

**UNATC PRESS**

*Colecția Educație teatrală*



Ioana Barbu

**ELEMENTE DE ANALIZĂ  
A TEXTULUI SHAKESPEARIAN**

Curs de Introducere în Arta actorului

Ediția a II-a revizuită și adăugită

***Elemente de analiză a textului shakespeareian***

Curs de Introducere în Arta actorului

Ediția a II-a revizuită și adăugită

**Ioana Barbu**

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României  
BARBU, IOANA**

**Elemente de analiză a textului shakespeareian** / Ioana Barbu. – Ed. a 2-a, rev. și adăug.. - București : U.N.A.T.C. Press ; Craiova : Universitaria, 2025

Conține bibliografie

ISBN 978-606-082-081-9

ISBN 978-606-14-2229-6

821.111.09

UNATC PRESS: 978-606-082-081-9

Editura Universitaria Craiova: 978-606-14-2229-6

**UNATC PRESS 2025**

Colecția *Educație teatrală*

[www.unatcpres.ro](http://www.unatcpres.ro)

**Editori: prof. univ. dr. Bogdana Darie, conf. univ. dr. Mihaela Bețiu**

Tehnoredactare și corectură: Mihaela Bețiu, Ioana Barbu

DTP & cover: Corina Rezai

[smartprint.ro](http://smartprint.ro)

© UNATC PRESS pentru această ediție

În colaborare cu EDITURA UNIVERSITARIA CRAIOVA

## INTRODUCERE

Înainte de a fi ridicată la gradul de „artă” profesia de actor este în primul rând un meșteșug. Un meșteșug ce se poate învăța și „fura”. Se poate învăța în anii de școală în mod programat și organizat, ghidat de profesor și se poate „fura”, dacă ești disponibil și curios, pe tot parcursul existenței, de la actorii mai în vârstă sau mai tineri, de la profesioniștii din breslele adiacente (regizori, scenografi, dramaturgi, scenariști, directori de imagine, oameni din culisele teatrului și ale filmului etc.), de la oamenii de pe stradă sau din imediata apropiere. Vestea bună este că învățatul și furatul nu se termină niciodată și că tot timpul o luăm de la zero, cu fiecare rol nou, cu fiecare partener, cu fiecare spectacol, în fiecare seară.

De bun simț apare întrebarea ce anume este de învățat și de furat în cazul acestei meserii atât de apreciate și râvnite de mulți? Dar voi pentru ce mergeți la teatru și la film? De obicei răspunsul vine simplu: pentru poveste. Da, pentru poveste. O poveste pe care o cred sau nu, care mă ține cu sufletul la gură sau care mă face să-mi verific telefonul destul de des, în funcție de priceperea povestitorului, adică a actorului. Deci meșteșugul actorului constă în **a spune povestea** în așa fel încât, **aici și acum**, să fie **credibil** publicului său în așa măsură încât spectatorul să uite că este într-o sală de spectacol sau film și să „creadă”, puternic și periculos verb, că se află la curtea Danemarcei sau sub balconul Julietei. Să creadă că **aici și acum actorul are o problemă și încearcă să o rezolve sub ochii săi**. „Noi mergem la teatru ca să vedem acțiune – vrem să vedem ce *fac* personajele”<sup>1</sup>, spune David Mamet. Sau a juca pe scenă înseamnă ca actorul „să acționeze realist în circumstanțe imaginare”<sup>2</sup> spune Sanford Meisner.

Trebuie să recunoaștem că ne aflăm pe un teren destul de alunecos, de relativ, ce ia forme diferite în funcție de structura extrem de specifică a individului – actor ce pășește pe el. De aceea este nevoie ca în orice alt meșteșug (că e vorba de croitorie sau pictură, sculptură sau construcții) de instrumente de lucru. Dar particularitatea meșteșugului nostru este aceea că instrumentul și meșteșugarul sunt unul și același. Instrumentul nu este un obiect concret precum dalta sau pensula.

<sup>1</sup> David Mamet, *Teatrul*, Curtea Veche, București, 2013, p. 37

<sup>2</sup> Cf. Sanford Meisner, *On acting*, Random House USA Inc., 2020, p.15

Actorul-meșteșugar trebuie să învețe să se mânuiască pe sine. Toate metodele de lucru cu actorul, de la Stanislavski, la Sanford Meisner până la Declan Donellan nu fac decât să ofere instrumente ce țin de un anumit mod de a gândi și de a acționa pe scenă pentru a putea fi **credibil**.

