

„Clasicii dramaturgiei universale”: spațiul italic după Costin Tuchilă și Pușa Roth



„Clasicul, scrie Camus în *Carnete*, este un «învingător neegalat». Învingător pentru că, indiferentă la trecerea vremii, creația lui își păstrează actualitatea. Neegalat pentru că fiecare dintre autorii care merită acest râvnit adjectiv rămâne unicat. Ne întoarcem mereu la scriitorii clasicizați cu o obișnuință care, nu o dată, se transformă în curiozitate și satisfacție. Curiozitatea de a-i redescoperi, de a afla ceea ce, chiar spus de-a lungul timpului, își conservă interesul. Satisfacție pentru această, întotdeauna tainică, victorie a spiritului” (Costin Tuchilă și Pușa Roth).

Plaut: Cum vă place

Plaut sau, dacă vă place, „talpă lată”, însă un ins subțire în spirit, cunoștea și trăia deopotrivă cu publicul său fanteziile ludice cele mai diverse. Jocul caracterelor, limbajul colorat, amestecul de elemente grecești și latine, ecourile provinciilor italice, aluziile la instituțiile statului dar și la morală și moravuri multumeau deopotrivă gustul grosier și pe cel rafinat. Ca în *commedia dell'arte* de mai târziu, personaje și situații fixe se topeau în aluatul imprevizibil al vieții. Miezul acestui aluat era viciul, pe care Plaut l-a desfășurat pe toate fețele, ca pe o draperie. Morala e pusă întotdeauna între ghilimele și Plaut o servește cum vă place.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, René Pichon[1] observa că Plaut nu era propriu-zis un om de litere, îndemnat în gesturile sale de o vocație secretă: „El își scrie piesele pentru a trăi, nu pentru a împlini un ideal de frumusețe: este un comerciant, un negustor de comedii. «Visează să-și umple punga cu bani», *gestis nummos in loculum demittere*, spune Horațiu. Horațiu e îndreptățit să remarce dar nu să-l blameze pentru asta, căci Plaut trebuia să-și distreze publicul cu orice preț, sacrificând verosimilitatea și bunul gust. Teatrul său e mai mult popular decât artistic.” Cu câteva excepții, piesele lui Plaut sunt „comedii de intrigă”, ceea ce francezii vor numi „fourberies” („înșelătorii”, „viclenii”), datorită modelului consacrat de Molière în *Les Fourberies de Scapin*, inspirată din Plaut, a cărui operă va rămâne o sursă permanentă, aproape inepuizabilă, timp de multe veacuri, până aproape de epoca modernă. Comedia greacă nu a avut un asemenea destin; subiectele lui Aristofan nu au interesat decât accidental în comparație cu cele ale comedioграфului latin, el fiind consultat cel mult pentru structura comică. Explicația poate consta în dominația culturii latine în Evul Mediu și Renaștere, datorată în primul rând limbii, faptului nelipsit de importanță că, în mod curent, cultura elină era preluată prin intermediar latin dar și mentalității populare care a dominat o lungă perioadă teatrul medieval. Subiectele politice, numeroasele aluzii, satira îndreptată de Aristofan, cu accente nu o dată polemice, având țintă fixă printre contemporanii săi, erau mult prea specifice unei epoci și răstrângerea lor nu mai putea avea ecou, de oricâtă prețuire se bucura dramaturgul atenian. El putea fi un model de *vis comica*, fără tentația de a-i prelua subiectele. Cum exceptându-l pe Menandru, din comedia nouă a grecilor antici nu se păstrase mai nimic, Plaut era astfel cât se poate de ofertant, personajele și intriga lui putându-și schimba planul referențial fără prea mare dificultate după un mileniu și jumătate.

