

Ion VARTIC

Ibsen

„Despre islandezi se spune că, la începutul acestui secol, când întâiul vapor spinteca primăvara valurile dezghețate, alergau la debarcader și întâia lor întrebare era: «Ibsen mai trăiește?»»¹. Prin acest amănunt, Sextil Pușcariu – timp de aproape șapte decenii, autorul, la noi, al celui mai complet studiu asupra operei ibseniene² – urmărește să dea o idee despre felul uriaș în care se proiecta umbra marelui norveg peste toate țările scandinave. Dar la sfârșitul secolului trecut și la începutul acestui veac, Ibsen reprezintă, pentru toți contemporanii săi, nu numai dramaturgul absolut, ci și unul dintre cele trei–patru Spirite tutelare ale Europei. Nu întâmplător, Eleonora Duse, marea actriță a vremii, se dedică, în exclusivitate, jucării teatrului ibsenian, după cum, în turneu la Christiania, stă, sub furtuna de zăpadă, la colțul casei lui Ibsen, pe Viktoriaterasse, cu speranța absurdă că va zări, o clipă, la geam, silueta dramaturgului muribund. Intrarea în scenă a Norei și a lui Osvald, a Rebekkai și a lui Rosmer, a Heddei Gabler, a lui Rubek și Irene, ca și a lui Relling și Ulrik Brendel a răsturnat definitiv învechitul tabel al valorilor consacrate. Drumul acestor personaje l-a deschis Ibsen însuși: în Împărat și Galilean, uriașa sa „dramă universală”, el prevestește, după modelul hegelian al negării negației, „a treia împărăție”, adică o sinteză dintre creștinism și păgânism; asta, după ce, cu două decenii înaintea lui Nietzsche, anunță, în *Brand*, „înmormântarea” lui Dumnezeu. În mod paradoxal, spiritele tutelare, directoare ale vremii, nu se recunosc, însă, între ele. Nietzsche îl respinge cu obișnuita-i violență, etichetându-l drept „o tipică fată bătrână”³, care inhibă natura umană. Tolstoi, deși îl citește cu o anume frecvență, îl neagă și el, introducându-l într-o serie, de altfel ilustră, ce ar reflecta religia, filosofia și arta „gloatei culte”⁴. În schimb, pentru generația literară aflată – în pragul secolului XX – în plină forță creatoare, Ibsen rămâne un reper absolut. Pentru Rilke, de pildă, el constituie „un poet tragic fără epocă”⁵; pentru Hofmannsthal, teatrul ibsenian nu conține „roluri”⁶, ci „oameni vii”, cu un „destin gigantic”, care sfârșeam „ramele păpușărești” ce-i incomodează⁶; fascinat de „capul de burghez răutăcios” al marelui norveg, Thomas Mann îl vede, ca și pe Wagner, ca pe un mag nordic, ca pe un „bătrân vrăjitor”, ce desfășoară o artă diabolică „în organizarea efectului, în cultul detaliului mărunț, în crearea ambiguității și în alcătuirea de simboluri, în celebrarea inspirației, în poetizarea intelectului”⁷. Tânăra generație, atunci în formare spirituală, și-l asumă ori se delimitează față de el. În controversatul său tratat despre *Sex și caracter*, Otto Weininger consideră că Hebbel, Ibsen și Zola sunt cei mai mari cunoscători ai femeii secolului al XIX-lea, întrucât pentru el, într-un sens pre-jungian, artistul „cel mai masculin este, în același timp, cel mai feminin”⁸. Apoi, Joyce îi scrie, entuziasmat, despre „calitatea dvs. cea mai de seamă – impersonalitatea mândrei dvs. puteri”⁸. Pentru Zweig, însă, Ibsen face parte dintre „bunii, solizii maeștri din vremea taților noștri”, care, prin tehnica lor rece, bine temperată, nu mai corespund „sângelui nostru neliniștit”⁹. Epoca lui

