

Iluzia ca speranță ibseniană

Ibsen este primul dramaturg care de la Shakespeare începe să aduce un suflu absolut nou în teatru. Care rupe cu tradiția înrobitoare a marelui Will, de care n-a reușit să se desprindă nici geniul unui Schiller sau Hugo, întronind teatrul de idei, de stări, teatrul unui mod de a povesti static, ne-dialectic, închis. Care creează viață, deci speranță, din iluzie, din absență, din morbid, din lipsă de viață. Care naște frumusețe din spaimă, din întuneric, din obsesia morților, din complexe patologice, din firea neînținerii și a spectrelor. Nu spune oare Doamna Alving, tulburătorul personaj din *Strigoii* (1881), că „toți sîntem niște strigoi. În noi nu e numai ceea ce am moștenit de la părinți. Ne blîntește tot felul de idei, de credințe moarte... Ele nu trăiesc în noi, zac numai, și nu putem scăpa de ele... Pretutindeni sînt strigoi. Mulți, cîtă frunză și iarbă. De aceea ne e grozav de teamă de lumină, tuturoră”? Nu tuturoră, ci acelor personaje care disprețuiesc idealurile. Un Brand sau un Doctorul Stockmann din *Un dușman al poporului* (1882) nu se supun acestei legi a priori, predestinate, a micii lumi ibseniene. Ca și Peer Gynt, ei vor absolutul, adevărul, or în acest pisc nu se poate ajunge decît înălturînd iluzia cea mare, minciuna. Iată ce spune în acest sens ideallul și purul Stockmann, de pildă: „Vreau să răstorn această minciună că adevărul ar fi de partea majorității.”; „Nici o putere din lume nu poate împiedica distrugerea unei societăți bazate pe minciună”; „Nimeni nu trebuie să poarte pantalonii cei mai buni cînd iese pe stradă să lupte pentru libertate și adevăr”.

Între aceste extreme se derulează toată noutatea teatrului ibsenian. O noutate a cărei expresivitate se naște, paradoxal, din inexpressivitate, așa cum speranța se naște din disperare, ca o pasăre phoenix

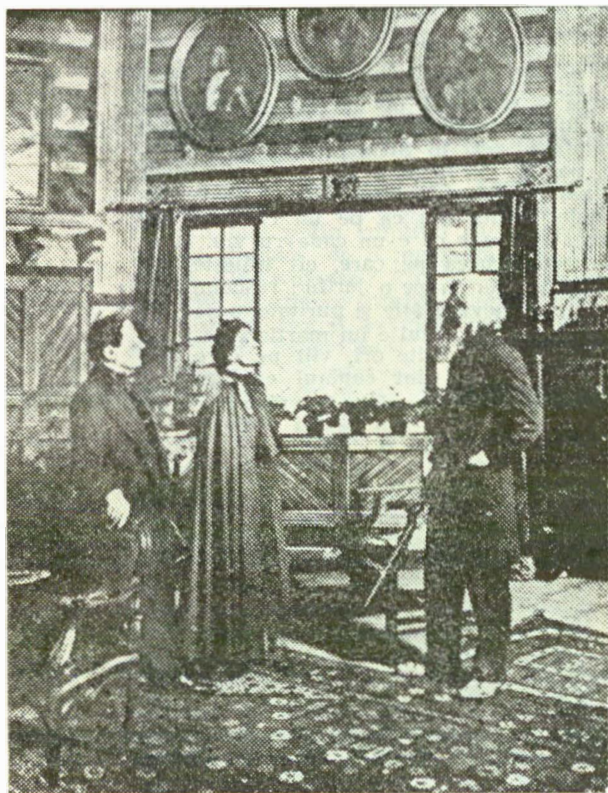
din propria-i cenușă. Așa cum idealul personajelor se naște din înfrîngerea lor. Așa cum forța se naște din fragilitate. E ca un joc al puterii și al singurătății. Puterea e măcinată de singurătate. Fiecare se luptă singur cu strigoi dinlăuntru și dinafară, deși în *Strigoii*, bunăoară, morții par că „se răzbună” pe cei vii! Osvold e ros de viermi ancestrali: el duce păcatele tatălui său ca pe un cadavru. De aceea și spune că e un cadavru viu. Morțul este crucea pe care, cît trăiește, cel viu o poartă ca pe o jertfă: răscumpărarea, prin nevinovăție și puritate, a păcatelor ancestrale. Viul e un martir fără voie! De cele mai multe ori, viii pe care ni-i prezintă Ibsen sînt capătul evoluției, ei „ispășesc cu nevinovăția lor vina morților, ei opresc roata Demiurgului unilateral și cu ei se destramă o dimensiune. Toată boala ancestralului și aprioricului univers ibsenian s-a adunat în Osvold. Osvold este expresia chirchiță, fantomatică, a speranței ibseniene. El este strigoiul sacru.

