

George BANU

*William Shakespeare, Lumea este o scenă.
Metafore și practici ale teatrului¹*

CUVÂNT-ÎNAINTE
la ediția românească

Shakespeare, Lumea este o scenă e titlul ales pentru a reuni în antologia de față ansamblul metaforelor și al referirilor la teatru care împânzesc opera marelui dramaturg elisabetan. Proiectul, inspirat de un spectacol – Visul unei nopți de vară, în regia lui Silviu Purcărete –, și-a propus ca, de-a lungul întregii sale elaborări, să rămână în mod constant în intimitatea practicii teatrale și să releve, pas cu pas, ceea ce aceasta a generat ca poetică shakespeareiană efectivă; totodată, antologia a ținut să aducă în prim-plan câteva texte memorabile, veritabile transpuneri în fapt ale poeziei lui Shakespeare. Publicată recent în reputata colecție „Pratique du Théâtre“ a Editurii Gallimard, prezenta antologie îi împărtășește pe deplin spiritul, căci piesele supuse discuției aliază în mod exemplar reflecțiile teoretice cu observațiile de natură concret teatrală. Frazele, imaginile și figurile retorice reunite aici poartă amprenta inconfundabilă a unui om de teatru unic, deopotrivă filozof și artizan al scenei. Este, de altfel, și perspectiva din care au fost formulate comentariile: antologia ne invită la o călătorie (nici strict cronologică și nici utopic exhaustivă) prin universul shakespeareian, oferindu-ne prilejul de a exersa fie tipul de lectură selectivă (cum am fi putut să nu zăbovim asupra câte unei metafore?), fie examinarea amănunțită, analitică, a celor două opere capitale – Hamlet și Visul unei nopți de vară – în care autorul insistă, în mod explicit, asupra procesului de „fabricare“ a teatrului și asupra magicelor lui puteri. Căci numai pornind de la strânsele lui legături cu teatrul, de la vădita lui familiaritate cu scena, Shakespeare se deschide spre marea scenă a lumii. La rândul ei, antologia noastră dorește să se plaseze, și ea, la aceeași răspântie dintre lume și scenă, din convingerea fermă că practica teatrală hrănește neîncetat gândirea despre teatru. Amândouă la fel de necesare, cum nu uită să ne amintească mereu Shakespeare.

¹ Fragmente din volumul *Shakespeare, Lumea este o scenă, Metafore și practici ale teatrului*. Antologie propusă și comentată de George Banu. Volum în curs de apariție la Editura Nemira, cu ocazia Festivalului Shakespeare (Craiova) 2010. Traducere de Ileana Littera (paginile eseistice ale lui George Banu, din limba franceză) și Ioana Ieronim (textele Shakespeare, din originalul englez) – n. ed.

Viata ca piesă de teatru și omul ca actor

REGELE RICHARD

Astfel, eu într-unul singur joc mai mulți indivizi,
Dar niciunul nu-i mulțumit: uneori sunt regele;
Și trădările mă fac să mă doresc cerșetor,
Ceea ce și sunt: apoi sărăcia zdrobitoare
Mă convinge că mai bine-aș fi rege;
După care sunt rege iar: și treptat îmi pare
Că Bolingbroke mă despoaie de regalitate
Și că nu mai sunt de-a dreptul nimic.

(*Richard al II-lea*, Actul V, Scena 5)

GLOUCESTER

Am să-nec mai mulți matrozi decât a înecat sirena;
Voi spinteca mai mulți privitori decât un basilisc;
Voi face pe oratorul mai bine decât Nestor,
Voi fi mai tare la înșelăciune decât Odiseu,
Și, ca un alt Sinon, voi mai cuceri o Troie.
Știu să adaug culori unui cameleon,
Să schimb forme cu folos ca și Proteu
Și să-i dau lecții lui Machiavel.

(*Henric al VI-lea*, Partea a treia, Actul III, Scena 2)

IAGO

Și cine va veni să spună că joc eu rolul sceleratului?
Când dau un sfat dezinteresat și onest,
Confirmat prin gândire, care este într-adevăr calea
De a-l recâștiga pe Maur?

(*Othello*, Actul II, Scena 3)

IAGO

Atunci mergi mai departe;
Ea care, la tinerețea ei, a știut să se prefacă-atât de bine
Încât a pus pe ochii tatălui ei o pecete ca de stejar.

