarte familiară, dacă nu ridiculă. Așa dar, Regele Henry luând parte la o serbare în casa Cardinalului Wolsey, și la intrarea Sa descărcate fiind unele arme, bucăți de hârtie sau de altă materie, din care fusese încărcată una din ele, au aprins streășina de paie; deoarece s'a crezut la început că este doar un fum neînsemnat, și privirile lor fiind mai mult atente la spectacol, arse înăbușit, și izbucni ocolind împrejur cu iuțea, consumând în mai puțin de o oră întreaga casă,



până în temelii » (citată din Chambers, după Smith: Letters of Wotton).

Deci piesa se numea *Totul Este Adevărat*. Prologul tragediei ar fi o confirmare; suntem de trei ori preveniți, că cele ce vom vedea, vor fi *adevărate*. Criticul *Quiller-Couch* constată cu regret, că între puținele date rămase, este și data acestei reprezentații nenorocite cu *Henry VIII*; regretul nu este pentru incendiul Teatrului Globe, ci pentru că după minunata desfășurare a operii shakespeareane sfârșită cu atâta poezie în *Furtuna*, trebuie luat în considerare un fapt nesemnificativ.

## P O E M E L E

Pe *dulcele* Shakespeare îl găsim în *Poemele* sale. Aici, un stil delicat și decadent înlocuiește vigoarea sălbatică din opera dramaturgului. În lumina acestor bucăți poetice neînsemnate și neconcludente pentru taina măreață a sufletului său, el a fost admirat la începutul activității sale și de către foarte mulți până la sfârșitul vieții lor. Inspirația sa este adesea, și în aceste lucrări mici, înaltă și frumoasă, sinceră și nuanțată, cum răsare de atâtea ori în litanii și elegii, în grația și viersul cristalin al sufletelor sensibile din dramele sale. Însă puterea sa creatoare nu are revelația divină a vieții în poemele sale.

*Venus Și Adonis*, cu repetata temă a poeziei antice și în pentametriu iambic are frumuseți minore, o atmosferă limpede, o simțire adolescentă nu prea depărtată de a lui Spenser și Lodge.

*Răpirea Lucreției* îngroașă materialul curat de *poemă* din precedenta lucrare și dramatizează cu violențe genul.

*Pelerinul Pasionat, O Plângere A Indrăgostitului, Sonetele La Felurite Note De Muzică, Fenixul Și Turturica* au caracteristice de sonet, stare și formă îndrăgită de poetul nostru.

*Sonetele*, atât de mult discutate, cuprind versuri minunate și sunt în totul un acompaniament minor al dramaturgului pe motive cunoscute genului. Meritul *Sonetelor*, și chiar al precedentelor poeme, este formal. Limba și muzicalitatea acestei «engleze a regelui» a ajuns în *Sonetele* lui Shakespeare la un rafinament al jocului silabic, corespunzătoare sentimentului *sonetic*. În imitația cu originalitățile melodice, încercată de poet, găsim toate temele la modă. Dar, cât bun simț și câtă cuminenie sufletească sunt în formele acestea mici și încăpătoare de suflet mare! Pentru cel ce, după caleidoscoparea dramei shakespeareane, vrea să înțeleagă mecanismul tainic al unui creator, este folositor a citi cu iubire micile fapte ale poetului scrise la un miez de noapte, la o întoarcere de vreo câteva zile în Warwickshire, sau între o repetiție și un spectacol. Soliloquiul nu trebuie urmărit cu imaginația înfierbântată de date sau fapte contemporane căutând a descoperi pe criminalul autor, ci cu înțelegerea dramelor sale intime sau a înșelării lor prin ritmuri și rime în epoca dintre *Visul Unei Nopti In Miez De Vară* și *Poveste De Iarnă*; în epoca teroarei tragice poetul a mai îndrăznit să cânte în viers de sonet?

Cine poate răspunde întrebărilor fără de răspuns ale lui Shakespeare și cine să stea să le asculte, când e atât de minunată toată depănarea ei prin mintea și sufletul omului?

## A P O C R I F E L E

Multe frumuseți zac în piesele nerecunoscute, în care va fi fost de ajutor meșterul neîntrecut. Dar cine să mai aibe încredere în ele, când urlă critica și argumentează că, dintr'o cauză sau alta, cutare vers, scenă, act sau piesă nu poate fi de Shakespeare? Sunt presupuse ca apocrife următoarele:

1. Omorîrea lui *Arden din Feversham* a prilejuit unui anonim o piesă realistă excepțională pentru vremea ei (1586?). Pentru epoca romantică factura dramei trădează amestecul unei mâini meștere.

2. *Lamentabila Tragedie a lui Locrine* (1595); un subiect istoric din războaiele Britanilor cu Hunii.

3. *Edward III* (1595); o cronică a domniei regelui Eduard III.

4. *Mucedorus* (1598); o comedie.

5. *Intâia Parte A Lui Sir John Oldcastle* (1600).

6. *Thomas Lord Cromwell* (1602).

7. *Risipa în Londra* (1605); cronică a vieții contemporane.

8. *Puritanul* (1607).

9. *Tragedia din Yorkshire* (1608); dramatizarea unui omor.

10. *Diavolul Vesel Din Edmonton* (?).

11. *Frumoasa Em* (?).

12. *Două Rude Nobile*; piesă scrisă în colaborare cu Beaumont?, cu Fletcher?

13. *Nașterea lui Merlin* (?).

14. *Sir Thomas More*; sunt pagine scrise de mâna lui Shakespeare în MSS la Act. II, Sc. IV (1—172).

Apocrifele sunt studiate cu pasiune de cercetătorii frumoasei și mai ales bogatei producțiuni dramatice elizabetane. Cercetarea lor a dovedit îndrăgostitului de *Shakespeare*, superioritatea calitativă a conceptului dramatic al operei shakespeareane. Studiul lor, sau chiar lectura lor, folosește pentru aprecierea personalității poetului nostru.

CRITICA SHAKESPEAREANĂ

all.  
hubo

where you speak of  
in rest and quiet  
for to the King you shall give  
of the end of Justice, power and Dominion  
that bid him well - and will yet to obey  
and to all unquiet which to his  
your stay not he can be sent for  
the Divine of the world, but yet our  
travels you know our duty, what do you  
and with that you shall see  
in doing this a thousand and  
way to your full mind it would  
to be yet to be asked by the  
left to the King, and your  
then will you give full  
the same to the King, and your  
that the King shall see  
and will you give full  
and will you give full  
and will you give full

## CRITICA SHAKESPEAREANĂ

A scrie despre păreri cititorilor și ascultătorilor operei shakespeareane, cunoscută fiind cantitatea părerilor, este o sperietoare iluzorie; partea cea mai mare a acestor păreri a fost lichidată de evoluția istorică. Astăzi admirația pentru Shakespeare s'a consolidat în lumea întreagă; discuțiunea asupra valorii a încetat făcând loc mai mult folositoare cercetări critice a textului și unei limpezitoare descoperiri a semnificațiunii creației shakespeareane.

Păreri contemporanilor lui Shakespeare, laude exagerate sau afirmații disprețuitoare, sunt fără importanță. Dela *Francis Meres* la *Ben Jonson* și *John Milton* sunt zeci de versuri de omagiu către Shakespeare. Semnele de admirație în versuri sunt mai puțin însemnate, decât informația, atribuită greșit lui Milton, apărută în *Theatrum Poetarum* (1675) al lui Phillips: *William Shakespeare, gloria scenei engleze, ...el vrăjește cu o anume eleganță sălbatică și firească...* O părere are valoare, și pentru că, cel care o emite, are o valoare. Altfel suntem siliți să reproducem notițe și versuri intime bune pentru albume de casă englezească. Sunt mulți *Samuel Pepys* cu jurnale intime notând la 1664 Noemvrie 5: *La casa Ducelui la o piesă, «Macbeth», o agreabilă bună piesă*

(*pretty good play*), dar jucată admirabil. Astfel de notițe vor fi având hazul lor, însă pe noi ne interesează ascendența considerațiunii față de opera poetului.

Cel mai mare omagiu al contemporanilor și urmașilor poetului îl găsim în versul și proza literaturii engleze până la jumătatea secolului al șeptesprezecelea aproape toată sub influența stilului shakespearean. Dominația lui Shakespeare merge până la imitarea scenelor și pasajelor pieselor sale, până la pastișarea în tirade și linii, până la împrumutul expresiilor. Stilul câtorva noi dramaturgi începe prin a se manieriza. *Beaumont* și *Fletcher*, *Massinger* și *Dekker* vor continua virtuțile literare ale lui Shakespeare.

Critica propriu zisă a lui Shakespeare începe cu *John Dryden* (1631—1700). Cuvintele lui Dryden sunt afirmații curajoase într'o vreme haotică pentru faima poetului. « El era omul care dintre toți poeții moderni, și poate vechi, avea cel mai larg și înțelegător suflet », spune Dryden. Avântându-se afirmă iarăși: « Shakespeare era Homerul, sau tatăl poeților noștri dramatici; Johnson era Virgiliu, pilda scrisului cult; eu îl admir pe acesta, dar îl iubesc pe Shakespeare ». (*Of Dramatick Poesie, An Essay*, 1668).

Dintr'o scrisoare a *Margaretei Cavendish*, ducesă de Newcastle, observăm pasiunea unei discuții asupra lui Shakespeare, dar va trebui să ajungem la întâia ediție generală a operei (1709) îngrijită de *Nicholas Rowe* pentru a avea o mică prefață critică: *Some Account of the Life of Mr. William Shakespeare*. Intr'o pagină din *The Spectator* (Nr. 592, Septemvrie 10, 1714) un alt critic, *Addison*



(1672—1719) scrie: « Criticii noștri nu par simțitori la faptul că se află mult mai multă frumusețe în lucrările unui mare geniu necunoscător al regulilor artei, decât în ale acelor mici genii cari cunosc și respectă regulile artei ». Observăm într'astfel la o distanță de un secol aceeași discuțiune în continuare.

*Alexander Pope* (1688—1744) la ediția Shakespeare din 1725 face un pas înainte încercând a dovedi măestrile și scăderile autorului, respingând obiecțiile antagoniștilor cu orice preț.

Până la jumătatea secolului al optsprezecelea lumea engleză nu întrunise toate simpatiile pentru Shakespeare. Intre timp lumea germană luase contact cu multe din lucrările shakespeareane prin trupele cu actori englezi în turneu și chiar din timpul vieții poetului. Astfel se știe că s'a reprezentat *Romeo Și Julieta* la Nördlingen în 1604; *Neguțătorul Din Veneția* la Passau în 1607, la Graz în 1608, la Halle 1611, la Dresden 1626; *Iulius Caesar* la Dresden 1626; *Hamlet* la Dresden 1626; *Regele Lear* la Dresden 1626; *Othello* la Dresden 1661. Comedianii englezi, potrivit obiceiului lor de totdeauna jucau textul lui Shakespeare cu variante fanteziste, încât cercetătorii programelor de teatru nu recunosc adesea textul respectiv al creatorului. Interesant este faptul circulației constante a dramelor engleze prin trupele de actori în turneu în tot cursul secolului al șeptesprezecelea și mai târziu. Germanii au iubit dela început forma dramei engleze. Raționalismul indivizilor căuta în poezia dramatică un catharsis. Acțiunea logică, dialectica psihologică și forța cuvântului din drama engleză au rodit în

spiritul german. Adevărul shakespearean își făcea drum prin elitele poporului german din cauza identității direcției raționaliste a celor două spirite. Haosul aparent al formei shakespeareane construște, în cel cu care ia contact, o ordine și o ierarhie, pierdută minților raționaliste. Efortul de a trece prin haos spre o armonie era — este încă și azi pentru noi — un nou catharsis. Entuziasmul multora a izbucnit din secătuirea Reformei; întru câtva ar fi o explicație a religiei subite pre nume *Shakespeare* din a doua jumătate a secolului al optsprezecelea în țările germane. Fenomenul e subit în mișcarea literară, însă exista, după cum am remarcat, cu un secol și jumătate mai înainte. Popularizatorii lui Shakespeare în limba germană vor fi literații din *Sturm und Drang*. Sgomotul literaților germani, înainte de mișcarea *Sturm und Drang*, va fi prevestitor: *Lessing, Wieland, Herder, Goethe*, apoi în plin avânt al contemporanilor *Stürmer und Dränger* va fi *Schiller*; ei se vor lăsa cu toții copleșiți de personalitatea genului dramatic englez. Fervoarea acestora trece peste vestita *Prefață* a lui *Samuel Johnson* scrisă la ediția din 1765. Cumințenia vederilor criticului Johnson a fost un serviciu prea mic făcut de Anglia pentru Shakespeare față de căldura dragostei lui Goethe: Shakespeare e acum o descoperire uriașă.

