

■ NICOLAE BALOTĂ

Cu Ibsen, într-un veac nou

Contemporani cu Samuel Beckett și cu Ingmar Bergman (ca să nu amintim decât aceste nume ale unor personalități de calibru foarte diferit), dar mai ales contemporani (spectatori și actori, deopotrivă) ai unor profunde seisme ale secolului, nu putem privi în urmă, spre făptura cenușiu-stîncoasă a lui Henrik Ibsen, ca și spre luminile și umbrele teatrului său, uitând experiențele grave ale existenței noastre, ca și nu mai puțin intensele trăiri estetice pe care ni le-au prilejuit operele unor scriitori și artiști ai timpului nostru. După șaptezeci de ani și mai bine de la moartea lui Ibsen (în 1906), la o sută cincizeci de ani de la nașterea sa (în 1827), a încerca să-l proiectăm înaintea noastră înseamnă a privi în urmă, străbătînd cu privirea două mari conflagrații mondiale, ca și crizele unei societăți burgheze și ale unei culturi în chinurile parturii unei lumi noi. Desigur, îl putem citi pe marele nordic, sau să-i urmărim piesele pe scenele vremii noastre, de parcă am fi contemporanii săi, încercînd o transformare istorică. Lectură sau viziune oarecum arheologică, restauratoare, de arhivar pios și pedant. Mai e o lectură, atît de frecventă în zilele noastre, actualizatoare. A-l vedea pe Ibsen ori pe alt mare creator al trecutului ca pe un contemporan al nostru implică, întotdeauna, o punere în paranteză a celui trecut, o trădare oarecum a istoriei, dar și o apropiere mai mare, pe alte planuri decît cele ale restaurării arheologice, de identitatea profundă, esențială, a operei. Valoare istorică determinată și perenă, situate în timpul creației și în timpul lecturii, pendularea aceasta, necesară, ne revelează ceva din esența teatrului ibsenian.

În 1895, Titu Maiorescu vedea în Ibsen (din care tradusese piesa *Micul Eyolf*) pe „cel mai însemnat autor dramatic din zilele noastre”. Cîteva decenii mai tîrziu, George Călinescu îl prezenta drept „dramaturgul genial care poate fi comparat cu Shakespeare”. Sînt doar două dintre nenumăratele elogi ce i s-au adus de o sută de ani încoace lui Ibsen, în timpul vieții și mai ales după moartea lui, la noi și în toate țările lumii civilizate. Motivele pentru care criticii, istoricii teatrului, eseiștii, scriitorii, publiciștii i-au făcut apologia, au fost dintre cele mai diverse. Este semnificativ pentru esența însăși a dramaturgiei marelui norvegian, dar și pentru evoluția literelor moderne, modul în care a fost identificată această dramaturgie cu cele mai diverse valori ale spiritului. Iată, de pildă, Bernard Shaw, care dedică un opuscul căutării unei *chintesențe a ibsenismului*. Această carte, firește, este mai semnificativă pentru înțelegerea statutului gîndirii lui Shaw, a vederilor sale din ultima decadă a secolului trecut („The Quintessence of Ibsenism” apare în 1891), decît pentru sesizarea esenței teatrului ibsenian. Scriitorul britanic vede în opera ibseniană proiecția dramatică a unei ideologii socialiste. Luigi Pirandello va fi și el sedus de ceea ce va considera virtutea esențială a acestui creator : „marea sa forță de investigare a valorilor ideale și sociale”. Să mai amintim cele scrise de Maxim Gorki lui Cehov, în legătură cu capacitatea excepțională a lui Ibsen „de a trata probleme esențiale, probleme spirituale”. Am citat aceste aprecieri atît pentru valoarea celor ce le-au emis, personalități care au ilustrat teatrul de la sfîrșitul secolului trecut și de la

Useputul acestuia, efi și pentru că se poate remarcă un consens între opiniile lor. „Chintesența ibsenismului” — ca să folosim formula lui Bernard Shaw — rezidă, după toți cei citați, într-o structură ideatică particulară, într-un mesaj spiritual, intelectual al acestei opere. Poate, cel mai limpede, în acest sens, se va exprima George Călinescu. Teatrul lui Ibsen este valoros, după criticul român, prin dialogul dramatic, prin confruntarea ideilor. Esența sa trebuie căutată în ideea pe care o reprezintă. „Ibsen a creat, mai ales în piesele moderne începând cu *Nora*, teatru dialectic, în care intriga e de idei, conflictul desfășurându-se cerebral, fără conceptualizare totuși, cu o rară *vis dramatica*. Helmer și Nora sînt idei, publicul se împarte zgomotos în două tabere, ideile lui Ibsen fiind sălbatic pasionale... Tipic ibseniană este traducerea conflictului ideologic într-o dramă ermetică, în care eroii vorbesc sibilin și profetic, clarobscurul conferind primarilor și avocaților profiluri legendare”.

