

Shakespeare și Antropologia Renașterii

S-ar putea face un interesant studiu cu privire la chipul în care Shakespeare a fost înțeles în cursul timpului. Pentru generațiile pre-romantice, pentru Herder, Diderot și Goethe, el a fost o colosală putere a naturii în luptă cu regulile și conveniențele, un geniu de inspirație nordică, vrednic a fi opus tradiției greco-romane. Shakespeare a devenit astfel aliatul tuturor încercărilor de smulgere de sub tirania clasicismului francez, adică a literaturii absolutismului regal. Nu numai în Germania, dar și în Franța burgheză, doritoare să înlăture, împreună cu vechile instituții, și poetica lor, lupta se dă sub stindardul lui Shakespeare. Romanticii vor prețui în Shakespeare mai ales fantezia, lirismul, umorul lui. Se va impune apoi treptat imaginea unui Shakespeare mare cunoscător al naturii și omului; vor fi admirate întinsele lui cunoștințe, adinca lui intuiție psihologică. Tot acum începe să se înțeleagă ce anume este renaștist în Shakespeare. În cartea de bătrânețe consacrată poetului, Hugo observă că Shakespeare „marchează sfârșitul evului mediu”. Comparînd pe Shakespeare cu Dante, Hugo rezumă rezultatul alăturării sale, scriînd: „Dante încarnează supranaturalul; Shakespeare întreaga natură”. Înțelegerea lui Shakespeare ca un poet al Renașterii a apărut în numeroase opere ale istoriografiei mai noi. Totuși, de la un timp, critica shakespeareiană manifestă tendința de a-l prezenta pe marele poet ca pe un scriitor baroc, adică al epocii contrareformei și al recrudescenței feudale și clericale produse în acest interval. Mai cu seamă în critica germană, la un Walzel, la un Schücking, tendința aceasta devine dintre cele mai manifeste. Sensul ideologic al atașării lui Shakespeare de stilul și inspirația barocă nu poate scăpa nimănui.

Caracterul renaștist al operei lui Shakespeare se poate stabili totuși în legătură cu o mulțime dintre aspectele ei. Poet petrarchist în „sonetele” sale, el face să profite și dramele lui de abundența imagistică, de antitezele și *concetti*-ile pe care Petrarca le-a impus stilului liric timp de mai multe sute de ani. Intocmai ca la toți poeții Renașterii, aluziile mitologice sînt foarte numeroase în operele lui Shakespeare. Poetul își culege adeseori temele din legendele și istoria antichității, dînd rînd pe rînd *Comedia erorilor*, *Iuliu Cezar*, *Antoni* și *Cleopatra*, *Troilus* și *Cressida*, *Coriolan*, *Timon din Athena*. Aducerea antichității pe scenă era o tendință mai generală a umanismului Renașterii, care încă de la începutul secolului al XVI-lea dăduse *Sofonisba* lui Trissino, urmată de tragediile antice ale umanismului francez, începînd cu *Cleopatra captivă* (1552) și *Didona* (1558) ale lui Etienne Jodelle și continuînd cu operele de același gen ale lui Jacques Grévin, Jacques de la Taille, Robert Garnier și Antoine de Montchrétien. Teme antice, filtrate prin umanism, apar și în poemele epico-lirice ale lui Shakespeare, în *Venus și Adonis* și în *Raptul Lucreției*. O mare parte din izvoarele shakespeareiene sînt de căutat apoi în poezii dramatice ai antichității, în Plaut cu *Menechmii* lui pentru *Comedia erorilor*, în Plutarc pentru tragediile romane, în *Dialogurile* lui Lukian pentru *Timon din Athena*, în povestitorii italieni ai Renașterii pentru atitea din celelalte drame și comedii ale sale.