În Franța *Voltaire*, singuratec și fără ecou, va pronunța adesea numele lui Shakespeare. Judecata lui *Voltaire*, obiecturile și omagiile, mai ales preocuparea sa doveditoare a curiozității sale pentru aspectele noi ale dramei ca sursă de înnoire a dramei franceze, toate ni se par instructive. « ...El avea un geniu foarte puternic

și fecund, firesc și sublim, fără cea mai mică scânteie de bun gust, fără cea mai mică știință a regulilor. Vă voi spune un lucru riscat, dar adevărat; anume că meritul acestui autor a pierdut teatrul englezesc: sunt scene atât de frumoase, bucăți atât de mari și atât de teribile răspândite în farsele sale monstruoase numite tragedii, încât piesele sale au fost jucate întotdeauna cu un mare succes. Timpul, care singur face reputația oamenilor, face la sfârșit defectele lor respectabile. Mare parte din ideile bizare și gigantice ale acestui autor au căpătat după două sute de ani dreptul de a fi sublime. Autorii moderni aproape toți l-au copiat; dar ceea ce era reușit în Shakespeare, e fluerat la ei; și fiți încredințați cu adevărat că venerația avută pentru acest scriitor vechiu crește, pe măsură ce modernii sunt disprețuiți». (Lettres sur les Anglais, Lettre XVIII; Sur la tragédie). Admirația și rezerva spiritului voltairian se caracterizează prin contraste superficiale ca: *barbare aimable, sauvage ivre, fou séduisant*. Și pentru a cunoaște poziția formală a spiritului francez, să transcriem următorul pasaj: « Se pare că, englezii până acum n'au fost făcuți decât pentru a da naștere la frumuseți desordonate. Monștrii strălucitori ai lui Shakespeare plac de o mie de ori mai mult decât înțelepciunea modernă. Geniul poetic al englezilor se aseamănă până acum cu un arbore stufos, sădit de natură, întinzând la voia întâmplării mii de ramuri și crescând neregulat cu putere ». (Idem, Lettre XVIII; Sur la tragédie). Înțelepciunea modernă nu se deosebește de modul gândului shakespearean, încât Voltaire rămâne « să măsoare pe

Shakespeare cu luneta clasică », cum mărturisește despre el însuși Chateaubriand, însă o lunetă clasică cu lentile franțuzești.

Traducerea lui Shakespeare în limba germană, într'o limbă poetică de valoare este meritul lui *Wieland*. O generație întreagă a fost exaltată cu această traducere. *Goethe, Schiller, Hebbel, Kleist* vedeau forma dramatică ca pe singura formă literară pentru exprimarea spiritului german. Literatura lor este rezultatul lecturilor din Shakespeare. Desbaterile au seriozitatea și adâncimea necesară fenomenului shakespearean; germanii l-au descoperit lumii pe Shakespeare, ei l-au rețrăit și l-au ridicat în conștiința umanității lângă marii antici. Discuțiunea rezolvă în favoarea lui Shakespeare, că *Shakespeare este și Artă, că anticii sunt și natură*. Francezii împoțonați în formele celor vechi nu au putut vedea asemănarea în fond a operei poetului cu a celor din antichitate. Creația dramei germane depășește cadrele clasicilor francezi. *Faust* nu era posibil fără Shakespeare. Puterea și amploarea lui *Faust* a izvorât din *Hamlet*.

În plină mișcare literară a romantismului *Schlegel* interpretează opera în prefețe critice, care vor avea o influență determinantă în opinia publică engleză. *Malone* va cerceta cu seriozitate textul, *Coleridge* și *Hazlitt* vor avea curajul de a se entusiasma și în Anglia.

Omagiul lui *Carlyle* în *Eroul ca Poet* (1840) încununează străduința celor două veacuri și mai bine de cunoaștere a unui gând, unei arte. « Dacă spun, prin urmare, că Shakespeare este cea mai mare Inteligență, am spus totul cu privire la el. Dar sunt în inteligența lui

Shakespeare mai multe lucruri, decât am văzut noi până acum. Este ceea ce numesc o inteligență inconștientă; este într'însa mai multă virtute decât bănuiește el. *Novalis* observă foarte frumos despre el că Dramele lui sunt produse ale Naturii, adânci ca însăși Natura. Găsesc un mare adevăr în această vorbă. Arta lui Shakespeare nu este un artificiu; meritul ei cel mai nobil nu vine în urma unui plan sau preconcepțiunii. Răsare din adâncurile Naturii, trece prin acel nobil și sincer suflet, care este o voce a Naturii. Ultimele generații ale oamenilor vor găsi noi înțelesuri în Shakespeare, noi lămuriri ale ființei lor omenești; «noui armonii cu infinita structură a Universului, concordante cu ideile cele mai de curând, afinități cu cele mai înalte puteri și simțiri ale omului». Acestea merită să fie meditate. E cea mai înaltă răsplată a Naturii pentru un adevărat și simplu suflet mare să-l facă a ajunge să fie *o parte dintr'însa*. Operele unui astfel de om, orice ar face cu străduința și premeditarea cea mai deplin conștientă, cresc totuși inconștient, din adâncurile necunoscute ale lui, — precum stejarul crește din sânul Pământului, precum munții și apele își iau singure forma; cu o simetrie fondată pe legile Naturii, conformă cu orice Adevăr, oricare ar fi. Câte stau ascunse în Shakespeare; durerile lui, luptele lui tăcute cunoscute numai de el; multe care nu erau cunoscute de loc, despre care nu se putea vorbi: ca *rădăcinile*, ca seva și forțele lucrând sub pământ! Vorbirea e mare, dar Tăcerea e și mai mare» (Thomas Carlyle: *Eroii*, trad. C. Antoniadă).

Bătrânul *Goethe* privindu-și tinerețea cum ar privi limpezit în hipnoza shakespeareană a lumii germane îi

spune lui *Eckermann* în Decembrie 1829: « Fiecare crede în tinerețe, că într'adevăr lumea începe cu el și că toate sunt făcute anume pentru el... Când ești bătrân, te gândești la toate ale lumii altfel, decât când ești tânăr. Astfel nu mă pot opri de a gândi, că *Demonii* pentru a ațâța și a batjocori umanitatea împrumută uneori chipuri atât de stranii, atât de seducătoare, că fiecare aspiră spre ele, atât de mari că nimeni nu le poate atinge. Astfel ei au luat chipul lui Rafael, în care gândul și opera au fost de egală perfecțiune; ici și colo urmași remarcabili au încercat să-l apropie, dar niciunul nu l-a ajuns. Ei au luat chipul lui Mozart, pentru a reprezenta ceva inaccesibil în muzică. Și tot astfel în poezie au luat chipul lui Shakespeare » (*Eckermann: Conversațiuni cu Goethe*). Demonia superioară a lui Shakespeare are în înțelegerea celei mai luminate minți europene stima cuvenită. Modestia lui Goethe declară într'o comparație, care s'ar fi făcut între el și *Tieck*; « ...a-l egala (pe *Tieck*) cu mine, este a face o eroare. Și eu pot s'o spun, căci ce mă interesează, nu eu m'am făcut. E, ca și cum aș vrea să mă compar cu Shakespeare, care nici el nu s'a făcut singur, și care totuși este o ființă de specie superioară, pe care n'o privesc decât de jos și pe care sunt dator s'o venerez » (*Eckermann: Conversațiuni cu Goethe*).

*Tieck* și *A. W. Schlegel* traduc opera shakespeareană și în secolul al nouăsprezecelea măiastra lor traducere ajunge populară. Actori celebri ca *Garrick*, *Kemble*, *Kean* până la *Henry Irving* vor populariza în Anglia și în străinătate personajele de seamă Hamlet, Othello, Lear, Macbeth. Muzica simfonică a lui *Beethoven* va stârni

acorduri impetuoase inspirate din tragedii și lumea întregă se va ocupa și va iubi poezia țăranului din Warwickshire.

*Victor Hugo, Lamartine* în sinceritatea dragostei lor scriu cărți cu exagerări și naivități în dorința de a împărtăși concetățenilor lor un geniu «romantic». Incapacitatea lui *Tolstoi* de a înțelege dramele lui Shakespeare nu ne va mira cunoscând naturalismul romanelor sale. Argumentele lui *Tolstoi* sunt voit negative; este foarte adevărat, că oamenii lui Shakespeare nu vorbesc ca toți oamenii, însă nu-l putem face vinovat pe Shakespeare, pentru că *Tolstoi* nu simte omul universal în vorbele poetului. Nu este chinul lui *Dostoievski* mai aproape tragicului Renașterii? Căutând în spiritul sinucigașului rus spune: «Mai mult, niciuna din întrebările pe care și le pune Hamlet: *Mi-e teamă, de ce-ar putea să fie dincolo...* Ce ciudățenii sunt cuprinse în aceasta! Să însemne asta că firea rusă are, eu nu spun un non-sens, dar absența întregului bun simț?». *Dostoievski* este între scriitorii secolului al nouăsprezecelea cel care din neînțeleasa Rusie se înrudește cu tragedia elizabetană. Dialogurile dintre academicieni și romantici, dintre clasici și moderni, dintre apărătorii lui *Racine* și ai lui Shakespeare, pledoaria unui *Stendhal* vor întrona gloria de totdeauna a Angliei prin Shakespeare. *Manzoni* un adevărat spirit latin va pătrunde cu o analiză adânc simțitoare «la rappresentazione dei dolori profondi e dei terrori indeterminati», în timp ce *Taine* încearcă să împartă universul shakespearian în bărbați, femei și copii, brute și imbecili, scelerați și bolnavi ai închipuirii;

de ce pentru Taine și pentru mulți alții, admiratori ai culturii mediteraneene, Shakespeare este « une nature d'esprit extraordinaire, choquante pour toutes nos habitudes françaises d'analyse et de logique... ? ».

Să fie atât de deosebită arta Atenei, Florenței, a curții Regelui Soare de aceea a vremii elizabetane? Este mult adevăr, în faptul că varianta stilistică a culturii europene numită Shakespeare este cel mai bizar conglomerat posibil pentru cunoscătorul unei ode de Pindar. Bazarul shakespearean păgâno-creștin nu are — totuși are — *stil*; nu are, pentru că aici găsim de toate, dela Homer și până azi, toate într'o încurcătură de nedescurcat; are stil, pentru că toată învălmășeala are un strat superior al veșniciei curate și nesdruncinate. Forma lui Shakespeare, paradoxală afirmație, nu există; deci o analiză va căuta în zadar să categorisească această poezie dramatică lângă celelalte ale unui stil baroc; căci, oricum am încerca să sucim noțiunea *stil*, ea nu se aplică acolo, unde în formă se află mai multe stiluri.

