



George Uscătescu

Teatrul occidental contemporan

(fragmente)

Shakespeare,
marele contemporan

Autor al unei opere de largă respirație (peste 80 de volume — filosofie, cultură, artă, estetică etc. etc.), poet de autentică tradiție românească (cele șase cărți de poezie sînt scrise direct în limba română; în 1981, Ed. Eminescu i-a publicat un volum de POEME), filosof cu o importantă contribuție la ontologia culturii (Brevlario de cultura este cea mai reprezentativă; în 1982, Ed. Univers i-a publicat Erasmus), prof. George Uscătescu, care deține astăzi catedra de Teoria Culturii și Estetică generală, aparținînd mai înainte lui Eugenio d'Ors, la Universitatea din Madrid, a dedicat și teatrului numeroase studii. Inaugurăm în acest număr al revistei noastre publicarea unor fragmente din volumul: Teatrul occidental contemporan de George Uscătescu, în traducerea lui Dorel Lucian Filipescu.

Cel de-al patrulea centenar al nașterii lui Shakespeare a fost un eveniment cultural de rezonanță mondială. Critica din lumea întreagă actualizează geniul lui Shakespeare, a cărui măreție constă precis în forța proteică cu care se adaptează, prin eroii săi, prin situația dramelor sale, prin frumusețea incomparabilă a versurilor sale, prin desfășurarea absolută a ideilor sale, la situațiile din toate epocile și din toate latitudinile.

Este atît de adevărat încît în una din cele mai frumoase cărți scrise cu această ocazie de criticul polonez Jan Kott („Shakespeare, contemporanul nostru“) se subliniază că în tragedia *Richard al III-lea* și în teribilul său personaj se găsește, mai mult decît suficient, materie poetică și simbolică pentru a defini situația dintr-o lume dominată de tiranie, cu toate degradările ei subtile, iar în *Hamlet* vede pe lectorul de azi al lui Kafka și Camus.

De trei secole-ncoace, Shakespeare constituie una din marile probleme, pe lîngă faptul că este o temă inepulzabilă pentru critică. Contemporan cu Marlowe (născut, de asemenea, acum patru sute de ani, care, într-un anumit mod, pregătește opera lui Shakespeare, și care moare foarte tînr, la treizeci de ani) și cu Bacon, Shakespeare este, ca profil uman, un mister. Cel care au studiat viața și posibilitățile concrete ale aceluși sărac actor dramatic din Stratford upon Avon, din timpul Eli-

sabelei I, s-au îndoit foarte mult timp, și polemica s-a prelungit până-n zilele noastre, că un om de cultură de formația și posibilitățile care i se atribuează ar fi fost capabil să creeze opere ca *Richard al III-lea*, *Henric al V-lea*, *Iuliu Cezar*, *Romeo și Julieta*, *Antoniu și Cleopatra*, *Neguțătorul din Veneția*, *Timon din Atena*, *Coriolan*, *Furtuna*, *Hamlet*, *Regele Lear*, *Macbeth* și o operă poetică de o incomparabilă frumusețe.

Din această cauză și din alte motive și îndoiele care înconjoară „misterul Shakespeare”, opera sa dramatică a fost atribuită lui Marlowe și Bacon, fără să existe un interes excesiv în a se studia profund enormele diferențe între această operă și profilul real al operelor necontestate ale autorilor *Evreului din Malta* și *Noii Atlantide*.