„Sclavul este rege în teatrul lui Plaut; simpla lui prezență definește o comedie în opoziție cu genul tragic” (René Pichon). Importanța caracterologică acordată acestui personaj este cu siguranță invenția dramaturgului latin, având la bază o tradiție populară, specifică lumii romane. Deși folosește subiecte grecești, în principal din Diphilos, Philemon, Demophilos, Menandru, Plaut dizolvă relațiile consacrate din comedia greacă, atribuind lungii serii de sclavi și paraziți rolurile esențiale. Sclavii lui Plaut sunt șireți, cinici, întreprinzători, au capacitatea de a mima orice, pot stârni chiar compasiunea unui spectator naiv și, dați în vileag, știu să iasă basma curată. Dacă un plan eșuează, pun la cale imediat altă stratagemă, au soluție la orice. Remanierele operate de Plaut în preluarea comediiilor grecești sunt substanțiale, și mai ales „făcute cu multă libertate”, cum remarcă Vito Pandolfi, spiritul și umorul fiind „vădit de natură latină, sau mai bine zis, italică”. Preluarea livrescă nu mai are multă semnificație în raport cu impresia de autenticitate creată de teatrul plautin, care folosind formele comediei *palliate*, este perfect permeabil la elementele populare autohtone ale *attelanei*, la tradiția satirică latină (*satura*), care provenea din vechile reprezentații improvizate (*versus fescennini*). Apoi, o lungă istorie a *mimului* latin, cu cele două variante ale sale (*mimus albus* și *mimus centunculus*, după culoarea veșmintelor, albe sau colorate), conducând la configurarea unor tipuri fixe, a măștilor, pe care se va baza *commedia dell'arte* și care împletea elementele de farsă cu satira îndrăzneată, adesea cu tematică licențioasă, se rescrie ingenios în teatrul lui Plaut. Procesul a fost unul de

asimilare naturală, asigurându-i „un mare succes la publicul de atunci și, în general, la orice public de teatru până în zilele noastre”.

Făcând din sclavi personaje principale în comediiile sale, Plaut realizează prin reflex o amplă cercetare a moravurilor și comportamentelor sociale din Roma antică. Un veritabil sistem de relaționare ia naștere astfel, sclavul fiind instrumentul cel mai la îndemână – și cu rezultatul scontat în construcția satirică – pentru a releva, cu o paletă pitorească mai degrabă de circumstanță, decât în substanța ei, viața socială aflată nu totdeauna la vedere, fie că privește familia, fie colectivitatea mai largă. Rolul lui devine unul de revelator, cu prezență obligatorie. El este însoțitorul cel mai obișnuit, dar mai ales activ și neobosit când trebuie să batjocorească patimile și viciile stăpânilor săi, când trebuie să-i tragă pe sfoară, restabilind într-un fel echilibrul. Un sclav care fuge din cauza cruzimii cu care e pedepsit sau numai pentru că se află în fața unei pedepse virtuale, este neinteresant din punct de vedere dramatic. Dacă spectacolul punitiv este invocat, el nu produce propriu-zis și efect scenic. Aceasta în ciuda faptului că, așa cum explică plastic Maurice Meyer în amplul capitol pe care îl dedică sclavilor din teatrul lui Plaut și Terențiu, în *Études sur le théâtre latin* [2], „sclavul nu era altceva decât o mașinărie cu curele, o statuie de bătut cu biciul, *verberea statua*, cum spune Plaut, o ființă înjosită de torturi sau de muncile umiltoare și care nu semăna deloc cu imaginile vesele, înfrumusețate”. Nimic idilic însă în comediiile veacului, iar dacă nu putem vorbi încă de o psihologie complexă, este la fel de greu să pronunțăm cuvântul superficialitate. Nu trebuie să căutăm mai mult decât oferă acest tablou imens, compus din grupuri ce par, de la distanță, identice, dar care, privite cu atenție, își dezvăluie gesturi, reacții, nuanțe, raporturi menite a le individualiza.

