

## VALOAREA ȘI FUNCȚIILE ELEMENTULUI NARATIV ÎN COMEDIA PLAUTINĂ

DE

NICOLAE-ȘERBAN TANAȘOCA

Dată fiind frecvența folosirii elementului narativ de către Plautus, o examinare a valorii și funcțiilor acestui element în comediiile sale este necesară pentru completarea viziunii noastre asupra dramaturgului și a artei lui. E ceea ce vom încerca să facem în paginile următoare\*.

Vorbind despre caracterul specific al reflectării realității în teatru, I. L. Caragiale spune: « Teatrul și literatura sînt două arte cu totul deosebite și prin intenție și prin modul de manifestare al acesteia. Teatrul e o artă independentă care, ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreuncea dreptul de egalitate pe propriul lui teren »<sup>1</sup>.

În istoria acestei arte, la diferite popoare, diferiți creatori au acordat, însă, prioritate în cadrul sintezei constructive teatrale uneia din artele elementare ce intră în alcătuirea ei: fie muzicii, fie dansului, fie mimicii, fie pantomimei ș.a.m.d. Teatrul grec și de tradiție greacă — cum e, în primul rînd, teatrul roman — au dat o mare atenție elementului literar. Din această pricină, deși au sesizat diferența dintre literatură și teatru, numeroși critici și teoreticieni ai artei au privit piesele concepute în acest spirit ca « poezii dramatice », tragice sau comice.

Calitatea și greutatea specifică a elementului literar în aceste piese este într-adevăr atît de mare, încît nu putem respinge cu totul un asemenea punct de vedere. Dimpotrivă, să nu uităm că tocmai datorită acestei însușiri au ajuns pînă la noi minunatele opere de artă teatrală ale antichității. Dar a ne limita la considerarea lor numai sub raportul strict literar ar fi același lucru cu — să-l cităm din nou pe Caragiale — a judeca un monument arhitectonic ca operă de desen pe planșetă<sup>2</sup>.

---

\* În alcătuirea prezentei lucrări mi-au fost de un prețios ajutor îndrumările directe precum și cursul de Istorie a literaturii latine ale tov. M. Nichita. De asemenea și observațiile și sugestiile tov. M. Nasta. Drept care le aduc și pe această cale respectuoase mulțumiri.

<sup>1</sup> I. L. Caragiale, *Oare teatrul este literatură?*, în *Epoca*, 8 august 1897, semnat Ion, apud I. L. Caragiale *despre teatru*, ESPLA, București, 1957, p. 148.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 147.

Trebuie să subordonăm cercetarea și aprecierea « literaturii dramatice » cercetării și aprecierii ansamblului teatral, pe care să încercăm a-l reconstitui, folosind, desigur, așa cum nu o dată s-a făcut, toate informațiile pe care ni le oferă, pe lângă textul piesei, celelalte izvoare literare și de cultură materială.

Socotim că această perspectivă a *teatralității* este cea mai potrivită pentru aprecierea justă și a comedii plautine. Aceasta cu atât mai mult cu cât, așa cum vom vedea mai jos, caracterul lor teatral e foarte accentuat. Totodată nu uităm nici un moment faptul că e vorba de o anumită teatralitate, istoricește determinată și pe care, conducându-ne după principiile materialist-dialectice în interpretarea fenomenului artistic, o putem explica prin factori de ordin economic, politic, social, cultural. Înainte de a trece deci la discutarea propriu-zisă a temei noastre, să căutăm a caracteriza în câteva cuvinte teatrul plautin, încadrându-l epocii și mediului social în care a apărut, cărora li s-a adresat.

În perioada când Roma se transformă în statul cel mai puternic din bazinul mediteranean (sec. III — II î.e.n.), Plautus este unul din artiștii care răspund aspirațiilor ei de realizare și pe plan spiritual. În sfera teatrului, el este cel mai tipic reprezentant al proverbialei puteri de asimilare creatoare romană. Intuind necesitățile lumii lui, Plautus adaptează comedia greacă nouă realităților și spiritului Romei în avânt, reușind să creeze artă nouă, originală, aplaudată.

Comedia grecească nouă, meșteșugit construită, însuflețită de o vervă mai mult cerebrală, cugetînd în spirit epicureizant asupra vieții, se îndepărtase cu mult de vechiul tip de comedie, apropiindu-se de cel al dramei moderne. Ea căuta să redea adevăruri general-umane, întruchipîndu-le în psihologii cît mai verosimile și în mare măsură determinate pentru acțiunea piesei. Amuza pe spectatori în spiritul unui comic subtil, uneori, poate, ușor amar. De o mare perfecțiune formală, ea conținea și cultiva dialoguri scînteietoare, apropiate de unii istorici literari de aticismul celor platonice<sup>1</sup>. În felul acesta comedia greacă se literaturiza și aristocratiza. « Elles sont, spune Paul Lejay despre aceste comedii, un régal de lettré, plus convenable à un petit cercle d'amateurs, que devant un public nombreux, bruyant, inégalement préparé<sup>2</sup> ».