Legăturile lui Shakespeare cu umanismul și cu Renașterea italiană sînt atit de

numeroase și au fost de atâtea ori puse în lumină, încit este inutil să mai insistăm. Ceea ce s-a arătat poate mai puțin și are o însemnătate cu mult mai mare este înțelegerea shakespeareiană a omului, datorată în cea mai largă măsură antichității și umanismului. În această înțelegere au pătruns numeroase elemente moștenite din materialismul antic și trecute prin Renaștere, asupra cărora se pot face citeva precizări.

Pentru Shakespeare, omul este o ființă naturală. Spiritualismul medieval vedea în om o „imagine a divinității”, dar pentru gânditorii Renașterii omul este un produs al naturii, alcătuit din materialele și formele care compun și celelalte lucruri și ființe ale naturii. Este ceea ce afirmă și Shakespeare, prin gura Cleopatrei, atunci cind aceasta face elogiul lui Antoniu, în *Antoniu și Cleopatra*, V, 2 :

... Natura n-are

*In atelierul ei nici materiale
Și nici alătea forme strani, astfel
Incit să poată cu inchipuirea
Să se întrecă; însă un Antoniu
Putindu-se să se ivească, este
Dovadă bună că inchipuirea
A fost invinsă și că prin lucrarea-i
Natura a înfrint, în artă, visul.*

O consecință a viziunii naturaliste a omului a fost, încă din antichitate, analogia dintre macrocosmos și microcosmos, adică dintre elementele și structura întregului univers și acele ale ființei umane, în care se regăesc grupate toate aspectele și forțele întregului univers. Doctrina analogiei între macrocosmos și microcosmos, adică între univers și om, a apărut încă din antichitate, la Platon, la Aristotel, la stoici. Ea a fost reluată de gânditorii Renașterii, de pildă, de un Nicolaus Cusanus, Giordano Bruno, Paracelsus ș.a. Pentru toți aceștia, omul este însumarea, „*quintessentia*” energiilor cosmice. O astfel de analogie între macrocosmos și microcosmos apare și în frumosul portret pe care i-l face Cleopatra lui Antoniu, portret în care pentru fiecare din faptele, atitudinile și înfățișările lui Antoniu este găsită cite o analogie în macrocosmos :

Oceanul

*C-un singur pas îl străbătea. Cind brașul
Iși ridică, puneă cunună lumii.
Și vocea-i răsuna mai armonioasă
Ca muzica de sferă, cind cu vorba
Se adresa prietenilor; însă
Dacă voia să clatine-n străfunduri
Sfiosul univers, atunci glasul-i
Surd răsuna ca tunetul în zare.
In dărnicia lui nici cind ca iarna
Cea stearpă nu a fost, ci ca o toamnă
Al cărei rod creștea bogat pe-atita
Pe cit îl culegeai! In voluptate
Se-asemăna delfinului, cu trupul
Săltind din elementul ce-l cuprinde.
Mari domni și regi vestiți îi îmbrăcase
Livrea lui, și insule, regate
Din buzunare îi curgeau, întocmai
Ca banii cei mărunți.*

Fiind un rezumat al naturii, un univers în miniatură, un microcosmos, omul reintegrează natura îndată ce alcătuirea lui se desface. Shakespeare s-a oprit de mai multe ori

în fața ideii că ființa omenească reîntră în circuitul naturii materiale însăcă ce individualitatea lui dispare. Așa se întâmplă de pildă în *Hamlet*, IV, 3, cînd după ce îl ucide pe curteanul șiret Polonius, prințul Danemarcei este interogat de către regele Claudius :

Regele : *Hamlet, unde e Polonius ?*

Hamlet : *La masă.*

Regele : *La masă ? Unde ?*

Hamlet : *Undeva unde nu mănîncă, ci unde este mincat : o adunare de viermi politici s-au pus la masă în jurul lui. Maiestatea sa Viermele este prințul mincărilor gustoase. Ingrășăm toate celelalte creaturi pentru a ne ingrășa ; iar noi ne ingrășăm pentru viermi. Regele obez și cerșetorul infometat nu slujesc decît pentru a schimba felurile : două mincări dar o singură masă. Asta-i totul.*