Intuiția lui Carlyle se adeverește. Generațiile găsesc noi înțelesuri în Shakespeare. Secolul nostru s'a liniștit în privința cercetărilor serioase ale detectivilor americani și ale urmașilor în ordine feminină sau masculină cu semne de demență, având ideea fixă că Shakespeare nu a existat. Shakespeare a rodit în zeci de forme. Actorii i-au întruchipat eroii, cuvântul atâtor poeți a revenit la el, desenatori ca *William Blake*, *Delacroix* și *Gordon Craig* au ticluit sbaterea marelui său suflet. Noi, și cei cari vin, avem textul unei cărți groase în versuri albe și proză, în ritmuri și rime pe înțelesul tuturor; actorii

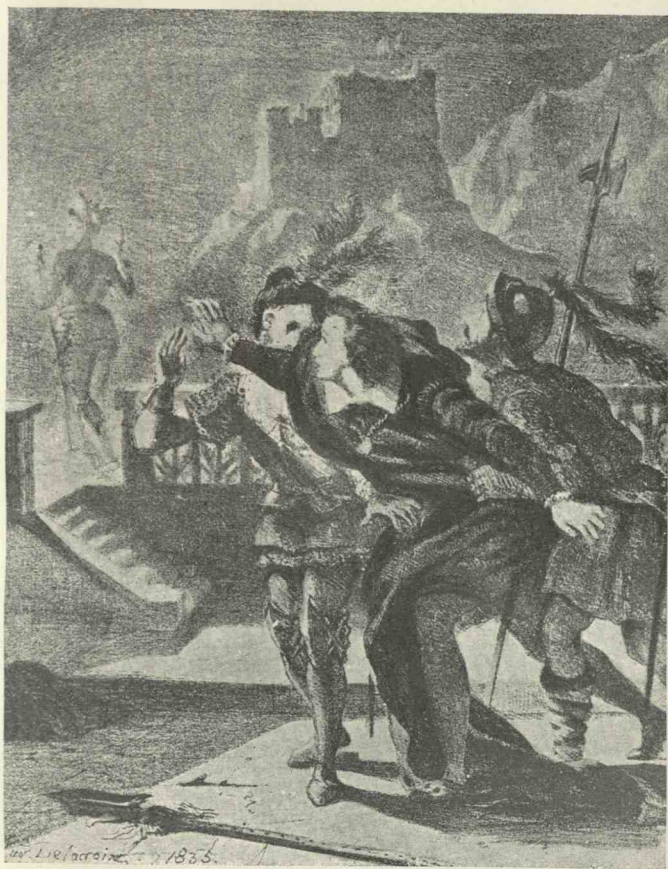


buni îl joacă, noi ascultătorii îl putem repeta citindu-l mereu cu nesaț. Intotdeauna un « Shakespeare » deschis oriunde, în orice clipă a noastră, la orice pagină, ne aruncă spre stele... Și asta e cea mai bună critică shakespeareană.

## EPILEGOMENE

Truth may seem, but cannot be ;  
Beauty brag, but 'tis not she ;  
Truth and beauty buried be.

*Shakespeare*



Eugène Delacroix: Hamlet

## EPILEGOMENE

Cunoașterea fixează poziția actuală a omului în cosmos; numai prin cunoaștere este posibilă comunicarea cu ființa, simbolică omenească înfășurată în absolut, înconjurată de eternitate. Această poziție creată de tradiția conceptelor pure ar fi organizată ca o stratificare a adevărului pe o linie dreaptă între cuvânt și pământ. Când vietatea explorând în timp și spațiu, încearcă să realizeze linia desăvârșită a mumiei sale, dă de alte regiuni în gând și suflet; de obicei pentru această faptă se întâlnesc câteva cugete în jurul unui veac. Așa au fost între alții Lionardo, Erasmus, Copernicus, Luther, Michelangiolo, Montaigne, Cervantes, Shakespeare; explorând în direcție europeană — mai bine spus, socratică — ei vor sări din timpul și spațiul lor în eternitate. Familia cugetelor veacului al șasesprezecelea hotărăște într'o măsură sensul nostru în absolut și hrănește prezentul cu adevăr. Odată cu corăbiile lui Vasco de Gama, Columb și Magellan pornite pe mări necunoscute spre cucerirea pământului, cugetul întinde pânzele.

În arhitectura universului conceptele se limpezesc și se ordonează din problema matrice, cunoașterea; când din problemă cunoașterea se transformă în esențialitate, omul poate privi în jos deslușind vâltoarea

psihologică. Astfel Shakespeare cuprinzând în sine întreaga psihologie plăsmuește.... Cetitorul sau spectatorul lui Shakespeare are certitudinea că în desfășurarea completă a devenirii shakespeareane și odată cu ea se consumă într'o uriașă vălvătaie toată psihologia. Ce rămâne? Pentru omul comun nimicirea stratului psihologic este neant, pentru cel ideal e armonie. Opera shakespeareană pornește din cunoaștere în jos să răscolească întreaga creatură omenească, spintecă sufletul scotocindu-l pe furtună și în liniște, dela absurd la firesc, revelând cunoașterii haosul psihicului cu luciditatea unui cuțit pătrunzând în cea din urmă celulă a cărnii bolnave; stăpânind atomic răzvrătirea sentimentală intervine cu oglinda conceptelor pure, acolo unde între om și fire s'a iscat drama.

Critica vede însemnătatea lui Shakespeare în zugrăvirea complexității naturii omului printr'o partitură desăvârșită. Dar nu s'a încercat să se dovedească prin ce cum și unde ia versul shakespearean contact cu absolutul, clipele în care peste dialog dispare jungla dramei și se disolvă în neant sau în armonie. Pe lângă fenomenul shakespearean — cel mai caracteristic în istoria dramei — pornind să cercetăm acest punct zenital al dramei, strădania noastră își va fi atins scopul, dacă vom fi pietruit drumul dintre antropologia dramei literare și logos.

Drama eshileană apare în cuprinsul miracolului grec și străpunge tragic armonia. Această dramă — ea însăși un mic cosmos — dela svârcolirile fizice, prin bios, ethos și logos, până la geometria stelară și liniștită a conștiinței

eshileane, a rămas ca punct de sprijin în spațiu, decâteori încercăm să deslușim rostul dramei. Dar Eshil, ca Platon și Fidias, părea că a înghețat în acel miracol păgân, până când sărind veacurile drama a fost din nou contemplată sub același unghiu de Shakespeare, cu accente mai puternice în bios decât în logos, într'o nebuloasă renăscută vremilor noi și nuanțată de moduri și lumini, necunoscute pare-se omului antic.

Dacă ne-am închipui materialul unei tragedii de Eshil geometric, vedem că întregul are forma unui dreptunghiu și dela începutul la sfârșitul tragediei, ca dela un unghiu la unghiul opus al dreptunghiului, acțiunea tragică este o diagonală; dacă am proceda în acelaș mod cu o tragedie de Shakespeare și am schematiza cu greutate întreg materialul într'un dreptunghiu, am observa că dreptunghiul s'ar desvolta într'un paralelipiped, linia și suprafața nemai fiind suficiente conștiinței umane în volumul căreia se multiplică diagonalele. Semnificația acestei comparații, pentru cei cari cunosc drept ideal veșnic al omului rotundul perfect, cercul, este de a înțelege raportul dintre dramă și principiul etern și unic, chiar între măsurile pământești. Raportul se deslușește într'o anumită măsură în opera shakespeareană precum în alte măsuri se stabilește în Homer, în Liturgia Sfântului Ioan Gură de Aur, în « Divina Comedie » sau în « Faust ».

Cele două modele, cristalizate în dramă de Eshil și Shakespeare, sunt două entități paralele distanțate istoric; spiritual ele nu pot fi nici măcar paralele, pentrucă volumul shakespearean se poate lesne reduce

în cunoștință, astfel paralelipipedul va redeveni dreptunghi; formal deosebirea stă în bios, nu în logos. Cosmosul de amănunte al dramei shakespeareane nu era necunoscut lui Eshil. Din textul antic se poate dovedi cunoștința aticului de fizic, biologic și etic în structura omului, dar acestea nu se cădea a fi dezvoltate, interesul se purta atunci spre logos. Shakespeare vede clar logosul deasupra omului, dar apleacă insistent privirea și o înfige în răsufletul greu al pământului, acolo unde crește Caliban.

Când omul lui Eshil sau Shakespeare soluționează raportul dintre om și principiul etern și unic, tragicul și comicul sunt dizolvate de principiul coborât în cuvinte, drama se desleagă și omul se mântuește. În aceste clipe de intensitate drama nu este doar o *imitație făcută de personaje în acțiune*, cum definea Aristot; în aceste clipe drama a fost, omul se mântuește. Atunci dialogul revine în același punct, cuvintele bat în același punct. Deci să relevăm acest punct, cel mai înalt, atât de limpede în opera shakespeareană și caracteristic dramei din toate timpurile. Cercetătorii Dramei nu au observat esențialul, că dialogul în dramă se înalță ca un val, cașicum furia mării încearcă mereu să atingă în înălțime un anumit punct: *adevărul*.

În dialogul dramatic se stabilește o diagramă între *veritas in essendo* și *veritas in cognoscendo*. Înțelegerea bine organizată a zeteticului va deosebi oriunde, în viața de toate zilele sau în drama literară, feluritele relații ale adevărului cu cele văzute și nevăzute. Ordinea logică, matematică, fizică, psihologică, morală, metafizică stau laolaltă adunate; totuși este posibilă o

diagramă de limitare a diverselor relații ale adevărului. Pentru cel care s'a rătăcit în pădurea unei drame, intrat fiind acolo fără direcția unui adevăr cât de turbure, nu există mântuire; el va trebui să-și găsească acolo fărâma de adevăr care să-l ajute într'o direcțiune; dar cel căruia i-a vorbit Adevărul, își va croi drum spre absolut oricât de încâlcită ar fi acțiunea, va afla liman chiar dacă și-a personificat adevărul. Am putea defini Drama ca un conflict între elemente din *veritas cognoscendi* și elemente din *veritas essendi*. Drama nu admite aici o identitate; a căuta o identitate în Dramă ar fi încercare absurdă. Adiacente, care să înșele clipa și care prin adecvările aproximative — *adaequatio rerum et rationis, adaequatio mentis et vitae* — dau indicații de rezolvare, se vor găsi prin simpla amintire a cuvintelor *adevăr* sau *greșeală*. Bine înțeles că interferențele planurilor dintre ce e logic adevărat și material adevărat sunt dese, că sunt zeci de semnificații care se dau cuvântului adevăr, că ne putem rătăci pentru totdeauna în adevărul acesta în același timp material și metafizic, dar noi vrem să atragem atențiunea asupra unui punct, pe care îl atinge subiectul nostru.

Shakespeare sfârșește în rugăciune. Epilogul în *The Tempest* stinge toată acțiunea, o paralizează prin rugă.

Now I want

Spirits to enforce... art to enchant —  
 And my ending is despair,  
 Unless I be reliev'd by prayer,  
 Which pierces so, that it assaults  
 Mercy itself, and frees all faults....



În această ultimă lucrare contemplația domină. Poetul și-a găsit calea înlăturând complexitatea intrigii. Naivitatea construcției dispăre în planul înalt în care se mișcă substanța poeziei; acțiunea stă, cuvântul se rotește.

Yea, all which it inherit, shall dissolve,  
 And, like this insubstantial pageant faded,  
 Leave not a rack behind: we are such stuff  
 As dreams are made on; and our little life  
 Is rounded with a sleep...

The Tempest IV.1. 154—158.

Rugăciunea l-a eliberat pe Shakespeare de cea mai grandioasă furtună umană; conștiința nesubstanțialității vieții l-a apropiat de Vis, s'a înconjurat de Visuri și prin poezie a urcat treptele. Înșirarea de greșeli, de adevăruri mistificate, de depresiuni, înălțimi și excavațiuni umane n'a împiedecat poezia să se înalțe verticală, fără ocoluri, realizând un echilibru între om și adevăr. Plafonul unde s'a oprit poezia shakespeareană era eternitatea, unde nu se poate pătrunde fără rugăciune, mijlocul pe care l-a întrebuințat, pe care l-a indicat și acest turburător de suflete și căutător de certitudini. În desvoltarea care sfârșește în rugă se pot urmări greșelile, care permanentizează tumultul dramatic.

Un dialog nu are valoare dramatică, dacă nu există plăcerea de a distinge adevărul de greșeală. *Le vrai est ce qui est; le faux est ce qui n'est point* (Bossuet, Logique I, XIV). Totuși greșeala (eroare, erorre, error, erreur, irrtum)

este o mișcare falsă, o direcțiune falsă pe care o ia spiritul. Dialogul fiind o complexitate de mișcări și direcțiuni va uza de porniri greșite și adevărate. Dar însăși eroarea are sensuri, care par a fi dictate de constituția dialogului. Pașii dialogului nu înaintează fără prezența erorii și distinge sensul activ, pasiv și impersonal al termenului; dialogul uzează de cele trei posibilități ale erorii: *a face o eroare, a fi în eroare și de afirmarea eronată*. Să indicăm, pentru a lămuri acest aspect al Dramei, o problemă răsucită la care au revenit gânditorii, cea a pozitivității erorii și a prezenței ei « concrete » în spirit. *Nimic nu e fals*, spunea Protagoras; împotriva lui Protagoras, Platon susținea că *eroarea... e un lucru pozitiv deosebit de adevăr*. Chiar afirmația Sfântului Toma din Aquina în concordanță cu cea aristotelică nu aduce un punct nou; socotind că în *operația dialectică se găsește adevărul și eroarea* Sfântul Toma continuă pozițiile lui Protagoras și Platon. Descartes fixează confuzia afirmând că *într'un concept limpede eroarea e imposibilă; eroarea naște în actul judecății*. Dialogul dramatic oscilând conceptele clare în judecăți eronate, *influențând cu sensibilitatea asupra intelectului* (Kant) reușește să construiască erori uriașe, și prin contrast, adevăruri. *Eroarea ca act real al spiritului nu există; nu există în cine greșește, când greșește* (Gentile), dar dialogul dramatic nu lucrează, cu acte reale în spirit, ci cu o revărsare fizică, sentimentală și voluntară asupra intelectului, fapt care atrage o necurmată desfășurare de erori.

