

**TEATRUL NAȚIONAL „I.L. CARAGIALE”
BUCUREȘTI**



STRIGOI

de **HENRIK IBSEN**

STAGIUNEA 1997 - 1998

Director general **ION COJAR**

Director artistic **GELU COLCEAG**



Ce a reprezentat întâlnirea mea cu Helene Alving?
 O bătălie. Cu un rol extraordinar. Complicat și profund. Cu unul dintre cele mai importante texte dramatice din toate timpurile. Cu mine însămi.
 O întâlnire, sper fericită. Cu regizorul Nicolae Scariat. Cu scenografa Ștefania Cenean. Cu doi tineri, Liviu Lucaci și Brândusa Mircea, cărora le prevăd o carieră frumoasă.
 O reîntâlnire pe un text valoros cu Traian Stănescu, sotul și colegul meu.
 Un examen, un proiect de muncă, bucurie și încredință.

vald este șambelanul Alving; Engstrand, același șantajist dintotdeauna; Manders relevă aceeași reacție retractilă de mușamalizare a lucrurilor etc. Intenționând să ucidă prin evocare acuzatoarele un trecut funest, Helene Alving nu face decât să-l reînvie. Folosind formulele lui Mircea Eliade, se poate spune

că în durată profană (timpul prezent) se instaurează un timp sacru (trecutul), care însă nu produce o regenerare, ci o degenerare a vieții. În acest sens, biografia personajelor ibseniene reprezintă o mitobiografie, care înregistrează repetiția unor gesturi arhetipale. Oswald și Regine nu trăiesc în acest timp, ci *in illo tempore*, ei sunt șambelanul Alving și mama Reginei. În actul evocativ, act ritualic, trecutul se reîncarnează spontan în Regine și Oswald, „strigoii” care trăiesc o viață ce nu este a lor. Ei repetă evenimente care s-au mai întâmplat, spun vorbe care s-au mai spus. Prezentul nu există, după cum nu există viitorul proiectat de Helene Alving pe baza unei iluzorii actualități.

Ion VARTIC
 (Spectacol interior)

- 1882 Scrie **Un dușman al poporului**.
- 1884 Cu piesa **Rața sălbatică** deschide seria așa-numitelor „drame psihologice” din teatrul său.
- 1886 Scrie **Rosmersholm**
- 1888 **Femeia mării**
- 1890 **Hedda Gabler**
- 1891 După 27 de ani de înstrăinare, se reîntoarce în Norvegia, statornicindu-se la Christiania.
- 1892 Scrie **Constructorul Solness**, prima dintre cele patru ultime piese cu implicații autobiografice.
- 1894 **Micul Eyolf**.
- 1896 **John Gabriel Borkman**.
- 1899 Scrie ultima piesă, **Când vom învia din morți**.
- 1906 23 mai, moare Henrik Ibsen, în vârstă de 78 de ani.

Valentin Uritescu, Traian Stănescu



S P E C T A C O L E , E C O U R I

• La 1 martie 1897 are loc, la Teatrul Național, prima reprezentare a piesei „În beneficiul” lui Nottara, cu o distribuție de mâna întâi: Aristizza Romanescu (Helene Alving). C. I. Nottara (Osvald), care a semnat și regia, Petre Vellescu (Manders), Ion Petrescu (Engstrand), Maria Ciucurescu (Regine). Deși pregătit cu o anume minuție, „spectacolul a părut deprimant și n-a obținut succes de public”. Naționalul bucureștean nu va mai relua **Strigoii** aproape cinci decenii.

• După 1903, **Strigoii** se reprezintă, datorită lui State Dragomir, la Teatrul Național din Iași. Din amintirile Aglaei Pruteanu aflăm că „rolul lui Osvald (State Dragomir) l-a interpretat cu competența lui din punct de vedere artistic și științific”.

• În 1907, aflat în turneu la București, marele actor Ermete Zacconi face vâlvă, jucând în stil naturalist marile scene finale din **Strigoii** și **Moartea civilă**. Efectul? - „... spectatorii pleacă acasă cu nervii complectamente zdruncinați”. Impulsionat cu siguranță și de aceste spectacole ale lui Zacconi, Aristide Demetriade reia, între 1907-1908, rolul lui Osvald; a fost, se zice, o „splendidă reușită”.

• Actorul datorită căruia însă rolul lui Osvald intră cu adevărat și definitiv în conștiința teatrală românească este Ion Manolescu: „o capodoperă de psihologie” (*Rampa*). La 13 ianuarie 1916 a avut loc primul spectacol, cu **Strigoii**, al Companiei Marioara Voiculescu-Bulandra, având următoarea distribuție: Lucia Sturdza-Bulandra (Helene Alving); Ion Manolescu (Osvald); Tony Bulandra (Manders); G. Ciprian (Engstrand); Florica Alexandrescu (Regine). Regia: Tony Bulandra. Cu intermitențe și anumite schimbări în distribuție, spectacolul acesta, cu Ion Manolescu în rolul titular, se reia unsprezece ani de-a rândul! Ecurile spectacolului din 1916 au fost multiple, concretizate în tablete și numeroase cronici teatrale, dintre semnatari distingându-se Liviu Rebeanu și E. Lovinescu.

• O primă reluare a **Strigoilor** are loc în cadrul Companiei „Excelsior”, în 1920. B. Fundoianu publică o insolită tabletă intitulată chiar *Ion Manolescu*: „Temperamentul lui Manolescu e acela al lui Osvald. Artistul care reprezintă masca trebuie să exceleze trupește: mimică, atitudine, gest. Artistul ipocriziei trebuie să aducă în scenă sensibilitatea. Poate singurul folos al creștinismului e că a iscat sensibilitatea și nuanța. Manolescu le știe pe amândouă.”

