

rățioieni și supușenie. Până astăzi, acesta a fost — dintre spectacolele străine — cel mai „venețian“, cel puțin în ceea ce privește o tradiție latină și în special, italiană. Lucrul a fost, de altfel, din plin demonstrat de aplauzele prelungite și extrem de călduroase care au încununat efortul românilor.

Paolo Emilio POESIO

(„La Nazione Italiana“, Florența, 25 iulie 1957)

Comunicări la Congres

Poziția comediei dell'arte în istoria universală a teatrului, actualitatea și limitele ei

Nu ne vom încumeta, în această scurtă comunicare, a dezvălui aspecte inedite asupra fenomenului denumit *commedia dell'arte* sau a formula noi ipoteze interpretative. O foarte bogată literatură, în toate limbile europene, dar mai ales italiană și franceză, a întreprins cu prisosință această lucrare. Vom încerca numai a sublinia cum din diferitele momente ale evoluției *commediei dell'arte* — începuturi și apogeu — se deschid perspective care interesează probleme esențiale pentru istoria teatrului universal. În felul acesta, origini de o vechime impresionantă se pot sugera și se pot examina probleme de structură socială și profesională într-o încadrare din istoria culturii, dând o poziție centrală acestui teatru creat numai de actori, cu primatul artei lor, care a influențat în dramaturgie atât de puternic trei mari creații naționale: franceză, engleză și spaniolă.

Veacul al XVI-lea a văzut născându-se *commedia dell'arte*. La 1570, ne găsim deodată în fața unui gen de teatru format care avea caracteristic, în afară de improvizarea dialogului pe scenă de către interpreți, mai ales conlucrarea măiastră și armonioasă, în procedeu de contrapunct aproape, a unui colectiv. E o formulă care s-a răspândit pretutindeni în peninsula, dând Italiei o unitate artistică, înainte de a o cunoaște pe cea politică. Veacul acesta dezleagă ultimele cătușe medievale. De un puternic individualism, el creează discipline noi, separate, și profesii noi în legătură și cu marile descoperiri. Acum se nasc botanica, mineralogia, geografia și cartografia. Vesalius își publică marile lucrări de anatomie; Ambroise Paré, medicul regilor Franței, este întemeietorul chirurgiei. Două profesii noi apar, de sine stătătoare: scriitorul și actorul, care aveau să cunoască în această renaștere tirzie expresia cea mai desăvârșită a artei sale: *commedia dell'arte*. O largă mișcare de democratizare se ivește. De ea se vor bucura atât pătura rurală, cât și cea urbană. Ruzzante (1502—1542), care a fost privit, credem noi, pe o prea largă interpretare, ca înainte-mergătorul noului stil de teatru, s-a străduit să alcătuiască o sinteză între stilul clasic și cel rural. *Commedia dell'arte* însă avea să profite din plin, în libertățile ei, de această democratizare citadină. Alte câteva caracteristici ale veacului în care s-a născut sînt preluate și folosite de acest nou gen de teatru. În afară de pîrghia puternică a dialogului științietor, care era de esența însăși a teatrului, dialog care susținea, ca formă, și expresia altor genuri literare (moștenire din vechile dialoguri platoniciene afecționate de umanism), tineretea afirmată ca o putere înnoitoare și vitalismul întregiau aspectul esențial al acestui veac al XV-lea. Și *commedia dell'arte*, în apogeu ei

mai ales, n-a fost lipsită de afirmarea acestor trăsături. Ba una din ele — tinerețea cu drepturile ei și pledoariile pentru așezarea ei pe primul plan al vieții — a răzbit pînă în Molière, unde o întîlnim, firește, și ca pe un aspect al concepției scriitorului despre viață, dar și ca pe o temă adusă pînă la el de influențele atît de hotărîtoare ale italienilor asupra marelui clasic francez.