(*Othello*, Actul III, Scena 3)

RICHARD

Și par un sfânt cu-atât mai mult cu cât îl joc pe diavol.

(*Richard al III-lea*, Actul I, Scena 3)

CASCA

Dacă nu l-a aplaudat și nu l-a fluierat pe el (*pe Caesar*) după bunul plac toată
adunătura aia de oameni, ca pe actori la teatru, uite, s-ajung eu de mincinos.

(*Iuliu Cezar*, Actul I, Scena 2)

CLEOPATRA

[...] Dar să mă ierți, domnul meu
Căci farmecele mele măucid, în clipa-n care
Ochilor tăi nu sunt pe plac.

(*Antoniu și Cleopatra*, Actul I, Scena 3)

MERCUTIO

Să-mi trag o husă peste față,
Mască pentru mască.

(*Romeo și Julieta*, Actul I, Scena 4)

COMINIUS

[...] în acțiunea acelei zile
Deși, pus pe scenă, ar fi putut foarte bine juca un rol de femeie,
El a fost în frunte pe câmpul de bătălie, pentru vitejia lui
I-au pus pe creștet cununa de stejar.

(*Coriolan*, Actul II, Scena 2)

Așa cum știm, Shakespeare adoptase deviza lui Petronius: *Totus mundus agit histrionem* (*Lumea întreagă face pe actorul*), înscriind-o chiar pe frontonul Teatrului Globe. Ca să fie exact interpretată, fraza lui Petronius cere ca verbul *agit* să fie înțeles în dublul lui sens, el însemnând deopotrivă *a acționa / a face* și *a reprezenta / a juca*. Așadar, noi, oamenii, suntem niște actori ce joacă pe marea scenă a lumii, Shakespeare acordându-i și acestei aserțiuni două sensuri antinomice. Ideea „simulacului” este înscrisă de la bun început în faptul de „a juca”: „histrionismul” presupune practicarea „jocului”, dar a unui joc suspectat de înșelătorie. Astfel încât atunci când jucăm, plăcerea noastră ține în egală măsură de jocul ca atare, dar și de minciună, de fals, de amăgire... Și, cum spunea Aragon în *Teatru/Roman*, „a venit vremea să ne prefacem”, adică să ne asumăm condiția actorului prins, ca într-o menhină, în conflictul dintre *adevăr* și *fals*.

Să joci un rol înseamnă să *simulezi* în numele fie al unei incertitudini identitare, fie al unei strategii. Al unei îndoielei de sine sau, dimpotrivă, al unui scop politic precis. Simularea tulbură apele, minează încrederea, generează iluzii... Implicite, o astfel de relație cu „jocul” califică teatrul ca practică dubioasă, tocmai în virtutea acestei aptitudini a lui de a deforma realul, de a amăgi, de a înșela... Jocul perturbă, derutează și trezește neîncrederea în cei suspecți că s-ar deda la un asemenea exercițiu malefic. Această accepție a cuvântului „a juca” are consecințe asupra raportului cu teatrul, teritoriul său predilect, și cu actorul care îl reprezintă. „Ființa-actor” din viață nu face decât să adopte practicile „ființei-actor” de pe scenă, ambele părând astfel prinse într-un joc de oglinzi deformante care le înțețosează imaginea, tocmai din pricină că ele „joacă” (deci „se prefac”) sub lumina indiferentă a unor reflectoare: ale platoului ori ale cotidianului. Dacă Evreinov sau Huizinga vorbesc despre *Homo ludens*, ridicându-l la rangul de model propriu ansamblului comportamentelor umane, supuse unei predeterminări implicite, Shakespeare, dimpotrivă, asimilează „jocul” camuflării unor intenții, mascării unor planuri și multiplicării identităților. Cel ce „joacă” este întotdeauna *plural*..., el înrudindu-se în acest sens cu Diavolul, care – toate religiile o atestă – nu este unic, ci multiplu. De la Iago la Richard al III-lea și la atâția alții, personajele înseși confirmă prin spusele lor această înrudire: „jocul” permite nu numai simulacrul, ci și atomizarea identității unice (a celei identități care se recunoaște și se construiește în timp), fapt ce

produce o diversitate proteiformă, derutantă și înșelătoare. „Jucătorul“ își poate atinge scopul, dar sfârșește inevitabil prin a fi *nimeni, nobody*. Majoritatea replicilor formulează această constatare. Omul care „a jucat“ observă că și-a pierdut identitatea, și-a fărâmițat-o și a diseminat-o în nenumăratele roluri pe care le-a interpretat.