O galerie uriașă de tipuri caracterizate fie prin nume, fie prin situații, fie prin manifestări definitorii intră în scena teatrului plautin. Comicul numelor (Parazitul, Diabolus, Erotica, Daemones, Crocotia, Lupul, Pyrgopolinices, Agorastocles, Toxilus, pentru a cita doar câteva) vorbește de la bun început despre varietatea acestor tipuri, deși personajele lui Plaut ajung cu greu la individualizarea trăsăturilor. De exemplu, printre puținii eroi cu trăsături fizice particulare, dacă nu cumva singurul, este Pseudolus, sclavul „roșcovan, pântecos, cu pulpe groase, față oacheșă, cap mare, ochi pătrunzători, gură roșie, picioare mari”. Pseudolus, prin care se naște în caracterologia personajelor de teatru, tipul servitorului șmecher, descursăreț, „factotum della città”, este un Figaro *avant la lettre*. Teatru cu mască și fără mască. Cum vă place. Unele nume sunt cât se poate de transparente, ca Peniculus – perie, ori pur și simplu traduc ocupația insului: Artotrogus, care înseamnă Coace-Pâine. Comedia modernă va folosi frecvent acest procedeu, ca de altfel și efectul comic rezultat din sonoritatea propriu-zisă a numelui, uneori bombastică, așa cum e cel al militarului din *Curculio*, Therapontigonus, sau din cuvintele compuse cu semnificație transparentă, mijloc destul de naiv dar eficient (așa-zisele nume persane pe care le indică Sagaristio în *Persanul* și care sunt compoziții latinești: „Aiureavorbitorul”, „De fete-vânzătorul”, „De fleacuri-vorbitorul” ș.a.). Când nu au nume proprii, personajele lui Plaut sunt caracterizate prin profesiile lor. Când dramaturgul dorește să evidențieze o trăsătură predominantă a caracterului unuia dintre personaje, găsește cea mai simplă cale. Defectul devine cap de afiș: *Soldatul fanfaron*.

Cu mască, dar mai ales fără mască, Plaut este un preclasic atât de modern. Cum vă place.

De la satiră la Terențiu

Una dintre problemele cu care se confruntă cercetătorii aplecați asupra operei lui Plaut și Terențiu este aceea a originalității. Prin extindere, întreg teatrul latin, atât tragedia, cât și comedia stau sub cupola modelului grecesc, mai puțin a marilor clasici, și mai mult a dramaturgilor din epoca elenistică. Văzută astfel, creația dramatică a Romei antice ar putea fi considerată partea cea mai puțin originală a literaturii latine. Să fi rămas Roma cea atât de dornică de spectacole de tot felul simplă imitație a Atenei? Problema imitației este mai complexă decât se crede la cei doi autori comici latini, ale căror piese au ajuns în epoca modernă. Aceasta trebuie privită prin prisma unei vechi tradiții populare de care dramaturgul profesionist se desprinde hotărât, dar și din unghiul mentalității publicului roman, al gustului său la sfârșitul secolului al III-lea î. Hr. și în prima parte a celui următor. Totodată, al unui prag social de acceptare a ideilor și subiectelor, teatrul fiind arta cu cel mai direct impact la public. E evident că avem de-a face cu o problemă estetică și una socială, care se determină reciproc.

Ceea ce desparte net teatrul latin de cel grec este faptul că originea sa nu are nici o legătură cu manifestările religioase, ci cu improvizația dominată de satiră și parodie. Farsa populară răspândită pe meleagurile italiice, cu formele ei succesive, *fescenninul*, *satura* și *atellana*, îmbina dansul, muzica, pantomima cu recitarea. Originea etruscă a dansurilor, a muzicii cântate la flaut, versurile comice, dialogurile puțin prelucrate literar evidențiază un strat anterior civilizației romane, așa cum ne lasă să bănuim Titus Livius (*Ab urbe condita*). Dacă muzica și dansurile fuseseră sigur preluate de la etrusci, textul zeflemitor, destul de rudimentar pare tipic spiritului satiric al latinilor și al populațiilor din sudul Italiei. Fără să fie pe deplin elucidată, ca de altfel și funcția lor, originea acestor *versus fescennini* a fost căutată în orașul etrusc

Fescennia. Alți istorici trimit la termenul de *fascinum* (deochiere, fascinare), legat așadar de noțiunea de ochi, ceea ce ar putea aduce lămuriri în plus referitoare la funcția primitivă a acestor reprezentații. Când în 390 î. Hr., la Roma s-a dezlănțuit o epidemie de ciumă, aceste spectacole care se desfășurau în piețe aveau rolul înlăturării deochiului. Credița că obscenitățile alungă spiritele rele nu este nici ea neglijabilă, *fascinus* fiind o „amuletă falică”, după cum menționează Jean Bayet [3]. Acesta ar fi motivul pentru care asemenea „grosolane improvizatii satirice în vers saturnin”, adică vers măsurat prin silabe, și nu prin cantitate, precum cel grec, „s-au debitat mereu la ceremoniile nupțiale și în pompa triumfală”, spiritul lor fiind prezent în continuare în *sature* și în *atellane*.