Toate aceste răsfrîngeri din veacul care a produs-o în commedia dell'arte sînt de netăgăduit fenomene ale apogeului. Vor mai fi și altele, după ce formula se va fi încheiat și după ce trupele își vor fi făcut cadre superioare care să impună genul acesta de autentică și hotărîtă creație populară și păturilor superioare ale societății. Căci commedia dell'arte a cucerit de-a lungul veacului al XV-lea nu numai curțile statelor italiene, academiile și toate spiritele luminate, dar și curțile celorlalte state europene. Însă, de pe la sfîrșitul veacului precedent, după îngăduința regelui francez Henric al III-lea, dată trupei celebre „Gelosî”, și după popasul lor la Paris, aceștia sub conducerea lui Drusian Martinelli au plecat la Londra unde nebunul reginei Elisabeta, Tarleton, a învățat multe de la italieni. Și Shakespeare el însuși, în a cărui operă se pot urmări elementele atît de valoroase ale folclorului și ale dramei magice, de bună seamă că va fi aflat multe din practica acestor străluciți comedienii veniți din sud. De altfel, Falstaff ar putea fi disociat în trăsăturile lui într-un capitano de commedia dell'arte, și un Arlechin din epoca bună, în care, fără să fi fost nevoie de vreo filiație antică, găsim trăsătura unui mîncău, mai degrabă decît pe a unui parazit latin.

Și drumul contaminării trece mai departe. După doi ani de popas în Anglia, „Gelosî”, în tovărășia și a lui Tristan Martinelli, binecunoscutul arlechin, trece în Spania. De bună seamă, aceasta este calea uneia dintre cele dintîi și principale acțiuni de înfrîngere a comediei dell'arte asupra teatrelor europene. Drama în sine, adică poezia dramatică, avea să se resimtă în structura ei (Molière, în primul rînd), dar mai ales profesiunea și arta actorului. Dacă ipotezele care privesc începuturile genului sînt afirmate, dar și tăgăduite cu privire la filiația strictă a personajelor fixe, ale tipizărilor ca cele din antichitate, nu este mai puțin adevărat că și pe această latură problema comediei dell'arte poate fi reluată și cercetările ei pot duce foarte departe. Mai mult decît o sugestie, desigur, e înrudirea foarte apropiată, ca metodă și mijloace de expresie, între commedia dell'arte și primordialul mimus. Începutul acesta de un puternic realism în exprimare nu stă mai puțin aproape de tendința de a imita și a transcrie tridimensional prin gesturi lumea înconjurătoare, cît și de capacitatea de a sugera prin anumite rudimente drama magică, înglobată într-un trecut foarte îndepărtat de mimusul depozitar al acestei drame. Întrucît privește creația bazată pe observație directă, asociată întotdeauna cu o atitudine satirică, întocmai ca în mimusul antic, în care toți cei umili și obidiți și apăsați socialmente își găseau o rostire, commedia dell'arte, în începuturile ei de bună seamă a practicat-o într-o linie mult mai simplă decît în adaosurile tîrzii.

Fie din scene adaose și improvizate, ca în misterele medievale (scena Apostolilor); fie în dezvoltarea pe linie de comedie a unui personaj (Dracul înfricoșător al misterelor timpurii, care se transformă într-un personaj nătîng), fie, mai ales, pe observația directă care se impune pentru oglindirea și folosirea moravurilor celor mărunți din viața cetății, materialul comediei dell'arte se amplifică neîncetat. Firește că teatrul, în forma lui cea mai completă, este un fenomen citadin, iar commedia dell'arte, cel mai teatralizant dintre teatre, poartă pecetea aceasta. Înainte de a căpăta un stil unitar, național, cetățile izolate i-au dăruit personajele fixe, din propriile lor intenții și creații. Bologna l-a dat pe Doctor; Veneția pe bătrînul Pantalone; Neapole pe Capitano. Apoi, sumarul decor, fundalul permanent: o răscruce de străzi, așa cum Renașterea îl sugerase pentru toate genurile de comedie, este iarăși un element de permanentă preocupare citadină. Totuși, oricît ar fi create personajele comediei din liberă observație realistă de o lume mărunță,

isteață, eliberată de o binefăcătoare eră de democrație, adică, oricît s-ar justifica precisa compunere a lui Pantalone din satirizată preocupare negustorească; a Doctorului din exagerare cărturărească, iar a Căpitanului dintr-o ridicolă soldatescă, rămîne cel puțin un personaj, și nu dintre cele mai neînsemnate, Arlechin, a cărui justificare — cu fața neagră, păroasă, permanent înfățișat — indică un drum foarte departe în trecut, dacă nu întotdeauna luminat, prin Mistere și personajul Diavolului amintit, pînă la acel demon al vegetației, din drama magică, asociată cîndva aceluiași mimus creator și realist, verigă el însuși înspre commedia dell'arte. Această dramă magică, ce stă undeva ca o temelie de dincolo de începutul dionisiac-religios al teatrului european îndeobște, își trimite în felul acesta o șuviță de legătură, credem noi, pînă în această poziție centrală a commediei dell'arte.