• La mijlocul lui decembrie 1921, la București, celebrul Alexander Moissi joacă **Strigoii** împreună cu ansamblul german din Cernăuți. Radiografia interpretării lui Moissi, dar, simultan, și a receptării sale imediate, a efectelor provocate printre spectatori, ne-o oferă Alex. Călin în *Rampa*: „În figura tragic înălțată a lui Osvald, Moissi realizează „cel mai puternic efect pe care poate să-l atingă arta dramatică”. Artistul a „entuziasmat sala arhiplină” printr-o „reducțiune



Într-o atmosferă specială, plină de farmecul atât de rar al performanței profesionale și umane, am învățat să mă bucur de întâlnirea cu un text important al unui mare autor și cu un personaj provocator, Regine Engstrand - libertatea și anarhia tinereții față în față cu marea dezamăgire în confruntarea cu viața adevărată, dură. Plină de orgoliu și curaj, Regine se va arunca în torent, hotărâtă să-și împlinească destinul, oricare ar fi acesta și cu orice preț. Sunt onorată să fac parte și eu din această extraordinară familie artistică a „Strigoilor”, alături de care teatrul înseamnă bucuria de a trăi.



Liviu Lucaci, Traian Stănescu

de mijloace și de efecte care uluiește” prin concentrarea interiorizată a jocului său.

• Cu o distribuție revăzută, spectacolul Companiei Bulandra se reia la 2 februarie 1922, Ion Manolescu fiind secondat de Maria Wecera (Helene Alving), N. Popescu (Manders), G. Calboreanu (Engstrand), Marietta Rareș (Regine). În cronică sa, Mihail Sorbul, observând că rolul lui Osvald a devenit celebru atât în București, cât și „prin toate unghiurile țării”, relevă că spectacolul s-a desfășurat „într-o atmosferă caldă și dispusă să aplaude zgomotos și îndelungat”, Ion Manolescu jucând „cu obișnuitu-i temperament vibrant și comunicativ”.

• O nouă serie, memorabilă, de spectacole cu **Strigoii** o inaugurează Compania Bulandra la 24 martie 1927, Ion Manolescu fiind secondat de un superb mănunchi de parteneri: Lucia Sturdza-Bulandra (Helene Alving), Ion Talianu (Manders), V. Maximilian (Engstrand), Maria Mohor (Regine). Victor Rodan relevă în *Rampa*, că există două „școli”, două concepții scenice ale interpretării rolului lui Osvald Alving: școala nemțească, a interpretării stilate, conținute, nelăsând să se întrevadă starea anormală a nefericitului tânăr decât abia în actul al doilea; școala italienească, crud realistă, (...) împletind zbuciumul sufletesc cu simptomele necruțătoarei boli, în continuă creștere, până la finalul, înspăimântător. Atât Moissi, cât și Manolescu constituie „câte un strălucit reprezentant al

fiecărei din aceste două școli” interpretative. Dacă maniera de joc a lui Alexander Moissi e mai cerebrală, aceea a lui Ion Manolescu „este mai apropiată de înțelegerea, de gustul nostru; e mai caldă și mai impresionantă”, fascinând, după atâtea reluări, prin șlefuirea rolului său.

• La 18 martie 1924, a avut loc premiera piesei ibseniene la Teatrul Național din Cluj, în care Ștefan Braborescu a apărut într-o dublă ipostază, de actor și regizor. Rolul lui Osvald constituie pentru Braborescu unul „în care stilul său de joc, atât de aplicat problematicii intelectuale, vădește de la început pecetea personală pe care actorul o va imprima ulterior în toată activitatea sa de pe scena clujeană.”

• Alte reprezentări ale **Strigoilor**: 4 decembrie 1926 la Teatrul Național din Craiova, în regia lui Victor Bumbesti; alt spectacol, în primăvara lui 1928, la Teatrul Național din Cernăuți, cu ocazia centenarului Ibsen.

• Marele eveniment ibsenian al deceniului 3 la noi e provocat de apariția Agathe Bârsescu în rolul doamnei Alving. În preajma „singurei reprezentații extraordinare” a piesei **Strigoii** din 24 decembrie 1925, la Teatrul „Carol cel Mare” din București, marea tragediană mărturisește că joacă acest rol răspunzând invitației lui Soare Z. Soare, pe care îl consideră „un demn discipol al lui Reinhardt”. În cronică unicului spectacol *Scarlat Froda* atrage atenția asupra faptului că „felul în care tragediana noastră a jucat rolul

mamei din **Strigoii** a întors toată piesa, schimbându-i complet centrul de gravitate și punând în prim plan figura femeii. (...) A adus prin jocul d-sale un nou punct de vedere în interpretarea literară a operei ibseniene” și, totodată, a înnobilit datele dramei, „purtând-o pe culmile celei mai pure tragedii”. Alături de Agatha Bârsescu au jucat George Vraca (Osvald), G. Calboreanu (Manders), Victor Antonescu (Engstrand), Nutzi Stănescu (Regine).

- În urma succesului repurtat la București, Agatha Bârsescu reinterpretează rolul acesta pe scena Teatrului Național din Iași în februarie 1926.