Cred că orice școală de teatru trebuie să ofere acest set de instrumente pe care tânărul actor să se poată baza, să învețe să lucreze cu sine însuși pentru ca mai apoi să-și dezvolte propria sa metodă, unică și specifică. Iar apoi teatrul este o artă colectivă ce necesită o capacitate de adaptabilitate enormă la diferiții parteneri de scenă, contexte de lucru mai mult sau mai puțin favorabile. Actorul trebuie să fie autonom și, deși este doar o parte a întregului, să fie capabil să înțeleagă ansamblul și care este rolul său în economia spectacolului.

„Scrieți, jucați, regizați despre ceea ce credeți cu adevărat, nu pentru că trebuie să faceți o piesă sau un spectacol, ci pentru că trebuie să comunicați neapărat acel ceva important și profund, iar pentru ca publicul să pășească în Wonderland e musai să vă puneți pelerina de magician. Și să știți că jucați un rol, nu că vă identificați cu el; altfel spus, voi sunteți făcătorii de povești, nu cei vrăjiți de propriile trucuri. Pentru el – magie, pentru voi – farmacie. Iar dacă știți ce și cum și cât să dozați, lumea voastră, oricât de «altfel», va avea o minunată «atmosferă de familie» pentru cei ce pășesc în ea. E simplu în definitiv: trebuie doar să spuneți o poveste...”<sup>3</sup>

Unul dintre instrumentele de bază ale actorului este analiza partiturii sale, a textului dramatic. De la bun început este util a face diferența între modul de analiză „obiectivă” a textului pe care îl face actorul și analiza literară sau stilistică. Diferența constă în scopul acestui demers. Actorul analizează textul în vederea transformării sale în acțiune scenică, într-un mod de a gândi, o grilă prin care se raportează la lume și viață, în vederea stabilirii unui traseu al motivațiilor și scopurilor care-l vor pune în mișcare. Criticul literar face o analiză a valorii estetice, stilistice, filozofice etc. a textului. El trebuie să clasifice și să eticheteze cu detașare mecanismul textului dramatic (personaje, relații, conflicte), pe când actorul trebuie să pătrundă în interiorul mecanismului, să înțeleagă **De ce** acționează cineva într-un fel și nu în altul, de ce spune un lucru și nu altul, pentru a putea apoi să recompună mecanismul în fața spectatorului. „Cine, ce face, când, unde, de ce și pentru ce? Iată stâlpii! Cele șase simțuri ale textului prin care se percepe lumea, orice fel de lume ficțională.”<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Ana-Maria Nistor, *Urzeala Teatrului*, Ed. Artes, Iași, 2017, p. 11

<sup>4</sup> *Ibid.*

Așadar modul de a analiza textul dramatic este unul dintre primele instrumente de lucru ale actorului, iar el devine cu atât mai important atunci când ne întâlnim cu textul shakespeareian. De obicei studentul de la clasa de arta actorului începe să studieze scene din piesele lui Shakespeare în semestrul al doilea al anului II, după ce a avut experiența dramatizărilor (anul I, semestrul I), „a scenelor din piesele de teatru realist contemporan” cu problematică apropiată experienței de viață a studentului (anul I, semestrul II) și scene mai complexe cu o problematică specifică textelor lui Cehov, Ibsen, Strindberg (anul 2, semestrul I). În abordarea textului shakespeareian se schimbă două coordonate esențiale: problematica textului, aparent mult diferită de experiențele noastre și forma textului, de la proză la vers. În acest moment al studiului artei actorului marea provocare a studentului-actor este să adapteze principiile procesualității (preluare, prelucrare, opțiuni, acțiune) ce stau la baza construirii relației dintre partenerii de joc, ale asumării situației de joc și a conceptului la specificul textului shakespeareian. Simplu în teorie, destul de complicat în practică. Complicat pentru că, așa cum spuneam, oamenii pe care i-a imaginat Shakespeare acum mai bine de 400 de ani vorbesc în versuri și majoritatea sunt regi și regine, prinți și prințese, lorzi și duci, asta atunci când nu sunt vrăjitoare, zâne sau stafii. Și atunci apare o întrebare firească: de ce se mai joacă aceste texte în secolul al XXI-lea (secol al vitezei, al tehnicii, al comunicării, al inteligenței artificiale) și de ce mai reprezintă un obiect de studiu în școlile de specialitate?