A considera teatrul lui Henrik Ibsen sub specia dezbaterii de idei, a dramei gnoseologice, nu este, fără îndoială, cu totul nefemeiat. În intenția dramaturgului, în modul său de a-și privi propria creație, de a-și elabora piesele, deslușim pulsația unui nucleu ideatic, nevoia de a da viață unor idei contradictorii. Structura dialectică a acestui teatru este evidentă. Dar, probabil, nu numai a acestui teatru, ci a oricărui teatru. *Hamlet*, ca și *Antigona*, *Rosmersholm*, ca și *Faust*, se pot reduce, în cele din urmă, la schema unor dispute dilematice, la o ciocnire a ideilor. Este, oare, justificată o asemenea operație reductivă? Nu, fără îndoială. Dacă secolul trecut, obsedat de problematica epistemologică, deschisă, pe plan filozofic, de gândirea idealistă postkantiană, tindea, în mod firesc, spre o asemenea reductie, aceasta nu mai poate să ofere timpului nostru perspectiva unor interpretări coerente. E adevărat, Ibsen însuși a fost un om al aceluia secol al XIX-lea. Dar opera sa, ca și a oricărui mare creator, depășește perimetrul îngust al vremii sale. Opera aceasta este, după însăși intenția mărturisită de dramaturg, „cu o fereastră deschisă spre viitor”. Operă *deschisă* nu numai interpretărilor multiple, posibile în cazul tuturor capodoperelor artei, structural *deschisă*. Creație a unui spirit ce s-a vrut și a reușit să fie liber, nesupus dogmelor de orice fel, convențiilor vremii sale sau vremilor trecute. El însuși, dramaturgul, este mai curînd o natură exploratoare, decît una dialectică. El caută, nu oferă soluții gata confecționate. Teatrul său nu rezolvă probleme, ci le iese. „Nu fac decît să pun întrebări; misiunea mea nu este de a răspunde” — mărturisește el, odată.

Să medităm asupra acestei confesiuni a poetului scandinav. Declarația era un răspuns la solicitările fidelilor săi, ca și la atacurile adversarilor. Și unii și alții căutau, în dramele sale, *predica* (și o găseau, de vreme ce o căutau cu dinadinsul). O predică morală, propovăduirea unor idei filozofice, răspunsuri la marile întrebări ale vieții. În ciuda afirmației lui Ibsen, cei ce căutau în piesele sale „răspunsuri” nu se înșelau întru totul. Ele abundă în țesătura dialectică a teatrului său. Dar cît de contradictorii, de enigmatice, de „hermetice” — cum bine observa George Călinescu. Cei care, asemenea lui Bernard Shaw — ingenios spirit simplificator — au găsit la Ibsen soluții la o sumedenie de probleme, le-au extras din discursul personajelor ibseniene, ascultîndu-le numai în sensul în care ei voiau să le asculte. Mai exact, ei s-au auzit pe sine. În teatrul „de idei” pe care și-l reprezentau, ei își alegeau ideile care le conveneau. Grandoarea lui Ibsen și a opereii sale, ca și aceea a celor mai mari creatori ai teatrului universal, începînd cu tragicii greci, este probată și prin această posibilitate de a genera, cu o fecunditate nelimitată, „răspunsuri posibile”.