Dar Roma lui Plautus trăiește, după victoria asupra lui Hannibal, un moment de avînt general în toate domeniile. Războaiele punice antrenaseră mase mari de cetățeni în efortul istoric creator, cărora le dăduseră, o dată cu conștiința acestei participări, mîndria de învingători. Dornice de destindere, lacomе de viață, de plăceri, de cultură, aceste mase alcătuiesc publicul lui Plautus. Un public zgomotos, mai puțin cultivat, pentru care o artă de categoria celei grecești nu e potrivită, dar care nu mai este satisfăcut de cea locală, reprezentată — în ceea ce privește teatrul — prin rudimentarele satire dramatice, atelane și mimi. De aceea Plautus operează importante modificări în conținutul și forma comedii « importate ».

Îmbinînd în chip original realitățile economice, sociale, politice, juridice, morale romane cu cele grecești, simplificînd psihologia personajelor — ca la eroii « tipici » ai atelanei și mimului — în jurul unei trăsături predominante, general-umane, el își creează un univers propriu, hibrid dar fermecător și totodată adevărat din punctul de vedere al omenescului și al artei. În același timp intensifică teatralitatea comediei, îi dă acesteia un caracter mai concret și mai viu, introducînd în mijlocul acțiunii,

<sup>1</sup> P. Lejay, *Plaute*, ouvrage publié par L. Pichard, Paris, s.a., p. 8.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

complicată prin contaminație, cîntecul și mimica dansată, împrumutate din tradiția populară a satirei dramatice<sup>1</sup>. Dă o mai mare vioiciune și varietate versului prin polimetria împrumutată și ea din aceeași tradiție și folosește o limbă populară colorată, proaspătă, a cărei succulență nu poate fi comparată decât cu cea a eroilor lui Aristofan sau a bufonilor lui Shakespeare. El realizează cu toate aceste mijloace un spectacol comic integral, a cărui măsură și scop este rîsul; căruia nu-i putem imputa abaterile de la o logică strictă — și modernă — în desfășurarea acțiunii, deoarece se conduce după logica tot atît de valabilă a comicului, conceput și el în spiritul locului și vremii.

Între extremele rafinamentului grecesc și ale rusticității romane, Plautus creează astfel un teatru menit a desfăta publicul, dar și a-l pregăti pentru forme artistice mai evolute<sup>2</sup>. Prestigiul de care autorul s-a bucurat în antichitate și în vremurile mai apropiate de noi dovedește cu prisosință succesul întreprinderii sale<sup>3</sup>.

În încercarea noastră ne vom opri mai întîi asupra modului în care folosește Plautus narațiunea ca pe o modalitate artistică concretă, de redare prin cuvînt a realității. Cu alte cuvinte, vom urmări valoarea ei de *componentă literară* a sintezei teatrale. Această valoare nu e nouă, nu e o inovație plautină. Dar ea se realizează funcționînd în diferite direcții, cu diferite scopuri, solicitată de diverse necesități, încadrîndu-se activ spiritului și unității stilistice a ansamblului. În toate aceste privințe, comedia plautină este interesantă și demnă de cercetat.

Ținem să precizăm, anticipînd, că, dată fiind polivalența funcțională a narațiunilor plautine — reflex de adaptare determinat de caracterul unitar al comediilor și factor determinant de unitate — nu am încercat să alcătuim clasificări, după scheme rigide, ale acestora. Lucrul n-ar fi avut rost. Am căutat însă să explicăm și să evidențiem, prin analiză și exemplificări, aspectele amintite ale folosirii narațiunii, în dorința de a atinge pe această cale scopul propus la începutul lucrării: completarea viziunii asupra autorului prin cercetarea procedeelelor artistice întrebunîțate de el.

Neobișnuit cu teatrul, spectatorul roman din vremea lui Plautus nu putea urmări cu ușurință piesa. Lui nu-i erau familiare convențiile teatrale, nu le înțelegea și, ca atare, nu putea gusta spectacolul, nu putea recepta conținutul piesei,

<sup>1</sup> P. Lejay, *op. cit.*, p. 10.

<sup>2</sup> cf. K. Marx, *Introd. la Contribuții la critica economiei politice*, 2, p. 246—247, apud K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, E. P. L. P., 1953.