Există mișcări teatrale mai tinere, printre care și cea romînească, neatinsă direct de învățătura și influența commediei dell'arte. Vor fi fost și la noi, la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, actori amintiți astăzi numai cu numele lor de pehlivani, panglicari sau suitarii, artiști rătăcitori, categorie între mimi propriu-zis și acrobați, care să fi înveselit iarmaroacele sau serbările și festivitățile mai avute. Dar despre desfășurarea artei lor n-avem urmă. Teatrul romînesc propriu-zis începe prin al treilea deceniu al veacului al XIX-lea, sub semnul unei intelectualități dinamice, protestatare, progresiste și naționale. Era firesc ca, într-o disciplină de teatru cu text, baza să fi fost alcătuită din preocuparea pentru dramă. Profesiunea de actor, ce avea să se înfiripeze de-a lungul veacului și era chemată să dea viață acestor texte, se împrumută direct de la un nivel stabilit atunci al actorului european din veacul al XIX-lea, care el însuși uitase de mult de miezul cel mai autentic al teatrului dintotdeauna, de commedia dell'arte. Așadar, o influență directă n-a putut exista pentru teatrul romînesc ca pentru celelalte teatre. Totuși, fără a forța nici o analogie și nici o legătură, socot că este bine să semnalez că drama magică despre care vorbeam mai sus dăinuiește și astăzi la noi, proaspătă și autentică, populară, rurală, ca în cele mai sigure începuturi ale teatrului universal. Firește că nici o legătură nu se poate stabili între ea și teatrul romînesc ca atare, nici de azi, nici de ieri. Aci, a rămas un fenomen izolat, prețios însă și organic, credem noi, pentru începuturile și întreaga evoluție a teatrului universal.

Socotim însă că formula desăvîrșită a commediei dell'arte, în evoluția generală a fenomenului teatru, deține o poziție centrală nu numai prin arta actorului a cărei expresie superioară și completă a fost; nu numai prin ceea ce a primit dintr-un străvechi fond de influențe și a transformat; nu numai prin versiuni noi, ale dramei înșiși pe care le-a provocat, ci și printr-o serie întreagă de probleme ce se mai pun și astăzi în legătură cu arta scenei, și pe care commedia dell'arte la vremea ei le-a cunoscut și le-a soluționat. Sub raportul acesta, noi credem că se mai poate vorbi de actualitatea ei.

Deși în arta actorului instrumentul complet de expresie a fost întotdeauna corpul însuși al interpretului, genurile solemne, dintre care mai ales tragedia franceză, au adus o economie și o lentoare hieratică, renunțînd în bună parte la fondul de expresivitate al instrumentului acesta de exprimare completă a actorului, propriul său trup. Drama burgeză, adîncind acțiunea psihologic în formele naturaliste și într-o lume puțin agitată fiziceste, a continuat linia, renunțînd chiar la jocul de atitudini al tragediei franceze. În felul acesta s-a pus o frînă pe adevărata și completa expresie a actorului. S-a mers atît de departe, mai ales în partea a doua a veacului al XIX-lea, încît o bună parte din repertoriul molieresc, de pildă, nu mai stătea în linia sprintenelii în care a fost conceput (*Uicleniile lui Scapin*). Abia cu începutul veacului nostru, mișcări teatrale reînnoitoare au realizat pierderea. Astăzi, mlădierea maximă a trupului și obținerea pe această cale a unui mare și nou element expresiv sînt o problemă readusă pe prim plan. Un Puck shakespearean, de pildă, este astfel gîndit ca mișcare, ba chiar și un don Cezar de Bazan, din

arsenalul romantic al lui Victor Hugo, și acestea printr-o reîntoarcere și recercetare a neîntrecutei supleți a actorului din commedia dell'arte.