Practica înscenării cvasi-teatrale, cu rost terapeutic sau inițiativ are viață lungă, putând fi semnalată și astăzi în societățile puțin evaluate. Funcția ei este similară: înlăturarea obstacolelor și convocarea echilibrului natural și a bunăstării, fie că e vorba de ritualuri agrare sau nupțiale. *Fescenninele* aveau cu certitudine un astfel de conținut, dar nu pot fi reduse doar la un rol magic, cel puțin pe o anumită treaptă a evoluției lor în cultura populară italică, mult mai înclinată spre o mentalitate pragmatică pe care o vom regăsi din plin la Roma. În *Epistole* (*Liber secundus*, 1), Horațiu schițează un istoric al acestor creații orale care ar fi fost glume spuse de țărani în momentele de odihnă. Chiar dacă tematica lor poate fi bănuită ca restrictivă, rezumată mai mult la universul domestic, iar forma nu are trăsături comune cu teatrul profesionist de mai târziu, exceptând structura versului – dar și aceasta doar ipotetic –, în *fescennine* apăreau ironii la adresa personalităților vremii, evidențiind astfel elemente de satiră politică. Ele nu se erau însă la Roma pe placul autorităților, apariția lor fiind interzisă, ceea ce ar putea fi o explicație, mai târziu, pentru lipsa de interes a dramaturgilor pentru subiecte comice cu trimitere la viața politică a romanilor.

Continuatoarea lor directă, *satura*, atestată în 364 î. Hr., era o compoziție poate chiar mai bogată, plină de haz, în care elementul superstițios fusese înlocuit cu motive satirice, de multe ori cu aluzii politice. Denumirea, formă arhaică a cuvântului satiră, s-a născut prin analogie, *satura lanx* însemnând platou cu mâncare țărănească, ghiveci sau salată cu varii ingrediente, adusă ca ofrandă zeiței Ceres. Amestecând de toate, poți obține cel mai mulțumitor produs și cu cât combinația e mai ciudată, cu atât plăcerea e mai mare. Aceste jocuri dramatice eteroclite aveau un pronunțat caracter parodic, ținând treptat spre critica moravurilor sociale. O evoluție de cel puțin două veacuri, de la formele de satiră primitivă la genul literar al satirei, subtil, rafinat și atât de latin ca mentalitate și expresie, demonstrează că spiritul satiric era vechi, mai vechi decât perioada înfloritoare a imitațiilor teatrului grecesc, că el nu derivă din cultura elenă, fiind o formă cristalizată pe pământ italic.

