

Paul Langfelder

## SCHILLER ȘI ROLUL EDUCATIV AL TEATRULUI



Cînd Friedrich Nietzsche l-a „lichidat“ pe Schiller, denumindu-l fără multă vorbă și fără comentariu „gornist al moralei“, s-a produs o cotitură hotărîtoare în părerea de pînă atunci a burgheziei despre Schiller. A fost destul ca acest cuvînt să fie lansat, pentru a se oferi burgheziei argumentul lepădării de cultul lui Schiller, devenit de mult pentru ea o povară de nesuferit. Înainte de 1848, burghezia germană avusese cel mult o scurtă tresărire revoluționară, după care însă o pătrunsese teama de proletariat și începuse a năzui mai mult ca orîcînd la o înțelegere cu nobilimea. Ideile de libertate ale lui Schiller, despuiate de valoarea lor ideologică și de virulența lor politică, îi foloseau destul de bine burgheziei pentru a-și acoperi cu ele propria-i rușine. De aci, manifestațiile zgomotoase iscate în jurul lui Schiller acum o sută de ani — cu prilejul centenarului nașterii poetului —, manifestații burgheze la care Marx și Engels refuzaseră să asiste, luîndu-i-o în nume de rău prietenului lor Freiligrath<sup>1</sup>, care participase la festivități.

Erau totuși vremuri relativ onorabile pentru burghezie, cînd ea mai avea pudoarea de a încerca să acopere cu un steguleț al libertății, trădarea propriilor ei idealuri politice. Odată cu trecerea la perioada imperialistă însă, burghezia se pregătea să renunțe și la cuvîntul *libertate*, chiar așa cum îl folosise — golit de sensul lui adevărat — și, odată cu aceasta, a fost și marele Schiller zvîrlit la fier vechi. Întocmai ca și în legătură cu alte valori, Nietzsche zvîrli și aici, la vreme, cuvîntul de ordine. Fu deajuns să fie îmbrățișat pe față amoralismul, pentru ca Friedrich Schiller, luptător cunoscut pentru promovarea valorilor etice, să fie lesne desființat și etichetat cu dispreț, drept „gornist al moralei“. Tradiția stăruia încă

<sup>1</sup> Ferdinand Freiligrath, poet democrat german (1810—1876).

prea adînc, pentru a se putea hotărî cu ușurință a-l înlătura cu totul din stima lor; de aceea, ei au încercat doar să-l înțeleagă, să-l interpreteze într-alt chip. În opoziție cu Nietzsche, care nu vedea în Schiller decît un militant pentru morală, socotind această trăsătură drept însușire negativă, ei tindeau să-l înfățișeze pe poet ca pe un crainic al estetismului, la care și noțiunea de libertate — cuvîntul încerpuse a-i speria și pe dinșii — s-ar fi cerut luată în sens pur estetic, cu totul desprinsă de politică și de morală. Vedeau ei oare mai departe decît Nietzsche? Presimțeau ei oare, de atunci, că va veni o vreme în care clasa lor va avea din nou nevoie — în scopuri demagogice — de cuvîntul *libertate*?

În timp ce o parte a burgheziei se lepăda pe față de tradiția ei clasică — așadar, și de Schiller —, iar alta o mai trăgea după sine ca pe o împovărătoare rezervă (nu poți niciodată ști la ce e bună), moștenitor al clasicității germane se afirma proletariatul, înțelegîndu-se prin literatură clasică, literatura de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și de la începutul celui de al XIX-lea, dar înainte de toate operele lui Lessing, Herder, Goethe, Schiller. Engels prevăzuse că nu burghezia, ci proletariatul va prelua moștenirea culturii clasice germane și, cam pe la începutul perioadei imperialiste, cînd Nietzsche îl lichidase „definitiv” pe Schiller, Franz Mehring începea cercetările sale marxiste și, odată cu acestea, folosirea operei lui Schiller în lupta de clasă a proletariatului.

Căci tocmai ceea ce, în concepția amoralistului Nietzsche, îl făcea pe Schiller inacceptabil, devenea drag și de preț proletariatului: lupta lui Schiller pentru promovarea valorilor etice, purtată cu cele mai alese mijloace estetice. Chiar dacă valorile etice constituiau îndeobște o noțiune vagă, ele aveau pentru Schiller, ca și pentru ceilalți scriitori clasici germani, un conținut adînc: era ideea de umanitate, năzuința către o deplină și liberă dezvoltare a personalității, armonia dintre individ și societate. Acest ideal era îndreptat către viitorul îndepărtat, el nu putea fi înfăptuit de orînduirea feudal-absolutistă în descompunere din timpul lui Schiller, și nici de cea capitalistă care i-a urmat. Ceea ce Schiller nu putea ști — deși doar patruzeci de ani despart moartea lui de apariția „Manifestului Partidului Comunist” — era faptul că orice umanism de pînă atunci trebuia să se înalțe pînă la umanismul socialist științific și, prin lupta și izbînda proletariatului, să devină realitate.