El însuși, dramaturgul — în pofida intenției sale primordiale de *a se întreba* — nu se putea opri de *a răspunde*. Dar dacă arta sa este premeditată, îmbibată de cugețările sale, acestea sînt întru totul subsumate unei *existențe* scenice, al cărei mare creator a fost. Sintem perfect de acord cu următoarea observație, pe care o face Erich Auerbach, despre soarta teatrului ibsenian. În „Mimesis”: „În urma schimbării complete a situației sociale a burgheziei survenită după 1914, și în genere în urma transformărilor aduse de marea criză mondială, problemele sale au pierdut din actualitate...” Problemele, poate, nu și arta lui Ibsen de a le incorpora. Eroarea celor care au căutat și văzut exclusiv idei și concepții în țesătura dramatică a pieselor norvegianului este de a nu fi remarcat suficient că arta acestuia nu este a unui mare predicator al veacului (cum s-a vrut, incontestabil), ci a unui mare vizionar al destinului umane. Helmer și Nora nu sînt „idei” — cum voia George Călinescu —, ci *existențe dramatice*. Drama ibseniană este ontologică, nu epistemologică; ea are un substrat existențial din care se degajă și pe care îl exprimă conflictul discursiv, ideatic, al „dezbaterii”.

Existența socială și existența morală sau — altfel spus — condiția omului în lume și a conștiinței umane într-un univers al valorilor morale, sînt ipostazele principale, manifeste, ale unei drame a *ființei* în teatrul lui Ibsen. Condiția umană este, înainte de

toate, aceea a existenței amenințate. O amenințare sumbră, asemenea fatalității antice, dar de altă natură, îl impresionează pe om. Această primejdie sumbră vine dinafara ca și dinăuntrul lui. Omul — ființă amenințată și care se știe amenințată — este supus presiunilor unei societăți ce joacă adeseori, în teatrul ibsenian, rolul Moirei antice. „Ceea ce m-a făcut să scriu cele ce am scris — mărturisește odată dramaturgul — a fost impresia puternică pe care mi-a produs-o contradicția dintre destinul omului și organismele sociale actuale, fondate de oameni. Aceasta a fost vocația mea”.

Vocația unui poet al crizelor existențiale. Contradicția despre care vorbește Ibsen în confesiunea amintită nu opune (cum se spune uneori, căci aparențele înșală) individul și societatea, ci un destin mai înalt al omului, revendicările spiritului, chemarea unui plan al valorilor, împlinirea existenței sale, pe de o parte, și, pe de altă parte, o altă putere fatală, asemenea unui destin, care este forța unei orînduirii sociale, cu tot ce implică ea: convenții, legi arbitrare, conformisme, dogme. În fond, două destine și-l dispută pe omul ibsenian. Existența sfîșiată a celor mai mulți eroi ai acestui teatru este o asemenea coincidență dramatică a contrariilor.

De la cea dintîi dramă, în care Ibsen se revelează sieși, în care vocația sa se manifestă cu autenticitate, de la poemul dramatic *Brand*, situația aceasta, a eroului ce-și simte și urmează chemarea spre un absolut exaltant, fiind confruntat totodată cu obligațiile impuse de o lume a compromisurilor, regăsim, desigur, o proiecție a *alternativei* kierkegaardiene. Ca și filozoful danez, sub a cărui înfîrșire își compune Ibsen poemul dramatic, dramaturgul norvegian închipuie o pendulare între absolut și neant. „Totul sau nimic” — cumplită alternativă între poli la fel de inumani. Brand este apostolul unui crez ce pretinde sacrificiul total al umanului, o transcendere a lumescului. Un idealism dus pînă la ultimele limite, o intransigență totală, o încordare fanatică a voinței conferă figurii lui Brand aureola stranie a unui erou ambiguu: slujitor al valorilor supreme, al adevărului și al binelui absolut și, totodată, distrugător al valorilor nu mai puțin absolute: iubire, viață. Sacrificiul de sine al pastorului merge pînă la sublim, dar și — prin sacrificarea nu mai puțin totală a celor din jurul său — pînă la oroare. În opoziție cu absolutismul spiritual al lui Brand, conformismul relativist al Prefectului și al altor burghezi de rînd, care vor „o baie de ideal... numai de la șapte la zece”, este nu mai puțin alienantă. Și, totuși, într-o epocă a agoniei și a morții tragicului, *Brand* reinvie fiorul marilor tragedii. Virtuos și culpabil, în același timp, eroul lui Ibsen se prăbușește în drumul său spre

înălțimi, asemenea vechilor eroi ai tragediei. El a săvîrșit, prin existența sa, acel *hybris*, lipsa de măsură, teribila dezordine a destinelor tragice.