SPEED

(*aparte*)

Excelentă mișcare! Oh, ce marionetă extraordinară. Acum el va juca dinaintea ei.

VALENTIN

Doamnă și stăpână, o mie de plecăciuni.

(*Doi tineri din Verona, Actul II, Scena 1*)

Pentru desemnarea duplicității este folosită în mod curent o metaforă teatrală. Cum se întâmplă aici, unde „marioneta“ sugerează instabilitatea și dependența de ordinele altcuiva.

ANTONIO

Iau lumea așa cum este ea, Gratiano;

O scenă unde fiecare trebuie să joace un rol,

Iar al meu este să fiu trist.

GRATIANO

Atunci să joc eu bufonul:

Ridurile bătrâneții să mi se tragă din veselie și răs.

(*Neguțătorul din Veneția, Actul I, Scena 1*)

Așa cum există ceea ce se numește „domiciliu forțat“, un domiciliu pe care ni se interzice să-l părăsim, tot astfel există și roluri care ne sunt atribuite și pe care suntem „forțați“ să le jucăm. Fiecare dintre noi trebuie să-și asume rolul ce i-a fost repartizat și, în același timp, să nu se izoleze de lumea din care face parte. Ba chiar să fie solidar cu semenii lui, precum Grațiano care, din devoțiune pentru melancolicul său partener, înțelege să-și asume rolul complementar al bufonului.

[*trebuie*] să-ți joci rolul în caruselul Fortunei.

(*Henric al VI-lea, Partea a doua, Actul I, Scena 2*)

LEONTES

Mama ta joacă și joc

Și eu, dar un rol atât de dezonorant, încât la sfârșit

Mă vor fluiera până-n mormânt: protest și dispreț

Vor fi clopotul meu de înmormântare.

(*Poveste de iarnă, Actul I, Scena 2*)

LEONTES

Nobilă Paulina,

Condu-ne tu undeva, ca să ne punem în voie

Întrebări unul altuia, să dăm răspuns despre rolul

Pe care l-a jucat fiecare în hăul de timp

De când am fost întâi despărțiți.

(*Poveste de iarnă, Actul V, Scena 3*)

Cum se întâmplă de obicei la Shakespeare, „jocul” are și o a doua accepție, contrară celei dintâi. De data aceasta, ideea centrală – conformă cu un vechi adagiul cunoscut încă din Antichitate – este că viața nu reprezintă altceva decât un scenariu elaborat de puterea divină, stăpână absolută a lumii. Scenariul consemnează rolurile, distribuite atent, pe care muritorii sunt chemați să le interpreteze. Privati de liberul arbitru și de orice autonomie, muritorii își împlinesc destinul respectându-și cu strictețe rolul: abaterea de la el antrenează modificarea traseului prescris, generând drame și suferință; dimpotrivă, respectarea distribuției divine aduce împăcarea cu sine, armonia interioară, indiferent de rolul atribuit. În cazul acesta, „a juca” nu mai are sensul de a disimula, de a țese o rețea mincinoasă de identități succesive în numele unor scopuri absconse, deci cu atât mai suspecte, ci semnifică, din contră, punerea de acord cu ordinea lumii, respectarea scenariului inițial conceput de Divinitate însăși. „A juca” poate deveni atunci sinonimul lui „a te resemna” pentru a te putea astfel „realiza”. Fapt ce ne explică de ce declinul motivului „lumii ca teatru” va fi strâns legat de apariția conștiinței ființei moderne, ființă responsabilă și nesupusă, ființă revoltată și demnă. Ființă căreia „să joace” o partitură prestabilită nu poate decât să-i repugne. Omul Luminilor din secolul al XVIII-lea se eliberează de această viziune care dominase concepția occidentală a „lumii ca teatru” de la greci și mai ales de la romani încoace.

JACQUES

Lumea întregă e o scenă,

Bărbații și femeile nu sunt decât niște actori:

Au ieșirile și intrările lor;

Fiecare la vremea sa joacă mai multe roluri,

Acele fiind cele șapte vârste. Mai întâi este prunc,

Scânțește și varsă în brațele doicii.

