

***Regele s-amuză* - deschideri dramatico-muzicale**

Lect. univ. dr. Silvia Niță
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, România

Pusă în scenă la data de 11 martie 1851, piesa *Regele s-amuză* reprezintă un pas important în procesul de eliberare formală și categorial-semantică a literaturii de doctrină clasică. După celebra prefață la drama *Cromwell* și după nu mai puțin celebra *bătăile pentru „Hernani*, Hugo recidivează cu aplomb, aducând în scenă un personaj nobil, cu preocupări și limbaj vulgar, pe regele Francisc I, vizându-l, desigur, pe Louis Philippe, regele Restaurației franceze, și un personaj atipic, perfect reprezentativ pentru revolta romantică împotriva canoanelor, pe cocoșatul Triboulet. Asumându-și efectele scenice de mare impact, datorate în bună măsură abilitării categoriei estetice a grotescului drept pivot arhitectonic și nod semantic al piesei - corelat, desigur, teatralității sporite și a impactului emoțional redutabil, Victor Hugo își vede piesa interzisă de cenzură imediat după premieră.

Agitația astfel produsă, însă, nu se mai putea cu ușurință domoli. *Regele s-amuză* își avusese momentele sale de glorie și astfel se explică interesul lui Giuseppe Verdi pentru ea. În fond, propunea tot ceea ce compozitorul căuta într-un text literar: un personaj profund, capabil să transmită / provoace emoții puternice, o noutate categorial - tipologică absolută, în muzică - cocoșatul căruia, ca personaj de operă, urmau să i se subordoneze procedee muzical inovatoare, o istorie în esență tragică, în fapt, deosebit de complexă, cu multe *suspense*-uri și lovituri de teatru; toate acestea alcătuiau un melanj dramatic pe care, asumându-și-l ca text de gradul al doilea - libret - Verdi *nu putea greși*.

Sub semnul grotescului, Victor Hugo construiește binecunoscuta istorie a cocoșatului Triboulet în raport de agresivă opoziție - deși nu în planul de suprafață, ci la nivelul construcției semnificațiilor și al instrumentarului dramatic - cu aproape toate comandamentele doctrinei clasice. Așa cum au remarcat mulți dintre comentatorii actuali ai piesei, *Regele s-amuză* este o *dramă grotescă*, de concentrare clasică. Este vorba, desigur, despre scenele în care regele este prezentat bând în exces - și beat - și mai cu seamă despre scena violului -fapte de neconceput pentru imaginarul rigid și pentru doctrina clasică, incompatibile cu jocul pe scenă.

Comentând studiul Annei Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon. Etude sur le théâtre de Hugo*, Suzanne Nash remarcă, din capul locului, relația strânsă dintre Francois și Triboulet, de reciprocă răsturnare atitudinal-semantică concentrată în simbolul râsului care poate ucide.

În dubla sa ipostază contradictorie, de bufon și de tată, Triboulet reprezintă, pentru curtenii rafinați în vicii ai regelui, alteritatea absolută. Mecanismul rigid al (non)etichetei curții, regulile care includ sau exclud, al voinței regale care desfide orice normă morală, trasează contururile unei lumi în aparență stabile, în realitate aflate într-un echilibru precar, în orice clipă amenințat cu deriva. În acest spațiu crepuscular, suferința sinceră, sfâșietoare, a lui Triboulet, nu reabilitează personajul decât în ochii spectatorului contemporan. *Orizontul de*

așteptare și publicul epocii se va fi simțit bulversat prin această răsturnare radicală și transformare revoluționară a tatălui nobil într-un damnat, condamnat de la bun început la umilință, respingere și suferință

Teatru al rupturii radicale cu doctrina clasică, al parodiei și al excentricității ca formă de acutizare (în)aparentă a revoltei, teatrul hugolian ilustrează, prin personajul patașii regelui, procesul de deconstructură a arhitecturii tragediei clasice. Cu alte cuvinte, în piesa lui Hugo dialogismul bahtinian se regăsește ca dialog al vârstelor și modelelor culturale care se ciocnesc, în loc să coabiteze, care se află în raport agresiv - concurențial, în loc să se susțină reciproc.