<sup>3</sup> Lejay este acela care, cu opera citată, a deschis drumul interpretărilor reconstitutive ale teatrului plautin. El denumește (analizînd partea elementului muzical în economia spectacolului) comedia plautină « opéra-comique ». În același spirit reconstituitiv caracterizează comedia plautină Ettore Bignone, *Storia della letteratura latina*, Firenze, 1945, F. Arnaldi, *Da Plauto a Terenzio*, Napoli, 1947, Benedetto Riposati, *Il teatro romano*, Milano, 1955/56. Acesta din urmă folosește termenul « teatralitate » într-un sens apropiat, dar nu identic cu cel, mai general, pe care i-l dăm noi. Valoroasă, lucrarea lui F. della Corte, *Da Sarsina a Roma*, Genova, 1952, analizează comedia plautină după criteriul, realist, al comicului. Nu putem fi însă de acord cu rezervele autorului în ceea ce privește sensul creator și progresist al intervenției plautine în comedia greacă. Della Corte reține numai vulgarizarea comediei grecești de către Plautus, « pierderea demnității scenice » a acesteia, fără să vadă necesitatea social-istorică a acestui lucru, necesitate în raport cu care se evidențiază valoarea lui. Un prețios studiu românesc asupra lui Plautus este acela al lui Eliodor Constantinescu, cu care autorul își deschide propria traducere integrală a operei dramaturgului roman. Remarcăm sublinierea — bazată pe sugestiile textului — a caracterului de spectacol pe care-l au comediile plautine, stabilirea raporturilor existente între acestea și tradițiile artistice romane. (*Comediile lui T. M. Plautus, precedate de un studiu asupra operei poetului și a teatrului latin de pe vremea sa*, trad. de E. Constantinescu, București, Casa Școalelor, 1925).

intențiile autorului. Iată de ce acesta va folosi narațiunea ca mijlocul cel mai simplu, mai direct, mai firesc și mai eficace de *explicare* a acțiunii.

Piesa începe printr-o parte expozitivă, narativă, în care se schițează subiectul piesei în linii mari. Este *argumentum* al prologului prin care se ațîță curiozitatea spectatorului, interesul lui pentru aceasta, prin care se realizează un climat favorabil transmiterii către public a conținutului ei. Spectatorii vor încerca să completeze cu fantezia schița prezentată, rîzînd apoi satisfăcuți, dacă au « nimerit-o », iar dacă nu, de asemenea rîzînd, căci piesa stîrnește oricum hazul. Uneori prologul conține anticipări asupra desfășurării acțiunii căreia i-a stabilit premisele, explicații asupra urzelii complicate a intrigii. Alteori prologul lipsește, fiind înlocuit printr-o expunere dialogată, în scena inițială. După cum, după prolog, povestirea intrigii poate fi reluată, fie într-un monolog, fie într-un dialog. Energia potențial-dramatică a materialului de viață expus crește prin actualizarea lui, concentrat în narațiune. Pe baza acestui material comedia se poate desfășura în ritmul saturic specific, vioi, agitat<sup>1</sup>.

Cităm pentru exemplificare: Prologul la *Amphitruo*, rostit de zeul Mercur, cu referiri la costumație și explicarea substituirilor de mai tîrziu; prologul la *Aulularia*, rostit de zeul Lar și conținînd o schiță a întregii piese; prologul post-plautin la *Capitui*, urmat de prologul adevărat, rostit de parazitul Ergasilus; prologul la *Cistellaria*, reprezentat de fapt prin două monologe: unul, al Lenei, conținînd o introducere sumară în subiect, altul, al zeului Auxilium, prezentînd subiectul în întregime, aruncînd lumină asupra părților obscure pentru muritoarea Lena din mersul întîmplărilor, cu exprimarea directă a cauzei diferențelor între cele două expozițiuni; prologul la *Mercator*, rostit de eroul principal, Charinus; prologul la *Miles Gloriosus*, rostit de Paestrio și situat după actul I — o scenă de prezentare a eroilor principali; prologul la *Rudens*, rostit de steaua Arcturus; prologul lui Diniarchus la piesa *Truculentus*, conținînd anticipări asupra acțiunii.

Cităm ca expuneri dialogate: dialogul între doi eroi ai piesei *Trinummus* în I, 1, comentat de Luxuria și Inopia în prolog ca atare; dialogul expozitiv din *Curculio*, I, 1; dialogul expozitiv din *Epidicus*, I, 1.

Din loc în loc această desfășurare este întreruptă prin momente de echilibru, prin « paliere », cum le numește Lejay, în ritmica spectacolului. Sînt monodii care adeseori conțin narațiuni. Este vorba de narațiuni recapitulative ce reamintesc spectatorului mersul de pînă atunci al întîmplărilor, echilibrînd prin retrospectivă mișcarea comediei, sau de narațiuni anticipative ce avertizează pe spectator asupra evenimentelor scenice viitoare, potențînd desfășurarea ritmică vitoare a piesei.