Regele : *Vai ! Vai !*

Hamlet : *Un om poate pescui cu un vierme care a mincat dintr-un rege și să mănînce pește care s-a hrănit cu acest vierme.*

Regele : *Unde este Polonius ?*

Hamlet : *In cer. Trimite pe cineva să-l vadă : dacă mesagerul nu-l găsește acolo, căutați-l voi înșivă în direcția opusă. Dar, pe legea mea, dacă n-o să-l găsiți de-aici într-o lună, o să-l miroșiți urcînd scara către galerie.*

Interesul acestui dialog stă în faptul că ideea circuitului naturii materiale este folosită aici ca un mijloc satiric față de trufia și cruzimea regală, pe care Hamlet avea cu atît mai puternice motive s-o urască cu cît regele Claudius era asasinul tatălui său. Înfățișînd soarta regilor care pot deveni hrana viermilor, Hamlet insinuează ceea ce poate deveni soarta lui Claudius și umilește astfel trufia și cruzimea sigură de sine. Ideea de a combate trufia omenească prin rînduirea omului în circuitul naturii s-a prezentat și altor umaniști. Ea i-a apărut de pildă lui Montaigne, care în *Apologia lui Raimond Sebond* (Essais, L. II, ch. XII) observă că „nimeni nu este nici deasupra nici dedesubtul restului lumii”, o reflecție generală susținută prin mai multe argumente, printre care și acesta destul de asemănător cu apologul lui Hamlet : „... Nu este nevoie de o balenă, de un elefant sau de un crocodil, nici de alte animale, dintre care unul singur ar fi capabil să distrugă un mare număr de oameni ; păduchii sînt îndestulători pentru a desființa dictatura lui Sylla ; inima și viața unui mare și triumfal împărat pot deveni dejunul unui mic vierme”.

Intr-o scenă următoare (V, 1), Hamlet ducîndu-se să asiste la funeraliile Ofeliei, se oprește să privească și să asculte pe proparii care pregătesc mormîntul. Unul dintre ei azvirle cu lopata craniul unui mort care odihnisse în același loc. E al lui Yorick, bufonul regelui. Hamlet evocă cu melancolie făptura spirituală a lui Yorick. Încă o dată ideea morții se întoarce ca o armă împotriva trufiei celor mari : „*Du-te și spune doamnei în iatacul ei că, oricît s-ar fărda, va avea și ea odată chipul ăsta*”. Accentul pare mai mult biblic și medieval. El amintește vorbele pe care Domnul i le spune lui Adam, în *Facerea* 3.19 : „pămînt ești și în pămînt te vei întoarce”, parafrazate în liturghia catolică a Miercurii Cenușelor : „*Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*”¹ sau în deviza sumbră a călugărilor certosani : „*memento mori*”². Asocierea acestor maxime cu un accent satiric-grotesc este și ea în gustul medieval al dansurilor macabre, readuse în actualitatea Renașterii de pictorul german al veacului al XVI-lea, care a trăit mulți ani în Anglia, Hans Holbein (1497—1543), autorul renumitelor desene pe tema dansului macabru, gravate la Basel în 1538, desene menite și ele să umilească trufia celor mari, arătînd cum papii, împărații, principii, împreună cu simplii burghezi, cu țărani și cerșetorii, sînt la fel secerăți de moarte. Iconografia dansurilor macabre a fost una din formele cele mai expresive ale protestului popular, și revenirea ei în actualitatea Renașterii nu ne poate surprinde dacă ținem seama de caracterul în atîtea privințe revoluționar al

¹ Amintește-ți, omule, că ești pulbere și că în pulbere te vei întoarce.