- După numeroasele spectacole suscitade în întreaga țară de centenarul Ibsen, intervine o anume pauză în reprezentarea **Strigoilor** (cu excepția spectacolului din 1931 de la Teatrul Național din Chișinău). **Strigoii** au fost reluați, la Studioul Teatrului Național din București, abia în toamna lui 1943, datorită lui Mihai Popescu (Osvald) și a Marioarei Voiculescu (Helene Alving). Regia i-a aparținut iarăși lui Soare Z. Soare, din distribuție mai făcând parte Marcel Gingulescu (Manders), Vasile Lăzărescu (Engstrand) și Cella Dima (Regine).

- Din toamna anului 1944, Emil Botta îl dublează pe Mihai Popescu în rolul tânărului Alving. Era - își amintește regizoarea Zoe Stanca - imposibil să optezi pentru unul sau altul dintre interpreți: fiecare făcea o creație la fel de insolită: Mihai Popescu, rece, cu o rigiditate de metal și cu accentul vocii ciudat; Emil Botta, dimpotrivă, febril, cu contorsiuni alunecoase de animal marin... În finalul extraordinar al spectacolului, amândoi erau învăluți de tensiunea de flacără a jocului Marioarei Voiculescu. Între creațiile regizorale ale lui Soare Z. Soare, **Strigoii** rămâne ca unul din spectacolele sale reprezentative. De aceea, ca un *memento*, după dispariția prematură a marelui regizor, **Strigoii** se reprezintă din nou la 13 septembrie 1946 la Teatrul Comedia. În noua înscenare, alături de Marioara Voiculescu, Mihai Popescu și Vasile Lăzărescu, apar Fory Etterle (Manders) și Irina Răchițeanu (Regine).

- După o absență de un deceniu, piesa reapare simultan la teatrele din Pitești și Timișoara. Spectacolul timișorean, prezentat la 22 decembrie 1956 - în regia lui Yannis Veakis, cu scenografia semnată de Elena Pătrășcanu și Al. Brătășanu, cu Jenny Moruzan și Mircea Olarin în rolurile principale - s-a bucurat de un bun ecou critic.

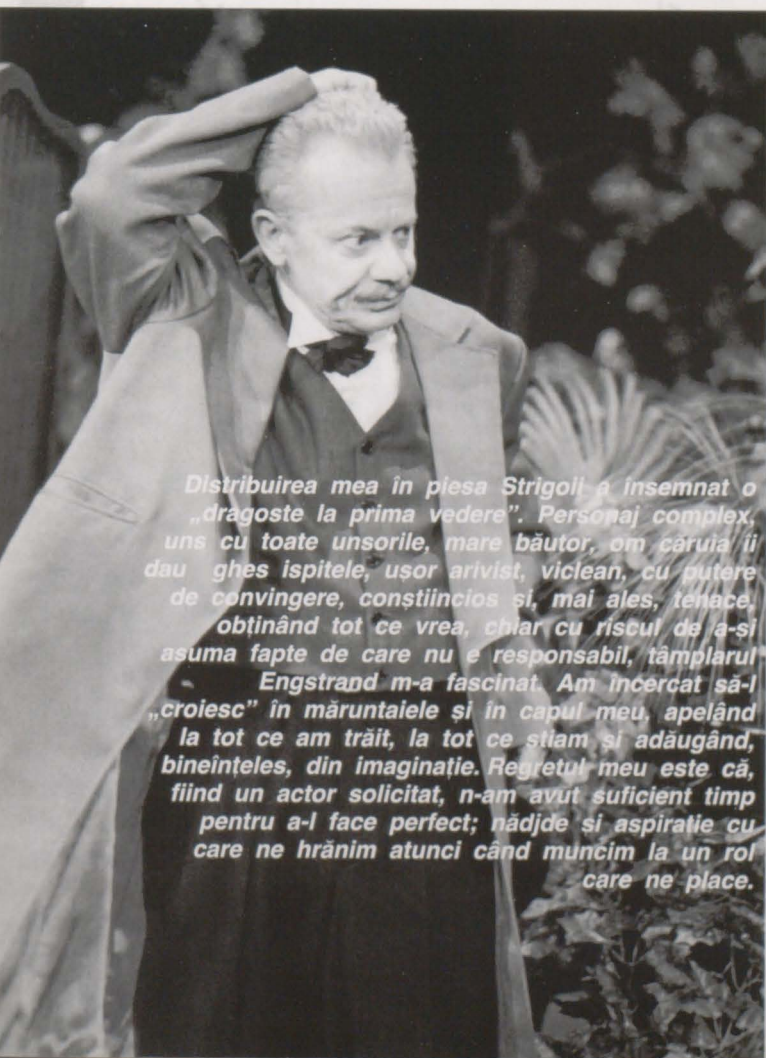
- În 1963 **Strigoii** se joacă la Teatrul Național din Cluj. Regia spectacolului a aparținut lui Ion Tâlván, rolul doamnei Alving fiind interpretat de Magda Tâlván.

- După reprezentarea **Strigoilor**, în 1964, la Teatrul Național din Iași, un alt spectacol, cu o viziune regizorală aparte, a propus Teatrul Bulandra în 1969. Regia: Marietta Sadova și Gh. Miletineanu. Distribuția: Beate Fredanov (Helene Alving); Virgil Ogășanu (Osvald); Dan Herdan (Manders); Ștefan Ciubotărașu (Engstrand); Elena Caragiu (Regine).

- * O nouă înscenare a avut loc în 1973 la Teatrul Național din Târgu Mureș, în regia lui Mircea Marin, cu Zoe Muscan în rolul doamnei Alving.

- La Teatrul din Bârlad, piesa se montează în 1978.