Viața lui Schiller (1759—1805) s-a desfășurat în limitele celei mai jalnice perioade din istoria Germaniei. Perioada Germaniei sfîrtecate în sute de state mijlocii, mici și minuscule, care — după cum spune Engels — formau „o unică masă vie de putregai și de decădere abjectă”. În contrast cu alte state, de mult unificate din punct de vedere național, cum erau Anglia și Franța, în Germania aceasta îmbucătățită nu se putea dezvolta o burghezie puternică și revoluționară. „Întreg poporul era pătruns de un spirit jalnic de tarabă, meschin și servil”. „Națiunea nu mai avea nici măcar atîta putere cîtă ar fi fost necesară pentru înlăturarea cadavrelor în putrefacție ale instituțiilor moarte” (Engels)<sup>2</sup>.

În condițiile absolutismului feudal nu era cu putință ducerea unei lupte politice fățișe; singură literatura se bucura de o anumită libertate de mișcare.

Teatrul era, dintre toate formele literare, cel care putea pătrunde mai adînc în popor. Pînă și orașele mai mici dispuneau nu arareori de scene proprii, permanente, și alături de acestea, numărul formațiilor ambulante nu era deloc de disprețuit. Publicul era alcătuit din toate păturile sociale. Influența teatrului întrecea cu mult pe cea a cărții tipărite, fapt care l-a îndemnat pe Lessing să încerce a pune teatrul în slujba educării poporului. Schiller dezvoltă, la rîndul său, în chip strălucit acest punct de vedere, încă în prima sa lucrare estetică „Despre teatrul german actual” (1782), apărută cu mult după prima lui piesă *Hofii*, iar doi ani mai tîrziu (1784), în cuvîntarea căreia avea să-i dea titlul grăitor: „Scena privită ca instituție morală”.

Teatrul german din acea vreme se afla într-o stare destul de proastă. Schiller vorbește despre „trupele teatrale germane, nemăsurat de multe, alcătuite fie din gîndul disperat al jucătorului de noroc ruinat, fie din ursita oarbă, precum atomii lui Epicur”<sup>3</sup>. Doar ici și colo, izolate, unele trupe dovedeau străduințe artistice mai serioase. Tînrul Schiller cutează totuși să promoveze ideea că teatrul ar trebui să devină cel mai de seamă for al luminării poporului, o școală a înțelepciunii practice. El avea atît de mult în vedere nu ceea ce era, ci ceea ce s-ar fi convenit

<sup>2</sup> K. Marx—Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, E.S.P.L.P. 1953, p. 271.

<sup>3</sup> În prospectul revistei „Thalia renană”, 1784.

sa necesitate să fie teatru, încât urmărea cu adâncă emoție cel mai mizer spectacol al celei mai mizere trupe de actori ambulante. Prietenul lui Schiller, Streicher, ne relatează astfel reprezentarea de către un teatru ambulant a piesei lui J. C. Brandes, *Ariadna din Naxos* :

„Că spectacolul era pe cît de sărăcăcios pe atît de ridicol, se putea vedea din amănuntul că vasul care venea să-l ia pe Theseu, avea zugrăvite pe el două tunuri, iar tunetul care însoțea azvîrlirea Ariadnei de pe stînci era produs de golirea unui sac plin cu cartofi într-un ciubăr imens. Meyer și prietenii lui găsiră aci un bogat prilej de a face haz și, rîzînd, luau tot ce vedeau în zeflemea. Schiller însă urmărea, privind adînc și serios, pierdut cu desăvîrșire, tot ce se petrecea pe scenă, de parcă nu mai văzuse sau vedea pentru ultima oară ceva asemănător. Chiar și după ce se sfîrșise melodrama, observațiile celorlalți abia de izbuteau să-i smulgă un zîmbet fugar, căci se vedea limpede că nu se despărțea bucuros de dispoziția care pusese stăpînire pe el“.

Schiller nu a arătat niciodată îndoială cu privire la adevărul că scopul major al teatrului este cel educativ, așa cum nu se îndoia defel nici de faptul că acest scop poate fi atins numai cu mijloacele proprii operei de artă, adică cele estetice.