Apoi elevul bombănind, cu ghiozdanul în spate

Și fața luminoasă a zorilor, târându-se la școală

Fără nici un chef, ca melcul. Urmează îndrăgostitul

Care oftează ca un furnal, într-o baladă jeluitoare

Dedicată sprâncenelor iubitei. Pe urmă soldat,

Cu multele-i înjurături nemaiauzite, bărbos ca leopardul,

Cât se poate de fudul, iute sare să se-ncaiere,

Își caută balonul umflat al faimei

Chiar și în gură de tun. Dup-aceea judecător

Cu burta mare, îndesată de claponi,

Privirea severă și barba corect ajustată,

Plin de zicale-nțelepte și de pilde actuale;

Așa își joacă el rolul. A șasea vârstă se schimbă

În ciorapi de lână până sus și papuci,

Ochelarii pe nas, traista într-o parte,

Pantalonii din tinerete, încă buni, mult prea largi

Pe pulpele chircite; iar vocea puternică de bărbat

l se întoarce la vorba pițigăiată a copilului, cu suflu

Și fluierături în glas. Ultima scenă din toate,

Care încheie această ciudată istorie plină de fapte,

Este a doua copilărie și uitarea totală,

Fără dinți, fără văz, fără gust, fără nimic.

(Cum ȳă place, Actul II, Scena 7)

Se întâmplă uneori ca rolul atribuit să nu fie unic și atunci imperativul suprem este acela de a juca roluri succesive, corespunzătoare fiecărei vârste. În celebrul monolog al lui Jacques putem însă descoperi și altceva: îndemnul de a accepta cu seninătate scurgerea timpului, trecerea de la un rol la altul... Diseminării practicate de către strategii „jocului“ i se adaugă aici viziunea originală a unui șir de roluri care nu mai tind să înșele, să amăgească, ci, dimpotrivă, să pună ființa în rezonanță cu etapele proprii parcursului ei existențial. Conceptul de *identitate* nu mai este dislocat, identitatea prezentându-se de această dată ca sumă a rolurilor succesiv interpretate de-a lungul unei vieți. „Pluralitatea“ nu mai apare ca un eșec identitar, căci ea permite acum realizarea deplină a ființei, tocmai în virtutea acestui acord cu timpul și cu metamorfozele pe care el le generează. Rolul corespunde unei vârste și e de datoria omului să-și asume această vârstă și să i se supună: să fie tânăr la vremea tinereții și bătrân la cea a bătrâneții. A nu admite această logică produce grave tulburări existențiale, abateri de la drumul firesc, căci rolul „biografic“ programat depășește individualul, el incluzând datele unei partituri umane universale. Pe care trebuie să o acceptăm... chiar și în zilele noastre.

[...] dar omul nu-i decât un bufon bălțat.

(*Visul unei nopți de vară*, Actul IV, Scena 1)

Asta vrea să spună că identitatea ființei se constituie din adaosuri multiple, că ea este rezultatul unei adiționări, că „eu“ înseamnă, de fapt, „mai mulți“. Omul poartă, la capătul vieții sale, „zdrențele“ rolurilor interpretate de-a lungul anilor pe care i-a trăit.

Scena asta lugubră eu trebuie s-o joc singură.

(*Romeo și Julieta*, Actul IV, Scena 3)

REGELE

Întreaga mea domnie n-a fost decât teatrul

Unde s-a jucat povestea aceasta.

(*Henric al IV-lea*, Partea a II-a, Actul IV, Scena 3)

Să-i lăsăm și să tragem cortina.

(*Henric al VIII-lea*, Actul V, Scena 2)

Viața este văzută ca o reprezentație care i-a interzis individului orice autonomie și care a fost reglată după normele unei reprezentații teatrale, căci iminentul sfârșit (al spectacolului și al vieții deopotrivă) se traduce prin metafora cortinei, figură a finitudinii. Dar, după câte se spune, ultimul cuvânt al lui Rabelais n-a fost oare *Cortina*?

PAROLE

Ceea ce sunt pur și simplu

Mă va ajuta să trăiesc [...]

Câtă vreme trăiește, omul are unde și din ce.

(*Totu-i bine când se sfârșește cu bine*, Actul IV, Scena 3)

Idealul suprem constă în depășirea tuturor rolurilor și a tot ceea ce ele presupun ca alienare: trecerea de la multiplu (de la „bălțat“, de la eteroclit, de la divers) la unitate, la acel *Unu* reconciliat cu propria-i esență ireductibilă.