Ion VARTIC
(Ibsen și „Teatrul invizibil”)



Distribuirea mea în piesa Strigoii a însemnat o „dragoste la prima vedere”. Personaj complex, uns cu toate unsoarele, mare băutor, om căruiu îi dau ghes ispitele, ușor arivist, viclean, cu putere de convingere, conștiincios și, mai ales, tenace, obținând tot ce vrea, chiar cu riscul de a-și asuma fapte de care nu e responsabil, tâmplarul Engstrand m-a fascinat. Am încercat să-l „croiesc” în măruntaiele și în capul meu, apelând la tot ce am trăit, la tot ce știu și adăugând, bineînțeles, din imaginație. Regretul meu este că, fiind un actor solicitat, n-am avut suficient timp pentru a-l face perfect; nădjde și aspirație cu care ne hrănim atunci când muncim la un rol care ne place.

TEATRUL NAȚIONAL „I.L. CARAGIALE” BUCUREȘTI

PREMIERĂ



STAGIUNEA 1997-1998

STRIGOI

de HENRIK IBSEN

In românește de Alecu Popovici

DISTRIBUȚIA

(în ordinea indicată de autor)

Doamna Helene Alving
Osvald Alving
Pastorul Manders
Tâmplarul Engstrand
Regine Engstrand

ILINCA TOMOROVEANU
LIVIU LUCACI
TRAIAN STĂNESCU
VALENTIN URITESCU
BRÂNDUȘA MIRCEA

Regie

NICOLAE SCARLAT

Scenografie

ȘTEFANIA CENEAN

Muzică și interpretare

DORINA CRIȘAN RUSU

Sufleor

LAURA VLAD

Lumini

ALEXANDRU DOBROGEANU

Regie tehnică

MARCEL BĂLĂNESCU

Coordonator Sala Atelier

VLAD STĂNESCU

Editor coordonator
LIVIU DORNEANU

Editor
CARMEN MOCANU

Fotografii
MIHAIL CRATOFIL

ing. Corneliu Ciolac (inginer șef), ing. Vetuța Gavrilă (șef serviciu energetic),
ing. Ionel Pascu (șef serviciu electronic), Mihaela Nicolae (șef producție), Nicolae Ioan (șef atelier tâmplărie),
Vasile Mateiaș (șef atelier mecanic), Tudor Vasile (șef atelier croitorie bărbați), Rodica Sandu (șef atelier croitorie femei),
Constantin Alexandru (șef atelier tapițerie), Teodora Țelea (șef atelier mode-flori), Ilie Preda (șef atelier boiangerie),
Matei Florea (șef atelier cizmărie), Gheorghe Mihai (șef atelier pictură), Viorel Pater (șef atelier sculptură-butaforie),
Andrei Bathori (șef machiaj), Victoria Voinea (peruci-coafură), Eugenia Radu (broderie), Ion Tudorache (șef mașinist)

FONDATORUL TEATRULUI MODERN

Strigoii - prima dramă care i-a stabilit lui Ibsen renumele european de mare dramaturg realist - a provocat un scandal enorm. Librării refuzau s-o pună în vânzare, directorii de teatru refuzau s-o pună în scenă, actorii refuzau să-i interpreteze rolurile, - în timp ce un critic norvegian pornise într-un turneu de conferințe prin țară condamnând violent piesa și pe autorul ei... Mai mult decât oriunde însă, în Anglia puritană cronicarii dramatici ai tuturor ziarelor „onorabile” îl acopereau cu epitetele cele mai insultătoare pe Ibsen și noua sa piesă! - În fond, furia aceasta era explicabilă. Piesa demonstra că religia și morala burgheză sunt - sub raport uman - niște instituții de-a dreptul primejdioase pentru societate; clerul, personificat în figura pastorului Manders, joacă un rol absolut nefast; și că însuși statul este de condamnat că nu vine să regleze relațiile sociale printr-o legiferare care să fie fondată pe principii morale autentice.

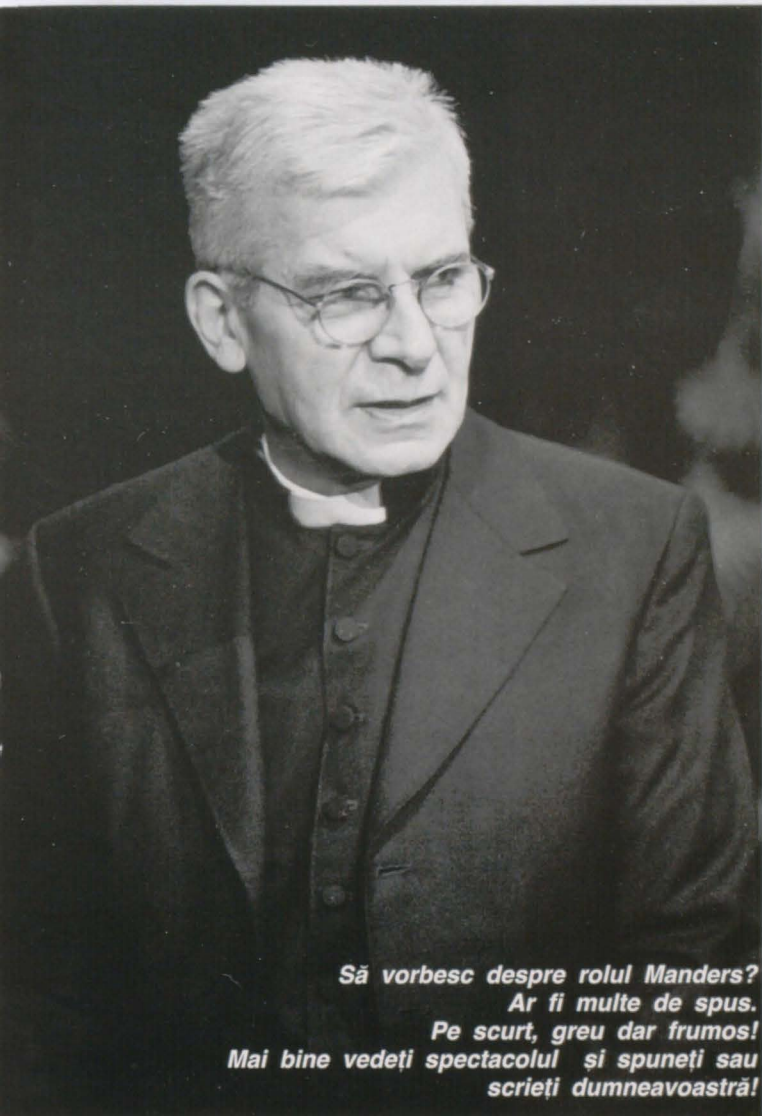
Strigoii este de obicei interpretată ca o replică a piesei precedente ibseniene **O casă de păpuși** (mai cunoscută sub titlul **Nora**), - în sensul că, aici, doamna Alving ar ilustra cazul dramatic al femeii care - în opoziție cu **Nora** - acceptă jugul convențiilor și prejudecăților sociale, renunță la „drepturile sale de om” și