² Amintește-ți de moarte.

acestei epoci istorice. Un ecou al acesteia sferă de idei răsună și în cuvintele lui Hamlet privind craniul lui Yorick. Dar deodată i se prezintă lui Hamlet o amintire și un raționament umanistic : Alexandru Macedon, marele general, a putut intra și el în circuitul material al naturii și a putut fi folosit într-o împrejurare trivială. Ideea se conturează în dialogul lui Hamlet cu prietenul său Horațio :

Hamlet : Crezi că Alexandru a putut arăta și el la fel în mormint ?

Horațio : Da, fără indoială.

Hamlet : A putut miroși la fel ? (Aruncă craniul.)

Horațio : Desigur, monseniore.

Hamlet : Ce jos putem cădea, Horațio ? Ce poate împiedica închipuirea de a urmări nobila pulbere a lui Alexandru, pentru a o găsi astupind gaura unui butoi.

Horațio : Ar fi să împingem cercetarea noastră cam departe.

Hamlet : Ba de loc... Ascultă : Alexandru a murit, Alexandru a fost îngropat, Alexandru s-a risipit în pulbere ; pulberea este pământ ; cu pământ facem clisă și cu clisa în care Alexandru s-a transformat în cele din urmă, cine ne împiedică să astupăm o balercă de bere.

Istoriografia literară a pus uneori în legătură acest pasaj cu doctrina atomistică a lui Epicur, reluată și dezvoltată în Renaștere. Dacă tot ce există în lume este făcut din atomi materiali, atunci lucrurile și ființele se pot transforma unele în altele, parcurgând ciclul material al naturii. Consecința aceasta o trage nu numai Shakespeare, dar și cugeătorul italian Giordano Bruno, a cărui doctrină panteistă, pătrunsă de numeroase elemente materialiste, se răspîndește în Anglia, în momentul în care filozoful devine oaspetele contelui Sidney, la Londra, în anii 1586—1587. În *Della causa, principio et uno* Giordano Bruno scrie : „Nu vedeți că ceea ce a fost sămînță devine iarbă, ceea ce a fost iarbă devine spic, ceea ce a fost spic devine piine, ceea ce a fost piine devine lapte, ceea ce a fost lapte devine singe ? Și nu vedeți mai departe că din singe iese sămînța, din aceasta embrionul, din embrion omul, din care se face pământ și din pământ piatră și atitea alte lucruri, și că pe această cale putem ajunge la toate consecințele naturale ?” Aceeași idee apare și la Shakespeare, care se deschide și de data aceasta influențelor provenite din partea materialismului antichității și al Renașterii, pentru a-și preciza concepția sa cu privire la locul omului în univers.

Un alt aspect al materialismului antropologic al lui Shakespeare este concepția lui despre felul în care caracterul omului este determinat de constituția lui corporală, de temperamentul lui. Ideea provenea din medicina antică, de la Galenus, adeseori citit, editat și comentat în Renaștere. După Galenus, medic al sec. II, continuator al lui Aristotel și al lui Hippocrat, corpurile organizate, ca și cele neorganizate, erau compuse din cele patru elemente, de care vorbește fizica ioniană : din foc, apă, pământ și aer, cu cele patru calități ale lor, căldura, umiditatea, uscăciunea și frigul. În organismul animal, aceste patru elemente devin singele, limfa, fierea neagră și fierea galbenă. Aceste patru elemente ale corpului mai sînt numite și *umori*. Singele este o umoare caldă și umedă, fierea galbenă este caldă și uscată, limfa este rece și umedă, fierea neagră este rece și uscată. Din singe se ridică un abur subtil, *spiritele naturale*, care combinîndu-se cu aerul în inimă, produc *spiritele vitale*, care, la rîndul lor, se transformă în creier în *spirite animale*. Majoritatea bolilor provin, după Galenus, din excesul, lipsa sau insuficiența uneia sau alteia din aceste patru umori fundamentale ; în timp ce preponderanța uneia anumite dintre ele produce temperamentele omului : temperamentul sanguin (în care predomină singele), flegmatic (limfa), biliosul (fierea galbenă) și melancolicul (fierea neagră). Am spus că doctrinele lui Galenus au preocupat mult pe oamenii Renașterii. În Anglia, un medic, John Keys (1510—1573), profesor la Cambridge, publică și adnotează textele lui Galenus. Fără a putea spune dacă Shakespeare a cunoscut din surse directe operele lui Galenus sau pe ale lui Keys sau dacă a intrat numai pe o cale indirectă în legătură cu sfera lor de idei, — ceea ce este cu mult mai probabil —, doctrina umorilor și a temperamentelor joacă un anumit rol în operele lui. În *Romeo și Julieta*, IV, 1, cînd învățatul călugăr Lorenzo îi