„Adevărul e acesta — spune Stockmann —, că omul cel mai puternic din lume e cel care e mai mult singur”. Cită evoluat jocul puterii (idealului) și al singurătății de la concepția din *Brand* (1866), rostită ca un motto: „Mă obosește jocul rar / În care nu pierd, nu cîștig / (Cel singur luptă în zadar!)”! Era începutul revoluției teatrale a lui Ibsen, pe extrema *Brand — Peer Gynt — Un dușman al poporului — Constructorul Solness*. Brand, ecou al lecturii atente a Bibliei și al ideilor lui G. Brandes, este un fel de Isaiia dublat de un Crist. Din acest aliaj trebuie să se nască Omul. Dar Omul, cu „O” mare, este un paradox, dacă nu o parabolă. Fiindcă el vede totul sau nimic. În acest caz, el este mort pentru lume. Brand mai poate fi și Nietzsche, dar și Martin Luther King avant la

lettre : acel exod al mulțimii care îl urmează pe Brand în marșul său curajos către lumea cea mare fără de torțe. Exodul este pasajul care face din poemul Brand o capodoperă, aici teatrul fiind esențial simbolic, cu replici date de personaje-idei. Marșul simbolizează parabola omului, a omului care vrea să ajungă la capăt. Dar capătul e Omul însuși. Numai un spirit infinit poate cuprinde și capătul omului. Or, nimeni nu este spirit infinit ca să poată trăi pînă la capăt! De aceea, de cîte ori cineva își ia misiunea să vorbească despre Om, va vorbi ca despre

nu prin iubire, nu prin umanism, nu prin colectivism se poate ajunge la eul absolut.

De fapt, Brand însuși moare sub ruinele cristalelor de gheață. Cîștigul său e doar Iluzia. Ca al oricărui erou ibsenian. O clipă însă Brand a avut conștiința dialecticii. Dar această conștiință este o povară prea obositoare pentru om. „Cercul vicios” devine închiderea structurii, imposibilitatea de a ieși din fatum, alfa și omega. Lumea, ca și personajul, începe în iluzie și sfîrșește în iluzie. Toate valorile umane par strivite de paradoxul unei creații nedialectice, dar viabile. Un **Demiurg unilateral**, cum spuneam, a creat lumea „eternei morți” ibseniene.



Eleonora Duse în „Rosmersholm”

ceva în mare parte necunoscut. Așa se ajunge la paradox. Aceasta e explicația idealizării.

Ibsen înțelege (șovăitor) că Omul (Brand) nu poate avea drept măsură nici o religie. Că numai Biserica de gheață fi este simbolul său elibera. Că ea este simbolul infinitei negativități: Brand înțelege că

Fiecare piesă a marelui dramaturg norvegian este un **complex** psihanalitic, un caz în continuă stare-limită, care își trage izvorul din absența unei lumi ce se chinuie să-și facă simțită prezența. Este în același timp lumea lui a fi și a nu fi, a unei luminoșimi vidate de substanța vie a fotonilor. Complexul **Rosmersholm** (1886), de pildă, constă în imposibilitatea omului de a supraviețui („cailor albi”), de a ieși din iluzie prin realitate, de a-și depăși dezrădăcinările. Și Rosmer, și Rebekka (precum și Beate) ies însă din iluzie prin iluzie. La Ibsen, lumea ca un **complex** este lumea ca vid populat. O **noologie** abisală populată de năluci. Subconștientul este bine fragmentat. De aceea nici în afara personajelor, nici în ele nu se petrece nici o acțiune: e o **aparență** mișcare dinspre neființă spre ființare, un aparent efort de a lega „acțiuni” veșnic sortite eterogenității. De aici impresia de absență, de fixitate absolută, de static și neant. Ca o confirmare că în „galaxia Gutenberg” nu e posibilă o **psihologie** continuă, întreagă, din care să apară realitatea însăși. Alfel cum s-ar explica nemulțumirea creatorului?!... Teatrul lui Ibsen este un teatru de **psihologie discontinuă**. Un amestec de stări cerebrale, de realism familial și romantism sec, de mit și enigmă, ca o stranie vale Usher! Dar **psihologia discontinuă** se creează din suspendarea personajelor într-un **complex** fără respirație sau cu o respirație de subconștient „realist”. Ibsen a găsi for-