Shakespeare a entusiasmat cetitori și spectatori, cari l-au considerat între oameni un Dumnezeu. Dar chiar

în romantica germană și la spiritele alese care l-au apropiat, Shakespeare a rămas cu plăzmuirile lui exterioare, cu incantațiile verbale din versul său alb, cu forța lui naturală și demonică. Biologia pe care o descoperea cetitorul și actorul într'o operă literară, biologie reală și corespunzătoare reacțiilor formelor de existență dela Renaștere până azi, era de mirare; mirarea de a descoperi atâta josnicie și avânt strâns în cuvinte l-a păstrat atâta timp la periferia atenției, acolo unde oamenii asmuțeau câinii înfometaji asupra urșilor, unde jocurile erau pătate cu sânge. Dar printre spade și sânge s'au strecurat divinitaji, care au dat mediocritaji înfiorătoare, căreia această operă îi datorează mai mult faima, indicații de o claritate nebănuită asupra rostului Dramei, al existenței, al veșniciei. Omul care s'a orientat în complicata sa arhitectură de trupuri și cuvinte spre rugăciune învingând titanic muncile erorilor răsărite în calea sa, uriașul care a gemut și a răs, cât ar geme și ar râde omenirea într'o epocă, omul care a surâs privind viersul infinit, poate fi demontat cercetându-i-se motoarele acțiunilor sale; atunci naște un singur om din toate ființele închipuite de Shakespeare, om care nu are calitățile și defectele unei vremi — Renașterea, nici o istorie anume — intriga dramatică, nici măcar anecdotă; acest om e și el întrucâtva etern. El *pare* deosebit de structura omului homeric, eshilean, creștin, dantesc sau faustic; lăuntric glasul e același de când omul gândește. Desbrăcat de istorie — așa cum ar trebui desbrăcați toți eroii reali sau închipuiți — omul lui Shakespeare revelează, prin contrastele prin care trece,

punctele de sprijin ale tehnicii eroice și distanțele dela el la ideal. Din diferite planuri și unghiuri eroul shakespearean se apleacă sau se îndreaptă în bătaia vântului spre un singur scop. Să-l urmărim în clipele de luciditate, când eliberat de istorie, anecdotă și tortură, meditează. Meditația eroului este o luptă cu eroarea. Sfântul nu cunoaște această luptă. În jurul unui erou vom găsi eroarea; în jurul sfântului este restabilire spirituală, reluare de direcțiune. Muncile eroilor sunt erorile, ale sfântului adevărurile. În Coran vom găsi de mai multe ori vorbindu-se de erori, decât în Evanghelie, pentru că omul lui Mahomet e întâiu erou și apoi sfânt. Sfințenia e o stare absolută în care sunt trepte de cunoaștere, dar nu de înlăturare a erorilor. Drama este luptă între eroi, nu între sfinți; eroii lămuresc în agonia lor erorile și pier în clipa în care eroarea piere sau când adevărul e adus la cunoștință, — *the rest is silence*, început pentru drumul sfânt.

Fixarea unghiurilor greșite între care se sbate eroul, e mult mai clară în formă la Shakespeare decât la Eshil și Sofocle. Oreste sau Oedip, răsuciți în esențialitate cu axele voit greșite, nu cuprind atât de multe amănunte doveditoare; schema lor legendară și de mit s'a desprins din stratul principial al gândului și rămâne disciplinată, clasic până în forma poeziei dramatice, fără exagerări formale. În structura clasică forma însăși se schematizează esențial. Desordinea formală a romanticului — un romantic cu adâncimi lăuntrice — lasă câteodată fondul neconturat, dar dovedește în schimb precizări profunde în formă, stigmatizând sonor și vizual cu cuvântul

toate lipsurile de echilibru. Romanticul semnaleză adesea prin repetarea unor cuvinte; în cazul nostru, la Shakespeare, ele sunt: *mind*, *thought*, *truth*, *error*. Ceea ce deosebește pe Shakespeare de ceilalți romantici e virtualizarea clasicizantă a cuvintelor care stau la încheietura simbolurilor Dramei. Așa cum sunt țesute în vocabularul său cuvintele *mind*, *thought*, *truth*, *error*, ele stau ca indicatoarele pe o suprafață materială desorientată; apariția lor nu este întâmplătoare, după cum nu e întâmplătoare o eclipsă de soare sau răsărirea unei stele noi pe cer. Strigările la cerul universului shakespearean se lovesc de *error* și *truth* ca între eclipsă și stea; totul se mișcă în *mind* și *thought*. Voltaire nu ar fi fost imprudent în afirmațiile sale, dacă ar fi analizat această conștiință puțin mai de sus; atunci ar fi descoperit barbaria principiilor în drama clasică franceză în schimbul unei forme goale, în spiritul căreia a lucrat și el, l-ar fi uimit siguranța bețivului romantic în mânăuirea clasică a gândului.

Acest englez al Renașterii era prea înțelept ca să pronunțe o judecată pripită asupra lumii; el a căutat să înțeleagă. Lumea patimilor și a virtuților, a deșertăciunilor și a neînduplecărilor, dionisicul nediferențiat de apolinic, lumea noastră el a străbătut-o în lung și în lat ca să-i descopere marginile și rostul. Numai pentru el a chemat o judecată, aceea a iubirii:

To cide this title is impanneled  
 A quest of thoughts, all tenants to the heart;  
 (Sonetul 46; 9,10).

Așezarea în inima micro-macrocosmului este taina mare a creațiunii shakespeareane. O umilință, deplin cunosătoare a ne semnificației măruntaelor celui care scrie, îl conduce pe poetul nostru, umilință deosebită de prefăcătoria chiar genială a maimuțelor poetice, răsărite în tot locul unde a scris și scrie încă omul; umilința lui Shakespeare este cufundarea sa în obiectiv, dispariția în opera sa dramatică a tuturor urmelor unui anume individ. Au căutat cercetătorii să-l identifice în operă, au imaginat, au tras concluzii. Rezultatele sunt absurde. Ei au căutat un individ, care trăia prin lumea toată ridicată de el pe o scenă; acest individ a speculat *Omul*, același în orice loc și timp, la orice înălțime. Există *loc* și *timp* în speculația shakespeareană? S'au scris mii de tomuri asupra acestei opere ținându-se socoteală de izvoare obscure, anacronisme, materiale baroce, incultură, naivități, superficialități, prostii, toate cercetate și cuminte discutate. Dacă ținta poetului ar fi fost altceva decât *Omul*, nu și-ar fi desăvârșit uneltele? Părăsit, singur, poetul se încumetă și se aruncă într'o mare furtunoasă gășind ca un vizionar puncte de sprijin; au găsit oamenii de seamă din acea vreme, învățații, înțelepții și artiștii, direcțiunea spiritului? Tot Poezia momind ființa apropie omul de divinitate. Dragostea obiectivată a trecut și aici peste toate. Originea acestei uriașe puteri care-l preface mereu în devenirea Dramei, o întâlnim în Sonete; sunt ele către o anume ființă, sunt ele un solilocviu cu întoarceri în infinit? Concretul întrebuințat de Sonete se valorifică simbolic; lirica se schimbă la față argumentând eternul dragostei.

Let me not to the marriage of true minds  
 Admit impediments. Love is not love  
 Which alters when it alteration finds,  
 Or bends with the remover to remove:  
 O, no! it is an ever-fixed mark,  
 That looks ou tempests, and is never shaken,  
 It is the star to every wandering bark,  
 Whose worth's unknown although his height be taken  
 Love's not Time's fool, tough rosy lips and cheeks  
 Within his bending sickle's compass come;  
 Love alters not with his brief hours and weeks,  
 But bears it out even to the edge of doom.  
 If this be error, and upon me proved,  
 I never writ, nor no man ever loved.

(Sonet 116).

Transfigurarea în simpla mărturisire a dragostei, i-a plăzmuț poetului posibilități de evadare în împrejurări grele, când poezia se lovea de lanțurile pământeste ale Dramei; strâns între râpele și prăpăstiile eroilor săi, dă sbor cuvintelor, căutând să lege mereu de cer căderea omului. Firele nevăzute care leagă eroii de înțelegere, gând, adevăr sunt aruncate în clipele de primejdie totală; ele sunt salvatoare, pentru că restabilesc mental echilibrul eroului.

*Richard Plantagenet :*

Great lords and gentlemen, what means this silence?  
 Dare no man answer in a case of truth?

*Earl of Suffolk :*

Within the Temple-hall we were too loud ;  
The garden here is more convenient.

*Richard Plantagenet :*

Then say at once if I maintain'd the truth ;  
Or else was wrangling Somerset in th'error?

(Henry VI, P. I; II, IV 1—6).

Iată problema pusă în liniștea grădinii cu trandafiri a Templului. Unii vor smulge o roză albă, alții una roșie. Când patimile vorbesc, când gândurile sunt înfipete în instincte, *cine* stăpânește adevărul?

*A Lawyer (to Somerset) :*

Unless my study and my books be false,  
The argument you held was wrong in you ;  
In sign whereof I pluck a white rose too.

*Richard Plantagenet :*

Now, Somerset, where is your argument?

*Earl of Somerset :*

Here in my scabbard ; meditating that  
Shall dye your white rose in a bloody red.

*Richard Plantagenet :*

Meantime your cheeks do counterfeit our roses ;  
For pale they look with fear, as witnessing  
The truth on our side.

*Earl of Somerset :*

No, Plantagenet,  
'Tis not for fear ; but anger that thy cheeks  
Blush for pure shame to counterfeit our roses,  
And yet thy tongue will not confess thy error.



*Richard Plantagenet :*

Hath not thy rose a canker, Somerset?

*Earl of Somerset :*

Hath not thy rose a thorn, Plantagenet?

(Henry VI, P. I; II, IV, 56—69)

Și neînțelegerea începe; urile cresc, pozițiile își întăresc instinctele, oamenii întrebunțează greșeala ca adevăr cu sinceritatea și inconștiența puterilor acțiunii. Scena în care conflictul are loc (Henry VI, P. I, actul II scena IV) dovedește cu claritate felul în care Shakespeare justifică un conflict. Deslănțuirea nu începe fără un acord major, care semnaleză mental argumentarea falsă, dela care pornește dramaturgul. Războiul celor două roze nu este un fapt istoric cu ciocniri de forțe și personaje într'un conglomerat de psihologie; se încearcă aici, după Homer, Eshil și Drama Medievală, readucerea zeilor în tragedie sub altă formă. Zeii nu se mai văd, dar dramaturgul îi coase nevăzuți în mințile paiatelor insuflăte cu o completă psihologie, de parcă s'ar mișca independente de voința creatorului. Dacă am umbla puțin prin mintea lor, am afla câte un zeu, o idee, fără de care nu există personajele. Chiar acolo unde reacțiunile s'au încheșat în răutatea sumbră a crimelor fără sfârșit, acolo unde nu există mântuire, ci pedeapsă infernală, soptește conceptul pur.

*Prince :*

—Methinks the truth should live from age to age,  
As 'twere retail'd to all posterity,  
Even to the general all-ending day.

*Duke of Gloster (aside):*

*So wise so young, they say, do never live long.*

*Prince:*

What say you, uncle?

*Dunke of Gloster:*

I say, without characters, fame lives long. —

(aside) Thus, like the formal Vice, Iniquity,

I moralize two meanings in one word.

(Richard III; III, I, 76—83).