În *Amph.* găsim exemplele cele mai caracteristice în acest sens. Mercurius (v. 463—495), Iupiter (v. 861—881), Bromia (v. 1053—1071) rostesc asemenea narațiuni. După ce s-a adresat

<sup>1</sup> Cităm, în legătură cu prologul plautin, teza de doctorat a lui Eliodor Constantinescu, *Prologus la comediiile lui T. M. Plautus*, R. Vilcea, 1931; cf. și Ph. Fabia, *Les prologues de Térence*, Paris, 1888.

spectatorilor, Bromia reia povestirea pentru stăpînul ei, Amphitruo; într-atît este de riguros respectată schema ritmică a piesei! Visul simbolic, prevestitor, care se împlinește imediat ce a fost povestit, corespondențele fiind totodată semnalate de povestitor, este un mijloc de anticipare. Așa sînt: visul lui Demipho, *Merc.*, v. 225—251; visul lui Daemones, *Rud.*, III, 1. Alteori, recapitularea întîmplărilor este un prilej de meditație filozofică sau de lamentație lirică. Astfel: monologul lui Nicobulos *Bach.*, v. 1097—1102. Alteori, ca în cazul monologului lui Chrysalus din *Bach.*, v. 925—978, avem de-a face cu un divertisment comic reușit: în exemplul citat Chrysalus își povestește întîmplările stabilind analogii cu războiul troian și continuă în același stil epic-parodistic să-și povestească, anticipat, acțiunile. Lycus, în *Poenulus*, v. 765—776, recapitulează intriga complicată — cum a fost păcălit — destul de « rece » pentru situația lui, ceea ce demonstrează rostul povestirii — informarea spectatorilor.

După cum au pregătit și motivat desfășurarea acțiunii, tot astfel narațiunile pregătesc și explică, uneori chiar povestesc, deznodămîntul piesei.

Astfel, actul al V-lea al piesei *Amph.* nu este decît o succesiune de narațiuni. Ne interesează în mod deosebit narațiunea finală, solemnă, a lui Iupiter (v. 1131—1144) prin care tatăl zeilor și al oamenilor explică tot ce s-a petrecut în piesă, încheind logic evenimentele. După ce s-a încheiat de fapt printr-o scenă bufă, piesa *Casina* conține cîteva versuri în care se istorisește deznodămîntul clasic al comediei: « Spectatores, quod futurumst intus, id memorabimus / haec Casina huius reperietur filia esse ex proxumo / eaque nubet Euthynico nostro erili filio » (v. 1012—1014). Narațiunile sînt nelipsite din finalurile pieselor cu « recunoașteri », pe care le pregătesc și le explică. În *Capt.*, Ergasilus aduce lui Hegio vestea că l-a văzut în port pe fiul pierdut al acestuia — prilej să povestească toată istoria și să pregătească pe spectatori pentru înțelegerea sfîrșitului (*Capt.*, p. 871—876). Curculio, în *Curc.*, v. 591—598, povestește o scenă interesantă și ciudată petrecută cu cîteva momente mai devreme în casă: curtezana dovedise un mare interes pentru inelul care, în scena următoare, va prilejui recunoașterile clasice, va dovedi condiția liberă a fetei, permițînd căsătoria ei. În piesa *Truc.*, IV, 3, bătrînul Callicles mai interoghează o dată, în fața spectatorilor pe selavele părtașe la înstrăinarea unui copil. Selavele « mărturisesc », istorisînd cum s-au petrecut lucrurile și lămurînd astfel pe spectatori, pregătesc finalul.

Aceleași narațiuni analizate pînă aci împlinesc simultan cu funcția lor explicativă și prin aceasta o altă funcție. Pentru a o înțelege sînt necesare cîteva explicații. Comediile plautine nu sînt jocuri grotești gratuite ale fanteziei, destinate să distreze un public obosit de intelectualism. Romanii nu se « copilăresc » din plictiseală, ci pentru că sînt copii. Comicul e naiv, rustic, pentru că spectatorii nu sînt pregătiți

pentru un altul. Dar el are o utilitate morală. El urmărește educarea prin râs a societății, el este satiric și asta tot în spiritul satirei dramatice și, în general, a întregii tradiții comice naționale. Astfel știind lucrurile, spectatorii s-ar fi simțit poate nu o dată vizați direct de ascuțitul satirei plautine și ar fi protestat. Sau, cu mentalitatea lor naivă, s-ar fi indignat pînă într-atît de unele nedreptăți ce se petrec pe scenă, încît ar fi intervenit să protejeze pe eroii năpăstuiți și să pedepsească pe cei vinovați. Să ne amintim cum un public asemănător aplica, la Londra, corecții interpreților lui Iago, cum, la noi, Caragiale a fost cu greu salvat din fața indignării de altă natură a «gărzii civice» satirizate în «Noaptea furtunoasă». Dar iată că pe scenă apar zei omniscienți, care povestesc publicului ce o să se întîmple mai departe. Iată că din cînd în cînd, «ieșind din rol», actorii subliniază caracterul fictiv al acțiunii. Participant la «misterele» teatrului, cunoscător al destinului personajelor, spectatorul se simte astfel ridicat deasupra acestora, poate ride cu poftă fără să se simtă atins direct de batjocură și reținînd ideea morală. Funcționînd în direcția «distanțării» spectatorului, narațiunea facilitează așadar, prin măgulirea orgoliului, acțiunea educativă a spectacolului, asigurînd în același timp caracterul lui comic, funcția lui distractivă, ca și . . . ordinea publică în teatru.