Opera de artă trebuie să se desfășoare după propria ei determinare, așa fel încît eficacitatea morală — nelipsită niciodată în considerațiile lui Schiller — să reiasă din însăși natura lucrurilor (acțiune, caractere etc.), nesilită și pe deplin.

Teatrul trebuie să prilejuiască o desfășurare artistică. Concepția lui Schiller despre felul acestei desfășurări este determinată de idealurile sale de umanitate. El o vede în libera și armonioasă deșteptare și desfășurare a tuturor resurselor sufletești de care dispune spectatorul — ale gândirii, ale puterii lui de înțelegere și ale sensibilității lui — individul trebuind să fie înălțat deasupra propriei sale condiții, iar limitele individualului să fie lărgite pînă la cele ale umanității.

De aceea, teatrul se cere a nu fi o copie a realității, ci să dezvăluie adevărul, adică legea interioară și adeseori ascunsă a realității. Rolul teatrului este să descopere arcul nevăzut al realității, să depeze în fața spectatorului ghemul numeroaselor întîmplări neprevăzute din realitate, așa fel încît să devină vizibil firul legității acestor întîmplări.

Încă în prima sa lucrare teoretică (mai sus amintită) despre problemele teatrului, Schiller dezvoltă principii estetice de cea mai mare însemnătate. Dramaturgul poate reda cel mult o fracțiune din realitate, dar această fracțiune să fie de o asemenea calitate, încît ea să poată înlesni înțelegerea deplină a întregului. Din fragmente izolate să se poată contura o întregă lume. Schiller ilustrează astfel această cerință : omul să stea în fața universului, întocmai ca furnica în fața unui mare palat. Ea nu vede decît o parte a clădirii, dar realizează — în limitele părții văzute — întregul ei. Schiller cere scriitorului să zugrăvească imaginea fragmentului de realitate, în același chip : fragmentul zugrăvit să reproducă în mic și să facă vizibilă minții acea parte a realității nevăzută de ochiul nostru.

Dar nu numai atît. Dramaturgul să pună în lumină lumea, nu doar așa cum este, ci și așa cum va fi cîndva. Nu ajunge să copiezi lumea, oricît de aproape de adevăr ai face-o, căci : „La cea mai fidelă copie a naturii, chiar dacă ochii noștri ar urmări-o cît de departe, se va pierde providența care-și va pune pecetea poate abia în veacul următor pe opera începută în veacul nostru“. Prin providență, Schiller înțelege *mersul istoriei*, cuvîntul *natură* fiind aci sinonim cu *realitate*.

Aceste principii estetice, dezvoltate de Schiller în scrierile din tinerețe, poetul nu le-a părăsit niciodată și niciodată n-a încetat să aibă în vedere rolul educativ al artei. Totuși, în diversele sale perioade de creație, unele șovăieli îl cuprind cu privire la *modul* în care teatrul și arta trebuie să-și îndeplinească misiunea lor educativă.

Primele lui piese de teatru (*Hoții*, *Conjurația lui Fiesco la Genova*, *Intrigă și iubire*) sînt puncte culminante întîrziate ale curentului „Sturm und Drang“ : o pornire nestăvilită, îndreptată împotriva orînduirii sociale feudal-absolutiste, de o mare ascuțime critico-socială, care nu se sfia să împletească nemijlocit faptele zilei în firele pieselor de teatru. Cum însă această furtunoasă mișcare îndreptată împotriva epocii nu putea găsi, în lipsa unei clase revoluționare, ecou, curentul „Sturm und Drang“ nu putea trece de la idei rebele la idei revoluționare. El măsura just jосnicia prezentului, dar nu știa cum s-o înfrîngă. Necunoașterea unei căi de ieșire, iată cauza eșuării acestei mișcări. Cît de fără ieșire era ea, ca și acea perioadă însăși, reiese și din faptul că în *Hoții*, eroul nu se prăbușește nici măcar în mod tragic, ci se tirăște fără demnitate în fața societății pe care vroia s-o răstoarne, că Schiller n-a putut găsi un deznodămînt potrivit nici pentru *Fiesco*,

fapt care l-a determinat să schimbe de câteva ori, și asta în chip contradictoriu, finalul ambelor bucăți.

Dramei *Intrigă și iubire* îi urmează *Don Carlos*, o renunțare la critica socială directă, pînă și în formă, trecînd de la proza impetuoasă la rigurosul iamb pentametric.