La „misterul” din jurul persoanei lui Shakespeare s-a adăugat, chiar în Anglia, slaba apreciere a operei sale în secolele XVII și XVIII. Despre limbajul său, apreciat just de critica de azi, Johnson spunea că este, în mare parte, „ungrammatical, perplexed and obscure”, uitându-se că, trei secole înainte, un oarecare Cecco Angiolieri spusese despre Dante că scria „a mo'delle rane”. Europa sec. al XVIII-lea n-a fost capabilă să-l aprecieze pe Shakespeare. Acestei Europe, Paul Hazard i-a consacrat un magnific studiu „La Pensée européenne au XVIII-e siècle” (Fayard, Paris, 1963). Era o Europă care căuta, mai presus de orice, fericirea, diviniza rațiunea și natura, căuta să fundeze un nou „oraș pentru oameni” și care se dezagrează în plin „Aufklärung” și nu mai puțin persuasivă „Defense du mondain” voltaireană. Este adevărat, de asemenea, că problematica lui Shakespeare oferea puține atracții față de măreția temelor umane, cu profiluri integrale de eroi plini de „pathos” și de contradicții pentru spiritele epocii ilustrative.

Shakespeare și critica romantică

Critica romantică a fost, în realitate, cea care a apreciat și, poate mai mult decât atât, s-a exaltat în fața lui Shakespeare. Înaintea romanticilor, este adevărat, Goethe a înțeles și a proclamat măreția lui Shakespeare considerându-l „un caracter superior pe care trebuie să-l o-

nozez”. În magistrala sa carte despre Goethe, Georg Simmel ne evidențiază admirația pe care geniul din Weimar o nutrea pentru Shakespeare. La maturitate, Goethe se întoarce la meditația asupra măreției lui Shakespeare, comparându-și eroii cu cei ai autorului lui Hamlet. El consideră o lință superioară de care el nu se poate apropia, sprijinindu-se pe faptul că „Shakespeare posedă o obiectivitate absolută ce emană din subiect iar el (Goethe) în ciuda faptului că a atins-o într-o măsură atât de nemaîntâlnită, simțea, în intimitatea sa, că se află pe drumul către ea”.

Într-adevăr, observă Simmel, eroii lui Goethe se desfășoară pe dimensiuni distincte față de cei ai lui Shakespeare. „Creația lui Shakespeare prin ideea ei pură își găsește simbolul său în creația divină”. Creatorul însuși se abandonează creației sale și legilor care-o guvernează. Creatorul dispăre în spatele eroilor săi. În dramele sale, Goethe este un autentic „povestitor”. „În schimb cînd vorbesc Macbeth și Othello, Cordelia și Parcia în lumea ideală a acestor întâmplări nu există și nu se înțelege absolut nimic în afara lor, nu există un Shakespeare care să le miște, deoarece autorul se dizolvă total în viața particulară a personajelor sale”.

Cu Goethe, Coleridge și concepția sa idealistă, cu Bradley și cartea sa „Shakespearean Tragedy” se creează ceea ce am putea numi marea tradiție a criticii despre Shakespeare.

Un Shakespeare romantic, a cărui interpretare ajunge, în linii generale, până la critica engleză actuală. Subiectivismul romantic, mai ales după Victor Hugo și Coleridge, găsea, după cum afirmă criticul englez Derek Traversi în cartea sa „Approach to Shakespeare”, apărută într-o foarte completă ediție în 1954, mai mult decât normal „să analizeze termeni de sentimente, îndoiele și probleme individuale”, transformându-l, de exemplu, pe Hamlet într-un erou tipic romantic, încarnând în nebunia, contradicțiile, îndoielile sale „eul” individual, exaltat de către romantism. În timp ce critica actuală vede necesitatea de „a considera într-un complex obiectiv și armonios o structură poetică și dramatică”.

(Continuare de la p. 75)

spațiu conține în continuare un grad mare de flexibilitate în formula în care funcționează. Există varianta unei scene-arenă cu publicul pe patru laturi, există varianta unei scene-pinten cu publicul pe trei laturi, ca și variante de amplasare asimetrică a gradinelor de pe platforma centrală.

Relația spațiu de spectacol-spectacol sau cea între durabilul arhitectural și provizoriul scenografic au fost motorul evoluției acestui spațiu. Pe de o parte spațiul arhitectural s-a dovedit tolerant cu schimbările, iar pe de altă parte dispozitivul, conceput de scenografi (în același timp, arhitecți) flexibil și funcțional totodată, a spiritualizat spațiul de spectacol.