Dintre narațiunile explicative se desprind ca o categorie aparte, prin cauza apariției lor, narațiunile *solicitare de cadru al material-tehnic* destul de rudimentar al teatrului vremii, precum și de anumite *norme tradiționale în sistemul său de convenții*. Este vorba de narațiuni ce redau fapte absolut necesare pentru desfășurarea acțiunii, petrecute însă în afara decorului clasic, unic, al comediei. De asemenea despre anumite motivări, uneori mai dezvoltate narativ, ale unor intrări sau ieșiri din scenă.

În acest sens vom cita povestea nașterii lui Hercules și a uciderii șerpilor, pe care o rostește Bromia în *Amph.*, v. 1053—1071 și 1085—1124. Reamintim că am mai citat aceste narațiuni și mai sus — o dovadă a polivalenței funcționale a narațiunii plautine. De asemenea cităm povestirea felului în care Strobilus și-a însușit comoara lui Euclio, îngropată într-o dumbravă, din *Aul.*, v. 705—711; povestirea întîlnirii dintre Leonidas și Mercator și a convorbirii lor, petrecută într-un han, din *Asinaria*, II, 2, v. 334—358; istorisirea de către Menaechmus II a comicelor întîmplări din casa curtezanei, unde a fost confundat, fără ca el s-o știe, cu fratele geamăn, din *Menaechmi*, III, 2; povestirea captării în intriga piesei a lui Sycophanta, captare întîmplată în for, din *Trin.*, IV, 2 v. 843 și urm.; motivarea narativ-comică a ieșirii din casă pe scenă a bătrînului Simo, cîcălit de o nevastă ciudată și povestirea întreprinderilor comice ale lui Tranio, concomitente, în casă, cu o convorbire pe scenă, din *Mostellaria*, v. 690—705 și, respectiv, V, 1,1041 și urm.; povestirea peripețiilor din for ale lui Euclio care și-a motivat plecarea prin nararea afacerii ce-l cheamă acolo și apoi narează cum s-au petrecut lucrurile, din *Aul.*, 107—117 și 178—181; o povestire asemănătoare din *Men.*, v. 508 și urm.

Din aceleași motive «tehnice», Plautus dezvoltă uneori, în spiritul concepției sale despre teatru, *narațiunea-divertisment*, destinată a umple pauzele create prin

plecarea unuia din eroii piesei pentru a îndeplini o acțiune în afara scenei. Asemenea pauze dovedesc încă o dată mentalitatea naivă a publicului.

Cităm ca exemple: narațiunea-divertisment a lui Puer, care ne istorisește isprăvile culinare și gastronomice ale lui Ergasilus, din *Capt.*, 909—921; povestirea peregrinărilor lui Ergasilus în căutarea unui ospăț (*Ibid.*, III, 1, v. 478—490); povestirea amintită mai sus a lui Chrysalus, din *Bach.*, 925—978, care recapitulează în același timp intriga și anticipează asupra desfășurării acțiunii, dovedind aceeași polivalență funcțională despre care am mai vorbit. În cadrul amintitei concepții artistice a autorului se pot explica și justifica narațiunile — pur divertismente, indiferente față de mersul acțiunii, introduse de Plautus atunci când socotește că ele pot interesa și distra pe spectatori. Așa e celebra povestire a lui Sosia, un crîmpei de epopee comică, din *Amph.*, I, 1, 203—261; la fel povestirea unei scene de beție și a atragerii la ea a eroului, din finalul bachic al comediei *Pseudolus*. Cităm tot aici nararea punctului culminant al piesei *Casina*, povestire violent obscenă, dar, se pare, foarte pe gustul publicului, din *Cas.*, V, 2. Și această narațiune s-ar putea încadra în categoria precedentă, dar i-am ales acest loc datorită scopului ei principal — divertismentul comic.

Chiar din exemplele citate putem observa cum, de cele mai multe ori, aceste narațiuni scot în evidență caracterul comic al unui personaj. Cînd ele se referă la eroii principali, relevînd, prin evocarea unor întîmplări semnificative, amuzante, din viața acestora, trăsătura lor dominantă de caracter, putem vorbi despre funcția narațiunii de *caracterizare* a eroilor piesei.