ina perfectă prin care să comunice o infraestetică nordică ridicată pe meandrele lumii burgheze, complet dezorientate, a sfârșitului de secol trecut. Căci numai sfârșitul unei lumi și forma nouă, revoluționară, prin care e comunicat pot trezi stări necunoscute: complexul „Rosmersholm”, complexul unei alunecări line și dure, al unei curgeri interioare apăsătoare, dense, cum numai o glisare inevitabilă în neant poate fi. Marile nisipuri mișcătoare cehoviene de aici încep. Câtă forță nevăzută au interioarele nisipuri care macină în toate direcțiile! Rod mișcarea și o depun în straturile insondabile ale staticului. Niciodată n-au mai fost create nemișcarea, destrămarea, pieirea cu atîta artă, implicit cu atîta speranță într-un nou început! Clarobscurul, ca într-un tablou de Rembrandt, pătrunde prin toate fisurile conștiinței unei lumi care se scufundă. Luminînd totodată un prag de pe care poți sări în haos (dacă ai apucă amețeala „labirintului”) sau în mișcarea întru sens (dacă ai cumva revelația dialecticii, dulcea ei amețelă).

Nora (1879), Femeia mării (1888), Hedda Gabler (1890). Un alt element al înnoirii aduse de Ibsen: viziunea asupra personajului feminin. Femeia învăluită în mister și legendă. Nu istoria, ca la Shakespeare, ci femeia este aici marele mecanism. Femeia este enigma, hazardul organizat, care face din celelalte personaje „unelte” sale, mijloacele prin care Universul devine complexul ei, prin care se rarefiază și se mistifică asemenea subconștientului ei. Căci iluzia este adevărul femeii, speranța sa. Realitatea este așa cum sînt aberațiile, nălucirile ei. Adevărul său își are cauza în neștiință, deci tot în iluzie. Tocmai de aceea Ea vrea să devină! Și tocmai din dorința aceasta a Femeii de a deveni, de a ținti un ideal se naște tot universul ibsenian, mai exact, toată atmosfera atît de specific ibseniană. Totul începe și se termină în iluzie fiindcă femeia însăși devine, e ceva încă neclar, încă neorganic, vag, nedefinit, abur. Ne-fiind un întreg, femeia face ca întregul univers ibsenian să fie bol-

nav. Mecanismul e șubred, străbătut de o psihologie fragilă, discontinuă. Nora este o „păpușă”, un mecanism deformat care deformează totul în jur. Evident, Demiurgul unilateral a conceput o lume fără ieșire, doar infinită în neantul ei, al cărei personaj-cheie este femeia. Totul este privit prin Ea, rămînînd anchilozat în tranzițoriu. Imperfecțiunea Ei — lipsa unui simț — face ca universul ibsenian să fie bolnav de un complex subuman, a cărui axiomă este dorința personajului de a deveni om. Nora este (înainte de a deveni om) veveriță, ciocirlicie, păpușă... Conștiința ei nu are nici o importanță (ca și în cazul Heddei, ce visa la metamorfozare, sau al Ellidei, ce-și dorea o existență marină), iar cînd se naște, apare ca o Iluzie, căci deja universul ibsenian era exorcizat. Ce se întîmplă în afară de el (de pildă, că unele personaje se vor realiza ca oameni) aparține lui nu era sau, acum, lui nu este, aparținînd deci de Logică, adică de ceva străin lui este, ca domeniu al psihologiei discontinue, cu o proprie ilogică subterană. În acest cosmos bolnav al articulațiilor vii, sănătatea nu are ce căuta, ea este paralogică. Tendința spre ea este zadarnică, avînd drept cauză contrară ancestralitatea. În Nora, Rosmersholm, Strigoii etc. strămoșii transmit urmașilor sămînța incurabilității, microbul unei ființări condamnate pe veci, damnate la dizolvarea lentă, dar inevitabilă și ireversibilă, în haos. Pentru că toată cosmogonia ibseniană — o realitate microscopică dată — este contaminată, infectată de coerența, perfecțiunea marelui mecanism radiolar feminin ce pulsează la nesfîrșit cenușă în timp și spațiu!