Insistând asupra naturii non-unitare a personajului, efect al provocării (in)directe, de către dramaturg, a doctrinei - clasice, Ubersfeld pune pe seama sfidării normelor clasice, care aveau în centru construcția personajului pe baza unei dominante de caracter și a unui evantai de trăsături secundare convergente, coerent organizate semantic în arhitectura internă a categoriei literare în discuție, pulverizarea unității subiectului. Dezarticulat dramatic până la final, victimă a intenției auctoriale, a programării sale ideologice și, în ultimă instanță, a sa însuși, Triboulet ar reprezenta efectul imediat al polemicii cu clasicismul doctrinar.

Suzanne Nash arată, pe de altă parte, că Victor Hugo însuși, în prefața la *Cromwell*, explică maniera în care concepe natura duală a omului și, implicit, a personajelor sale. Aflat pe aceste coordonate, Triboulet le particularizează prin dimensiunea carnavalesc-grotescă a piesei în cadrul căreia rolurile - și locurile sociale - sunt interșanjabile, măștile devin a doua natură și acoperă realitatea de fond a umanului tipologizat. Luând locul regelui, vorbind pentru/ca și acesta, Triboulet îl degradează pe Francois în aceeași măsură în care se înalță pe sine, deghizându-se inadecvat într-un rege-surogat, de carnaval.

Condamnat la singurătate prin tot ceea ce i s-a permis să fie, refuzându-i-se umanitatea în formele ei elementare, dar cele mai profunde, cocoșatul este fatalmente redus la statutul de *nebun al regelui*, piesa lui Hugo dialogând, astfel, intertextual, cu o întreagă pleiadă de texte literare celebre care au în centru figura omului cu două fețe, căreia i se permite să spună orice - chiar mari sau umiltoare adevăruri - sub protecția măștii.

Aici, însă, în piesa lui Hugo, personajul nu mai funcționează ca un *raisonneur*, purtător și amplificator al ideologiei auctoriale, eventual al tezei textului, ci ca un damnat marcat fizic și psihic de unicitatea dramatică a destinului său. Marea suferință a lui Triboulet este, în mod evident, singurătatea. Așa se face că, deși dramaturgul concepe natura duală a omului ca pe o continuitate în ruptură, Triboulet, personajul care își refuză condiția, și încearcă să o depășească sfidând toate regulele unui *modus vivendi* acceptat de toată lumea (cu excepția domnului de Saint-Vallier), trece prin etape succesive ale unei decăderi fără soluție de reabilitare morală, socială ori afectivă.

Chestiunea *individualității fracturate* a personajelor din drama hugoliană este reiterată din perspectiva unei duble damnări: prin *fatalitatea istoriei*, care condamnă fără drept de apel, și prin încercările repetate, inutile, pe care le fac pentru a-și regăsi/reface coerența internă pierdută. Amplificată prin dimensiunea internă a fatalității - Triboulet interiorizează sfâșietor-dramatic aternitatea pe care o

reprezintă, în raport cu ceilalți, radicalizată prin monstruoșitatea fizică și prin cea morală la care a fost împins tocmai de mecanismul social în marginea căruia este cu greu tolerat - fatalitatea istoriei rezzonează în concepția hugoliană asupra categoriei de personaj romantic și asupra dramei (reamintim în acest sens, și prefața la drama *Lucreția Borgia*).