Astfel, în *Aul.* povestirea citată a lui Euclio reflectă preocuparea lui permanentă: banii; în v. 311—313, Pythodicus povestește cum Euclio, mergînd la bărbier, și-a adunat unghiile tăiate, luîndu-le apoi cu sine; în v. 315—319, sclavul povestește cum Euclio a vrut să dea în judecată un uliu care l-a prădat; Euclio însuși povestește, cu mult umor, în v. 371—387, aventurile sale de zgîrcit, prin piață, iar în v. 462—472 conflictul cu un cocoș care i-ar fi ghicit ascunzișul comorii și ar fi căutat s-o dezgroape. Toate aceste narațiuni se adaugă semnificativ comportamentului scenic și în acțiune al eroului, contribuind la conturarea mai precisă și mai comică a profilului său moral.

Am examinat în cele de mai sus felul în care elementul narativ își realizează valoarea sa de componentă literară a sintezei teatrale, contribuind ca un mijloc principal și frecvent, prin împlinirea unor lipsuri ținînd de caracterul rudimentar al teatrului și al pregătirii spectatorilor, la transmiterea și la înțelegerea conținutului operei autorului. Am remarcat totodată integrarea lui activă și armonioasă în economia ritmică și comică a spectacolului.

Discutînd, mai departe, tema propusă în cadrul raporturilor între genuri (liric, epic, dramatic), urmărind *valoarea epică* a narațiunii în comedia plautină,

vom completa în mod util această primă parte a lucrării noastre, ne vom apropia și mai mult de scopul ei: cunoașterea mai adâncă a lui Plautus și a artei sale.

Pornind de la opiniile exprimate de Ovidiu Papadima în studiul *Cîteva observații în problema genurilor literare*<sup>1</sup>, vom considera și noi «genurile» drept «atitudini creatoare ale artistului, ținînd de structura cea mai adîncă a sufletului uman».

Vom deosebi deci și în teatru, ca și în celelalte arte, atitudini lirice (Maeterlinck, Aristofan), epice (Brecht) sau dramatice (Caragiale).

În ceea ce-l privește pe Plautus, ni se pare că atitudinea lui fundamentală este, într-un anumit sens, epică.

Simplificînd viața psihică a personajelor sale, înghețîndu-le în «măști» comice, Plautus sărăcește resursele conflictelor dramatice. Personajele lui sînt marionete pe care un păpușar de geniu le mînuiește după bunul său plac, punîndu-le în situații comice, scoțîndu-le din ele, ca un adevărat Destin. Cu ajutorul lor, Plautus «spune» spectatorilor «o piesă de teatru». În spatele păpușilor simțim mereu prezența povestitorului, care, slujindu-se de ele ca de niște port-voce, comentează ce se întîmplă pe scenă, fie explicînd, fie bătîndu-și joc de propriii eroi într-un stil suspect de nediferențiat, fie că e vorba de Iupiter, de Mercurius sau de Sosia (comentariile «à part» făcute de un al treilea, în vreme ce alți doi vorbesc, și adresate în fond direct publicului). Uneori el enunță cugetări filozofice și sentințe morale, prin gura nu importă a cărui personaj, în legătură cu ceea ce se petrece în piesă, adică în povestea lui sau face lungi digresiuni, cu aluzii și aprecieri asupra moravurilor (Periplectomenus în *Miles*). Alteori explică ascultătorilor convențiile modului său de exprimare — teatrul — sau povestește pur și simplu, așa cum am văzut mai înainte, folosindu-se în acest scop de eroii piesei sau inventînd unul special pentru povestire (Arcturus, Lar, Auxilium etc.).

În cadrul acestei concepții artistice, ținînd de tradițiile teatrului popular și întîlnită nu numai în antichitate<sup>2</sup>, toate narațiunile citate pînă acum se dovedesc a fi comunicări directe ale autorului către spectator, mijloace literare de redare a «dramei» izolate din succesiunea de drame a vieții active, exterioare ei și puțînd fi înlocuite lesne cu alte mijloace de exprimare din tezaurul atît de bogat al dramaturgului nostru. Este adevărat că, prin dialogare, acesta dă adeseori iluzia dramaticului. Că este numai o iluzie se poate observa îndată, la o examinare mai atentă. Scenele expositive, de pildă, pot fi foarte ușor înlocuite prin monoloage, fără ca «drama» să sufere cu ceva. De fapt numai unul din personaje povestește, iar celălalt întrerupe și comentează comic povestirea.

Dar există la Plautus și narațiuni ce reprezintă ele însele «drama». În aceste cazuri nu autorul, ci însuși eroul vorbește, povestește, iar fapta lui determină acțiunea.

<sup>1</sup> Limbă și literatură, 1957, p. 215—236.