Vă propun un mic exercițiu de asocieri libere și am să vă rog să vă luați un minut și să scrieți pe o bucată de hârtie ce vă trece prin minte la auzul numelui Shakespeare.

Experimentul meu a produs următoarele: Romeo și Julieta, Hamlet, teatru, Anglia, trădare, iubire, invidie, guler elisabetan, lupte, vers, carte, Globe, actori.

Studentă anul III, arta actorului: Anglia, inel, cuțit, practicabil (= un mic podium), guler, rimă, ritm, trădare, iluzie, aparență;

Consultant bancar: Romeo și Julieta, teatru, dragoste, dramă, regi, sinucidere, trandafiri, vechi cavaleri;

Psiholog: valoare, epocă, romantism, idilă, dragoste pură, teatru în aer liber, Romeo și Julieta, balcon, curtoazie;

Student an III, arta actorului: sânge, universal, clasic, roialitate, uman, complet;

Regizor film: medieval, ceartă, tragedie, iubire, complicație, filozofie, viață, moarte;

Profesor și actor: complicat, frumos, tentant, imagini spectaculoase, Iago, Othello, muncă, provocare;

Studentă, anul III, arta actorului: joc, dragoste, flori, putere, moarte, simetrie, iluzie, rege, femeie;

Student an III, arta actorului: coroană, politică, iubire, putere, ură, clase sociale, bani.

Deja pare să se prefigureze un teren comun destul de bine stabilit. Dar haideți să mergem mai departe. Am grupat răspunsurile în funcție de vecinătatea semnificațiilor cuvintelor:

*Personaje:* Romeo și Julieta, Hamlet, Iago, Othello

*Perioadă istorică:* guler elisabetan, guler, epocă, medieval

*Relații interumane:* trădare, iubire, invidie, lupte, trădare, dragoste, romantism, idilă, dragoste pură, curtoazie, ceartă, iubire, joc, dragoste, iubire, ură

*Profesie:* teatru, Globe, practicabil (= un mic podium), teatru în aer liber, muncă, provocare

*Autoritate:* regi, cavaleri, roialitate, rege, coroană, politică, putere, clase sociale, bani

*Text:* vers, carte, rima, ritm, imagini spectaculoase

*Perioadă culturală:* romantism, universal, clasic, uman

*Gen teatral / arie culturală:* tragedie, dramă, filosofie

*Etichete:* vechi, valoare, complet, complicație, complicat, frumos, tentant

*Recuzită:* guler elisabetan, inel, cuțit, guler, trandafiri, sânge, flori, coroană, bani, balcon

*Teme:* viață, moarte, sinucidere, iluzie, aparență, simetrie, iluzie

Indiferent de profesia lor, de cât de familiarizați sunt sau nu sunt cu opera lui Shakespeare, răspunsurile de mai sus vorbesc despre coordonate concrete ce vizează textul autorului englez. Coordonate pe care criticii literari le dezvoltă, le clasifică și le interpretează de sute de ani încoace pot fi numite de oameni printr-un simplu joc. Ceea ce nu poate decât să însemne că există undeva în mentalul nostru colectiv o imagine foarte clară a lumii shakespeariene. Aș îndrăzni să spun că nici un alt autor nu viețuiește atât de bine în fondul nostru cultural precum Shakespeare. El poate servi ca sinonim multor concepte sau noțiuni de la teatru, la universal până la contemporan. De ce? De ce această prezență atât de clară și bine conturată în patrimoniul cultural? Îndrăznesc să semnalez două cauze interconectate. Prima se bazează pe faptul că dramaturgul englez este în primul rând un mare povestitor în slujba publicului său a cărui atenție trebuia ținută trează de la început până la sfârșit. Apoi publicul său era compus din cel puțin două categorii extrem de diferite: vulgul (oamenii simpli, puțin știutori de carte, căci totuși Public Schools din vremea reginei Elisabeta îi educau și pe cei mai nevoiași) și domniile din clasele superioare care stăteau în lojele de la Globe, la etaj, deasupra mulțimii. Povestea trebuia să le vorbească tuturor. Fiecare trebuia să se regăsească în ea și mai mult decât atât să-l satisfacă în egală măsură. Cum poți face asta? Și astfel ajungem la a doua cauză și anume să povestești despre acele experiențe umane fundamentale în jurul cărora se țese întreaga viață indiferent de statutul social: relațiile de familie, iubirea și puterea sau relația cu autoritatea (așa cum

reiese și din micul chestionar de mai sus). Am să-l chem, fictiv, în ajutorul meu pe regizorul englez Peter Brook care spune despre Shakespeare așa: „Începea, întotdeauna, prin a spune o poveste. [...] În fiecare clipă, el era pe deplin conștient, nu doar de acțiunea în sine, ci de tot ceea ce intra în relație cu această acțiune, iar asta pe un număr infinit de niveluri.”<sup>5</sup>