încredințează Julietei băutura admirabilă care trebuia să producă tragica confuzie și moartea celor doi tineri îndrăgostiți, el îi spune Julietei :

*Ia sticla asta cind te vei culca
Și sucul ierbilor închis într-însa
Il bea. Indată vei simți fiorii
Prin vine, înghețați, cum te pătrund
Și-ți răscolesc umorile vitale.*

Don Adriano de Armado în *Osteneala zadarnică a dragostei*, I, 2, îndrăgostit, se simte chinat de „umoarea pasiunii” lui. Titus Andronicus, IV, 3 în setea lui de război este cuprins de „umoarea nebuniei”. Expresia *humour*, în legătură cu felurite reacții ale eroilor, revine și în *Henric VI*, V, 1, ca și în *Richard III*, I, 2. Nu numai doctrina umorilor joacă un anumit rol la Shakespeare, dar și teoria temperamentelor. În scena amintită din „*Love's Labour's Lost*”, Armado stă de vorbă cu pajul lui, Moth :

Armado : *Ce înseamnă, copile, cind un om cu spiritul înalt își simte inima grea ?*

Moth : *Un mare semn, Sire, că o să arate melancolic.*

Armado : *Nu, melancolia este unul și același lucru cu inima grea.*

Moth : *Nu, nu, Sire, nu.*

Armado : *Cum deosebești tu inima grea de melancolie, gingașe juvenil ?*

Moth : *Prin arătarea ușor de înțeles a efectelor lor, neclintitule senior !*

Convorbirea dintre Armado și Moth rățește un moment dusă de valul glumelor cu care Armado ar vrea parcă să-și uite de umoarea pasiunii lui. Ea revine însă la tema inițială. Se cuvine ca un soldat, un războinic, să fie îndrăgostit ? Moth îi citează exemple din trecut, pe Hercule, pe Samson.

Armado : *Cine era iubita lui Samson, scumpul meu Moth ?*

Moth : *O femeie, stăpine.*

Armado : *Din ce complexiune (= temperament) ?*

Moth : *Din toate patru sau din trei sau din două ; sau de una din cele patru.*

Armado : *Spune-mi lămurit, din ce complexiune ?*

Moth : *Din aceea verde ca marea, sir.*

Armado : *Este aceasta una din cele patru complexiuni ?*

Moth : *Da, după cite am citit, sir, și încă cea mai bună dintre ele.*

Nu încapă îndoială că Shakespeare cunoștea doctrina materialistă a umorilor și a temperamentelor. Ceea ce este însă mai important decât mărturia acestor cunoștințe, este faptul că nici unul dintre poezii anteriori lui Shakespeare n-a surprins cu mai multă adâncime legăturile caracterului uman cu baza lui fiziologică și nici unul din aceștia n-a dat portretelor lor morale o temelie fizică atât de puternică. Cunoștința caracterelor omențești și a condiționării lor fizice, temperamentale a produs în *Iuliu Cezar* I, 2, vestitul portret pe care dictatorul roman îl face lui Cassius, acela care se va pune în fruntea conjurației și-l va ucide. Iată ce-i spune Cezar lui Antoniu :