La fel se revine la o problemă esențială, aceea a recunoașterii depline a valorii actorului, care în echilibrul ei perfect se compune din două elemente: unul exterior, prețuirea socială a actorului; altul interior, structura morală a artistului de scenă. E vorba de redobândirea prestigiului său personal și al artei pe care o practică. De la Stanislavski la Copeau și pînă astăzi, n-a existat mișcare reînnoitoare în teatrul european care să nu se preocupe de această chestiune. Sau ea se găsește întreagă, pe deplin rezolvată în activitatea de apogeu a commediei dell'arte. Prin cadrele actoricești pe care această formulă de teatru și le avea formate în pragul veacului al XVII-lea, ca și prin prestigiul intelectual și social, se impunea actorul comediei improvizate, după cum în ciuda instabilității trupei și moravurilor aparent ușurate ale profesiei, se afirma și o deosebită valoare morală. Problema morală a femeii pe scenă, care a fost atît de larg dezbătută în epoca naturalismului, fusese rezolvată împreună cu recunoașterea socială și intelectuală, în exemplul neîntrecut al acelei Isabella Andreini, comica gelosa și scriitoare, al cărei portret era așezat între al lui Tasso și Petrarca în academiile italiene de la sfîrșitul Renașterii tîrzii. Soție exemplară și la fel mamă a unei numeroase familii, ea se impusese social și moral, și nu numai la ea în țară. Pătrunderea prestigiului acestei comica gelosa în mase ne-o relevă înmormîntarea ei la Lyon, în 1605, cînd cortegiul a luat proporțiile unei adevărate manifestări populare. Grupările din interiorul trupelor pe familii — astăzi posibile pe familii de spirite dacă nu de sînge, ca în commedia dell'arte — pot da o coeziune și un interes moral și artistic de apărut, al cărui strălucit exemplu vine din această comedie improvizată italiană.

Și, în sfîrșit, o chestiune de o actualitate permanentă în realizarea superior artistică a oricărui teatru, de oriunde, dezbătută iarăși de toate marile nume de înnoitori, citate mai sus, și de alții și alcătuiind taina unică a artei desăvîrșite pe scenă, chestiunea omogenității și armonizării ansamblului, lucrare de mare perfecțiune colectivă, trebuie situată în aceeași commedia dell'arte. Aci mai mult ca oriunde, ea a alcătuit temeiul însuși pe care se așeza desăvîrșirea spectacolului, dată fiind tehnica specială a acestui gen. Mai mult decît într-un teatru cu text prestabilit, aci, unde dezvoltarea caracterelor și situațiilor se făcea pe un text necunoscut, improvizat, ținut numai într-o anumită încadrare, creația singulară și autonomă a fiecărui interpret era imposibilă. Numai dintr-un consens general se realiza acea creație unitară, a tuturor, a cărei substanță, deși improvizată, trebuia să se lege atît de perfect încît să lase nu impresia unei consecințe a colaborărilor perfecte, ci a unei unități preexistente, distribuită la mai multe voci.

O problemă, iarăși deosebit de importantă, era aceea a ritmului, legată în mod organic de aceea a omogenității. Ritmul reieșea din creația însăși pe care o întovărășea și nu trebuia să fie impus dinafară. De bună seamă, judecînd numai după elementele care ne stau la îndemînă și după care îl putem reconstitui, ca: fantezie, suplețe, muzică, alternare de satiră și lirism, orientare lesnicioasă pentru marele public prin tipurile fixe, realizările commediei dell'arte trebuie să fi fost folosite cu multă abilitate și artă, ritmul acesta apropiindu-se de cel muzical. Împletiri de contrapunct aproape trebuie să fi dat o mișcare uluitoare, care mergea de la nuanțele cele mai delicate ale poeziei, pînă la bruștele intervenții ale satirei și acrobației. Această supremă realizare socot că stă și astăzi în rîvnele oricărui teatru. Și în felul acesta, esențial, socotim că actualitatea commediei dell'arte este de prim plan, ca un model al unei perfecțiuni unice de urmat și realizat.