PERDITA

Văd încotro bate piesa
Și sunt silită să joc și eu un rol.

(*Poveste de iarnă*, Actul IV, Scena 4)

Lumea este un teatru, iar viața fiecăruia este... piesa sa personală! În care nu are cum să nu joace, în care este *obligat* să joace. Metaforele teatrale ne impregnează existența.

MACBETH

Două adevăruri se rostesc
Asemenea unor prologuri la acțiunea ascendentă
A temei imperiale

(*Macbeth*, Actul I, Scena 3)

GLOUCESTER

Și dacă prin moartea mea această insulă ar fi fericită
Și ar pune capăt perioadei de tiranie,
Eu mi-aș da viața cu dragă inimă;
Însă asta n-ar fi decât prologul la piesa lor,
Fiindcă multe mii de oameni, care nu simt încă primejdia
Nu vor mai apuca sfârșitul tragediei la care ei înșiși conspiră.

(*Henric al VI-lea*, Partea a doua, Actul III, Scena 1)

IAGO

[...] un semn, un prolog obscur la o poveste de poftă și gânduri murdare.

(*Othello*, Actul II, Scena 1)

ANTONIO

Prin mâna sorții se împlinește faptul
Care din lucrurile trecute va face prolog.

(*Furtuna*, Actul II, Scena 2)

FALSTAFF

[*Întâlnirea va fi*], ca să zic așa, prologul comediei noastre.

(*Nevestele vesele din Windsor*, Actul III, Scena 5)

O variantă a metaforei „lumea este un teatru“ integrează, în afara obișnuitei referințe la actor, la practicile și la recuzita lui, principiile înseși ale organizării unei piese. Ele intervin ca termeni ai unei construcții metaforice în care viața este asemuită cu un text a cărui arhitectură o reproduce fidel. Fapt ce ține, desigur, de teatralizarea generalizată sub semnul căreia Shakespeare își plasează întreaga viziune, cu precizarea că, de data aceasta, o viață se structurează întocmai ca o operă dramatică. Citatele relevă valoarea „începutului“ atât pentru o biografie, cât și pentru o piesă de teatru. Acum scriitorul este cel care vorbește și cel care,

prin diferitele replici citate, confirmă valențele simbolice pe care le acordă organizării unui text dramatic.

BASTARDUL (EDMUND)

[...] și el [*Edgar*] apare la țanc, precum deznodământul în piesele de demult.
Să joc falsa melancolie, suspinând ca Tom Nebunul...

(*Regele Lear*, Actul I, Scena 2)

Celălalt termen evocat se referă la „sfârșitul” unei piese, și o face chiar cu o ușoară ironie, căci, ca și acest „sfârșit” deseori așteptat și programat, sosirea lui Edgar nu e deloc surprinzătoare, după cum nu e o surpriză nici căderea lui în capcana întinsă de fratele său vitreg. Shakespeare transformă o opinie estetică în termen de comparație cu un eveniment concret, referitor la raporturile dintre două personaje. Arta și principiile ei de compoziție domină „compoziția” vieții însăși.

BEROWNE

Iubirile noastre nu sfârșesc întocmai ca în piesele de odinioară.

(*Chinurile zadarnice ale dragostei*, Actul V, Scena 2)

Se poate remarca aici poziționarea polemică a lui Shakespeare ca autor de comedii *noi*, moderne, care privește cu condescendență și rezervă practicile vechilor comedii. Dincolo de situația dramatică reală, pe care ne-o limpezește o comparație „estetică”, se întrevăd bătăliile artistice ale unei întregi epoci. Metafora se erijează într-un racursi extrem de eficient, capabil să discrediteze o practică străveche și să afirme totodată necesitatea recurgerii la procedee ieșite de sub tutela împovărătoare a tradiției. Shakespeare nu scrie tratate sau manifeste literare; el își formulează și dispersează opiniile în însăși materia teatrului său. Ca să reluăm o sugestivă imagine a lui Deleuze și Guattari, am putea vorbi și la Shakespeare despre o estetică de un tip cu totul special, care se infiltrează subteran în întreaga lui operă aidoma unui rizom. Ea adoptă cel mai adesea o înfățișare modestă, pare marginală și aleatorie și are ca instrument preferat metafora.