În *Richard III* ironia severă a poetului plimbă un scrib într'o stradă din Londra; unsprezece ore în șir a scris cu o caligrafie perfectă un act de acuzare împotriva unui lord ucis dovedind imaginar îndreptățirea regelui de a-l omori. În modestia lui e un revoltat; alergând singur la biserica unde se va citi actul în fața mulțimii bolborosește o indignare resemnată, o cumințenie de nevoie: nemulțumirea de *a gândi numai* ce e drept și bine. Mediocritatea personajului exclude gândul pedepsei totale, care ar trebui să fie, totuși el sfârșește:

Bad is the world; and all will come to naught

When such ill dealing must be seen in thought.

(Richard III; III, VI 13—14).

Instrumentația temelor este cu o știință neîntrecută risipită în toată psihologia. O neașteptată apariție, ca acest scrib umil redactor al unor mârșăvii, pune tema într'o anume tonalitate; tema care se va amplifica în *Hamlet*, apare aici de nerecunoscut în neputința cuiva

față de o bucată de hârtie la care consimte într'o existență de patrusprezece versuri. E și aici o neîncredere în gând, o dorință palidă de acțiune, dar cu deosebirea inexistenței planurilor mentale.

*The Comedy of Errors* este o încercare nereușită. Critica o consideră ca o glumă fără interes a lui Shakespeare, dar parcă nu ar fi așa. Malone o datează la 1592. Furnivall la 1589, alți critici moderni la 1591 și Chambers nesigur la 1593; e scrisă după modelul comediei lui Plaut, *Menoechmi*. Intre comedia lui Plaut și a lui Shakespeare diferența e că cel din urmă a exagerat voit prilejul erorilor. Motivele pentru care această comedie e nereușită — singurele care o condamnă — par a fi pentru critica shakespeareană numai literare. Cauza — poate fi socotită întrucâtva literară — e nițeluș alta. Creația Dramei cere anumite dexterități poeziei. O virtuozitate fizică — asemănarea fraților între ei — se cere susținută de asemănări și deosebiri bine precizate, cu aceeași virtuozitate condusă în sentimente. Experiența dramaturgică l-a integrat pe Shakespeare dela întâiele versuri în esențialul Dramei; el a intuit straturile mărginașe poeziei dramatice. Cunoscând ce trebuie făcut, a fost sedus de cele două perechi de frați, de destinul lor tragic și comic. Vom recunoaște că în mișcarea scenică a autorului dramatic, fizicul nedeosebit al personajelor produce rezultatul voit. Deci fizic intenția a reușit. Tinerețea autorului a rămas mulțumită cu această ordine; iluzia scenică nu se conturează sufletește. Lirismul îl fură pe poet și uită să rezolve psihicul personajelor; prins de cuvântul poetic de o parte, de făptura

trupească a Dramei de altă parte nu-și desăvârșește tema. *Antipholus din Siracusa* pierde clipa supremă, în care amăgirea ar fi trebuit să ia proporții printr'un joc de artificii sufletești încredințând pe spectator de iluzia comică a erorilor; în loc de flux comic psihic, în care *mirarea* ar fi fost exploatată, *Antipholus* se trădează printr'un *aparte* cu o banală *întreținere* a situației scoborînd tot interesul ideii:

*Antipholus of Siracuse (aside)* :

To me she speaks; she moves me for her theme:

What, was I married to her in my dream?

Or sleep I now, and think I hear all this?

What error drives our eyes and ears amiss?

Until I know this sure uncertainty,

I'll entertain the offer'd fallacy.

(The Comedy of Errors; II, II 180—185).

Se vede cum ideea minunată de a prelucra esențialul unei farse, a rămas o schiță abstractă umplută cu un joc trupesc. Drama cere psihologie. *The Comedy of Errors* este o dibuire a lui Shakespeare în straturile Dramei; căutând fără experiență să le alătore a mers drept la idee, jucând acolo doar cu proprietăți fizice. Astfel cea mai interesantă temă a Dramei a rămas la Shakespeare nerealizată. Aceeași lipsă se observă în *Love's Labour's Lost*. La dinamica verbală prețioasă, la satira grațioasă a euphuismului dramaturgul nu anexează scheletul necesar de faptă și suflet. Rămâne un *jeu d'esprit*,

To seek the light of truth; while truth the while  
Doth falsely blind the eyesight of his look.

(*Love's Labour's Lost*; I; I, 75—76).

Dumaine: How follows that?

Berowne: Fit in his place and time.

Dumaine: In reason nothing.

Berowne: Something, then, in rime.

(*Love's Labour's Lost*; I; I, 98—99).

Superioritatea materialului încearcă prin bogăția formală o cuprindere și stăpânire totală a verbului; aceste calități nu duc departe de sonet sau madrigal factura lucrării, dar svâcnesc aici toate intensitățile lirice. *Romeo and Juliet* sudează toate straturile dintr'o trăsătură.

Așezarea cronologică a lucrărilor lui Shakespeare — fie oricare dintre cele propuse de critici — prezintă o viziune completă și treptată a lumii. Din vrajba trupurilor în *Richard III*,

A pair of star — crost lovers take their life.

(*Romeo and Juliet*; Prologue; 6).

Iubirea tragică se naște în mijlocul luptei instinctelor și în rânjetul felin eroii, doi pui de animale, rămași singuri se îmbrățișează în întuneric; lumina ochilor nu le-a fost dată încă; s'au căutat în noapte, au crezut în vraja luminii de lună a pornirilor lor și au adormit împreună. La simbolica descriere a trecerii nopții în ziuă:

The gray — eyed morn smiles on the frowning night,  
 Chequering the eastern clouds with streaks of light;  
 And flecked darkness like a drunkard reels  
 From forth day's path and Titan's fiery wheels.

(Romeo and Juliet; II; III, 1—4).

făcută de un franciscan dubios, se adaugă versurile:

O, mickle is the powerful grace that lies  
 In herbs, plants, stones, and their true qualities:  
 For naught so vile on the earth doth live,  
 But to the earth some special, good doth give;  
 Nor aught so good, but, strain'd from that fair use,  
 Revolts from true birth, stumbling, on abuse:  
 Virtue itself turns vice, being misapplied;  
 And vice sometime's by action dignified.

(Romeo and Juliet; II; III, 15—22).

Lirica celor din somnul mineral și vegetal urcă prin dragostea lui Romeo pentru Juliet la hipnoza forțelor nocturne și infernale; dar totul rămâne sfâșietor de simpatie,

Tempering extremities with extreme sweet.

(Romeo and Juliet; Prologue II; 14).

Nașterea prin iubire în mineral și vegetal a vibrațiilor ființei dă consistență imaginilor poetice, de pildă:

Arise, faire sun, and kill the envious moon,  
 Who is already sick and pale with grief,  
 That thou her maid art far more fair than she.

(Romeo and Juliet; II; II, 4—6).

În culoarea întregului — *sick and pale, sick and green* — frumusețea fizică devine solară și totul se supune unui suflet lunatic. Aceste condiții ideale romantice de fizicalizare a conștiințelor, metaforizarea realităților înglobate superficial, sau prin neînțelegerea lor, înlesnește înveninarea și rătăcirea unui sentiment. În acest caz cei care se iubesc nu sunt conștiințe; ei nu sunt nici măcar întruchiparea sentimentului în totală desfășurare; ei depind de o învălmășeală în fața bisericii, de o serbare cu măști, de razele înșelătoare ale lunii, de sticlute cu otravă; vorba lor e exaltarea frumosului natural, iar ei sunt victimele unui ideal de o clipă. Intervenția naturii omenești în natură, când natura omenească nu este perfectă, se dovedește a fi o imposibilitate. Nici iubirea nu poate stăvili îngroparea vegetalelor în masa inertă, atunci când iubirea nu este iubire.

Things base and vile, holding no quantity,  
 Love can transpose to form and dignity:  
 Love looks not with the eyes, but with the mind;  
 And therefore is wing'd Cupid painted blind:  
 Nor hath love's mind of any judgement taste;  
 Wings, and no eyes, figure unheedy haste:  
 And therefore is Love said to be a child,  
 Because in choice he is so oft beguiled.

(A Midsummer Night's Dream; I; I 232—239).

Iubirea dorită de Romeo se putea realiza în visul unei nopți de vară; în mijlocul verii când nopțile sunt scurte, când o noapte poate fi durată unui vis și visul



Eugène Delacroix: Hamlet



durata unei iubiri, Romeo și Juliet fac o pereche grațioasă într'o pădurice. Dar pentru că ei au un simț al eternității, în copilăria lor vor fi triști, nefericiți și înfrânți. Celelalte perechi știu că această noapte de vară ne este dată să ne îndrăgim; timpul dă prilej eternității să joace, să petreacă, să râdă, să se obișnuiască cu lumea pământului. Lângă Romeo nu stă nicio zână! Dece regele și regina feelor, Oberon și Titania, nu-l cunosc pe Romeo? Puck nu poate glumi decât cu cei care trăiesc clipa.

Cu *A Midsummer Night's Dream* se mărește spațiul și timpul colaborează cu divinitatea. Tragicul ajunge la comic prin grațiosul comun amândorora. Grațiosul subjugă tragicul și comicul; irealul grațiosului nu poate fi realizat direct nici în tragic, nici în comic; aspectele naturale tragice și comice vor utiliza elemente reale cât se poate de crude. Dependența grațiosului de trecător, de fazele devenirii, de armonia unei nopți în miez de vară și de rătăcirea posibilă în vis, în toate sensurile acestui vis, rătăcire aparentă, — de fapt o rătăcire spre împlinire, — dependența grațiosului de vieață este o nouă încercare de eliberare a dramei; eliberarea într'astfel încercată este însă o stare pe loc, o amăgire, o înșelare prin frumos. Simțul interior al eternității oprit de imperfecția umană trece peste grațios în realitatea finală din *Romeo and Juliet*; armonia interioară și exterioară împinsă de conlucrarea divinității cu omul flutură grația unei eternități posibile în *A Midsummer Night's Dream*; infinita dragoste din natură.

Deslegarea eroilor în natura lor interioară printr'o rezolvare înșelătoare nu-i unifică cu principiul din punct

de vedere al existenței. Principiul, cauză sau izvor al acțiunii, nu se poate opinti într'o stare înșelătoare. Intre natura unei stări și principiul său, diferența este că natura hotărăște starea să fie așa cum e, și principiul o face să activeze dintru început. Drama — mai ales drama lui Shakespeare — nu se înfățișează printr'o amăgire a vreunui element component, care ridicându-se asupra întregului oprește în loc contemplația. Natura unei stări este într'adevăr structura particulară a acelei stări; principiul acestei stări nu este însă complexul de pasiuni umane, care va mișca starea în alte stări ale devenirii, ci este cauza devenirii în înțelesul cuvântului principiu, adică *început*. Aflăm un început al Dramei, punct inițial adamic, și un sfârșit; sfârșitul caracteristic al acțiunii shakespeareane — una din cele mai mărețe acțiuni ale umanității — l-am subliniat în ruga din *The Tempest* (epilogul). Sfântul Ioan al Crucii spunea: *Acțiunea, care înconjoară și întregește toate celelalte, este a gândi cu adevărat la Dumnezeu*. Deci contemplația însăși este o acțiune. Shakespeare nu gândește într'altfel. Faptul că acest poet nu distinge, în sfera *Dramă*, *acțiune de contemplație* este revelator; o altfel de prezentare a lumii ar fi fost searbădă. Poetul știa, împotriva unei păreri care s'a infiltrat în omul modern și anume «acțiunea este inferioară contemplației», că acțiunea este o îmbinare de forțe fizice și ideale, că este un teren de luptă morală cu început și sfârșit în actul pur aristotelic, că singură acțiunea contemplativă exprimă unitatea forțelor mereu în desbinare. În acest înțeles al Dramei se află opoziția *libertate* — *natură* observată de