Revenind la întrebarea de mai sus, de ce încă se montează piesele lui Shakespeare și de ce se studiază în școli, aș răspunde că dincolo de „ambalajul” epocii, al contextului socio-cultural, structura relațiilor de bază interumane, acelea care fac lumea să se miște, nu s-au schimbat în ciuda evoluției noastre, iar ele sunt immortalizate în textul shakespearian ca niciunde altundeva. Așa cum o dovedesc diferitele montări, fie în teatru, fie în cinematografie, textul lui Shakespeare este ca o plasă puternică și extrem de flexibilă. Rezistă oricăror adaptări, schimbări de context, suportă nenumărate citiri și interpretări, vorbește pe limba fiecărei epoci. Filmul *Romeo și Julieta* al regizorului Franco Zeffirelli din 1968 este atât de diferit de cel al lui Buz Luhrmann din 1996. Aceeași poveste, aceleași replici exprimă alt tip de sensibilitate, alte nevoi, în fapt o altă oglindă pentru un alt public. Atât. La fel se întâmplă în cazul spectacolelor lui Ostemaier și cel al lui Vlad Mugur, cu piesa *Hamlet*. Dacă viziunea celui din urmă oferă imaginea unei lumi aflate în descompunere sub semnul morții, primul vorbește cinic despre cruzimea relațiilor interumane și putere.

„Roland Barthes vorbea despre cum semnificațiile anumitor opere se află în permanentă stare de hemoragie. Oricât ai vrea să oprești sângerarea unui sens, pluralitatea lecturilor nu te lasă, când vrei să ștergi unul ies altele la suprafață. Don Quijote, Faust, Hamlet... Nu sunt multe, dar suficiente cât să suscite zeci de variante de interpretare în fiecare epocă, de sute de ani, cele mai multe valabile, nenumărate studii critice și oameni marcați pe vecie de o operă. Nu e scopul, nici locul aici să se înșire măcar bibliotecile scrise despre Hamlet în ultimul veac și mai înainte. Cert este că oricum ai întoarce cristalul shakespearian, fețele sale luminează una mai puternic decât alta.”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Peter Brook, *Împreună cu Shakespeare*, Ed. Aius, Craiova, 2003, p. 31

<sup>6</sup> Ana-Maria Nistor, *Urzala Teatrului*, Ed. Artes, Iași, 2017, p. 85

## DE LA „EU ÎN SITUAȚIA DATĂ” LA SHAKESPEARE

Textul shakespearian este de asemenea un extraordinar obiect de studiu în școlile de specialitate. Așa cum am rezumat mai sus, în primele semestre la clasa de arta actorului se studiază texte din dramaturgia modernă și contemporană cu probleme de viață cu mize puternice dar apropiate de experiențele de viață ale studenților pentru o mai ușoară asumare a situațiilor de joc. Partiturile sunt compuse din replici asemănătoare exprimării uzuale a studenților al căror sens este ușor de descifrat. De asemenea se abordează scene în care replicile nu exprimă întregul gând al „vorbitorului” și misiunea studentului este să „investigheze” ce intenție, cuvinte neexprimate, se află în spatele lor. O imagine sugestivă des folosită la clasă este cea a unui aisberg. Replica reprezintă vârful aisbergului, iar toată informația din spatele replicii este reprezentată de corpul aisbergului aflat sub apă și despre care știm că este mult mai consistent.