<sup>2</sup> Procedul a fost folosit de pildă de Commedia dell'arte. Actorii își scoteau uneori masca și dădeau glas astfel părerilor, indicațiilor etc. exprimate de autor, în numele lui. Goldoni, vorbind de pe pozițiile unui teatru prin excelență «dramatic», critică în *Teatrul comic* procedeele ale acestuia pîrînd însă unui cititor neavizat că ar critica pe însuși Plautus! Atît de mare este apropierea autorului nostru de o asemenea tradiție populară.

În schimb, alți autori au preluat cult aceste procedee, fie pentru intensificarea caracterului popular, fie pentru îmbogățirea mijloacelor de expresie, fie în sens estetizant, gratuit. În această privință, cf. Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, 1937 și o interesantă discuție între regizorii sovietici Ohlopkov și Tovstonogov în revista Teatr, 11—12/1959 și 2/1960, reprodusă parțial în Teatrul, 5 mai, 1960.



Aici, valoarea epică a narațiunii se subsumează atitudinii dramatice a vorbito-  
rului. Nu mai este indiferent cine, cum și când povestește, narațiunea nemaifiind  
literatură, ci fapt redat teatral.

Astfel de narațiuni sînt, în primul rînd, numeroasele povestiri  
mincinoase pe care sclavii le inventează pentru a produce anumite  
încurcături și a descurca altele. În *Most.*, de pildă, povestirile  
mincinoase ale lui Tranio și, în contrast cu ele, povestirile ade-  
vărate ale altora fac pe bătrînul Theopropides să reacționeze  
corespunzător. Din jocul acestor povestiri se alimentează o vreme  
acțiunea piesei și comicul ei. La fel în *Bach.*, povestirea minci-  
noasă plină de fantezie a lui Chrysalus, iar în *Mil.*, poveștile lui  
Palestrio.

Putem cita de asemenea două interesante și amuzante  
narațiuni — forme « delicate » de solicitare a unor servicii pe  
care unul din eroi le adresează altuia. Solicitantul spune o po-  
veste despre doi oameni, dintre care unul a obținut un mare  
cîștig, dînd apoi în dar celuilalt o parte etc., făcînd mereu aluzii  
la asemănarea acestora cu cei ce vorbesc. Interlocutorul se prinde  
în joc și continuă povestea adevărînd-o sau corijînd-o, aprobînd  
sau dezaprobînd purtarea personajelor imaginate. Aceste nara-  
țiuni se găsesc în *Rud.* (v. 954 și urm.) și *Stichus* (v. 532 și urm.).

În piesele cu substituirii de persoane, narările unor fapte  
înelșătoare, din pricina substituirii eroilor, provoacă o serie de  
întîmplări comice. Astfel în *Amph.*, II, 2, scena « reproșurilor »  
între Alcumena și Amphitruo și Sosia: Alcumena povestește  
soțului cum, cu cîteva ore mai devreme, s-a despărțit de el, ce  
se întîmplase înaintea despărțirii etc. Cum, în realitate, ea se  
despărțise de Iupiter, travestit în Amphitruo, faptul stîrnește  
conflictul. Scena nu e singura din piesă. Întîlnim scene asemă-  
nătoare și în *Menaechmi*.

Dar asemenea narațiuni, deși numeroase în opera artistului, apar, în fiecare  
piesă luată în parte, numai ca momente dramatice, de mai mare obiectivare a  
autorului.

Nu intenționăm să tragem de aici nici un fel de concluzie depreciativă asupra  
artei lui Plautus. Dimpotrivă, legînd atitudinea epică amintită de preocuparea  
de a face inteligibil pentru un spectator mai puțin avizat un mod nou, superior  
de cunoaștere artistică a realității, o reținem ca pe un element valoros.

Dar există oare o asemenea preocupare urmărită în mod conștient?

Credem că nu greșim afirmînd că folosirea narațiunii de către Plautus, în felul  
arătat de analiza noastră, reprezintă un proces pe deplin conștient. Pe lîngă marea  
varietate a modurilor de narare (monolog sau dialog; citirea unei scrisori — ca  
în *Pseud.*, rugăciune către zei — *Most.*, v. 75 și urm., vis simbolic etc.) supri-  
marea narațiunii atunci cînd autorul o simte necesară (sfîrșitul *Cas.*, *Most.*, v.  
1039 etc.) vin în sprijinul acestei afirmații.

Mai mult decît atît, există unele replici prin care, după procedeul amintit,  
autorul explică prin gura personajelor sale de ce a renunțat la narațiunea « clasică »,  
după cum în altele arată că își dă seama de banalitatea folosirii ei.