Kant. *Natur ist das Dasein der Dinge, sofern es nach allgemeinen Gesetzen bestimmt ist*; libertatea se strecoară în natură în diferite doze; acest ceva care se amestecă în natură este spiritul, sau spiritul nu este decât ceea ce numim noi libertate? O problemă care rămâne deschisă, dar care ne interesează aici doar tangențial. Posibilitatea de libertate de care dispune un erou, legăturile și conflictele diferitelor posibilități de libertate ale mai multor eroi, țesătura invizibilă a libertății totale prezentă în conștiința omului, iată Drama; dela Caliban și până la Prospero, celălalt pol al globului shakespearian, toți eroii sunt gradați cu o anumită libertate. În setea eroilor după libertate, în lupta pentru cucerirea ei, în goana lumească a erorilor și patimilor contemplatorul trebuie să aibe o calitate: seninătatea. Legând și deslegând omul poetul ajunge un iscusit meșter; dar iscusința lui trebuie să fie senină. Seninătatea cu care lucrează nu este obiectivitate, imparțialitate, impersonalitate, realism, universalitate, ci este peste considerente ideale, religioase, etice, psihologice, politice, sociale și literare o direcție neschimbată. Drama plăzduită perfect cere obiective platonice. Rămâne de controlat cât adevăr, bine și frumos sunt în stare să dobândească eroii, dar poetul îi depășește prin cunoștință și măsură. Acuzatorii lui Shakespeare au contestat esența poeziei acestui înțelept; ei n'au văzut în interiorul versului alb cum liniștea inundă contrastele insolubile orientându-se spre clar. Spiritul Renașterii, contrastarea facultăților omului, nu a obligat pe cel mai mare poet al aceluia veac să rămână la contrastele interioare ale operii;

poetul s'a desăvârșit în adâncul ființei sale. Idealismul speculativ, concepția istorică a realului, morala, amorală, stilul romantic, stilul clasic s'au confundat într'un surâs sau în melancolie. Ideile și formele parcurg Renașterea într'o asimbolie generală; ideile și formele sunt intermediare prin care forțele naturii sunt dominate, dar ele nu se recunosc în canonul unitar al unei creațiuni. Corespondențele universale sunt zăpăcite de rațiune. Singură poezia încearcă sensurile, stabilește direcția, propune armonii. O perioadă euristică prin excelență nu poate fi decât provizorie; adoptarea tuturor ipotezelor este o metodă de a experimenta; cine, într'o epocă de curiozitate în care se verifică orice *working hypothesis*, are vreme să caute unitatea? Toate preocupările lui Lionardo da Vinci, pasiunea humanistă a lui Erasm și colecția de fapte și gânduri a lui Montaigne dau o superficială impresie asupra imensului șantier de lucru al Renașterii. Iei și colo câte o afirmație nu face decât să confirme avatarul omului. Lucrătorii, cari au coborât pe amănunțite schele ale catedralelor evului de mijloc, ajunși pe pământ, au întins pe pământ câmp de lucru uitând înălțimile la care s'au ridicat. Dar poetul nu uită niciodată. De fapt acest domeniu vag, nefixat material, este un *bonum vacans* pentru contemplativi, proprietar devine cine n'are instinctul proprietății; poeții sunt de obicei dispuși să lepede rațiunea, materia, pentru înălțimile albastre.

Deci, încordarea sentimentului shakespearean curbează traiectoria preocupărilor și iese din comedia amorului

amăgitor. Imperfecțiunile își fac loc cu cât armoniile sunt mai clare în conștiința operii.

Sit, Jessica. Look, how the floor of heaven  
Is thick inlaid with patines of bright gold:  
There's not the smallest orb which thou behold'st  
But in his motion like an angel sings,  
Still quiring to the young — eyed cherubins, —  
Such harmony is in immortal souls;  
But whilst this muddy vesture of decay  
Doth grossly close it in, we cannot hear it.

(The Merchant Of Venice; V; I, 58—65).

Antinomiile sunt secundate de personaje ca *Shylock*, *Sir John Falstaff*, melancolicul *Jaques* din *As You Like It*, *Malvolio*, *Autolycus* și cortegiul întreg al lighioanelor naturii. Comedia se îndurerează; comedia nu are o semnificație absolută decât printr'un apel continuu la realitatea tragică; comedia trece întâiu prin tragic ca să se nască și sfârșește tragic sau într'o formă, care s'ar putea numi *in statu quo ante*. Existența comediei e înglobată în realitatea tragică, mărginită de ea și zădărnicită. Un poet nu va fi niciodată despărțit de tragic; părerea comună socotește că un poet este un drumetș al regiunilor eterate, el nu ar avea nimic comun cu realitatea; Homer, Eshil, Dante și Shakespeare cunosc mult mai bine realitatea tragică decât drumurile Olimpului sau ale Paradisului. Apercepția transcendentală a poetului vine din cunoașterea antinomiilor existenței, din formele satanice ale erorilor, din

multitudinea stărilor raportate la unitate. Libertatea fizică și psihică a comicului se comprimă mereu mulțumindu-se în viitor cu paradoxele bufonilor, cu silogisme false, cu sărituri momentane în comic. Comedia nu are un echilibru gnoseologic; comedia are *calități a priori*.

Să amintim scena despărțirii din tragi-comedia *Troilus and Cressida*. Iubirea lui Troilus — citată de Shakespeare în celelalte piese ca tipică — e un răspuns pentru sfârșitul comediei amorului în opera sa.

Cressida: Troilus, farewell! one eye yet looks on thee;  
But with my heart the other eye doth see.

Ah, poor our sex! This fault in us find.

The error of our eye directs our mind:

What error leads must err; O, then conclude

Minds sway'd by eyes are full of turpitude. (Exit)

Thersites: A proof of strength she could not publish  
more,

Unless she said « My mind is now turn'd whore ».

Ulysses: All's done, my lord.

Troilus: It is.

Ulysses: Why stay we, then?

Troilus: To make a recordation to my soul

Of every syllable that here was spoke.

But if I tell how these two did co-act,

Shall I not lie in publishing a truth?

Sith yet there is a credence in my heart,

An esperance so obstinately strong,

That doth invert th'attest of eyes and ears;  
As if those organs had deceptious functions,  
Created only to calumniate.

(Troilus and Cressida; V; II; 104—121).

În afară de faptul că Troilus înțelege mai mult, decât toți ceilalți eroi cari s'au mulțumit a fi simpli îndrăgostiți, se lămurește în durerea sa o argumentație, care revine în gândurile eroilor principali din tragediile marilor pasiuni. Durerea încearcă să înțeleagă; dar nu va înțelege nimic dintr'o despărțire, pentru că pornirile sunt greșite. Cuvântul *dragoste* (iubire, amor) întrebuițat în vorbirea obișnuită cu zeci de înțelesuri, trece în Dramă cu toate înțelesurile; dacă în vorbirea obișnuită se întrebuițează la un moment dat cu un anume înțeles, în Dramă într'o anume clipă i se acordă cuvântului două înțelesuri. Scolasticii disting în dragoste *amor beneficentiae* și *amor concupiscentiae*; jocul Dramei admite când izvorul altruist al primului înțeles, când cel egoist, al celui de al doilea. Fazele dragostei ating rar iubirea pură, ele se apropie de *plăcere, vanitate, amor propriu, egoism*; conceptele pure nu sunt dramatice, decât dacă se întrevăd. Troilus poartă corupțiunea lăuntrică, până la întrebarea care diferențiază perfecțiunea de imperfecțiune, în clipa majoră a crizei: *This she? if beauty have a soul, this is not she...; if there be rule in unity itself, this is not she.* O mirare sigură, bărbătească, o afirmație a purității naturii raționează în personaj, dar rezultatul e o nouă patimă; între două pasiuni Troilus exclamă:

O madness of discourse,  
 That cause sets up, with and against itself!  
 Bi-fold authority! where reason can revolt  
 Without perdition, and loss assume all reason  
 Without revolt: this is, and is not, Cressid!  
 Within my soul there doth conduce a fight  
 Of this strange nature, that a thing inseparate  
 Divides more wider than the sky and earth.  
 (Troilus and Cressida; V; II, 139—146).

Studiul cazurilor de conștiință are în concret dificultăți nesoluționate; cazuistica rămâne cu sensul ei peiorativ. Nu vom încerca să justificăm logic tot fenomenul dramatic sau să menționăm valoarea logică a judecăților din drama elizabetană; vrem să dovedim însă conjuncturile conștiinței cu ceea ce în gând sau în realitate este absolut ca direcție. Istovitoarele pasiuni bat ca apele mării în furtună, omul ca un tot fărâmițat în naufragiu vede, ar putea fi salvat,

But when we in our viciousness grow hard, —  
 O misery on't! — the wise gods seal our eyes;  
 In our own filth drop our clear judgements;  
 make us  
 Adore our errors; laugh at's, while we strut  
 To our confusion.  
 (Antony and Cleopatra; III; XI; 111—115)

Samuel Butler îndrăznește să spună că *Vieața e distribuirea unei erori sau a erorilor*. O astfel de afirmație



poate fi contrazisă de alte afirmații și alambicată cu o sumă de judecăți simple; o singură afirmație asupra *vieții* este întotdeauna superficială, după cum ar fi riscată o singură afirmație asupra omului lui Shakespeare. Dacă noi căutăm să dovedim intersecțiile din gândul eroului, este pentru că ni se pare însemnată sublinierea unui mers al gândurilor care întunecă și lasă lumină în fenomenul Dramă. Într'o singură tragedie o singură exclamație dă sens materialului întreg; câteva versuri, spuse chiar de un personaj secundar, ridică dialogul la valoare generală, îl silește să bată în punctul înalt care deschide orizonturi. În destinul vertiginos din *Julius Caesar* personajele nu au răgaz să clarifice drama lor; obsesiile au subjugat, dialogul joacă între eroi, însă iată cum din planul al doilea *Messala* suspendă o clipă acțiunea:

O hateful Error Melancholy's child

Why dost thou show to the apt thoughts of men  
The things that are not? O Error, soon conceived,  
Thou never comest unto a happy birth,  
But kill'st the mother that engender'd thee!

(Julius Caesar; V; III; 62—71).

Dacă exclamația lui *Messala* ar lipsi, n'ar dăuna cu nimic întregului tragic; de ce artizanul dramatic simte nevoia s'o intercaleze cel puțin odată într'o acțiune? De ce, cu toate că momentele relevate suspendă acțiunea distrăgând atențiunea dela actual, ele sunt des întrebuintate.

Un meșteșugar, sub observația căruia stă tot materialul, va isbuți să reglementeze într'un fel lucrarea sa.

Shakespeare scriind o dramă, recunoscând în materialul lucrării sale o amalgamare de norme, căuta ca un bun meșteșugar rostul încheieturilor gândirii logice a acțiunii voinții, a sentimentului. În zăpăceala normelor trebuia să existe posibilități de limpezire a structurii; o necesitate a meșteșugarului și mai ales a normelor care se vor ideale, fixează în curgerea tulbure *puncte normative*. Shakespeare cunoștea normele? Shakespeare, compilator și poet genial, scria pentru ideea de adevăr, bine și frumos? E greu de afirmat și de susținut că un poet dramatic țintește clarități intelectuale, dar se poate în tâmpla, ca fără voia lui constituția operei sale să-l ducă spre ideal. Dialogul dramatic are virtuți normative puse în valoare de Platon; dinamismul Dramei, mișcare a forțelor către ideal, idealul fiind prin natură motor și conducător, va face parte din orice dialog care conține judecăți de valoare. Punctele normative în Dramă din cauza clar-obscurului literar sunt adesea de neobservat; mișcarea către ideal se îndeplinește prin ele, chiar dacă sunt antitetice. Opera shakespeareană există prin antinomii, însă toate în primul plan al înfățișării.

Drumul normelor în literatură este dela frumos, sentiment, voință la idee; e un drum care începe de jos în sus; drumurile de acest fel sunt blestemate să întârzie între aberații, și literatura e nevoită să răscolească în special toate posibilitățile sentimentului și ale voinței. Funcția de a face literatură e scuzată prin cercetări mereu noi în clasele fundamentale de norme: sentiment și voință, sau prin poezie; însă cercetările literare nu au valoare, decât dacă literatorul are limpezite normele în

conștiința sa ; într'altfel literatura este în întregime nejustificabilă. Și faptele ne dovedesc că numai acea literatură este justificată care înăuntrul operei mănuește cu știință mai cu seamă aberațiile sentimentale și volitive pentru o nouă ilustrare a normelor.