*Don Carlos* era o renunțare la apropierea de realitate. Apare însă aici, față de lipsa de perspectivă a „Sturm und Drang“-ului, o perspectivă, și încă cea mai vastă: proclamarea ideii de umanitate și de „cetățenie a lumii“. Marchizul de Posa, eroul din *Don Carlos*, este denumit de Schiller „cetățean al lumii“, pentru că se ridică împotriva oricărei asuprii a unui popor de către un alt popor, pentru că el, spaniol, luptă pentru drepturile Țărilor de Jos, încălcate de spanioli. Aceste idealuri erau însă atît de îndepărtate de mizera realitate, încît Schiller nu vedea punțile care ar duce la ele. Le putea proclama, dar nu putea indica drumul spre înfăptuirea lor. Mizeria stărilor sociale din Germania, atît de sugestiv descrisă de Engels, îl împiedica pe Schiller să dea, în operele sale dramatice de pînă atunci, expresie aceluia principiu estetic, foarte de timpuriu enunțat, potrivit căruia adevărul social se cere împerecheat cu perspectiva viitorului. Primele lui piese înfățișau adevărul social, dar nu și o perspectivă; în *Don Carlos* este prezentă cea mai vastă perspectivă, dar lipsește, cum însuși Schiller recunoaște autocritic, realitatea.

Schiller, care situa la mare înălțime responsabilitatea scriitorului și atribuia teatrului cele mai înalte țeluri, era nemulțumit de sine însuși. Mai mult de un deceniu desparte *Don Carlos* (1787) de următoarea sa lucrare dramatică, trilogia *Wallenstein* (1798—1799). Scriitor de teatru, înainte de orice, Schiller părăsise cu totul în acest răstimp activitatea sa dramaturgică.

El se străduia să ajungă în schimb la certitudinea valabilității principiilor profesate în legătură cu creația artistică. Studiile sale priveau de aceea, îndeosebi, istoria și filozofia; tot în acest răstimp și-a elaborat scrierile amănunțite privitoare la problemele de estetică. Dar și în acest domeniu, stările sociale din Germania, contrastul dintre idealurile mult prea înaintate la care aspira și mizera realitate, îl împiedicau deocamdată pe Schiller să ajungă la soluții valabile.

El rămîne așadar să-și dezvolte și să-și sublinieze ideile în legătură cu rolul educativ al artei. Lucrarea lui sistematică, de căpetenie, despre probleme sociale și estetice (terminată în 1795), poartă de fapt titlul *Despre educația estetică a omului*. Schiller salutase la început cu entuziasm revoluția franceză; i-a aprobat și mai tîrziu principiile, dar numai ca principii ale rațiunii. I-a lipsit însă înțelegerea care să-l ajute a vedea în luptele partidelor și fracțiunilor din Franța antagonismele sociale. A respins de aceea, cu desăvîrșire, pozițiile iacobine. Lucrarea sa teoretică de căpetenie reprezintă astfel o încercare de a pune în practică principile idealizate de revoluția franceză, ocolind calea revoluționară.

Concepțiile lui Schiller despre sarcinile educative ale artei se sprijineau în vremea aceea pe filozofia kantiană. Schiller făcea o deosebire riguroasă între domeniul naturii, realitate sau sensorialitate (unde ar domni exclusiv legea necesității), și domeniul rațiunii, unde se afirma libertatea. Rațiunea avea, pentru el, legile ei proprii, cu totul independente de cele ale naturii; aceasta, deoarece nu vedea cum s-ar putea ajunge de la realitatea meschină la principiile rațiunii. Schiller intercalase între aceste două domenii imperiul frumosului și al artei, a căror misiune ar fi să înnobileze sensorialitatea într-atît încît să fie aptă de a se supune legilor rațiunii. O atare înobilare a sensorialității nu ar putea — după opinia poetului — să fie atinsă de artă prin conținut, ci numai prin frumusețea formei.