Cităm în acest sens: din *Poen.*, III, 1, 550—552: « Aduocati: Omnia istaec scimus iam nos, si hi spectatores sciant; / horunc hic nunc causa haec agitur spectatorum fabula: / hos te satius est docere, ut, quando agas, quid agas, sciant »; din *Pseud.*, III, 4, 720—721: « Pseudolus: Horum causa haec agitur spectatorum fabula hi sciunt, qui hic adfuerunt; uobis post narrauero »; din *Amph.*, 986—989: « Mercurius: nam mihi quidem hercle qui minus liceat, deo minitarius populo, ni decedat mihi, quam seruulo in comoediis? / ille nauem saluam nuntiat aut irati aduentus senis: / ego sum Ioui dicto audiens, eius iussu nunc huc me adfero » — după care urmează un « prolog » narativ la actul al IV-lea, în care se anticipează asupra desfășurării acțiunii în acest act.

Iată, dar, cum cercetarea pe lângă analiza conținutului operei a unei probleme aparent formale, de « tehnică artistică », ne ajută, în ultimă instanță, la conturarea imaginii demne de stimă a unui autor realist, care caută conștient și poate chinuit un limbaj artistic pe înțelesul maselor largi de spectatori cărora li se adresează. El poate constitui și azi o pildă în acest sens.

## ЗНАЧЕНИЕ И ФУНКЦИИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО ЭЛЕМЕНТА В КОМЕДИЯХ ПЛАВТА

### РЕЗЮМЕ

Подчеркивая характер «целостного комического спектакля» пьес Плавта, автор исследует сначала каким образом повествовательный элемент выполняет свою функцию «литературной составной части этих театральных синтезов». Он указывает, что повествование, устраняя определенные недостатки, присущие примитивному характеру театра того времени и художественной подготовке зрителей, способствует в качестве часто применяемого способа передаче и пониманию содержания пьес. Основные функции повествовательного элемента следующие: объяснение действия и пространственное отдаление зрителя, характеристика героев, развлечение. Замечается в то же время активное включение повествовательного элемента в комический дух пьесы и живая сатническая ритмика комедии.

Вторая часть работы посвящена эпическому значению повествования. Считая литературные жанры «творческим приемом» художника, а театр Плавта в определенном смысле эпическим театром, автор различает две категории повествования: 1) Повествование как литературный способ общения автора со зрителем, вне драматического действия. Хотя они иногда кажутся драматизированными, эти повествования сохраняют свой эпический характер. Все проанализированные в первой части работы повествования относятся к этой первой категории. 2) Повествование как составная часть драматического действия. В этом случае драматург не пользуется повествованием как литературным средством передачи, но драматически изображает сами факты пове-

ствования. Эпическая функция повествования дополняет драматическое действие повествующего. Автор цитирует в первую очередь лживые рассказы, посредством которых рабы обманывают своих хозяев, создавая запутанные положения.

В последней части исследования выявляется сознательный характер применения Плавтом повествования и, в связи с этим, народность, прогрессивность, реалистичность его искусства.

## LA VALEUR ET LES FONCTIONS DE L'ÉLÉMENT NARRATIF DANS LA COMÉDIE PLAUTINE

### RÉSUMÉ

En insistant sur le caractère de « spectacle comique intégral » des pièces de Plaute, l'auteur examine premièrement la façon dont l'élément narratif réalise sa valeur de « partie intégrante de ces synthèses théâtrales ». Il montre comment la narration contribue, comme moyen souvent employé, en remédiant quelques défauts dus au caractère rudimentaire du théâtre de l'époque et à l'insuffisante éducation artistique des spectateurs, à la transmission et à la compréhension du contenu des pièces. Les principales fonctions de la narration sont: d'explicitier l'action, donner de la perspective au spectateur, caractériser les héros, divertir. L'auteur remarque aussi l'intégration active de l'élément narratif dans l'esprit comique et la vive rythmique satirique de la comédie.

La seconde partie de l'étude est consacrée à la valeur épique de la narration. En considérant les « genres » comme des « attitudes créatrices » de l'artiste, et le théâtre de Plaute comme un théâtre « épique dans un certain sens », l'auteur observe deux catégories de narrations: 1) Narrations — moyens littéraires de communion entre auteur et spectateur, extérieurs à l'action. Quoique parfois apparemment dramatisées par le dialogue, ces narrations conservent le caractère épique. Toutes les narrations analysées dans la première partie de l'étude appartiennent à cette catégorie. 2) Narrations qui font partie intégrante de l'action. Dans ce cas le dramaturge n'emploie plus la narration comme moyen littéraire de communion, mais reproduit dramatiquement les faits narratifs. La valeur épique de la narration se substitue à l'attitude dramatique du narrateur. L'auteur cite en premier rang les narrations menteuses à l'aide desquelles l'esclave dupe son maître en provoquant des complications.

Dans la dernière partie de l'étude on relève le caractère conscient de l'emploi de la narration par Plaute et, joint à celui-ci, le caractère populaire, progressiste et réaliste de son art.