Un personaj cu totul adecvat unei norme este o irealitate ; un personaj prin natură e aberativ, adică supus greșelii. Când fenomenul literar își propune să construiască *archetipuri*, oameni ideali, modele eterne, ține seama de imperfecția naturală, fapt care reține literatura între conflicte normative, și chiar între conflictele existenței fizice, sentimentale și voluntare. Existența în Dramă implică luarea în considerare a naturii *așa cum e* pentru a o transforma în *așa cum trebuie să fie*, dar când arată *cum trebuie să fie* Drama s'a sfârșit ; domeniul Dramei literare se află deci determinat, personajul dramatic nu poate fi decât un *prototip*, un exemplar de frunte al speciei umane. Astfel facem deosebirea dintre *Miracolul dramatic* și *Dramă* ; în Miracol personajele sunt arhetipurile adevăratei existențe, pe când în Dramă personajele sunt prototipurile unui material părelnic existent.

*Hamlet, Othello, Macbeth, King Lear, Coriolanus* sunt pildele lui Shakespeare pentru a dovedi încă odată și într'o anumită formă tragică, itinerarul necunoscutului spre cunoscut, lipsa de echilibru în concret a normelor între ele, discordia între natură și norme. Materialul prototipului shakespearean se află într'o făptură tragică, care însumează personajele principale ale dramelor citate mai sus ; urmărind aceste tragedii vom cunoaște drama poetului elizabetan în esență, vom cunoaște

originele omului modern și direcția lui spirituală mai cu folos decât așa numitul sentiment shakespearian.

Omul este fiul unui rege. Spiritul acestui rege se plimbă pe terasele castelului din Elsinore. O țară putredă așteaptă pe necunoscutul, care ascultând poruncile spiritului regal va aduce liniște. Omul se va numi Hamlet. Spiritul tatălui său e văzut de oameni; el trece pe lângă oameni în miez de noapte și nici cel mai bun prieten al omului nu știe *in what particular thought to work...* Ochiul minții — *the mind's eye* — se turbură.

Omul presimte.

Hamlet: Seems, madam! nay, it is; I know not  
« seems ».

(Hamlet, Act. I, Sc. II; 76).

Liniștea e adevărul; să-l cercetăm, cu toate că vom fi între timp răzunători;

foul deeds will rise,

Though all the earth o'erwhelm them, to men's eyes.

(Hamlet, Ac. I, Sc. II; 256—257).

Când spiritul întâlnește omul, strigătul omului este:

O, answer me!

Let me not burts in ignorance.

(Hamlet, Act. I, Sc. IV, 45—46).

Insă după chinuitoarea luptă,

O, God! Horatio, what a wounded name,

Things standing thus unknown, shall live behind me!

(Hamlet, Act. V, Sc. II; 357—358).

« Noapte bună, dulce prinț... ». Oamenii vor stăruia în greșeli (*men's minds are wild*). Naivul prinț al Danemarcei crede, că își poate răscumpăra greșelile pe pământ; e din această cauză cel mai bun dintre tragici.

Cu cât prototipul tragic e mai mult reținut între straturile inferioare ale conștiinței umane cu atât eroul e mai evident în gest. Erorile lui *Othello*, *Lear*, *Coriolanus* înlănțuiesc ființa în cele mai afundate ținuturi ale iadului. Strigătele lor ajung la cer trecând înfricoșătoare prin duhul nostru; glasurile greșelilor lor sunt atât de puternice, încât marginea rațiunii e trecută în spre nebunia totală.

Cea mai desăvârșită lucrare a lui Shakespeare este *Macbeth*. Omul ajunge rege în trup, nu în spirit. Mersul gândurilor vrăjitoarelor în toate direcțiile consecințelor tragice ale omului demonizat este cea mai limpede analiză a Dramei.

Pământul e în jumătate întuneric și oamenii nu știu să vadă în ceață. « Oare am mâncat din rădăcina nesănătoasă, care face judecata prizonieră? ». Și duhurile vin cu gânduri muritoare cuprinzând femeia și pe el însuși. « Fiecare funcțiune corporală se îndreaptă spre fapta teribilă ». Și somnul dispăre, « nevinovatul somn », « Macbeth nu va mai trebui să doarmă ». Femeia și bărbatul vorbesc:

be not lost

so poorly in your thoughts.

Macbeth: To know my deed, 'twere best not know myself.

(*Macbeth*, Act. II, Sc. II; 72—74).

Și gândurile au adus creația falsă: un pumnal al gândului — *a dagger of the mind*.

Groaza și îndoiala *sunt*, doar pentru cel care stând în marea îmbrățișare a lui Dumnezeu vrea să lupte... Unii cad ca Banquo, alții înving ca Macduff.

Și între timp Macbeth continuă să cadă.

Time, thou anticipat'st my dread exploits;  
The flighty purpose never is o'ertook  
Unless the deed go with it...

Gândul se supune faptei; omul își încoronează gândurile cu fapte — *to crown my thoughts with acts*. Și Timpul macină: « mâine, și mâine, și mâine... ».

În cea din urmă clipă Macbeth va mărturisi: « Și să nu mai fie crezuți acești dușmani amăgitori, care ne înșeală în vorbe cu două înțelesuri, care ne aduc cuvânt de făgăduință la urechea noastră, și ne frâng nădejdea! ». Astfel gândul de vrăjitoare pierde pe om. Macbeth va lupta, noi știm că e pierdut, dar cât de adevărat e, că el luptă și azi cu Macduff.

Macbeth: And damn'd be him that first cries

« Hold, enough! ».

(Exeunt luptând)

(Macbeth, Act. V, Sc. VII; 63).

Intr'adevăr, o astfel de vieață e un blestem. Shakespeare știe, că vieața noastră pe pământ e o poveste de iarnă. Toate furtunile sunt stârnite de magia vreunui Prospero. Totuși în mijlocul acestei eterne ierni dela

începutul lumii și până la sfârșit se află o insulă. Acolo sunt făpturi sburătoare, văzduhul e străbătut de melodii și Dumnezeu stă deasupra apelor unui naufragiu omenesc. La această insulă a armoniei lăuntrice, unde timpul încremenește și eternul feminin sau Hermiona înghețată în iarna pământului coboară în lume pe muzica sferelor aducând primăvară, la această insulă putem naufragia cu toții. E o insulă a sunetelor poeziei...

Luând în considerare durata unei forme observăm că orientarea spirituală, chiar când întrebuițează imperfecta spiritualitate a artei și a poeziei, găsește în timp și între aparențe subsistența veșniciei, dar o găsește pe linia de hotar. Pentru noi omul spiritual este sfântul. Pe linia de hotar între erou și sfânt se strecoară arta și poezia. Mai este poezia un *joc al aparențelor* în aceste locuri? Poate că da, poate că nu.

Drama învecinându-se cu absolutul, fenomenele de dedesubt ar trebui să fie dominate, jocul aparențelor nimicit; omul ar trebui de-acum înainte să se roage.

Cea din urmă svâcnire a geniului omenesc se numește cu un cuvânt greșit ales, Renașterea. Tradiția greacă nu a renăscut, pentru că nu avea îngăduința tradiției creștine. Ele au dat o luptă, și sunt încă în luptă. Nașterea culturilor italiană, spaniolă, franceză, engleză și germană se datorește încercărilor de unire a acestor două tradiții. Dela Dante la Goethe spiritul european înregistrează fazele confruntării a două tradiții. Cea din urmă încercare de armonizare o îndeplinește *Faust*.

Shakespeare apare în mijlocul luptelor încercând supraomenește limpezirea erorilor. Cu toată demonica

sa ființă el meditează. In acel timp și până în zilele noastre nu a existat o ierarhie. Complexul de sensuri al tradițiilor se oglindește în opera shakespeareană. Istoria Renașterii este istoria unei absențe spirituale, disperare care sfârșește cu noi. Astăzi toate tradițiile (hindusă, chineză, greacă, creștină și musulmană) vor întronarea unei ierarhii în contemporaneitate. A cunoaște pe Shakespeare însemnează a ne cunoaște anarhia, a cunoaște drama absenței unei tradițiuni în om. Shakespeare arată origina confuziei. Luciditatea lui Shakespeare e o judecată a lumii noastre <sup>1)</sup>.

VERIFICAT  
2017

---

<sup>1)</sup> Citațiunile din acest capitol sunt făcute în textul original, pentru a dovedi argumentul epilegomenelor cu expresiunile poetice lui Shakespeare.





ANEXE

*Anexa 1*

TABLOU CRONOLOGIC CU DATELE INSEMNA-  
TE ALE VIETII ȘI OPEREI LUI SHAKESPEARE

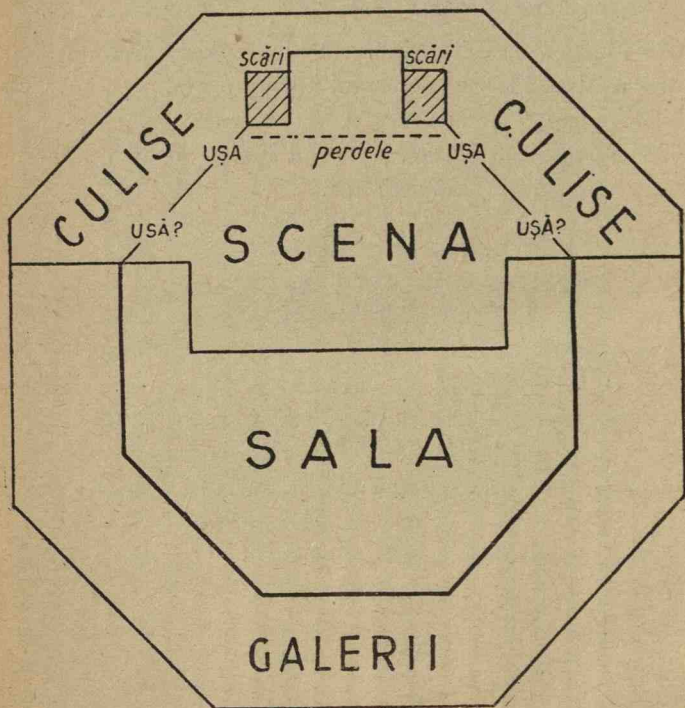
- 1558 Noemvrie 17 Urcarea pe tron a Reginei Elisabeta  
a Angliei.
- 1564 Aprilie 26 Botezul lui William Shakespeare.
- 1582 Noemvrie 27 Căsătoria lui Shakespeare.
- 1583 Mai 26 Botezul Susanna Shakespeare.
- 1585 Februarie 2 Botezul lui Hamnet și Judith Sha-  
kespeare.
- 1592 Martie 3 Reprezentarea lui 1 Henry VI. (Par-  
tea doua și a treia între 1590—1591).
- 1592—1593 « Richard III »; « Comedia Erorilor ».
- 1593 Aprilie 18 « Venus și Adonis ».
- 1593—1594 « Titus Andronicus ». « Imblânzirea  
Indărătnicei ».
- 1594 Mai 9 « Răpirea Lucreției ».
- 1594—1595 « Doi tineri nobili din Verona »; « Za-  
darnice chinuri de dragoste »; « Ro-  
meo și Juliet ».
- 1595—1596 « Richard II »; « Visul unei nopți în  
miez de vară ».
- 1596 August 11. Inmormântarea lui Hamnet Shakes-  
peare.

- 1596—1597.. « Regele John »; « Neguțătorul din Veneția ».
- 1596 Noemvrie 9. Blazonul lui John Shakespeare.
- 1597—1598 1 și 2 « Henry IV ».
- 1598—1599 « Mult Sgomot pentru nimic »; « Henry V ».
- 1599 Deschiderea Teatrului Globe.
- 1599—1600 « Iulius Caesar »; « Cum vă Place »; « Noaptea Regilor ».
- 1601 Februarie 8 Revolta lui Essex.
- 1601 Septemvrie 8 Inmormântarea lui John Shakespeare.
- 1600—1601 « Hamlet »; « Văduvele vesele din Windsor ».
- 1601—1602 « Troilus și Cressida ».
- 1602—1603 « Bine-i tot ce sfârșește bine ».
- 1603 Martie 24 Moartea Reginei Elisabeta
- 1603 Mai 19 Constituirea Companiei Regelui.
- 1604—1605 « Măsură pentru măsură »; « Othello ».
- 1605—1606 « Regele Lear »; « Macbeth ».
- 1606—1607 « Antoniu și Cleopatra ».
- 1607 Iunie 5 Căsătoria Susannei Shakespeare cu John Hall.
- 1607—1608 « Coriolanus »; « Timon din Atena ».
- 1608 Februarie 21 Botezul Elizabetei Hall.
- 1608 Septemvrie 9 Inmormântarea mamei lui Shakespeare.
- 1608—1609 Compania Regelui cumpără Teatrul Blackfriars.
- 1608—1609 « Pericles ».
- 1609 Mai 20 « Sonetele ».