Am încercat, în această sumară expunere, să fixăm prin sugestii și apropieri ceea ce nouă ni se pare a milita pentru poziția de comandă centrală a commediei dell'arte în istoria teatrului european. Gen de teatru robust și realist în înecputuri, hrănit și am-

plificat de toate izvoarele mimusului popular, împodobit cu fantezie, cu muzică și lirism, ritmat de acrobație și de mlădiere, mergînd printr-un proces de sinteză pînă la crearea personajelor fixe, domeniu nedisputat al artei actorului, ca și mimusul însuși, biruind genurile solemne, commedia dell'arte a avut un moment de netăgăduit echilibru, care a asigurat prin arta actorului viața permanentă a teatrului universal.

Totuși, nu vom putea să nu precizăm aci și limitele ei, care i-au împiedicat continuitatea, fără să-i micșoreze, firește, importanța istorică. Commedia dell'arte înfiripată pe linia ei direct realist, mimetică, din libertățile Renașterii, se stinge în iluminism. Un nou realism își face locul, de mai largă și completă observație scriitoricească. Vechiul realism mimetic așezat la origine în personajele fixe care se impalidează, își pierde tot mai mult puterea. Commedia dell'arte, cu eflorescența ei exterioară, exagerată, nu poate rezista noilor idei generale și noilor formule. Față de slăbirea ei tot mai mare, reapare textul. Tehnica ei specială, improvizatia mai ales, dispare pentru totdeauna și teatrul italian reintră în stilul general al teatrului european, prin reforma lui Carlo Goldoni.

Ion Marin SADOVEANU

Valorile folclorice — sursă de cunoaștere a istoriei teatrului

Cercetarea istorică în general, aceea a istoriei teatrului în particular, cunoaște o seamă de izvoare consacrate și verificate de-a lungul timpurilor. Predilecția marcată față de unul din ele și folosirea sa exclusivă nu-și găsesc motivarea, în măsura în care limitează arbitrar sfera posibilă a cunoașterii. În această perspectivă, mi se pare totuși că izvorul folcloric, generos întrebuițat într-o serie de domenii unde s-au obținut pe acest drum rezultate remarcabile, este încă insuficient exploatat, față de posibilitățile sale manifeste, în cîmpul istoriei teatrului.

În raport cu celelalte surse, el prezintă unele *avantaje*, care îl recomandă insistent atenției noastre.

Așa, de pildă, în manifestările folclorice pot fi descifrate o serie de elemente care nu se regăsesc în alte izvoare. Aceasta se referă, pe de o parte, la formele dramatice care n-au fost păstrate de sursele scrise, cu toate că exista în general în vremea respectivă obiceiul înregistrării lor. Este vorba aici, în fond, despre tradiția insuficient înrădăcinată, mai cu seamă altădată, a consemnării sistematice, pe cît cu putință analitice și într-o cronologie ordonată, a fenomenului dramatic. Pe de altă parte, regăsim în formele folclorice vestigii ale unor manifestări dramatice din vremi mai îndepărtate, care nu cunoșteau deloc sau insuficient de ferm obiceiul înregistrării scrise a fenomenului artistic.

În strînsă legătură cu aceasta, obținem, prin intermediul surselor folclorice, o perspectivă istorică mai amplă, o posibilitate de investigație cu ramificații mult mai întinse pe diversele trepte ale dezvoltării culturii umane.

Contactul nemijlocit cu formele folclorice mai oferă un avantaj important, în măsura în care, excluzînd orice intermediar, garantează o mai mare obiectivitate a cunoașterii. Folosindu-ne de diverse surse scrise, noi sîntem obligați, într-o mai mare sau mică măsură, să rămînem tributari opticii celui care a consemnat faptele, subiectivității sale. Nu ne referim aici numai la posibilitățile de alterare a adevărului, datorite informației insuficiente sau eronate a predecesorilor, ci mai cu seamă la modul acestora de a privi și deci de a ne prezenta lucrurile. În afara plusului de obiectivitate pe care îl oferă cunoașterea directă a sursei — folclorice, în cazul nostru — cercetătorul contemporan mai dobîndește, cu ajutorul acestei metode, puțința unei mult mai cuprinzătoare interpretări personale a fenomenelor respective.

Faptul că valorile folclorice sînt în cea mai mare măsură produse rurale, îngăduie,