În cazul lui Shakespeare replicile reprezintă întreg aisbergul și pe deasupra sunt scrise în versuri. Marea provocare este să stăpânești și să-ți asumi un asemenea text. Scris pentru o scenă goală sau rareori cu elemente de decor strict necesare, este un text dens în care se află toate informațiile – coordonate de timp, spațiu, detalii despre evenimentele trecute, este o radiografie în timp real, adică a vorbirii, a ceea ce raționează personajul, a ceea ce i se întâmplă și a deciziilor pe care le ia. „... actorul spunând „pădure”, poate, în interiorul aceluiași vers, să facă să apară și să dispară pădurea, pe dumneavoastră, pe mine, să vă arate un plan foarte apropiat al unui chip, să pătrundă în inima cuiva, pădurea să reapară și apoi să dispară iar.”<sup>7</sup> Didascaliiile sunt puține, asta pentru că majoritatea lor sunt incluse în vorbele personajului, iar rapiditatea cu care „zboară” ideile sale este intimidantă. Totul este la vedere. Principala acțiune este aceea a gândului ce atrage după sine acțiunea fizică, fapta. Un bun exemplu este monologul lui Richard al III-lea, Actul I, scena 1: „Azi iarna vrajbei noastre s-a schimbat,/ Prin soarele lui York, în toi de vară;/ Iar norii toți, ce casa ne-o striveau,/ Sunt îngropați în sânu-adânc al mării./ Purtăm pe frunți cununi de biruință;/ Din ciunte arme am făcut trofeu;/ Din aspre trâmbiți, vesele taifasuri;/ Din marș războinic, pași suavi de danț./ Brăzdatul Marte chipul și-l descrută,/ Și-acum, în loc să sperie vrăjmași încălecat pe cai împlătoșați,/ El dănțuie-n iatacuri de domnițe/ La mângâiosul cântec al lăutei./ Dar eu, ce nu-s strujit pentru hârjoane/ Și nici să mă răsfăț în dulci oglinzi,/ Eu, crunt ciuntit, ce nu pot să mă-nfoi/ Pe lâng-o nimfă legănată-n șolduri;/ Eu, cel necumpănit deopotrivă,/ Prădat la trup de firea necinstită,/ Ne-ntreg și scâlciat, prea timpuriu/ Zvârlit în lumea ce respiră, și-încă/ Așa pocit, scâlâmb, că pân’ și câinii/ Mă latră când

<sup>7</sup> Peter Brook, Împreună cu Shakespeare, Ed. Aius, Craiova, 2003, p. 36

pășesc șontâc pe drum/ Da, eu, în piuitul slab al păcii,/ Nu jindui să-mi petrec  
răgazul altfel/ Decât privindu-mi umbra lungă-n soare/ Și cugetând la strâmbă-  
ciunea mea/ Deci, cum nu pot să fiu nici curtezan,/ Nici să mă-mbii la galeșe  
taifasuri,/ Mi-am pus în gând să fiu un ticălos,/ Urând huzurul zilelor de azi./  
Urzeli am înnodat, prepusuri grele,/ Prin bete profeții, scorneli și vise,/ Pe rege  
și pe Clarence, frații mei,/ La ură să-i asmut, mistuitoare./ Și dacă Edward rigă-i  
bun și drept/ Cât eu subțire, cutră-ntortocheat,/ Chiar astăzi Clarence intră sub  
zăbrea/ De răul profeției cum că «G»/ Lui Edward vlăstarii-i va stârpi./ Intrați  
în suflet, gânduri: vine Clarence.” Dintr-un singur monolog aflăm o cantitate  
impresionantă de informații:

Ce s-a întâmplat înainte să înceapă piesa = a fost război

Care este starea actuală = pace

Cine este cel care vorbește = Richard, marcat de diformitate fizică, își face o  
autocaracterizare

Care este problema lui = este incapabil de o viață socială normală pe timp de  
pace din cauza handicapului fizic

Ce-și propune – Conflictul întregii piese = să continue un război personal

Cu cine (implicit aflăm care sunt relațiile dintre personaje) = cu frații săi, Cla-  
rence și regele Edward

Faptul că textul este scris în versuri reprezintă o altă provocare. În primul  
rând este o idee general acceptată de critici că modalitatea de exprimare a persona-  
jelor indică rangul social. Adică nobilimea și capetele încoronate vorbeau în versuri  
în timp ce oamenii de rând în proză. Excepție fac bufonii, doicile, aghiotanții.

Un alt motiv al exprimării în versuri este legat de problematica persona-  
jelor lui Shakespeare. Rude apropiate ale eroilor din tragediile antice, ele traver-  
sează situații limită, cu mize mari, suferind transformări interioare puternice și  
care se concretizează în acțiuni cel puțin surprinzătoare.