*În preajma mea doresc doar oameni grași,
Cu fețe lucitoare, care noaptea
Dorm bine. Cassius arată, uite-l,
Sfrijit. Gindește mult. Aști oameni nu-mi plac.*

Antoniu :

*N-ai grijă. Nu-i primejdios. E doară
Din nobileme și bogat e-n daruri.*

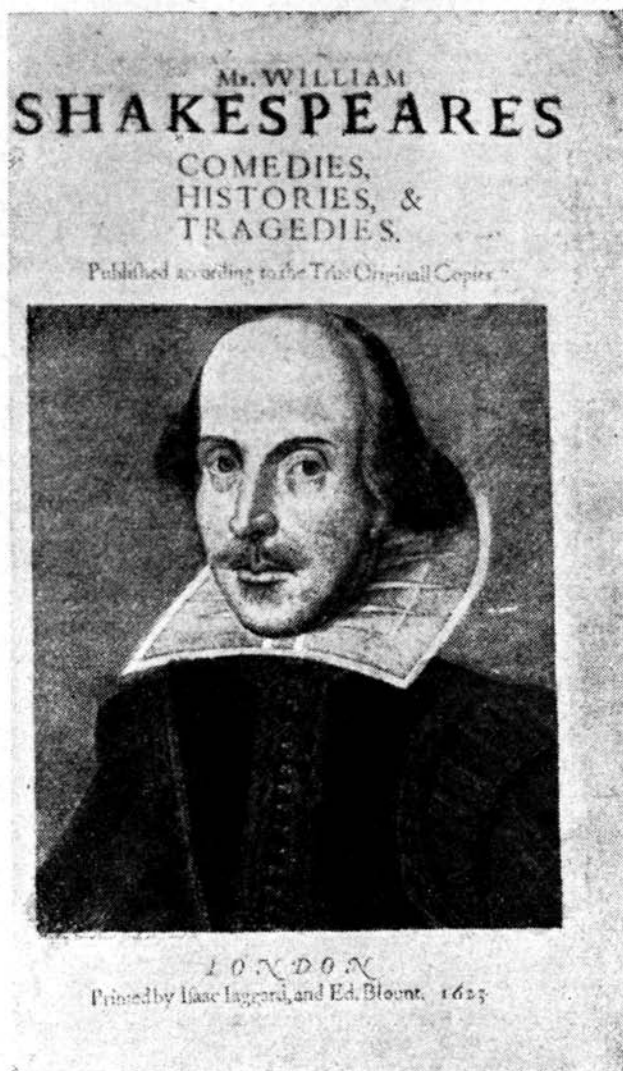
Cezar :

*O, dac-ar fi mai gras! Nu-mi este frică!
Dar dacă frica nu mi ar fi străină,
De nimeni altul ca de uscățivul
De Cassius, nu m-aș feri în cale.
Citește mult, prea mult observă, ochiu-i
Pătrunde-adinc în fața omenească.
De jocul îndrăgît de tine, nici o
Plăcere n-are. Muzică n-ascultă.
Suride rar și parc-ar vrea să spună
Că și bate joc de el și de pornirea
Ce a putut să-l facă a suride.
Bărbați de soiul ăsta n-au odihnă
Cît timp îl văd pe altul că-i întrece.
Primejdia firii lor de asta ține.*

