



## Dramele emancipării

Un timp, **dramaturgia lui Ibsen** a fost ocolită de regizori. Piesele lui păreau datate, fiind „prea bine făcute”. Aveau caractere pregnante, conflicte explicite, și erau construite riguros, după regulile *suspense*-ului și formulele teatrului burgez. I-a fost preferat Strindberg, datorită suflului de nebunie care depășea structura logică și discursul rațional. La noi, din câte îmi aduc aminte, s-au jucat mult și bine *Peer Gynt*, *Casa cu păpuși* (*Nora*), *Stâlpii societății* și *Constructorul Sôlness*. Teatrul de televiziune, când era în culmea gloriei, a oferit spectacole memorabile cu *Rața sălbatică*, *Femeia mării* și *Micul Eyolf*, montate de regizorul Petre Sava Băleanu. Teatrul radiofonic păstrează înregistrarea „de aur” cu *Strigoii*. Mai recent, piesa *Strigoii* s-a jucat fără strălucire la Teatrul Național bucureștean, dar atenția s-a îndreptat mai ales asupra pieselor cu nuanță metafizică mai pronunțată. Teatrul radiofonic a prezentat în serial *Împărat și galilean*, Ilinca Stihî a montat *Brand* în spații neconvenționale (diverse biserici), iar Cătălina Buzoianu ne-a oferit, la Teatrul Național din Cluj-Napoca, o variantă destul de extravagantă după *Când noi, morții, înviem*. Temele abordate de Ibsen sunt, în majoritatea lor, extrem de actuale. Dacă problemele feminismului, așa cum sunt tratate în *Casa cu păpuși* și în *Femeia mării*, și-au pierdut forța de impact, politica ecologistă din *Un dușman al poporului* sau convulsiile economice din *John Gabriel Borkmann* au multe să ne spună. În ciuda acestui fapt, asemenea piese sunt ocolite. În orice caz, dramele care descriu tentativele eroice de eliberare a gândirii din clișee rămân etern valabile. Aceasta explică, mai bine decât bursa consistentă acordată de statul norvegian, revenirea lui Ibsen pe scenele lumii teatrale internaționale, îndeosebi la Paris. Stéphane Braunschweig, directorul de la Théâtre de la Colline, a montat *Nora* și *Rosmersholm* și pregătește premiera cu *Strigoii*. În ele, Ibsen aduce pe scenă, la sfârșitul secolului al XIX-lea, procesul de emancipare care țintește spre gândirea liberă. În ambientul nordic în care trăia, el sesiza slăbiciunea gândirii îmbăcșite de prejudecăți, incapabilă să se ridice la treapta rațională. „Intellectualii noștri”, spunea el, „sunt, în mare parte, teologi deghizați. De aceea, ei nu pot judeca rațional creația artistică inovatoare”. Ca artist, a înțeles, însă, că piedicile profunde în calea libertății de gândire nu vin doar din exterior, adică din mediul intelectual înconjurător. Ele au rădăcini mai profunde, împlântate în moștenirea biologică și în tradiția culturală. În *Strigoii*, demersul cutezător, rațional, al doamnei Alving de a rupe cu trecutul este subminat de fantomele acestuia, care revin sub forma maladiei genetice a fiului. Interesantă este confruntarea din actul I, între *doamna Alving* și pastorul *Manders*, fost director de conștiință. Venit în vizită, pastorul este indignat de cărțile

doamnei Alving, răspândite peste tot. Ibsen nu ne spune care sunt acestea, dar bănuim că este vorba de lucrări teoretice ale lui Ernest Renan, Hyppolyte Taine și Auguste Comte, precum și de romane de Émile Zola. „Cum de-au ajuns aceste cărți aici?“, întrebă, indignat, pastorul. „Sunt cărțile pe care le citești“, i se răspunde. La întrebarea dacă asemenea lecturi o fac mai fericită, ea afirmă că ele îi dau mai multă siguranță, deoarece exprimă exact ce gândește ea însăși (alături de mulți alții, are grijă să precizeze, pentru a arăta că nu este o izolată), astfel încât îi aduc o binevenită confirmare. Doamna Alving îl provoacă la dispută, îi cere să adopte o poziție critică la adresa lecturilor pe care le dezaproabă. Pastorul se derobează. El nu citește astfel de cărți, nu are asupra lor o judecată proprie, le condamnă pe baza opiniilor altora. Îi cere doamnei Alving să păstreze, cel puțin, asemenea preocupări în sfera sa intimă. Nu este condamnat să te ții la curent cu noile mișcări de idei, dar nu trebuie să discuți despre ele. Observăm că este exact contrariul față de ceea ce susținea Kant, cu o sută de ani în urmă, cum că libertatea gândirii contează în sfera publică, nu în cea privată. Câtă vreme se cugetă în singurătate, societatea se simte în siguranță.