Oarecum opusă lui Brand, existența lui Peer Gynt este aceea a unui picaro al Nordului, a unui om al compromisurilor toate, a unui *homo viator*, peregrin pe căile visătoare și noroioase ale acestei lumi. Incoerența, inconsecvența acestui vîntură-lume face dintr-însul o figură parodic-satirică de viking întîrziat, ce pornește să cucerească lumea și este cucerit de ea. Ironia infuză în poezia acestei opere ne descoperă chipul profund al *contestatarului*. Ibsen va fi, în dramele „burgheze” ce-i vor alcătui, după *Peer Gynt*, marea operă a vieții, spiritul contestatar al burgheziei, cel care va depista, cu acută inteligență, neautenticitatea existenței burgheze, încremenirea ei, inehistarea în forme, în șabloane, nesinceritatea, pervertirea propriilor idealuri, alienarea condiției umane. Pe acest plan, ceea ce începe Ibsen, odată cu *Stilpii societății*, în 1877, adică acum o sută de ani, s-ar putea numi *gesta*, lupta spiritual-artistică împotriva unei lumi, a unei anume structuri umane, a unei societăți. Contemporan cu Nietzsche (de care poate fi adesea apropiat, deși operele lor diferă radical), Ibsen operează o răsturnare, mai puțin spectaculoasă, mai degrabă insidiosă, a valorilor dominante ale societății timpului său. Ca și Nietzsche, Ibsen atacă îndeosebi modul în care sînt practicate, trăite, valorile morale derivînd din morala creștină. Subversiunea sa nu vizează, însă, ca și aceea a profetului mînios-distrugător german, valorile în sine, ci deturnarea lor prin neautentica lor trăire. Ibsen este la antipozii nihilismului. „Anarhismul” său, de care a fost uneori acuzat, este expresia unei revolte împotriva unor instituții, convenții, legi, constringeri sau imperative alienante. Tot ce anihilează existența, ce o gîtuie sau o îngreșește găsește într-însul un judecător nemilos. Desigur, nu *pledoaria* lui Ibsen (care poate fi și ea dedusă din dramele sale) ne interesează, ci proiecția dramatică a marilor crize și conflicte existențiale. Nu *pledoaria* pentru emanciparea femeii din *Nora sau Casa păpușilor*, ci conflictul revelator al conștiințelor. Nora are ceva din intransigența, din setea de absolut a unui Brand; sete deloc intelectuală, ea însăși nefiind — cum s-a spus — o „idee”, ci, dimpotrivă, o ființă eminamente vie, aspirînd spre o viață plenară, pe care căminul burghez, reducerea ei la condiția de frumoașă păpușă născătoare de copii, n-o satisfăcea. Firește, spre deosebire de austerul pastor Brand, deși nu mai puțin inflexibilă, Nora nu identifică absolutul rivnit cu o valoare etică supremă, ci o cu o deplină descătușare a valorilor vitale și cu o totală identificare cu sine a conștiinței.