Caracterul lui Cassius, felul lui ascuns, meditativ, concentrat și sagace, ascetic, invidios ne este înfățișat dezvoltându-se din alcătuirea lui corporală, care este a unui om uscățiv, sfrijit, rău nutrit și ros de tristețe. Acestui fel de oameni, pătrunzătorul Cezar îi preferă pe indivizii bine hrăniți, placizi sau joviali, cu care legăturile sociale i se par mai sigure. Renașterea a introdus, pentru întâia oară, trăsăturile fizice în portretul moral. Astfel, filozoful Luigi Cornaro în tratatul său *Despre mediocritate*, citat de J. Burckhard, își descrie fizicul și temperamentul, combătînd pe acei care îi reproșau vîrsta lui înaintată: „Să vie să mă vadă și să mă admire cît sint de verde: incalec fără ajutorul nimă-nui, urc scările și dealurile alergînd, sint mulțumit, veselia mea este comunicativă, n-am grijă și gînduri triste; liniștea nu mă părăsește niciodată”. Totuși, nici Cornaro, nici altul dintre numeroșii biografi și autobiografi ai Renașterii nu știu să fi arătat cum însușirile intelectuale și morale ale persoanei sint determinate de însușirile ei fizice. Acest lucru îl face însă Shakespeare, dezvoltînd doctrina materialistă a temperamentelor, provenită din antichitate și reluată în Renaștere. Mai mult decît atît, Shakespeare a pus uneori la originea însăși a conflictului tragic, alcătuirea fizică a omului, așa cum a făcut în Richard III, unde personajul principal își înfățișează încă din vestitul monolog de la începutul dramei, caracterul lui pervers, determinat de diformitatea lui fizică.

„Iarna tristeții noastre s-a prefăcut în vară glorioasă, prin soarele casei de York. Norii care ne amenințau casa s-au îngropat în sinul adinc al oceanului. Cununile victoriei ne împodobesc sprincenele și armele știrbite atîrnă ca trofee. Din aspra larmă a cîmpurilor de bătaie s-au făcut vesele serbări și din marșurile înspăimîntătoare grațioase muzici de dans. Inverșunatul război și-a descreștit fruntea și, în loc să călărească armăsarul strîns în chingi, în loc să înspăimînte înfricoșător sufletele dușmanilor, saltă sprinten în iatacul unei doamne, după sunetele unei lăute. Dar eu, care nu sint făcut pentru jocuri și glume, nici ca să rivalizez cu îndrăgitele oglinzi; eu, rău întocmit, lipsit de maiestatea iubirii, neputîndu-mă fâli în fața ușoarelor nimfe jucăușe; eu, care n-am frumoasa măsură, înșelat cu falsitate de natură în alcătuirea mea, diform, neajutorat, trimis înainte de vreme în această lume a răsufării, abia adunat laolaltă, așa de paralizat și de nepotrivit, incit ciinii latră cînd schiopătez prin fața lor; eu, în această molcomă vreme de pace, nu știu cu ce plăceri să-mi trec timpul, altfel decît privindu-mi umbra în soare și lămurîndu-mi diformitatea ei. De aceea, fiindcă nu pot ca un îndrăgostit să scurtez aceste zile de fină elocință, m-am hotărît să devin un răufăcător și un dușman al vanitoșilor prieteni ai acestor zile etc.”

Evident, materialismul antropologic al lui Shakespeare este încă naiv. Acest materialism n-are și nici nu putea avea formele dialectice pe care le-a luat în știința mai nouă. Dar totuși, dacă îl comparăm pe Shakespeare cu toți poeții epici și dramatici mai vechi, faptul că el a dispus de o imagine a omului ca o ființă naturală, oglindind și repetind în sine aspectele universului, înlănțuită în ciclul material al naturii, determinată de condițiile ei fizice, faptul acesta explică realitatea, adevărul, adincimea creațiilor shakespeareiene. Înțelegerea omului în cadrul naturii și al legăturilor dintre natură și om a fost factorul integrant al concepției lui Shakespeare. Prin această înțelegere, Shakespeare se leagă însă cu Renașterea și nu cu barocul, epocă de regres a înțelegerii științifice a lumii, epocă de misticism și de obscurantism. Reprezentantul barocului, într-o mare parte a operei sale, a fost Calderon, poet al Spaniei închizitoriale, cultivând misticismul superstițios care făcea ravagii în epocă. Prin Shakespeare, Renașterea se prelungește pînă la începutul secolului al XVII-lea.



**Coperta
ediției in-folio
din 1623**