Peter Brook spune despre necesitatea lui Shakespeare de a scrie în versuri  
următoarele:

„s-a văzut silit să-și făurească un instrument nespus de complex, extraor-  
dinar, pe care îl numim „poezie” și grație căruia, într-o singură replică, el  
putea reda atât sensul poveștii (cel pe care trebuie să-l găsim acolo), cât și  
caracterul uman al personajului (pe care trebuie, de asemeni, să-l găsim  
acolo), alegând, în același timp, cuvântul potrivit printre cele douăzeci  
de mii de care dispunea, gășind cuvintele capabile să iște rezonanțe, să  
concentreze în ele toate nivelurile de asociații pe care autorul le avea în  
minte.”<sup>8</sup>

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 31

Poezia, este singura capabilă să exprime în cuvinte (ceea ce pictura face prin culoare, muzica prin sunet și sculptura prin formă-textură) pluridimensionalitatea ființei umane, contorsionările sale, să explice ceea ce este de neexplicat, de neatins, adică reacția supralicitată a ființei umane la ceea ce i se întâmplă. Iar misiunea actorului și implicit a studentului – actor este să parcurgă drumul invers de la imaginea – simbol cu care operează poezia la formularea simplă a gândului și intenției personajului în vederea asumării rolului său și a situației. Nu este o banalizare a textului shakespearean, este o încercare de a descoperi structura mecanismului după care poate funcționa, acționa și reacționa studentul – actor în scenă.

Poezia folosește mijloace de expresie specifice: metafore, comparații, epitete, personificări, hiperbole, folosirea simbolurilor etc. și un anumit ritm al versului care în cazul lui Shakespeare este dat de metrul iambic. Aceste forme adeseori aruncă studentul în capcana „interpretării” cuvintelor sau îl atrag în „cântatul” versurilor. „Treaba actorului este să joace în așa fel în piesă, încât jocul său și al altora să-i producă publicului mai multă plăcere decât simpla lectură a textului piesei.”<sup>9</sup> În cazul lui Shakespeare vorbele lui Mamet sunt cu atât mai valoroase. Spre deosebire de alte texte dramatice, textul său funcționează de sine stătător, la simpla lectură, tocmai pentru că dezvăluie întreg „aisbergul”, așa cum am mai spus. Nu e nevoie ca actorul să umple pentru spectator spațiile goale din spatele replicilor sau dintre ele. Dar este nevoie de el pentru a trece dincolo de forma stilistică a poeziei, să ajungă la idee, să-i dezvăluie spectatorului multitudinea dimensiunilor pe care poezia, bine descifrată ca sens, le poate crea. Actorul devine asemeni bucății de sticlă ce descompune lumina în cele șapte culori ale curcubeului.

Concluzionând, marele risc în lucrul cu textul shakespearean este să te lași furat de prejudecăți. Prejudecata poeziei, a importanței personajelor, pentru că brusc vorbim de regi și regine și de cele mai multe ori încercăm să umplem o imagine pe care o avem deja în minte, așa cum am arătat mai sus, despre ce anume înseamnă Shakespeare și teatrul său. Astfel uităm de umanitate. Uităm că în spatele poeziei se află oameni care dintr-un motiv sau altul aleg să se exprime în vers și imagini dintr-un preaplin, pentru că poate sunt stăpâniți de nevoi, îndoieli, emoții extrem de puternice și **trebuie să reacționeze**. Chiar și noi în secolul acesta al comunicării schematice încă ne mai folosim de imagini pentru a ne exprima trăirile limită, mai exact punem în cuvinte - metafore reacția la stimulii exteriori, la ceea ce ni se întâmplă: „am luat foc de nervi”, „îmi venea să urlu de bucurie”, „îmi venea să intru în pământ de rușine”, „am văzut negru în fața ochilor” etc. De aceea prima etapă în abordarea textului lui Shakespeare este

<sup>9</sup> David Mamet, *Teatrul*, Curtea Veche, București, 2013, p. 11

analiza obiectivă a sa în vederea stabilirii fluxului gândirii din spatele său și a determinării acțiunii. Mai exact textul, nevoia de a se exprima a personajului este o reacție la ceva ce i se întâmplă. Poezia este un efect, cauza este acțiunea, adică reacția. Declan Donnellan explică foarte clar: „Actorul reacționează la o acțiune care deja se întâmplă undeva. Niciodată actorul nu inițiază o acțiune total independentă. Cu alte cuvinte: «văd că ținta acționează, și ca o reacție, încerc să modific acțiunea țintei.» [...] Textul este instrumentul cu care modifici ceea ce ținta face deja.”<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Declan Donnellan, *The Actor and the Target*, Nick Hern Books, 2005, p.68, „The actor reacts to an action that is already occurring somewhere else. The actor never originates a totally independent action. In other words: ‘i see the target playing an action, and as a reaction, i try to change the target’s action’. [...] All text is a tool to change what the target is already doing.”