Femeia în teatrul ibsenian este adeseori purtătoarea unei forțe vitale ce nu este echivalentul unei simple revendicări feministe teoretice. Ellida Vangel, din *Femeia mării*, fascinată de întinderile nesfârșite ale apelor marine. Hedda Gabler, ambițioasă, pasionată a intruziunii în viața altuia, a vampirizării acesteia, vestala Furia, din *Catilina*, prima piesă a tinărului Ibsen, doamna Inger de Östraat, teribila eroină a piesei căreia numele ei îi dă titlul, sînt cîteva dintre figurile feminine ce alcătuiesc o galerie a pasionalelor. Ceva din apriga intransigență a tragicelor eroine ale teatrului antic se poate recunoaște în aceste burgheze ale unui secol tîrziu, în care burghezia se contestă pe sine. O exacerbare a puterilor vitale, o comunicare cu aorgicul, cu forțele abisale ale inconștientului, ne apare în unele dintre aceste făpturi. Ibsen nu se mulțumește cu simpla înfățișare naturalist-documentară a conflictelor generate de aceste forțe. Dacă uneori pare tributatar vederilor timpului său, urmărind procesele nefaste declanșate de o „ereditate încărcată“ (ca și în *Strigoii*), „naturalismul“ care i se atribuie este o corespondență superficială cu școlile literare ale timpului. Chiar figurile feminine, și, alături de ele, straniile cazuri de sterilitate, de ambivalență psihologică a unor eroi (pastorul Rosmer din *Rosmersholm*, Alfred Almmers, autorul din *Micul Eyolf*, împărțit între creație și procreație, mediocrul Hjalmar din *Rața sălbatică*, vișind o invenție etc.), demonstrează prezența, în teatrul lui Ibsen, a unor explorări mai profunde ale condiției umane decît cele ale unui naturalism documentar operînd cu mecanisme psihologice îndejuns de rudimentare. La această aprofundare a planurilor dramatice contribuie rolul atribuit de marele poet nordic naturii. Sensibil la ascunsele puteri, cunoscător al meandrelor unei psihologii abisale, Ibsen atribuie naturii — în economia dramelor sale — o prezență cu totul alta decît aceea a decorului, a unei pînze de fond colorate pe care se desfășoară conflictele sale. Norvegianul știe să comunice cu unele elemente ale anticei *physis*, să le facă să participe la desfășurarea dramatică. Nimeni nu mai avusese această „capacitate“, de la Shakespeare încoace. Zăpezile teribile din *Brand*, aburii, cețurile migratoare din *Strigoii*, uriașele pachete de aer ale mării bănuite, rîvnite, în *Femeia mării*, iazul sinistru-atrăgător din *Rosmersholm*, toate acestea, și altele încă, participă la o geografie simbolică, al cărei poet vizionar este Ibsen.

Simbolurile sînt, în teatrul ibsenian — înaintea literei preceptelor unei estetici simboliste — țesute cu o rafinată artă în substanța însăși a dramelor. Nicidecum alegorii savante (cum s-a spus uneori), ei mai curînd tileuri ambigue, uneori echivoce, luminîndu-se deodată cu o stranie lumină revelatoare, aceste simboluri nu și-au epuizat încă, pînă în zilele noastre, puterea semnificatoare. Și nu numai în creația din ultima perioadă a dramaturgului abundă aceste prezente, aceste sensuri simbolizatoare. În întreaga sa operă putem recunoaște circulația unor motive semnificante, ce structurează dramele, motive obsesive, ireductibile la o sumară predicăție morală ori „filozofică“ a poetului. Grandioase metafere teatrale organizează viziunea dramaturgică. Medioera burghezii — mediul *dat* al dramelor lui burgheze, din marea epocă a creației sale — generează figuri, conflicte, momente în care condiția umană, în încheiturile ei perene, ni se revelează. A interpreta opera lui Ibsen drept o serie de drame sociale ce se îndreaptă cu obstinție împotriva încremerii, a lipsei de libertate și a nesincerității vieții morale dintr-o anumită societate, a unui anumit timp, înseamnă a vedea doar un plan mediu al aparențelor acestui teatru. Dacă dramaturgia lui Ibsen n-ar însemna altceva, s-ar putea spune despre ea ceea ce afirmă un observator, nu lipsit, dealtfel, de acuitate analitică, Erich Auerbach: „...problemele sale au pierdut din actualitate, încît putem observa acum mai limpede cît de tendențioasă și premeditată este uneori arta sa“. Desigur, o anume caducitate afectează orice operă literară. Istoria produce o eroziune a tuturor celor ce sînt temporale, deci supuse unei jurisdicții a istoriei. Problemele vieții conjugale, ale situației femeii în familie, ale divorțului, ale raportului dintre sexe, ale raporturilor dintre părinți și copii — și am numit doar cîteva dintre relațiile posibile — nu mai sînt cele din timpul lui Ibsen, și pledoariile sale (căci există și pledoarii) nu mai au, nu mai pot avea acel impact, în sine „dramatic“, cu lucrurile, cu situațiile vieții social-morale, pe care le aveau acum o sută de ani. Dacă această prezență s-a spulberat, începem să întrevădem alta, de o importanță perenă, aceea a unui Ibsen vizionar în adîncurile existențiale, un Ibsen, cum spunem, nu al cunoașterii despre om, al mesajelor explicite, al pateticului epistemologic, ci al dramelor ontologice, al tragediei omului dintr-un secol care repudia tragicul. Pe acest poet, unul dintre cei mai mari poeți ai scenei, pe Ibsen 'al semnelor unui veac nou, îl sărbătorim azi, la împlinirea a o sută cincizeci de ani de la nașterea lui.