Ibsen a fost, după Zweig, epoca de aur a solidității, obsedată de acel *Fetisch der Sicherheit*: artiștii înșiși apar, în fotografii, într-o ținută demnă și sigură, sugerând corpolență, seriozitate și onorabilitate de consilieri de curte, într-un cuvânt, respirând, la fel ca propriile creații, o plenară „soliditate”. Adică exact cum apare chiar și marele dramaturg în absolut toate fotografiile sale, până și în aceea ce circumscrie îndelunga agonie a minții și trupului: masiv și greoi, academic-statuar, în veșnica-i redingotă sever încheiată, cu un aer de respectabilitate goetheană (minus amabilitatea titanului de la Weimar), dar și cu o coamă hirsută, rebel-patriarhală, cu o forță mânioasă înfrânată de gura-i pungită și cu acea privire insolită, în care ochiul drept e aproape închis, în timp ce celălalt e larg deschis, aproape holbat, ca un ochi de ciclop. El rămâne până la capăt, cum observă Oskar Walzel⁹, *der Korrekte*. Prin contrast, fotografia lui Tolstoi – fugar, rufos ca un mujic, cu sacul în spate și bățul în mână – prevestește fisurarea iminentă a vechii lumi a solidității...

Interessant e, însă, faptul că, la noi, tocmai generația „neliniștii” și a „aventurii”, în frunte cu magistrul ei, Nae Ionescu, e atrasă din plin de opera ibseniană. Atât în romane, cât și în foiletoanele lui, Mircea Eliade face, frenetic, elogiul lui *Brand*, care ar „ațâța entuziasmul viril”¹⁰. Mihail Sebastian mărturiște că Ibsen „a fost întâia metafizică a primilor noștri ani de adolescență și liceu”¹¹, iar Cioran își zeflemisește, plastic, pasiunea juvenilă¹² etc. Cum se știe, dovada peremptorie a receptării intense a unui scriitor străin o dau revistele și, mai ales, cotidienele vremii; prin „despuierea” a peste 350 de periodice, am ajuns la compulsarea a circa 1000 de referințe critice ibseniene (studii, eseuri, o imensă cantitate de articole de vulgarizare, recenzii și note – la care se adaugă și o falsă monografie¹³ – dintre care circa 400 sunt strict teatrale, legate de spectacolele ibseniene românești (deși, în privința ciclului celor douăsprezece piese analitice, decalajul dintre premierele absolute și cele românești e cam mare, de douăzeci de ani, ca medie statistică, Ibsen rămâne dramaturgul modern cel mai complet și coerent jucat pe scenele noastre). Totodată, avansează ipoteza – neverificabilă, deocamdată, în totalitate, în absența, la noi, a lucrărilor comparatiste tradiționale, care să revele situația exactă a propagării scriitorilor străini în cultura noastră – că Ibsen e creatorul străin ce s-a bucurat de cele mai numeroase comentarii critice. E adevărat, privind mai ales conținutul dramelor sale și mai puțin forma lor.

Despre acest conținut se spune, în genere, că, astăzi, s-a perimat. Procedând la o exhumare a „monumentului puțin emfatic, dar solid”, realizat de marele norveg, Adorno demonstrează contrariul: problemele ibseniene n-au dispărut, doar s-au transformat, prezervându-și, intact, miezul esențial¹⁴. Oricum, însă, recuperarea lui Ibsen s-a făcut pornindu-se de la forma dramei sale, de la „soliditatea” construcției sale (care îi displăcea neliniștitului Zweig), de la impersonalitatea absolută a creatorului, ce-i impresionează pe Joyce sau pe Camil Petrescu (care a protestat, de altfel, împotriva eronatei etichete de „teatru de idei” aplicată operei ibseniene¹⁵). Exegetul teatrului deriziunii, Martin Esslin, privind și dincoace de absurd, descoperă, uimit, un „artizan magistral” și „un mare poet al scenei”, nu atât sub aspectul limbajului, cât al structurii dramatice¹⁶. Georg Lukács, mai întâi¹⁷, apoi George Steiner¹⁸ au vorbit despre „noua mitologie” ibseniană, materializată de obiectele și peisajul ce reflectă omul aflat între trecutul și viitorul său. Toate acestea conturează tipul nou de piesă, impus

de Ibsen: piesa analitică, în a cărei derulare efectele se dezvăluie înaintea cauzelor, spre deosebire de piesa sintetică, unde desfășurarea e liniară, de la cauză către efecte. Am dat, deci, în lucrare, o pondere decisivă definirii acestui nou tip de dramă, din care a ieșit aproape tot teatrul ulterior. Apoi, marii săi exegeți de odinioară (Brandes, Jaeger, Reich, Woerner, Monty Jacobs etc.) îl priveau pe Ibsen ca punct terminus, în relație, deci, cu ascendența sa: tragedia greacă, în special Sofocle, apoi Shakespeare, Schiller, Hebbel, Kleist etc. Pentru noua exegeză (de la Peter Szondi la R. Williams), Ibsen devine punctul liminar al teatrului modern, de aceea urmărit în relație cu descendenții săi (încă Scipio Slataper observa, de pildă, că *Rața sălbatică* e „prima dramă rusească”¹⁹, adică una cehoviană)...