În scrierea sa *Despre educația estetică a omului*, Schiller aplică aceste concepții la doctrina lui despre stat și societate. (El nu făcea încă o distincție netă între noțiunea de *stat* și cea de *societate*.) Poetul conferă educației estetice misiunea de a înlesni trecerea de la statul impus de nevoi, sau statul natural, cum denumește Schiller statul feudal-absolutist al timpului său (fiindcă nu omul l-a ales în mod liber, după legile rațiunii, ci i-a fost impus cu sila), la statul rațiunii, a cărui sarcină ar fi să garanteze deplina și libera dezvoltare a personalității. Schiller așeza, așadar, educația estetică în locul revoluției, socotea că poate ocoli căile revoluționare prin artă. În fond, realizarea idealurilor sale umanitare, a statului rațiunii, îi apărea pe atunci lui Schiller atît de îndepărtată, dacă nu imposibilă, încît își situa aceste idealuri cu totul în afara realității și le transpunea într-un imperiu confuz al aparențelor frumoase. Între ideal și realitate, i se părea lui, ar curge un rîu adînc și larg, peste care nu se poate întinde nici o punte și

pe care nu plutește nici o luntre; faptele concrete sau acțiunea nu ar contribui la împlinirea nici unui ideal.

Aceste concepții estetice, Schiller le-a dezvoltat într-o vreme în care suspendase cu totul activitatea sa de dramaturg, iar creația sa poetică se rezuma numai la poezii filozofice. Mai târziu, Schiller s-a dezis în chip categoric de ele. Concepțiile acestea nu au înfriurit cu nimic opera sa dramatică, rolul ei educativ fiind întotdeauna determinat de conținut și tendință. Cu toate acestea, concepțiile amintite sînt înfățișate în chip absolut — de către istoricii literari burghezi și revizionisți — ca reprezentînd estetica schilleriană, pentru a-l putea astfel pecetlui ca pe un apărător al estetismului pur.

O asemenea interpretare izolată a scrierilor sale estetice din această perioadă ne oferă un fals portret al lui Schiller. Ea face abstracție de principiile sale estetice și de concepția despre lume, care stau la temelia dramelor sale de maturitate (de la 1798 pînă la sfîrșitul vieții lui), adică: *Wallenstein*, *Maria Stuart*, *Fecioara din Orléans*, *Logodnica din Messina* și *Wilhelm Tell*. În ele se vede influența pozitivă exercitată asupra gîndirii poetului de către revoluția franceză. Printre altele, însemnătatea unificării Germaniei îi apare lui Schiller în prim-plan, fără ca prin aceasta el să fi renunțat vreodată la idealurile sale mult mai înaintate, precum umanismul, „cetățenia lumii“. Trei din dramele pomenite atacă probleme ale libertății naționale și sînt dedicate luptei împotriva asupririi unui popor de către altul (*Wallenstein*, *Fecioara din Orléans*, *Wilhelm Tell*). Thomas Mann îl denumește pe Schiller „patriot internațional“<sup>4</sup>. Pentru istoria Germaniei, problema hotărîtoare era unitatea ei națională.

Cu lucrările de maturitate, creația artistică a lui Schiller devine și ea mai concretă și mai realistă, poetul însuși caracterizînd drumul de la *Don Carlos* la *Wallenstein* ca pe unul care duce de la idealism la realism.

Repudierea acțiunii politice, așa cum se vede în lucrarea sa *Despre educația estetică a omului*, dispăruse în așa măsură din orizontul lui Schiller, încît în *Wilhelm Tell* el face apologia biruitoarei răscoale populare înarmate împotriva asupritorilor. Dacă, înainte vreme, Schiller considera acțiunea ca incapabilă de a întinde puntea de la realitate la ideal, de astă dată tocmai acțiunea politică este aceea care o poate înfăptui.

Schiller revine astfel și la opiniile exprimate în scrierile sale din tinerețe, cu privire la rolul educativ al teatrului. Teatrul, prin conținutul și mesajul său, e chemat să formeze conștiința omului și s-o îndrepte spre acțiune.

Schiller admira într-o operă de artă faptul că sentimentul efemerului se pierde minunat de frumos în cel al vieții biruitoare.

În opera sa dramatică, Schiller este poetul vieții biruitoare. Prin aceasta el aparține astăzi clasei prezentului și viitorului, aparține proletariatului în plină ascensiune în lume, și nu burgheziei în decădere.

<sup>4</sup> A fost o orientare greșită a teatrelor bucureștene de a reprezenta în ultimii ani exclusiv piesele din tinerețe ale lui Schiller. Este imperios necesar să se aducă pe scenă capodoperele lui: *Wilhelm Tell*, și, într-una din numeroasele versiuni prescurtate și prelucrate pentru scenă, *Wallenstein*. În ciuda marilor greutăți de reprezentare pe care le ridică această vastă trilogie. Numai astfel își va putea face publicul nostru o imagine veridică despre marele Schiller. Cu totul de neînțeles ne pare faptul că ediția teatrului Schiller, tipărită de E.S.P.L.A., nu cuprinde tocmai capodopera sa, *Wallenstein*.