# CAPITOLUL I

## CONTEXT ISTORIC



“Pentru ca anumite talente să se poată dezvolta este nevoie de o anumită temperatură morală; dacă aceasta lipsește ele se pierd. Mai târziu, temperatura schimbându-se, specia de talente se va schimba și ea; iar dacă va deveni contrară, specia de talente va deveni și ea contrară [...] Există o direcție predominantă care e aceea a secolului; talentele care ar dori să pornească în alt sens găesc ieșirea blocată; presiunea spiritului public și a moravurilor timpului le reduce la tăcere sau le abate din drum și le impune o evoluție determinată.”<sup>11</sup>

Este afirmația criticului și istoricului francez Hippolyte Taine care stabilește legătura de cauzalitate între spiritul unei epoci și apariția unui anumit tip de artist. Pentru a înțelege textul lui Shakespeare, modul de gândire și mai ales modul de a acționa al personajelor sale, trebuie mai întâi să înțelegem contextul existențial care le-a produs și anume: contextul Renașterii, identitatea specifică a Angliei renascentiste, problematica religioasă și identitatea excepțională a monarhului englez.

### ***1.1. Renașterea***

Istoria se construiește pe legea simplă a reacției și contrareacției. Ceea ce delimitează identitatea unei epoci de alta este în primul rând grila sa de valori și apoi valorile în sine.

Evul Mediu a durat aproximativ o mie de ani. Caracterizat de puterea absolută a Bisericii, religia a dominat toate aspectele vieții. Educația și cunoașterea este închisă între zidurile mănăstirilor și se face prin intermediul limbii latine. Evenimentele ce preced zorii Renașterii sunt marcate de războaie și boală: ciuma din anii 1448/49, Războiul de 100 de ani, Marea schismă, lupta Imperiului cu papalitatea, mișcări sociale reprimare sângeros. Cu toate acestea starea economică a Europei este bună, comerțul înfloarește, orașele se măresc, iar cultura rămâne puternic influențată de religie, dogmă și biserică.<sup>12</sup>

Renașterea marchează începutul erei moderne în Europa. Numele său are două motive diferite și două sensuri diferite: resurrecție a umanității, mișcare a omului spre un nivel superior și resurrecție a antichității. Greu de încadrat din punct de vedere cronologic, specialiștii nu au putut delimita un moment istoric sau cultural specific care să indice începutul sau apusul acestei epoci.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Hippolyte Taine, *Filozofia artei*, Ed. Meridiane, 1991, p. 44

<sup>12</sup> Cf. Tatarakiewicz Wladyslaw, *Istoria Esteticii*, Ed. Meridiane, 1978

<sup>13</sup> *Ibid.*

„Savanții italieni numesc această epocă veacul «umanismului» și consideră că Renașterea începe din secolul al XVI-lea. Alții însă îi văd sfârșitul pe la 1530, deoarece în jurul acestei date arta începea să treacă deja sub influența noilor orientări ale manierismului și barocului. [...] Unele elemente ale culturii și gândirii estetice renascentiste apăruseră încă de pe la 1400, cu părăsirea Evului Mediu și apariția unei beții a Antichității, ca și cu dominația incipientă a Italiei și a artelor plastice, și s-a încheiat în 1600, după ce toate aceste elemente dispăruseră.”<sup>14</sup>

Dacă în Evul Mediu privirea omului este îndreptată spre divinitate și viața de apoi, în Renaștere omul este în centrul lumii, gândirea științifică se desprinde de misticismul imaginarului, privirea se mută dinspre interior spre exterior și duce la laicizarea vieții și a culturii. Newton, Kepler, Descartes, Galilei, Bacon vor pune bazele gândirii de tip raționalist și progresist. Apariția tiparului împreună cu apariția limbii populare, și deci înlocuirea limbii latine, are un impact puternic asupra circulației și răspândirii ideilor în epocă. O altă trăsătură marcantă a acestei perioade o reprezintă redescoperirea textelor și a valorilor Antichității. Piesele shakespeareiene abundă în denumiri ale zeităților grecești și romane în egală măsură. De asemenea titluri precum *Troilus și Cressida*, *Antoniu și Cleopatra*, *Timon din Atena*, *Titus Andronicus*, sunt plasate temporal în perioada Antichității și reinterpretează subiecte specifice ei.