Terențiu se desparte de Plaut, dar se desparte și de Menandru. Cezar îl califică drept „Menandru înjumătățit” (*„dimidiatus Menander”*), sugerând astfel mutarea de accent atât în privința preocupărilor pentru studiul caracterelor, cât și a conținutului comic. Strada lasă loc casei, satira vieții de familie fiind precumpănitoare și foarte apreciată de public. Spre deosebire de Plaut, africanul este mult mai atent la evoluția psihologică, înlăturând elementul pitoresc, grosier în favoarea construcției dramatice. De la farsa scenică, abundentă în detalii picante, în durități de limbaj și exprimare frustră a sentimentelor, dar, în plan general, convențională, s-a trecut la drama psihologică. În același timp trebuie observată completa lipsă de preocupare față de tematica politică puțin acceptabilă la Roma și dispărută treptat din comedia greacă odată cu autorii epocii elenistice. Spre deosebire de Grecia epocii clasice, unde debaterile de subiecte politice erau curente în viața socială, antrenând energii din diferite segmente sociale, discuțiile filosofilor dar și, parodic, pe cele ale cetățenilor obișnuiți, la Roma șansele unei astfel de literaturi s-au dovedit minime. Pentru percepția noastră asupra civilizației latine, faptul poate părea cel puțin curios, cu atât mai mult cu cât societatea romană, cea care dădea tonul în imperiu, formele ei fiind transplantate pretutindeni, era departe de a fi omogenă și de a se supune cu obediență autorității. Aristofan dezlănțuia patimi și prigoană prin comedile sale cu subiect politic, *Pacea* sau *Adunarea femeilor* și se afla în permanent raport cu problematica agorei. Latinii sunt dezinteresați de fenomenul social-politic poate datorită unei constrângeri dar și datorită preferinței publicului îndreptată ferm spre fabula morală. Sau poate că rafinamentul unei vieți care dorea, prin răsfrângerea ei artistică, să se desprindă de contingent, îndreptându-se fie spre contemplația înaltă, fie spre divertismentul cu larg ecou popular, îndrepta energiile creatoare spre idealuri morale cu grad sporit de generalitate și chiar spre un „estetism” definit mult mai târziu în istoria culturii. Deși venită de la „un om extrem de susceptibil” (Jean Bayet), arta lui Terențiu are un echilibru superior, o elaborare care o îndreaptă spre o impersonalitate de tip clasic, o puritate, o desfășurare calmă, din care lipsesc accentele umorale, frecvente la Plaut și chiar la un scriitor de tranziție ceva mai elegant, Caecilius Statius. Singurele care contrazic acest aspect dominant al comediei sale sunt prologurile în care Terențiu polemizează cu detractorii săi pentru a-și apăra maniera dramatică și pentru a înlătura acuzele de colaborare cu prietenii din cercul Scipionilor. Acest gust al echilibrului era cultivat de consulul Publius Cornelius Scipio Aemilianus (185–129 î. Hr.), un rafinat degustător de rafinamente elenistice, pentru care era de altfel și criticat, și care nu ar fi acceptat excesul în nici o formă de manifestare, de la contrastele morale la dinamica acțiunii. În cercul acestuia, idealul uman se sprijinea pe cultivarea *proportiei*, era într-un fel un *umanism al moderației*, care deschidea calea spre reflecția asupra condiției umane. Eugen Cizek [4] observă cu justețe că „întrăurirea idealului scipionic de *humanitas* a marcat întreg teatrul terențian”.

Seneca – discurs asupra condiției umane

În primul secol după Hristos, veacul contemporan mării revelații produse de religia și morala creștină, răspândite în Imperiul Roman, la Roma, centrul lumii, gândirea filosofică și deopotrivă gândirea artistică își fixează drept țintă condiția umană. Director de conștiință, filosoful se îndreaptă mai ales spre deslușirea vieții interioare. Sufletul este obiectul ei studiu, pentru modelarea lui nici un efort nefiind prea mare. Psihologică, individualistă, filosofia morală a epocii care a urmat lungii domnii a lui Octavian Augustus este, poate, o formă de apărare a unei aristocrații permanent amenințate de reprezentanții dinastiei iulio-claudiene. O epocă plină de contradicții, căci, după ce Augustus așezase temelii imperiului, domniile cuprinse între moartea lui, în al paisprezecelea an al secolului și sinuciderea lui Nero în 68 d. Hr., consolidează monarhia cu prețul unor tragedii atroce. Tiberiu și Claudiu sunt încă atenți la vechile tradiții latine; Caligula și Nero le sfidează, cu gesturi adesea excentrice. Rațiunea se supune dorinței de putere. Iar dorința de putere se întâlnește, nu rareori, cu nebunia și cruzimea. Primejdie permanentă pentru împăratul care începe să aibă pretenția de a fi considerat zeu, vechea aristocrație romană își pierde supremația. Roma imperială a primului secol devine un oraș cosmopolit, contopind tendințe și tentații diverse, provenite din întreaga lume mediteraneană. Orientalismul elenizant se întâlnește cu idei și mentalități aduse din provinciile occidentale. De formație pur latină, mult mai legați în acest fel de tradițiile Romei, scriitorii originari din Spania adaugă un accent de strălucire, dacă nu cumva dau tonul în literatură, filosofie, retorică. În acest veac baroc și romantic, Spania dăruiește Romei nume de primă mărime: cei doi Seneca, Lucan, Quintilian, Marțial și lista poate fi continuată cu Pomponius, Mela Porcius Latro, Columella. „Acești spanioli au un aer de familie; unii se disting printr-un fel de gust pentru baroc, prin căutarea a ceea ce este scilicet și prețios, a vorbelor de duh sau printr-o înclinare spre intensitate dramatică, spre frenezie, ba și spre macabru” [5]. Prin șirul de frământări, de contraste, prin aspirația spre unitate și echilibru nici ele străine acestei epoci, Seneca este figura ei emblematică. Emblematică inclusiv prin eventuala contradicție dintre actele unei vieți încheiate tragic și concepția filosofică ilustrată în epocă. „De multă vreme mă condamn singur: imit pe cei pe care-i acuz și-mi stric gura degeaba cu un lucru evident. Cine se poate îndoi că, dacă arșita e un rău, și a năduși de căldură e un rău? Dacă gerul este un rău, și a tremura de frig este un rău? Dacă viața este un bun, și a trăi este un bine?” [6]