HERMIONE

[...] Dumneavoastră, sire, deși dați impresia asta,

Știți mai bine ca oricine că viața mea trecută

A fost atât de virtuoașă, castă și credincioasă

Pe cât sunt acum de nefericită; este mai mult

Decât poate cuprinde istoria, chiar modelată fiind

Și jucată ca să-i emoționeze pe spectatori.

(*Poveste de iarnă*, Actul III, Scena 2)

Viața întrece teatrul, artă în care, spune Shakespeare folosindu-se de una dintre derutantele lui metafore, totul se supune unui program bine definit al cărui obiectiv este acela de a emoționa. Teatrul nu e, așadar, inocent, el practică o întregă strategie atent calculată pentru a crea acel climat de sânge, furie și teroare atât de intens cultivat în epocă. Dacă Shakespeare e destul de zgârcit în privința dezvăluirii procedeelelor dramatice și a codurilor de scriitură, el le confirmă totuși existența și scopul în care sunt folosite. Teatrul face din afecte o țintă

privilegiată; el este înainte de toate o chestiune de sentimente. Totul se petrece în acest perimetru al emoției profunde.

POSTHUMUS

E meșterul de la monetărie

Care m-a turnat după tiparul lui

(*Cymbeline*, Actul II, Scena 4)

Viața se definește prin raportare la artă și la eșecurile acesteia. Ceea ce nu face decât să sporească amărăciunea constatărilor. Și, uneori, asemenea afirmării tulbură mai mult decât o banală consemnare a înfrângerii. Căci ele ne dau despre propria noastră existență imaginea unui deșeu deja inventariat. „Sunt plictisitoare ca o poezie proastă”, spunea cândva o prietenă, iar vorbele ei aveau ceva răscolitor tocmai prin obiectivitatea rece cu care își scruta eul, afectat până într-atât de un grav „defect de fabricație” sau „de compoziție”, încât putea fi socotit un rebut, un produs prost executat.

REGELE

Hai, domnule, este nevoie de douășpe luni și-o zi,

Ca să ajungă la capăt.

BEROWNE

Prea mult pentru o piesă.

(*Chinurile zadarnice ale dragostei*, Actul V, Scena 2)

Încă odată, viața este evaluată aplicându-i-se normele unei piese, care, la rândul ei, ne poate dezvălui sensul unei vieți, al unei acțiuni sau al unei decizii. Viața și piesa se întrepătrund, luminându-se reciproc. Dar nici lui Shakespeare și nici personajelor sale nu le place... lungimea. Rezervă reiterată deseori.

Lumea este un teatru

PERICLE

Dar voi, oh, puteri!

Care dați cerurilor ochi fără număr spre a vedea faptele oamenilor

(*Pericle*, Actul I, Scena 1)

ROSS

Ah! nobile bătrân,

Tu vezi cum cerurile, tulburate de faptele omului

Amenință scena lui plină de sânge.

(*Macbeth*, Actul II, Scena 4)

Lumea ca teatru respectă acea „diviziune a muncii” pe care se bazează... arta teatrului. Există, pe de o parte, actorii, adică oamenii, și, de cealaltă parte, publicul care îi privește, redus uneori la un singur Spectator, Divinitatea însăși. Nimic nu-i scapă ochiului divin care, uneori, șe bucură, alteori vede cu îngrijorare cum se

măcelăresc muritorii între ei. Știm, însă, că acest Spectator suprem nu este un inocent, că el dispune de o cunoaștere care îi e proprie, cunoașterea scenariului prestabilit, în funcție de respectarea căruia intervine pentru a răsplăti sau a sancționa „interpretii”. Pe scena-lume forfotesc actorii, în timp ce în sala cerească se află doar un Spectator, dotat, ca orice divinitate, cu miriade de priviri. El este *Unul*, dar multiplu... Ochiul său atotvăzător – ca într-un frumos tablou al lui Odilon Redon care materializează Privirea divină – figurează puterea pe care o exercită asupra lumii. Un Big Brother din timpuri imemorabile...

BEROWNE

De-a v-ați ascuns; un joc de demult al copiilor.

Eu stau în cer ca un semizeu.

Și iau aminte la tainele unor nebuni nefericiți.