rămâne mai departe alături de depravatul său soț. Dar interpretarea **Strigoilor** ca un simplu pandant, negativ, al **Căsei de păpuși**, este simplistă și falsă; căci atât caracterele (și tema), cât și situațiile sunt fundamental diferite.

Soțul doamnei Alving (care este adevărata protagonistă a piesei, iar nu fiul său Osvald, cum greșit se susține de obicei) fusese un vicios iremediabil, un stricat, pe care ea voise la un moment dat să-l părăsească, refugiindu-se la pastorul Manders. Dar pastorul, pentru a „salva morala socială”, a respins-o, sfătuind-o să se întoarcă lângă soț; căci datoria ei era „să-și poarte cu umilință crucea”. Toate fețele bisericesti din piesele lui Ibsen (cu excepția lui Brand) sunt ființe meschine, egoiste, obtuze; Manders însă apare aici ca un personaj de-a dreptul nefast. Căci din cauza doamnei Alving se va sacrifica rămânând și pe mai departe alături de soțul ei, devenind complice a pierdutei, viciilor, orgiilor lui, - și astfel dând naștere nenorocitului Osvald, fiului lor bolnav incurabil, complet ruinat fizic și psihic. Condamnat iremediabil la alienare mentală din cauza unei maladii congenitale, moștenite de la tatăl său, conștiința teribilei sale nenorociri îi creează o foarte acută stare depresivă; pe lângă aceasta,

Valentin Uritescu, Brândușa Mircea





*Să vorbesc despre rolul Manders?
Ar fi multe de spus.
Pe scurt, greu dar frumos!
Mai bine vedeți spectacolul și spuneți sau
scrieți dumneavoastră!*

a mai moștenit și viciile „paradiselor artificiale”, ale beției și morfinei. Singura salvare îi apare Regine, fata din casă, care pentru el reprezintă bucuria vieții, tinereții și sănătății. Dar când se hotărăsc să se căsătorească, doamna Alving le destăinuie adevărul: tinerii sunt frați, fata e fiica lui Alving cu fosta lui servitoare! Îngrozită, Regine pleacă, lăsându-l pe Oswald fără nici o speranță lângă mama sa, care va trebui acum să-l asiste (ca pe timpuri pe soțul ei) în orgiile beției și morfinei, așteptându-și inevitabilul final, nebunia, și tânjind tot timpul după salvare: „Vreau soarele”!

Această capodoperă ibseniană nu este pur și simplu o „dramă a eredității”, cum greșit se afirmă de obicei. Căci substanța dramatică a piesei nu rezidă nici în aspectul fizic al datului ereditar, nici într-o pretinsă fatalitate inexorabilă a eredității. În înțelegerea greșită cu care a fost de obicei întâmpinat Ibsen, critica i-a atribuit în mod superficial calificativul de „scriitor naturalist”. Dar, când cineva l-a felicitat că în această privință se apropiase de Zola, Ibsen i-a răspuns: „Cu deosebire că Zola coboară în

canal ca să facă baie; eu, pentru a curăți canalul”.

Rareori un răspuns al dramaturgului norvegian (prea drastic, totuși, pentru ansamblul operei lui Émile Zola!) a fost atât de revelator. Ibsen „curăță” aici canalul cauzalității biologice, ereditare, atribuind în schimb răului o cauzalitate socială (chiar dacă protestul său nu este formulat în termeni expliți); iar în locul unei pretinse fatalități biologice, aduce sensul profund uman al reacțiilor unor conștiințe. Este adevărat că autorul lasă să planeze asupra întregii piese atmosfera dramatic de apăsătoare a unei fatalități strivitoare, - fapt care dă acestei drame rezonanțe de tragedie greacă; dar această fatalitate nu are un caracter transcendent. Nu problema eredității este tema piesei. Mai degrabă decât niște tare ereditare, „strigoii” din viața personajelor sunt tocmai relațiile lor, imoralitatea, ipocrizia, convențiile absurde, prejudecățile - ale căror consecințe și obsesii strivesc personalitatea și paralizează voința, constituindu-se într-un adevărat sistem de idei false, în atmosfera cărora astfel creată sănătatea, energia și forțele vieții se destramă.