Cercetarea modernă nu a conținut să remarce cu secretă satisfacție: „Omul acesta, admirabil dotat, a oscilat tot timpul, și în artă și în viață, între o ușurătate impulsivă mergând până la lipsa de control și un ideal de voință încordată până la exces. Astfel darurile lui sunt mai mari decât realizările” (Jean Bayet).

În ansamblul ei, opera lui Seneca oglindește parcursul său spiritual dar și certitudinile, ezitățile, contradicțiile vieții. „Dacă te-ai afla în împrejurări politice prea anevoioase, pe care nu le poți scoate la capăt”, nu trebuie să aștepti „ca afacerile să te alunge, ci să te îndepărtezi de ele tu însuși” (Seneca, *De tranquillitate animi*). Virtutile promovate de școala stoică încă din prima perioadă, vechiul stoicism întemeiat de Zenon din Citium în jurul anului 300 î. Hr., sunt rațiunea, integritatea morală, fermitatea în fața vicisitudinilor vieții, curajul, refuzul pasiunilor. Însușindu-și această moștenire și adăugându-i un accent de idealism și unul de fatalism, care îl transformă pe Seneca în precursor al vechilor scriitori creștini, filosoful de la mijlocul veacului imperial scrie cu scop vădit terapeutic. „Scopul său este să se facă înțeles doar de individ și, de preferință, de aristocratul instruit. Îndrumarea personală e triumful lui: fiecare opuscul, chiar fiecare tratat e adresat unui anumit «bolnav», căruia filosoful îi propune o medicație. Se întâmplă ca tema, totdeauna foarte omenească, să-i ofere prilejul de a generaliza” (Jean Bayet).

Consolațiile, Dialogurile, Scrisorile către Luciliu ilustrează nuanțat această concepție: „Cea mai puternică dovadă, dragul meu Luciliu, că sufletul vine dintr-un locaș mai înalt este că lumea în care trăiește i se pare joasă și strâmtă și că nu se teme a o părăsi. De fapt, cel care-și amintește de unde a venit, știe unde va pleca” (*Scrisori către Luciliu, CXXIV*).