Cuvânt înainte la volumul *Ibsen și „teatrul invizibil”*,
Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995.

NOTE:

¹ Sextil Pușcariu, *Călare pe două veacuri*, București, Editura Minerva, p. 66.

² Sextil Pușcariu, „Ibsen”, în revista *Familia*, nr. 19–26, 30–34, 36–52, din 11/23 mai până în 28 dec. 1897. Este, până la studiul lui Ovidiu Drimba din 1966, singura trecere în revistă exhaustivă a operei dramatice ibseniene.

³ Friedrich Nietzsche, *Werke*, vol. XV, *Ecce homo*, Reclam-Verlag, Leipzig, p. 59.

⁴ Lev Tolstoi, *Jurnal*, vol. II, în românește de Janina Ianoși, prefată de Ion Ianoși, Editura Univers, București, 1976, p. 131. Vezi și vol. I, pp. 333–334 și 441–442.

⁵ Rainer Maria Rilke, *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*, trad. de Lidia Stăniloae, Editura Univers, 1982, p. 46.

⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Ausgewählte Werke*, vol. II, S. Fischer-Verlag, 1966, p. 284.

⁷ Thomas Mann, *Ibsen und Wagner*, în *Altes und Neues*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1956, p. 183.

⁸ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, cons. în trad. franceză a lui Daniel Renaud, prefată de Roland Jaccard, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975, p. 289; James Joyce, *Correspondență*, trad. de Radu Lupan, București, Editura Univers, 1983, p. 30.

⁹ Stefan Zweig, *Die Welt von gestern, Erinnerungen eines Europäers*, Aufbau-Verlag, 1985, pp. 58–59; Oskar Walzel, *Henrik Ibsen*, im Insei-Verlag zu Leipzig, f.a., p. 53.

¹⁰ Mircea Eliade, *Oameni din cărți*. Brand, în *Cuvântul*, anul III (1926), nr. 620 (25 nov.), pp. 1–2; v., de asemenea, *Viața și opera lui Henrik Ibsen*, în *Ziarul științelor populare și al călătoriilor*, anul XXVII (1923), nr. 26 (26 iun.), pp. 299–300; *Romanul adolescentului miop*, Muzeul literaturii române, pp. 59–60, 30–31, 94, 128; *Gaudeamus, Revistă de istorie și teorie literară*, anul XXXIV (1986), nr. 2–3 (apr.–sept.), pp. 165, 179, 189, 215; *Amintiri. Mansarda*, vol. I, Colecția „Destin”, Madrid, 1966, p. 134.

¹¹ Mihail Sebastian, *Întâlniri cu teatrul*, stud. introd. și antologie de Cornelia Ștefănescu, Editura Meridiane, București, 1969, pp. 26–29.

¹² Emil Cioran, *Schimbarea la față a României*, București, Editura Vremea, f.a., p. 210.

¹³ Mihail Negru, *Henrik Ibsen. Viața și opera. Filosofia lui socială*, București, Editura Librăriei Stănculescu, 1920; nu constituie o monografie autentică, neacoperind deloc materia pe care o sugerează, în mod înșelător, titlul.

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, trad. de Eliane Kaufholz și Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, 1983, pp. 89–90.

¹⁵ Camil Petrescu, *Teatrul de idei*, în *Rampa*, anul XIII (1928), nr. 3092, 17 mai 1928.

¹⁶ Martin Esslin, *Au delà de l'absurde*, trad. de Françoise Vernan, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1970, p. 64.

¹⁷ Georg Lukács, *Ifjúkori művek*, Budapesta, Magvető, 1977, p. 185; e vorba de articolul *Cărți despre Ibsen*, ce face parte dintre aceste „opere de tinerețe”.

¹⁸ George Steiner, *La Mort de la tragédie*, trad., de Rose Celli, Éditions du Seuil, 1965, p. 212. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, 1978, p. 21.

¹⁹ Scipio Slataper, *Ibsen*, con un cenno su Scipio Slataper di Arturo Farinelli, Fratelli Bocca, editori, Torino, 1916 (col. „Letterature moderne”), 1916, p. 240.