Această dramă a contribuit cel mai mult la a-l face cunoscut pe autor străinătății. Desigur, datorită faptului că piesa are un conflict dintre cele mai puternice.

De o construcție clasică (Strigoii este considerată cea mai desăvârșit construită operă ibseniană), de o concentrare dramatică extremă, de o factură - pentru prima dată în evoluția dramaturgului - pur „ibseniană”, **Strigoii** are temă, motive, caractere, situații și atmosferă de tragedie antică. Lipsită de orice patos căutat, ostentativ, **Strigoii** este, în același timp, una dintre cele mai violente drame din literatura modernă. O dramă al cărei conflict se desfășoară esențialmente în interioritatea personajelor, mai mult o dramă „de conștiință”, o dramă care se consumă surd, înăbușit sub cenușa deznădejzii, întreruptă uneori de scurte izbucniri bruște, - ca în acea scenă finală de neuitat, de o poezie sumbră și de o terifiantă măreție tragică.

Ovidiu DRIMBA

NUMELE PURPURIU AL MORȚII

Ține, probabil, de ontologia perversă a „strigoiului” ca el să apară în clipa dispariției lui și sub chipul fluid al unor simulacre ce se substituie între ele, fără a mima vreun model. Intruziunea lui în real nu urmărește nici subversiunea arhetipurilor din care acesta descinde, nici dezagregarea consistenței poliedrelor desăvârșite în care l-a întruchipat Platon. „Strigoiul” „iradiază” aceste corpuri până la o diafanie care denunță esența lor de neant sau, dimpotrivă, desăvârșește plenitudinea iluzorie printr-o fosforescență rece și fascinantă. Diafania și fosforescența, ca „efecte de real” intră în conversiune reciprocă exact în măsura în care „strigoiul” însuși rămâne suspendat în interstițiul atopic dintre ființă și neființă iar discursul despre „strigoi” (inclusiv piesa lui Ibsen) oscilează nivist între ontologie și „meontologie” (gr. *me on* - neființă).

Părănd să anticipe distincția dintre „fantomă” și „spectru” stabilită de Salvator Dali (*Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral, Minotaure*, nr. 5, 1934), Ibsen atribuie doamnei Alving o definiție a „strigoiului” - „fantomă”, surprinzător de apropiată de „fenomenologia” daliniană: „Fantoma, scrie acesta, se materializează prin simulacre de volum”, adică prin „învelișuri” care „ascund, protejează, transfigurează, incită, ispitesc... și favorizează ecloziunea teoriilor delirante despre volum”. În viziunea doamnei Alving, sufletul este o placentă în care gastează ereditatea sau un relicvariu al „credințelor moarte” care „zac” în el: „Sunt fricoasă și timidă, din cauză că în sufletul meu e ceva fantomatic de care nu m-am putut lepăda niciodată... Eu cred, domnule pastor, că toți suntem niște strigoi. În noi nu e numai ceea ce am moștenit de la părinți. Ne bântuie tot felul de idei, de credințe moarte, de mai știu eu ce. Ele nu trăiesc în noi; zac numai; și nu putem scăpa de ele”. „Fantomele” lui Dali sunt perceptibile doar în lumină crepusculară; cele evocate de doamna Alving sunt fotofobe: „Pretutindenii sunt strigoi. Mulți, câtă frunză și iarbă. De aceea ne este grozav de teamă de lumină, tuturora”.

Identificând „strigoiul” cu „fantomă”, doamna Alving face cu neputință epifania naturii „spectrale” a fiului ei. „Soarele” pe care i-l fâgâduiește este unul „moral”, adică „fantomal”: „Și vom avea o zi atât de frumoasă, Osvold, dragul meu, o vreme cu soare. Acum o să-ți vezi căminul într-o lumină mai bună”. „Luminozitatea și fulguranța extrarapidă a spectrului irizant”,

scrie Dali, se opune „fantomiei” nebuloase, scandinave, „prozaice și diabetice” a Gretei Garbo în măsura în care, în general, Sudul corsican și „napoleonic” se opune Nordului cețos și „fantomal” iar soarele mediteranean, celui hiperborean care, în finalul piesei, luminează peisajul auster al fiordului: „Răsare soarele. În fund se zăresc ghețarul și piscurile în lumina înșorită a dimineții”.

Osvold Alving este un „spectru” asociat focului oedipian care mistuie măcar amintirea tatălui, dacă nu și ereditatea paternă și pe fiul însuși în flacăra rece a amneziei; „Toate vor lua foc. Nimic nu va rămâne care să mai amintească de tata. Și eu stau aici și ard”. De aceea doamna Alving, gestionara „fantomiei” soarelui etic, galactic și nutritiv, antonimul numit aparent al morfinei, nu înțelege sensul rugăminții fiului ei. („Mamă, dă-mi soarele!”), nici al invocării, de trei ori repetate „cu glas domol”, a soarelui, estetic, a cărui lumină „spectrală” i-a fost negată, în clipa morții, împăratului Iulian Apostatul („O, soare, soare, de ce m-ai trădat?”).