Ce-i fantastic la aceste drame familiale este măiestria lui Ibsen de a construi relații ciudate între personaje. Relații și raporturi speciale! Înainte de a începe piesa (înainte de a o scrie deci), ele par a funcționa de mult. Începutul e continuarea funcționalității lor perfect constituite. Ca un copil a cărui naștere continuă viața intrauterină, o formă evoluată a existenței sale, piesa propriu-zisă nu este altceva

decît intensitatea deja născutului, ea continuă intensitatea raporturilor preexistente, **prelungeste o stare de fapt într-o stare de drept**. Generalizarea micului universal ibsenian se realizează prin modul unic și original de a crea relații și corespondențe perfecte între personaje. Construcția acestor corespondențe este alfit de riguroasă încît **scheletul** pieselor nu se vede; arta replicii e alfit de savantă încît nici măcar nu-l presupui a fi conceput: el vine ca un dat. Iar ceea ce se manifestă este chiar ceea ce trebuie să rămînă: prezența ideilor, a universalului, a generalului create de raporturi. Scheletul nevăzut, ca un **deus absconditus**, se află prezent în rețeaua de relații a personajelor prin absența lui. Ceea ce interesează nu mai este drama familială a unui cuplu, de exemplu, conflictele particulare, singulare dintre personaje, ci raportul, generalul, atmosfera, mai exact, iluzia ce se naște din aceste conflicte bolnave. Absența particularului, dar prezența a ceea ce este permanent, mai precis, prezența a ceea ce este permanent tranzitoriu în lucruri, ca **moment unic**. Faptul că piesele au un **statu-quo ante**, faptul că sînt structuri mobile ale unei fixități eterne dinainte stabilite prin „legea singelui“, bunăoară, prin „miticul“ predestinat, o dovedește și realitatea lor internă: personajele vii duc povara morților, care față de relațiile moarte dintre cei vii au o viață mult mai expresivă decît primele. Morții trăiesc cu atîta forță încît, ca spectre predestinate, dau destine celor vii, destinele pe care le impun ei, de unde raporturile ciudate, constrîngerile speciale, toată gama de **psihologii discontinue** care supraviețuiesc din corespondența celor două lumi aflate cu capul în jos.

★

Rața sălbatică (1884) confirmă în mod strălucit închiderea universului ibsenian. O lume în sine, suficientă sieși, care nu are nevoie de proiecții scenice. Un univers concentric, consumîndu-se dinlăuntru pe sine, ca un cerc vicios. Ca să pătrunzi în el trebuie să practici „lectura“ pe verticală. Mai ales dacă vrei să-i simți eul absolut. Nu ți-l poți imagina ca privindu-l dintr-o parte (a scenei!). Este deci închis. Are autonomie. Nu se adresează adică decît lui însuși. Tu, cel din afară, poți să

exiști sau nu. A-l cunoaște, a intra în comunicare cu el înseamnă a-l escalada, a face muncă de cuceritor. Artă mare comunică într-adevăr numai atunci cînd ea este creată exclusiv ca pentru sine, cînd exprimă modul absolut de a fi al unui artist, mistuirea sa totală. **Rața sălbatică** are statutul unei comunicări încrioare; personajele nu se lasă **privite** din afară, ele „corespund“ doar sinelui lor absolut. Nu sînt **oglinzi** în care să te privești, nu se **oglesc** decît pe ele, sînt propriile lor oglinzi. Exclud deci privitorul (citi-torul), fiind în sine și pentru sine, la ele însele. Rămîn acolo, undeva, eterne, într-un plan metafizic; tu fiind ca incompatibilitatea legilor lui Newton față de filozofia sa. Aceeași caracteristică o are și universul lui Caragiale. O asemenea lume (artă) este tot ce poate fi mai opus lumii de infinite „universuri în sine“ a lui Shakespeare, care este oglindă pentru privitor, care îl include prin definiție, care trăiește tocmai din dialogul cu el, puntea, deschiderea aceasta fiind rațiunea ei de a fi.