Alegând subiecte mitologice, Seneca se îndepărtează doar formal de realitatea contemporană. În temele pieselor sale răzbat ecouri ale tabloului politic pe care filosoful îl privește din unghiul participantului. E adevărat că ele sunt mai greu de sesizat de cititorul sau spectatorul de azi, înclinat să aprecieze în primul rând formula originală a unui teatru în care nu atât conflictul dramatic contează, cât frământarea lăuntrică a personajelor și așezarea lor în oglindă prin comentariile corului. De aici caracterul aparte al lungilor monoloage, singurele apte să exprime conflictul de idei și să motiveze într-un fel violența și cruzimea. Ispita puterii este geografia în care sunt așezate majoritatea personajelor lui Seneca. Omul politic aflat în apropierea centrului de putere, dublat de filosoful capabil să ofere soluții, detestă tirania. Postura regală este pentru el rezultatul rațiunii puse în practică: adică stăpânirea de sine, cumpătarea, înlocuirea dreptului forței cu cel al onoarei. „O samavolnică domnie nimeni n-a ținut-o mult, dar una cumpătată dăinuiește”, afirmă Agamemnon în *Troienele*. Dacă regele nu refuză condiția mitică, nu înseamnă că el depășește condiția umană răsfântă în oricare dintre muritori. Pacea lăuntrică, fericirea sunt atât de greu de atins, poate chiar mai greu când ești înveșmântat în mantia de purpură. „Vei fi în stăpânirea binelui propriu, când îți vei da seama că «fericiții» sunt cei mai nefericiți oameni.” Regelui i se potrivește mai mult destinul eroului decât al zeului. Eroul înfruntă după ce s-a înfruntat pe sine; zeul e un sprijin a cărui esență înrăurește condiția umană

sub forma virtuții: „Zeul e lângă tine, e cu tine, e în tine. Da, Luciliu, în noi există un spirit divin, atent la toate faptele noastre, bune și rele, și păzitor al nostru. Cum ne purtăm noi cu el, așa se poartă și el cu noi. Nici un om nu poate fi virtuos fără sprijinul divinității: ar putea oare cineva să se ridice deasupra soartei dacă nu-l ajută zeul? El e cel care ne insuflă gândurile mari și îndrăznețe. În fiecare om de bine sălășluiește un zeu; dar nu știm care”(*Scrisori către Luciliu, XLI*).

Discursul filosofic învinge stările de criză prin transformarea conceptelor în principii de viață. Discursul literar, în varianta lui dramatizată, își propune să le dezvăluie, arătând nu o dată caracterul monstruos al pasiunilor, ca în *Medeea*.

Judecat aspru de Quintilian și Tacit, adepți ai noului clasicism apărut la sfârșitul primului secol după Hristos, Seneca se va afla la mare preț după un mileniu și jumătate. Dramaturgii epocii elisabetane vor fi fascinați de teatrul lui Seneca mai ales datorită stilului său elevat și înclinației spre punerea în valoare a unor idei sociale și chiar politice, aflate în subtextul pieselor sale: problema puterii, a libertății, virtutea, morala stoică, mereu aptă de actualizări eficiente în subiecte la modă, problema liberului arbitru. În același veac, al XVI-lea, Montaigne va descifra sensul experiențelor vieții făcând adesea apel la filosofia lui Seneca și la spiritul său enciclopedic. În secolul al XX-lea, arată Vito Pandolfi, interesul pentru dramaturgul latin revenea spectaculos, Antonin Artaud recunoscând în Seneca un model exemplar pentru teoria *teatrului cruzimii* (*théâtre de la cruauté*).

Puțin jucate astăzi, probabil din cauza dezechilibrului dintre trăsăturile literare excepționale ale scriiturii și elementele propriu-zis teatrale, considerate ca expresive mai mult ca lectură și mai puțin ca text pentru spectacol, piesele lui Seneca reprezintă ultimul act al tragediei antice. O încheiere care nu însemna însă, decât din punct de vedere cronologic, și retragerea din scenă.

Costin Tuchil și Pușa Roth

NOTE

1. René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris, Librairie Hachette, 1898.
2. Paris, Dezobry, E. Madeleine, 1847.
3. Jean Bayet, *Littérature latine (Literatura latină)*, Paris, Armand Collin, 1965; traducere de G. Creția și P. Stati, București, Editura Univers, 1972.
4. *Istoria literaturii latine*, vol. I, București, Societatea „Adevărul” S.A., 1994.
5. Jean Cousin, *Imperiul roman*, în Raymond Bloch, Jean Cousin, *Roma și destinul ei*, vol. II, traducere de Barbu și Dan Slușanschi, București, Editura Meridiane, 1985.
6. Seneca, *Scrisori către Luciliu, Scrisoarea a CXVII-a*, traducere de G. Guțu.