Osvold aduce cu sine în cețurile fiordului nostalgia razei „irizate” pe cristalul retinei lui și transpusă pe pânză sub forma „tușelor divizate” și a „punctelor colorate” ale impresionismului. Iar în durată etică în care „minciunile vitale” devin „idealuri” iar „credințele mor”, nostalgia „clipei” estetice, saturată de senzație și a imaginii „fulgurante”, a „bucuriei de a trăi”, pe care nu o poate regăsi în fantomala „vale a plângerii” de pe țărmul fiordului: „Ai băgat de seamă, mamă, că tot ce am pictat eu până acum se inspiră numai din bucuria de a trăi? Mereu, statornic, numai din asta. În tablourile mele e lumină, soare și un aer de sărbătoare. În ele râd chipuri de oameni fericiți. Iată de ce mă tem să rămân aici, acasă, la tine”.

În indicațiile care preced actul I al piesei, Ibsen transpune antinomia dintre Nord și Sud într-o subtilă „punere în abis” în care spațiile eterogene sunt articulate de o heterotopie ce pare să mediteze conversiunea lor reciprocă: „În planul al doilea se află o seră de flori deschisă, ceva mai îngustă, cu un glasvand cu geamuri mari. În peretele din dreapta e o ușă care dă în grădină. Prin glasvandul serei se întrevede peisajul întunecat al fiordului, voalat de o ploaie mărunță”. Chiar dacă nu este o „oranjerie”, „sera cu flori”, ocrotită de prisma infimă a panoului de sticlă care „irizează” lumina, reprezintă un spațiu „spectral” în opoziție cu

fiordul învăluit în pulverulența umedă, rece și opacă, atât de diferită de „cețurile” policrome ale impresionistilor. „Grădina” atenuază contrastul dintre „seră” și „fiord” printr-un stil care nu poate fi nici cel al „eleșteului cu nuferi” al lui Claude Monet, nici cel al parcului englez ci, mai curând, stilul grădinii janseniste a lui André Le Nôtre, care asociază gazonul, riguros geometric, al florei austere cu răceala minerală a nisipului și marmurei. Această subtilă sintaxă a spațiilor anticipă legea stranie a conversiunii „spectrului” în „fantomă”, formulată sibilinic de Osvald: „...Mă tem să rămân aici, acasă, la tine... Mă tem ca nu cumva tot ce e bun în mine să se schimbe în ceva odios”.

Sudul este seducător și fascinant („Cred că e mult mai ispititor să stai la Roma și la Paris”, spune pastorul Manders); el poate „meduza” conștiința schizomorfă, conferindu-i unitatea, tăria și transparența „spectrală” a cristalinului. Ceața scandinavă operează ca un solvent universal care dezagregă subiectul și, în mod paradoxal, tocmai prin inconsistența care întreține „iluzia de corporalitate” a „fantomei”, dizolvă nu doar axiologia în vigoare ci și posibilitatea însăși de a discerne valorile și de a fixa criteriul ierarhiei lor: „Vai, ce întuneric e aici!, exclamă Osvald. Și vremea asta ploioasă, care nu se mai termină! Poate să țină săptămâni întregi în șir. Ba chiar și luni de zile, fără să vezi un pic de soare. De câte ori am venit acasă, nu-mi aduc aminte să fi prins vreodată vreme cu soare.”

Însuși sensul de epifanie al „întoarcerii” sale din lumina diafană a Sudului în pâcla scandinavă este captat de o hermeneutică „fantomală”. Clipa solară a irumpției, instantaneu „spectral” prin excelență, se dizolvă în durata indecidabilă a „ploii fără sfârșit”. Iar ceea ce, în această întoarcere în fiordul natal a pictorului „ispitit” de splendoarea Romei, amintește de „epidemiile” (revenirile) instantanee ale lui Dionysos, cel mai „apodemic” zeu al panteonului grec, este repede confiscat de versiunea pietistă și scandinavă a parabolei biblice despre „întoarcerea fiului risipitor”, pe care Osvald însuși o evocă drept paradigmă a existenței lui. După cum Hedda Gabler are viziunea „spectrală” a estetului dionisiac Eilert Lövborg („Il văd, îl am în fața ochilor: cu frunze de viță în păr, aprins și plin de voioșie!”), Osvald Alving refuză să aleagă între „un Porto alb” și „unul roșu”, dorindu-le pe amândouă și „ajutând la destupatul sticlelor”. Varietatea „albă” a „vinului de Porto” aparține *pharmakon*-ului narcotic de felul morfinei sau al zăpezii luminate de razele răsăritului. Soarele african al celebrului oraș lusitan



Ilinca Tomoroveanu, Liviu Lucaci

se concentrează în versiunea „roșie” a vinului de Porto”, a cărui purpură cristalină simbolizează lentă glaciațiune a climei toride în iarna scandinavă. „Purpura” este culoarea „nostalgiei” în sens etimologic, adică a „dorului de reîntoarcere” („Mă mistui de nostalgie, Maximos, spune Iulian Apostatul. Nostalgia luminii, a soarelui și a tuturor astrilor”). Asfințitul ei suspendat la infinit ține cumpăna între amiaza mediteraneană și noaptea septentrională. „Fiul rătăcitor întors în sălașul matern este un estet căruia destinul ironic îi refuză desăvârșirea existenței sale de efemeridă strălucitoare și febrilă prin moartea instantanee produsă de o epifanie a lui Apollon. Osvald cade din clipa „bucuriei de a trăi” în timpul poros și mat și în „spaima de nepătruns” a unei agonii lente: „Doctorul a spus că cel mai adesea boala nu se sfârșește printr-o moarte imediată. Ar fi vorba despre o scleroză a creierului, sau cam așa ceva (Zâmbind cu amărăciune). Expresia pare frumoasă. Sugerează niște draperii roșii și grele de catifea de mătase, delicată la pipăit”. Asemeni oricărui *pharmakon* sonor, numele apotropaic al morții operează prin sinestezie narcotică. Auzul tactil explorează, tot mai lent, profunzimea somptuoasă, sumbră și saturată de voluptate a purpurei.