Un loc important pentru educația și cultura din perioada Renașterii îl constituie orașul de pe malul Elbei, Wittenberg. Oraș al Reformei Protestante și al ideilor revoluționare, devine teritoriul propice pentru nume celebre ale epocii. Aici Martin Luther elaborează în 1517 cele 95 de teze ce vor zdruncina din temelii Biserica Catolică. Vor fi susținute răspândirea cuvântului tipărit, invențiile și noile idei ce vor contesta autoritatea papalității în favoarea independenței individului și a mântuirii sale prin propriile forțe fără intermedierea bisericii. Alte nume celebre care vor susține reforma bisericii prin rațiune și știință sunt John Colet, Thomas More, Erasm. Ultimul este cea mai puternică figură a epocii renascentiste, europeanul și umanistul prin excelență. Deși olandez, vorbește și scrie în latină texte precum *Colocviile* și *Elogiul Nebuniei*.

Fondată în anul 1502 de către Frederick the Wise, duce de Saxonia, Universitatea din Wittenberg va găzdui astronomi, matematicieni și fizicieni precum Johannes Kepler și Tycho Brahe. Tot aici se presupune că ar fi studiat Johan Faust, sursa de inspirație pentru celebrul personaj doctor Faustus al lui Christopher Marlowe. Nu întâmplător Hamlet studiază la Wittenberg.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 61

În plan politic, dacă monarhul medieval iese pe câmpul de luptă cu sabia în mână, monarhul renașcentist apelează la mercenari și diplomație. Sunt celebre intrigile și răzbunările în care sunt implicați membrii familiei de Medici.

Principatele italiene, locul unde apar primele semne ale Renașterii, îl găzduiesc pe Nicolo Machiavelli, umanist și scriitor, politician și diplomat, filozof și istoric. El publică lucrarea *Principele* în care susține idei precum „scopul scuză mijloacele”, principele poate să acționeze imoral dacă situația o cere, în folosul republicii, sau că se poate folosi de forța brută, ocazional, pentru afirmarea puterii, anihilarea rivalilor, manipularea maselor. Shakespeare este puternic influențat de aceste idei construind personaje ce își trag seva din *Principele* machiavellian: Claudius și Polonius sunt doar doi dintre ei.

De asemenea monarhul Renașterii devine un susținător al artelor și al filozofilor, astrologilor, matematicienilor. Apare conceptul de colecționar de artă sau de texte rare din Antichitate.

La curțile regale se prefigurează un nou personaj, „curteanul”. Dacă în Evul Mediu el își arăta vitejia în turniruri, cucerind astfel inimile domnițelor, în perioada Renașcentistă el trebuie să fie bine educat, să vorbească mai multe limbi, să cânte, să scrie poezii, păstrând și abilitățile militare. Acest tip de cavaler trăiește din poezie și prin poezie, ducând la extrem ideea de onoare și iubire pentru a-și croi din propria persoană un erou de legendă. Unii dintre cei mai cunoscuți poeți ai Renașterii erau nobili, curteni sau militari.<sup>15</sup> Curtea domnească devine un loc de întâlnire pentru cultură, educație, diplomație, politică și divertisment. Înțelegem astfel de ce multe dintre acțiunile pieselor lui Shakespeare sunt localizate la curțile italiene sau în orașe italiene: Verona, Mantua, Padova, Veneția. Imaginea curteanului renașcentist este surprinsă în personaje precum: Orlando, Charles, Le Beau, Benedick, Laertes, Lucentio, Vicentio, Petruccio, Hortensio.

În concluzie, spiritul umanist al epocii este expresiv descris de Taine:

„Oamenii de seamă din epocă sunt umaniștii, cei care restabilesc, cu pasiune, operele literare grecești și latine, Poggio, Filelfo, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Chalcondylas, Ermolo Barbaro, Lorenzo Valla, Poliziano. Ei scotoceasc bibliotecile Europei pentru a descoperi și publica manuscrisele; nu numai că le descifrează și le studiază, dar se și inspiră din ele, devin atât spiritual, cât și sentimental, oameni ai acelor timpuri străvechi [...] Limbajul a devenit nobil în măsura în care a devenit limpede, iar erudiția, trecând din mănăstiri în palate, încetează de a mai fi un instrument de tortură pentru a se schimba într-unul de plăcere.”<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Cf. Eugenio Garin, *Omul Renașterii*, Ed. Polirom, Iași, 2000

<sup>16</sup> Hippolyte Taine, *Filosoфия artei*, Ed. Meridiane, 1991, p. 97