Rămânând încă în zona comentariilor referitoare la relația tensionată a componentelor tragediei clasice cu inovările și cu dezertările romantice, așa cum se regăsesc în drama *Regele s-amuză*, semnalăm un studiu sistematic al incompatibilităților camuflate sau radicale ce rezultă din *acceptarea aparentă a codului tragediei* clasice. Evidențiem, aici, principalele idei utile demersului nostru. Mai întâi, se cuvine observat faptul că *Regele s-amuză e o piesă a tiradelor*: în primul act, sunt tiradele nefericitului domn de Saint-Vallier, vinovat de trădare, condamnat la eșafod și grațiat ca urmare a trocului imoral dintre Diana de Poitiers, fiica sa, și rege. În actul al doilea, Triboulet monologhează patetic despre monstruoșitatea sa fizică și morală, și recită o tiradă fiicei sale, Blanche, despre iubirea de părinte și despre suferința sa. În actul al treilea, Triboulet îi apostrofează dur pe curtenii care au pus la cale răpirea inocentei Blanche, crezând-o amanta lui Triboulet, și își strigă disperarea paternă într-o a doua tiradă. În actul al patrulea este monologul fetei, în noaptea întunecoasă, pe furtună, în fața hanului ucigașului Saltabadil, iar în actul al cincilea - uriașul monolog al lui Triboulet, distribuit pe parcursul întregului act, în tirade ce marchează etape distincte ale măririi aparente a bufonului - mândru, în umilința lui, de a fi omorât un rege și de a fi schimbat cursul istoriei - urmată de prăbușirea finală, dar care converg semantic spre constituirea unei traiectorii semantice coerente, excepționale prin miză și consecințe, perfect corespondentă poeziei romantice.

Dacă în tragedia clasică cele cinci acte *coincid cu palierele acțiunii*, o primă deplasare anti-canonice apare în actul al doilea, acolo unde se vede cu limpezime faptul că raportul de opoziție radicală, deschisă, dintre *Rege* și *Tată*, respectiv dintre Francois și domnul de Saint-Vallier, este slab ca relevanță semantică, întrucât adevărata opoziție este aceea dintre *Bufon* și *Tată*. Pe de altă parte, substituția nobilului Saint-Vallier cu piaița se amplifică considerabil prin aceea că Triboulet se dovedește laș, poate fi provocator și rău, dar și temător, poate să imploră, disperat, încercând să-și recupereze fiica, și nu este finalmente salvat moral. Dacă eroul de tragedie poate fi crud sau trădător, el nu poate fi nicicum superficial or laș, nu poate fi reprezentat pe scenă umilindu-se sau gemând.

Există, în personajul Triboulet, o reală deschidere spre tragic, prin durerea tatălui și prin amploarea răzbunării pe care o pune la cale, dar bufonul rămâne non-tragic prin cumulul de trăsături de caracter - lașitatea, răutatea, predispoziția spre intrigi - în virtutea cărora provoacă mereu codul clasic. Mai mult, cocoșatul îi vorbește lui Saint-Valier în locul regelui, le vorbește curtenilor înlocuindu-l pe aristocrat cu o caricatură a sa grotescă, cu o imagine a sa răsturnată și devalorizată, prin replici și tirade a căror dimensiune amenință, și ea, *codul tragic*.

Amestecând inextricabil registrul serios cu cel comic, tragicul și derizoriul, într-o *vorbarie dezorganizată* care, și ea, sifdează de-a dreptul canoanele clasice, Triboulet este replica grotescă a regelui care, la rândul său, îi preia bufonului

atributele formale și aspirațiile. Rege de carnaval, detronat simbolic de piază, deghizat adesea, vorbind vulgar, ca oamenii de rând, Francisc poartă, în râsul său simbolic, valențele îngemănate ale veseliei și ale pericolului, așa cum și glumele lui Triboulet aduc cu ele moarea.

Comparativ cu textul de tip-libret, aici, spațiul mult mai amplu al scriiturii permite desfășurarea lentă și augumentarea în progresie emoțională puternică a stării de spirit a personajului; pe de altă parte, dacă Triboulet va pierde în plan afectiv, ca impact direct, zguduitor, asupra spectatorului, construcția foarte bine articulată, raporturile perfect armonice dintre părțile componente între ele și cu întregul, multiplele recurențe, mecanismul foarte elaborat al simetriilor și al paralelismelor, insolitățile bogat nuanțate ale motivelor ori ale nominalelor cu valoare de simbol, corelate cu capacitatea structurii muzicale, bine articulate pe secvențele libretului, de a compensa și de a construi altfel, intuitiv și nu rațional, acel plus de semnificație pe care libretul nu-l mai conține, situează, în opinia noastră, *Rigoletto* printre capodopere.