- 1609—1610 « Cymbeline ».
- 1610 Probabila strămutare a lui Shakespeare la Stratford.
- 1610—1611 « Poveste De Iarnă ».
- 1611—1612 « Furtuna ».
- 1612—1613 « Henry VIII ».
- 1613 Februarie 14 Căsătoria Principesei Elizabeth cu Frederic Elector Palatin.
- 1613 Iunie 29 Teatrul Globe incendiat.
- 1616 Februarie 10 Căsătoria Judithei Shakespeare cu Thomas Quiney.
- 1616 Martie 25 Testamentul lui Shakespeare.
- 1616 Aprilie 23 Moartea lui Shakespeare.
- 1623 August 6 Moartea Anei Shakespeare.
- 1623 Noemvrie 8 Apare « Intâiul Folio » al operei shakespeareane.

Anexa 2

SCHEMA OCTOGONALĂ A TEATRULUI GLOBE  
AȘA CUM SE PRESUPUNE CĂ A FOST ÎNTR-UN AN  
1599 și 1613



## EDIȚIUNI ȘI EDITORI

Cercetătorii englezi au selecționat textele shakespeareane abia în ultimele decenii. Din textele publicate în timpul vieții lui Shakespeare în afară de « Venus și Adonis » (1593), « Răpirea Lucreției » (1594) și « Sonelele » (1609) toate celelalte au fost tipărite de editori pirăți fără consultarea și autorizația autorului. Manuscrisele pieselor de succes erau furate sau copiate după textul întrebuițat pe scenă. Astfel au apărut numeroase volume și edițiuni variate ca text numite: *Quarto*. Sunt între aceste *Quarto* unele bune altele false (« good Quartos », « bad Quartos »). Între cele bune, după Pollard, înfățișăm lista celor patrusprezece piese:

Titus Andronicus	1594
Richard II	1597
Richard III	1597
Love's Labour's Lost	1598
1 Henry IV	1598
Romeo and Juliet	1599
Merchant of Venice	1600
Much Ado about Nothing	1600
2 Henry IV	1600

Midsummer Night's Dream	1600
Hamlet	1604—5
Lear	1608
Troilus and Cressida	1609
Othello	1622

După cum se vede, edițiunile Quarto au continuat și după moartea lui Shakespeare. În 1619 William Jaggard a publicat nenumărate texte în mare parte greșite. Ele au creat cercetătorilor confuzii, limpezite cu greutate în ultimul deceniu.

La 1623 apare edițiunea de bază a operelor poetului, cunoscută sub denumirea « Intâiul Folio »: « Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies Published, according to the True Originall Copies. By Isaac Iaggard and Ed. Blount London 1623 ». Ingrijirea edițiunii au avut-o camarazii de teatru John Heminge și Henry Condell.

« Folio 2 » apare în 1632; « Folio 3 » 1663 și 1664; « Folio 4 » 1685.

Rowe în 1709, Pope în 1725 și Theobald în 1734 vor edita cu aproximație critică operele complete.

Dr. Samuel Johnson aduce clarificări în edițiunea sa din 1765.

E. Malone la 1790 cu mult simț critic înjghebează opera completă a lui Shakespeare; revizuită de J. Boswell ediția e cunoscută sub numele « *The Third Variorum Shakespeare, 1821* ».

Alte edițiuni de valoare:

*The Cambridge Shakespeare, 1891—1893, 9 vol. W. A. Wright.*

*The Shakespeare Quarto Facsimiles*, 1885—1891, 43 vol. F. J. Furnivall și alții.

*The New Variorum Shakespeare*, 1871—, H. H. Furness și alții o ediție bogată a tuturor variantelor și datelor existente, încă neterminată.

Pentru început sunt recomandabile edițiunile originale într'un volum « standard ».

*The Complete Works of Shakespeare*, edited by W. J. Craig (Oxford University Press) sau

*The Works of William Shakespeare*, (Shakespeare Head Press, Oxford, Blackwell.), și

*The Shakespeare Apocrypha*, edited by Tucker Brooke (Oxford).

Informațiuni noi și o nouă ediție a întregii opere au plănuit și o îndeplinesc Sir Arthur Quiller-Couch și John Dover-Wilson din 1921; fiecare piesă într'un volum cu note și comentarii prețioase: *The New Shakespeare* (Cambridge).

N. B. Citațiunile din textul shakespearian, în traducere sau în original, sunt făcute după ediția W. J. Craig (Oxford University Press 1930).



## BIBLIOGRAFIE

Incepând cu secolul al douăzecilea studiul vieții și operei lui Shakespeare a fost luat în considerare cu mai multă seriozitate de câțiva critici și cercetători englezi.

Documentele rămase și textele au fost studiate cu bun simț înlăturându-se fanteziile atâtor scriitori despre Shakespeare. Mulțumită acestor strădanii, cea mai mare parte din uriașa bibliografie existentă nu are și nu va mai avea valoare. Lista bibliografiei care urmează e departe de a fi completă, ea nu are decât scopul de a arăta drumul cel bun cetitorului interesat, drumul pe care l-am urmat și noi.

1. *The Shakespere Allusion-Book*: A Collection of Allusions to Shakespere From 1591 to 1700, 2 vol. Originally Compiled By C. M. Ingleby, Miss L. Toulmin Smith, and by Dr. F. J. Furnivall with the Assistance of The New Shakespere Society: Re-edited, Revised and re-arranged with an Introduction by John Munro (1909), and now re-issued with a Preface by Sir Edmund Chambers. (Oxford University Press, 1932).

2. *E. K. Chambers*: William Shakespeare, A study of Facts and Problems. 2 vol.

(Clarendon Press 1930).

3. *E. K. Chambers*: The Elizabethan Stage; 4 vol. (Clarendon Press, 1923).
4. *Beatrice White*: An Index to Chambers's « William Shakespeare » and « The Elizabethan Stage ». (Clarendon Press, 1934).
5. *E. K. Chambers*: Shakespeare, a survey. (Sidgwick, Jackson).
6. *Sidney Lee*: A Life of William Shakespeare. (Smith Elder, 1908).
7. *Shakespeare's England*: an Account of the Life and Manners of his Age. 2 vol. (Clarendon Press, 1916).
8. *G. B. Harrison*: An Elizabethan Journal.
9. *G. B. Harrison*: A second Elizabethan Journal.
10. *G. B. Harrison*: A Last Elizabethan Journal.
11. *J. Dover Wilson*: Life in Shakespeare's England. (Cambridge, 1926).
12. *J. Dover Wilson*: The Essential Shakespeare (Cambridge, 1935).
13. *Walter Raleigh*: Shakespeare (Macmillan, 1928).
14. *John Drinkwater*: Shakespeare (Duckworth, 1933).
15. *Harley Granville-Barker*: Prefaces to Shakespeare 3 vol. (Sidgwick, 1927, 1930, 1937).
16. *A. C. Bradley*: Shakespearean Tragedy (Macmillan, 1904—1937).
17. *A. Quiller-Couch*: Shakespeare's Workmanship (Benn, 1918—1930).
18. *W. Hazlitt*: Characters of Shakespeare's Plays (Oxford University Press, 1818—1934).

19. *A. W. Pollard*: Shakespeare's Fight with the Pirates and the Problems of the Transmission of his Text (Cambridge 1920).

20. *Pollard, Greg, Thompson, Dover Wilson, Chambers*: Shakespeare's Hand in the Play of *Sir Thomas More*, (Cambridge 1923).

21. *Granville-Barker and Harrison*: Companion to Shakespeare Studies (Cambridge, 1934).

22. *A. Ralli*: A History of Shakespearian Criticism, 2 vol. (Oxford University Press, 1932).

23. *D. Nichol Smith*: Shakespeare Criticism (Heminge and Condell to Carlyle). (Oxford, The World's Classics).

24. *Anne Bradby*: Shakespeare Criticism (Twentieth Century). (Oxford, The World's Classics).

25. *E. M. Thompson*: Shakespeare's Handwriting. (Clarendon Press, 1916).

26. *P. Simpson*: Shakespearian Punctuation. (Clarendon Press, 1911).

27. *G. C. Taylor*: Shakespeare's Debt to Montaigne. (Cambridge-Harvard, 1925).

28. *G. Hubbard*: On the Site of the Globe Playhouse of Shakespeare (Cambridge, 1923).

29. *C. F. E. Spurgeon*: Shakespeare's Imagery (Cambridge, 1935).

30. Shakespeare in Pictorial Art (Special Number of «The Studio», 1916).

31. *E. Gordon Craig*: 75 Woodcuts: Hamlet (The Chronach Press, Weimar; 1930, 1931).



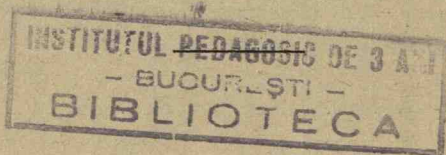
## CUPRINSUL

	Pag.
VIEAȚA . . . . .	7
OPERA . . . . .	87
1 Henry VI . . . . .	88
2 Henry VI . . . . .	93
3 Henry VI . . . . .	96
Richard III . . . . .	97
Comedia Erorilor . . . . .	105
Titus Andronicus . . . . .	108
Imblânzirea Indărătnicei . . . . .	112
Doi Tineri Din Verona . . . . .	117
Zadarnice Chinuri De Dragoste . . . . .	122
Romeo Și Juliet . . . . .	130
Richard II . . . . .	140
Visul Unei Nopti In Miez De Vară . . . . .	148
Regele Ioan . . . . .	156
Neguțătorul Din Veneția . . . . .	162
1 Henry IV . . . . .	169
2 Henry IV . . . . .	174
Mult Sgomot Pentru Nimic . . . . .	179
Henry V . . . . .	188
Iulius Caesar . . . . .	195
Cum Vă Place . . . . .	203
Noaptea Regilor sau Ce Ați Voi . . . . .	210
Văduvele Vesele Din Windsor . . . . .	218
Hamlet . . . . .	222
Troilus Și Cressida . . . . .	234
Bine-i Tot Ce Sfârșește Bine . . . . .	243

	<u>Pag.</u>
Măsură Pentru Măsură . . . . .	251
Othello . . . . .	259
Regele Lear . . . . .	270
Macbeth . . . . .	279
Antoni și Cleopatra . . . . .	291
Coriolanus . . . . .	300
Timon Din Atena . . . . .	309
Pericles . . . . .	313
Cymbeline . . . . .	316
Poveste De Iarnă . . . . .	319
Furtuna . . . . .	330
Henry VIII . . . . .	339
Poemele . . . . .	344
Apocrifele . . . . .	346
CRITICA SHAKESPEAREANĂ . . . . .	351
EPILEGOMENE . . . . .	365

## ANEXE.

1. Tablou cronologic cu datele însemnate ale vieții și operei lui Shakespeare.
2. Schema Teatrului Globe.
3. Edițiuni și Editori.
4. Bibliografie.



## LISTA ILUSTRĂȚILOR

1. Titlul edițiunii Folio 1623 cu gravura de Martin Droeshout.
2. Shakespeare (Portretul Grafton).
3. Shakespeare (Portretul Felton).
4. Shakespeare (Portretul Droeshout).
5. Shakespeare (Portretul Lumley).
6. Londra cu Teatrul Globe la 1610.
7. Londra cu Teatrul Globe la 1616.
8. Teatrul Globe la 1612.
9. Desenul lui De Witt reprezentând interiorul Teatrului Swan-Londra la 1596.
10. O reprezentație shakespeariană la Red Bull în Londra la 1672.
11. Henry Wriothesley, conte Southampton, protectorul lui Shakespeare.
12. Trei iscălituri pe diferite acte ale lui William Shakespeare.
13. Trei iscălituri pe testamentul lui William Shakespeare.
14. Versuri din « Sir Thomas More » scrise de Shakespeare.
15. Eugène Delacroix: Hamlet.
16. Eugène Delacroix: Hamlet.

MONITORUL OFICIAL ȘI  
IMPRIMERIILE STATULUI  
IMPRIMERIA NAȚIONALĂ  
BUCUREȘTI

VERIFICAT  
2007



VERIFICAT  
1987