Cornel Mihai IONESCU

CĂMINUL ȘAMBELANULUI ALVING

Cu puțină vreme înainte de a muri, Emil Cioran a declarat unui gazetar care făcea o anchetă despre moștenirea drepturilor de autor: „detest familiile; ele sunt cuibul tuturor urilor”. O afirmație extremă și șocantă, precum multe dintre cele ce i-au adus notorietatea; una dintre acele judecăți la fel de greu de auzit și de pronunțat. Dar poate și adevărul, deliberat parțial, al unui om care știa că iubirea autentică, cea care implică acceptarea celui alt așa cum este, cu „defectele” și „slăbiciunile” lui, nu poate fi aflată decât de cei care îndrăznesc să treacă prin și dincolo de ură. Adesea, ostilitatea născută din frustrare, invidie și neputință - inevitabile ingrediente ale experienței umane - este în totalitate surghiunită în pivnița pe care

se sprijină, mai mult sau mai puțin precar, salonașul decent împodobit al unor iubiri de față de întemeiate pe refuzul de a (ne) vedea și de a (ne) vorbi. O pivniță zăvorâtă de teama că, odată aduși la lumină, „strigoii” micilor sau marilor noastre lașități și cedări ne vor interzice definitiv accesul la iubirea și prețuirea celor din jur.

Putem oare căpăta dragostea și stima celorlalți chiar dacă suntem „imperfecti”? Nu mulți sunt cei care își asumă riscul de a afla. Cei care o fac totuși au șansa și surpriza de a descoperi iubire dincolo de ură, chiar dacă vor purta mereu cicatricile aceastei treceri. Vor suferi dar vor fi vii, așa cum sunt, în felul lor, tâmplarul Engstrand, Regine și chiar Helene Alving odată cu tardiva descoperire a iubirii de mamă.

Cei care dau înapoi fără ca măcar să încerce să afle ce ascunde propria întunecime riscă însă să-și trăiască cu groază neștiința în fiecare clipă a vieții. Adevăratul „mort-viu” al dramei lui Ibsen nu este tânărul Oswald, produsul simptomatic al unor conflicte pe care nu le poate rezolva decât prin propria anulare, ci pastorul Manders a cărui inocență bântuită de conștiința unei inacceptabile fragilități îl transformă în complicele tuturor perversiilor.

Cu 12 ani înainte ca S. Freud să susțină că „(nevroticii) suferă mai ales de reminiscențe”, H. Ibsen face în **Strigoii** un „studiu de caz” pe care se pot sprijini multe dintre ideile psihanalitice cele mai moderne despre geneza suferinței psihice. Scriitorii au fost însă întotdeauna mai apti să intuiască esența omenescului decât oamenii de știință, obligați să construiască teorii explicative. Afirmația lui Freud conform căreia



Întâlnirea cu un astfel de rol și cu un text de asemenea valoare este visul oricărui actor. Această bucurie este împlinită și de faptul că am șansa de a juca alături de nume mari ale Teatrului Național. Îi invit pe spectatori să-și însușească pe eroii lui Ibsen și sper ca la sfârșitul unei comunei care este spectacolul, să se gândească, fie și o clipă, la povara tuturor destinelor trecute și prezente care s-au consumat sau încă nu, undeva în apropiere, și pe care le purtăm în noi, deși trăim cu iluzia că le-am putea ignora.

evenimentele traumatice pot continua să genereze tulburări psihice chiar și după ce au fost „uite” de cel în cauză nu este deci o invenție ci o descoperire în sensul cel mai propriu al termenului. Noutatea ideii consta mai ales în extensia ei dincolo de cazul particular. Dorințele interzise sau aflate în conflict unele cu altele, temerile inexplicabile sau sentimentele chinuitoare de vinovăție nu aparțin doar eroilor lui Sofocle, Dostoievski sau Ibsen ci trăiesc prin ei destine exemplare pe care, în moduri desigur particulare, le regăsim în fiecare dintre noi.

Insulta narcisică adusă individului de gândirea psihanalitică poate fi cu ușurință ignorată sau ridiculizată; acoperirea este întotdeauna mai lesnicioasă decât descoperirea propriilor adâncimi sufletești. Actul artistic ne readuce însă față în față cu noi înșine, oferindu-ne prilejul unei confruntări personale mijlocite de identificări multiple.

Strigoii pe care ni-i propune Ibsen sunt adevărurile știute pe care pretindem cu înverșunare că le ignorăm, cuvintele pe care nu îndrăznim să (ni) le spunem, ceea ce primim din suferințele negate și tăcute ale păților și transmitem propriilor copii prin tăcerea noastră.

Strigoii sunt prețul complicității neasumate și zadarnic tănuite.

Într-o manieră înduioșător desuetă Ibsen ne poate încă demola iluziile: „idealurile” pasto-

rului Manders ni se dezvăluie ca patetice și derizorii disimulări ale unui atașament infantil față de propria imagine. Iar monumentele clădite ca simbol al unei vinovății neacceptate riscă într-adevăr să devină locuri de pierzanie, adică de veselie artificială și de plăcere trăită cu rușine.

Este oare acesta, aici și acum, un mesaj lipsit de actualitate?

Alfred DUMITRESCU

Traian Stănescu, Ilinca Tomoroveanu