(Chinurile zadarnice ale dragostei, Actul IV, Scena 3)

Iată și varianta derizorie a dispozitivului de supraveghere divină. Beneficiind doar de resursele modeste ale teatrului, supravegherea există, se exercită, dar e lipsită de orice mister și de orice aură. Fapt explicabil, de altfel, prin datele concrete ale scenei elisabetane structurate pe trei niveluri, structură ce reproduce modelul cosmic admis în epoca lui Shakespeare ca model de organizare a lumii. Încă o dată, teatrul se înfățișează ca un Cosmos la scară redusă și ca o versiune prescurtată a Istoriei. Ceea ce generează efecte comice, dar, în același timp, atestă importanța misiunii care i-a fost încredințată teatrului. Grație jocului teatral, descoperim principiile fondatoare ale scenariului uman plasat sub o supraveghere sacră. Să poți exprima și face vizibilă, prin intermediul unui instrument rudimentar și brut, complexitatea ordinii divine și profane deopotrivă, este, într-adevăr, un pariu extrem de îndrăzneț.

JACQUES

Lumea întregă e o scenă,

Bărbații și femeile nu sunt decât niște actori.

(Cum vă place, Actul II, Scena 7)

Cum am putea să nu facem o apropiere între această acceptare necondiționată a motivului spectacolului generalizat și melancolie... stare de spirit ce trădează durerea unei pierderi și nostalgia unei absențe? Căci ființa care, la Shakespeare, formulează cel mai explicit datele dispozitivului și pretinde supunere față de imperatiile lui este nimeni altul decât Jacques... Melancolicul. Merită să reflectăm asupra acestei asocieri dintre optimismul unui acord și tristețea provocată de către ceea ce el implică. Oximoron al Renașterii. E ca și cum în vremea Revoluției din Octombrie s-ar fi vorbit despre un „comunism melancolic”. Și totuși el a existat.

BĂTRÂNUL DUCE

Vezi că nu suntem noi singurii nefericiți:

Acest mare teatru universal

Arată spectacole mult mai dureroase decât scena

În care jucăm noi.

(Cum vă place, Actul II, Scena 7)

Faptul că ne aflăm pe scena care reunește multitudinea infinită de ființe asemenea nouă ne invită să nu ne disociem de acest ansamblu atât de divers și de multicolor și să ne plasăm propriul destin într-o perspectivă comunitară... Nu suntem singuri pe lume. Participăm cu toții la aceeași reprezentație, dar, ca și în teatru, există și aici o ierarhie a rolurilor și a situațiilor. Scena nu este câtuși de puțin omogenă, iar noi trebuie să învățăm să ne... comparăm. Firește, vom acorda prioritate spectacolului nostru, dar, ca într-un faimos tablou al lui Bruegel, *Prăbușirea lui Icar*, de jur-împrejur se desfășoară și alte spectacole: ele se ignoră reciproc, dar coabitează, iar noi, publicul, suntem invitați să le privim pe toate. Scena lumii este policentrică. Iar asta ne obligă să-i admitem diversitatea, să ne trăim propriul rol și să ne raportăm permanent la ceilalți. Lecție de relativism... în pofida unității aparente a realului, contemplată de la înălțime de o privire unică și atotcuprinzătoare.

NORTHUMBERLAND

Să piară ordinea!

Și lumea asta să nu mai fie o scenă

Care întreține discordia unui act greoi.

(*Henric al IV-lea*, Partea a doua, Actul I, Scena 1)

Blestem cumplit... prin care se menește dispariția acelei „ordini“ ce garantează dispozitivul „lumii ca teatru“, ordine care, năruindu-se, va arunca lumea în haos, căci nu vor mai exista atunci nici spațiu structurat și nici roluri precis repartizate muritorilor. Dacă, în melancolia lui, Jacques rămâne un apărător al „ordinii“, în schimb pe îndârjitul Northumberland, veritabil precursor al lui William Blake, revolta îl face să dorească din adâncul sufletului său rebel ca „spectacolul lumii“ să înceteze. Exasperat, sperând ca „liniștitoarea ordine“ să piară odată pentru totdeauna, el vrea ca destinul individual și tragedia colectivă să coincidă.

LEAR

Când ne naștem, plângem că ne-am trezit

Pe scena asta mare de nebuni.