Spuneam că personajele ibseniene sînt legate între ele prin relații stranii. Toate au natură sisifică. Fiecare este povară pentru celălalt. Fiecare duce povara altuia. Fiecare e legat pe viață de cineva. Fiecare vrea să ispășească pentru un altul. Toate personajele au datorii. De aici apare compătîmirea. Dacă reușești să trăiești alături de aceste personaje, dacă ești un ales pentru ele, atunci îți este încredințată marea urnă a compătîmirii... Ți-e sufletul bolnav de atîta umilință sfîntă!... Hjalmar (**Rața sălbatică**) e alt personaj care viețuiește în iluzie și care dă funcționalitate negativă întregului sistem de relații al piesei. Către el se îndreaptă și iluziile celorlalți (ca spre Nora, Hedda, Ellida...). În universul acesta bolnav însă totul este convingător, toate personajele cred în iluzia fiecăruia, ca în propriile lor speranțe!... Rața sălbatică e însuși Hjalmar. Iar anormalul Gregers, definindu-l astfel, definește parcă întreg universul ibsenian: „Te-ai cufundat și ai mușcat virtos buruiana din fundul mării (...) ai fost mutilat, dar ai intrat într-o baltă o-



**Carmen Galin în „Rața sălbatică”,
Teatrul Mic**

trăvită (...) Ai căpătat o boală ascunsă și te-ai dat la fund ca să mori în întuneric. Ce poate fi mai fragil decât idealismul lui Gregers și feminitatea naivă a lui Hjalmar! „Figura melancolică” a acestuia din urmă și „credința ideală” a celui dintâi, pătruns de misiunea de a săvârși minuni prin case, de a întemeia o viață nouă! Stăpâniți de un fel de experiență de viață anormală, relația dintre ei, ca și efectul produs în diferite situații în raport cu ceilalți, creează o doză de confuzie, de straniu și grotesc, anunțând direct atmosfera din *Unchiul Vanea*.

Între Gregers, Hjalmar și Gina se naște o credulitate ca între idioți. Sînt ca niște semne care nu știu să semnalizeze! De aici nenumerate confuziile Gregers e un

fel de Mesia efeminat, o fals-mesia sau o marionetă-mesia, care suferă de „febra de cinste”. „Trebuie să fii tustrei împreună, dacă vrei să ajungi la marea jertfă a iertării”, îi spune el lui Hjalmar, emițînd pe o cu totul altă lungime de undă decît a acestuia. Efeminatul mesia e convins de ideea ispășirii, de faptul că Hjalmar trebuie să poarte crucea unității familiei dezmembrate. Gregers are toate atributele unui nou mesia (în special puritatea, nevinovăția), în afară de ceea ce este esențial: puterea de discernămint. El întîrzie întotdeauna să spună adevărul, fiind purtătorul unui „adevăr” care se naște și apare în contratimp, care are efectul exploziei întîrziate, care distruge de fapt adevărul. E personajul care cere cel mai mult compătimiterea. Dar nu ai pentru ce-l ierta, fiind iresponsabil și neputînd să-l judeci. E un intrus, un nepofit în casa complexului Hjalmar (ca și Rebekka), deși are misiunea de a purta lumina înrădăcinării, de a fi purtătorul de cuvînt al dreptei anomalii! Contrastul acestei efeminări crude, o cruzime a impotenței, care apare din idealizare, din nevoia disperată de soluții, este Relling, personajul cel mai realist din teatrul lui Ibsen, sub care se ascunde autorul însuși. E personajul hrănit din observația profundă a vieții, expresie a experienței ajunse la maturitate, personajul filozof, înțelegînd astfel talna iluziei: „Dacă îi răpești unui om obișnuit minciuna vieții, îi răpești totodată și fericirea”.

Caracteristica fundamentală a lumii ibseniene este **transparența** ei, **frăgezimea** ei de nălucă, amestecul misterios de palpabil și alunecător, de materie și duh, de concret și abstract, de fizic și psihic. O melancolie îmbolnăvitoare, o **energie** către absență, o mișcare luminoasă către imaterial, către static, către încremenit! Totul se vede ca prin ceață, personajele se disting după nălucile lor dincolo de o pinză subțire, de un vâl de mătase în mișcare imponderală, aparentă. O adevărată sintaxă a unui microcosmos purtător de macrocosm. Și în ciuda complicatelor complexe și a bolnavelor mecanisme, **seninătatea** cuceritoare a scriiturii, **speranța** unei arte limpezi ca un cristal. O respirație de inger iese din dialogul ibsenian. Iar punctul de vedere al lui Relling-Ibsen traversează toate dimensiunile acestui teatru, acoperind mlaștina existenței în care se zbat personajele cu adierea unei moralități impecabile, a unei demnități aristocratice, a unei unice rase umane planetare. Este lucrul cel mai important cu care rămli, care se strecoară pe nesimțite în conștiința ta, făcîndu-te să devii una cu fericita seninătate a scriiturii, abandonîndu-te ei vrăjit, miraculos.

Grid MODORCEA