(*Regele Lear*, Actul IV, Scena 6)

Erasmus din Rotterdam plasase lumea sub semnul nebuliei: celebrul său *Elogiu* nu făcea decât să constate cu indignare domnia dezordinii într-o lume „pe dos“... Lear pare să-l fi citit pe Erasmus, căci, asumându-și anticul motiv al „lumii ca teatru“, el îl percepe ca „inversat“: da, teatrul există, dar e populat de smintiți, de minți rătăcite; demența s-a generalizat. Teatrul lumii s-a transformat într-un adevărat ospiciu, care îl înspăimântă pe orice nou-venit, îngrozit de perspectiva de a pătrunde aici, de a face parte dintr-o astfel de lume. Plânsul nou-născutului e o dovadă de luciditate, de înțelepciune prematură.

MACBETH

Viața nu-i decât o umbră în mișcare, un biet actor

Care se împăunează și se-agită pe scenă cât e vremea lui,

Iar pe urmă nici nu mai auzi de el; e o poveste

Spusă de un idiot, plină de zgomot și furie,

Care nu are niciun sens.

(*Macbeth*, Actul V, Scena 5)

Mereu aceeași amară constatare, recurență profund semnificativă: ca încarnare a principiului ordinii, dispozitivul „lumii ca teatru” era liniștitor, garanta funcționarea impecabilă a unui mecanism în care fiecare rotiță își îndeplinea funcția ce-i fusese atribuită. Acum, asemenea unei mașinării stricate, dispozitivul nu mai liniștește pe nimeni, nu mai inspiră încredere; dimpotrivă, el induce o stare de panică aidoma celei pe care o generează nebunia. Văduvită de un rol prestabilit, trăindu-și scurta ei viață care se scurge „precum ora măsurată de clepsidră”, înfumurată și găunoasă, ființa lipsită de repere plonjează într-o lume oarbă, sortită întunericii și redusă la bâiguielele unui debil mental. Epavă a unui naufragiu, căzută complet în ruină, „lumea ca teatru” continuă să facă din oameni actori..., dar actori ce par a fi mai degrabă niște desperate automate dereglate. Actorul de odinioară, care evolua sub controlul supravegherii divine, și-a pierdut nobila lui vocație de atunci și, ajuns un „sărman actor”, se împleticește jalnic printre ițele încâlcite ale unui teatru haotic, lipsit atât de organizarea, cât și de pavăza pe care i-o oferise prezența Marelui Spectator. El evoluează astăzi sub un cer gol!

Nietzsche nu e departe. Dacă Dumnezeu e absent, „teatrul lumii” își pierde cel mai prețios spectator și, rămas orfan, se dezinteresează total de actorii săi, lăsându-i să rătăcească bezmetici. Când arhitectura lumii se prăbușește, demența pune stăpânire pe toată suflarea.

PROSPERO

Suntem făcuți din substanța
Viselor, iar mărunta noastră viață
E înconjurată de somn.

(*Furtuna*, Actul IV, Scena 1)

La capătul unei întregi opere, o concluzie se impune cu greutatea unui verdict: ordinea securizantă a „lumii ca teatru” e pe cale să dispară cu desăvârșire. Edificiul construit cu atâta grijă se zguduie din temelii, minat fie de ravagiile unei nebunii tot mai extinse și mai răvășitoare, fie din pricina intruziunii viselor, care, ca la orice autor baroc, fac ca lumea, deopotrivă cu teatrul, să devină incerte. Și astfel, iluziei hrănite de scenă îi succedă iluzia pe care o zămislește *visul*, acest drog puternic sub influența căruia reducem lumea la o experiență onirică, pașnică și amăgitoare. Când „lumea e un vis”, singura noastră soluție salvatoare rămâne somnul. „*Să mori, să dormi*”, spunea Hamlet. Oare Prospero nu inversează termenii acestei aserțiuni, bazându-se, în fond, pe aceeași identificare a unuia cu celălalt? „*Să dormi, să mori*”... Când spectacolul s-a sfârșit, când nebunia s-a potolit, omul se cufundă într-o lume care nu mai poate fi controlată de nimeni, lumea somnului, tărâmul viselor. Viziune idilică... Câteva veacuri mai târziu, Goya, cuprins de panică, va clama celebra constatare: „*Somnul rațiunii naște monștri*”. Deocamdată, însă, epuizat de lupta cu monștrii pe care a trebuit să-i înfrunte, Prospero alege fuga de lume, abandonarea ei. Somnul ca „dublul al morții” pune punct acestei frenetice opere „pline de vuiet și clocotind de patimi”. El consacră „setea de repaus” a lui Shakespeare, departe de teatru și de dublele sale sortilegii.