Doamna Alving pierde partida, în pofida curajului ei de a gândi independent. Rădăcinile biologice revin, ca niște strigoi, să dejoace încercarea ei eroică de raționalizare. „Nu doar ceea ce am moștenit de la părinți ne bântuie, ci tot felul de idei moarte, credințe vechi, aparent stinse. Deși nu mai au viață, nu ne putem scutura de ele“.

Am avut prilejul să văd, în decembrie 2009, **Rosmersholm**, în regia lui Stéphane Braunschweig. Era prima dată când vedeam piesa pe scenă. În lectura lui Braunschweig, piesa este curățată de cețurile fiordurilor și transformată într-o tragicomedie apropiată de Caragiale și de Camil Petrescu.

Rosmer, eroul din **Rosmersholm**, este un personaj camilpetrescian, aflat în căutarea absolutului. El este moștenitorul unei tradiții de aspră autoeducare, care ajunge până la automutilare. În familia lui, copiii nu obișnuiesc să plângă, iar, odată ajunși adulți, nu râd niciodată. Rosmer și-a schimbat ideile, vrea să renunțe la trecutul mortificator, pentru a gândi liber, în consonanță cu spiritul timpului. A fost ajutat de *Rebekka*, tânără emancipată, alături de care a pășit pe drumul spinos al cunoașterii, menținând, însă, relația lor într-o stare de puritate, care respinge senzualitatea. Alte trei personaje îi dau târcoale, încercând să-l tenteze, „să-l ducă în ispită“. *Kroll*, cumnatul său, un reprezentant al conservatorismului, îi cere să i se alăture în lupta politică, în numele tradițiilor de familie. *Brendel*, fostul său preceptor, îi sugerează alternativa anarhismului individualist. El însuși dorește să-și aducă obolul pe altarul emancipării intelectuale, fără să se alăture, însă, vreunei mișcări cât de cât organizate. *Mortensgaard*, campionul înnoirilor, editorul *Reflectorului*, vrea, la rândul său, să-l atragă de partea partidei progresiste. Pentru spectatorul (cititorul) român, severa dramă ibseniană are iradiații de un comic irezistibil. Ibsen este contemporanul lui Caragiale. *Strigoii* a apărut odată cu *O noapte furtunoasă*, iar **Rosmersholm**, la trei ani după *O scrisoare pierdută*. Kroll este un fel de Farfuridi, care dorește cu tot dinadinsul temporizarea. Mortensgaard este un Cațavencu ultraprogresist, liber-pansist și liber-schimbist. Ziarul său, *Reflector*, care tulbură liniștea fiordurilor, este *Răcnetul Carpaților* în variantă norvegiană. Rosmer, absolutist și naiv, vrea să se declare, pe față, solidar cu „nifilistul“ Mortensgaard. Acesta este, însă, pragmatic și lucid. E bine ca Rosmer să i se alăture, dar nu este cazul să-și dezvăluie dintr-odată întreaga libertate de spirit. „Liber-cugetători avem destui“, spune Mortensgaard, „ne trebuie, în rândurile noastre, și oameni de bine, creștini practicanți, de familie bună, ca să fim mai credibili“. Acesta, culmea, posedă „o scrisoare olografă“, din care rezultă că nu e totul clar în ceea ce privește sinuciderea soției lui Rosmer. În caz de lipsă de obediență față de interesul cauzei, pac, la *Reflectorul*!

Rosmer gândește în spiritul lui Kant, când spune că dorește să-i apropie pe oameni, indiferent de opiniile lor, pentru ca, prin confruntarea ideilor, să se producă emergența unei opinii publice inovatoare. Dar povara tradiției familiale îl va covârși. A păstrat, din această tradiție, o devoțiune excesivă pentru ideea de puritate, de nevinovăție, fapt care-l face inapt pentru compromisurile inevitabile ale interacțiunii umane, în cadru intim sau sociopolitic, în fond, același joc. Kroll, conservatorul, țintește just atunci când spune că noile idei, pe care le exaltă, i-au stimulat intelectul, dar nu i-au intrat, totuși, în sânge.

În montarea lui Stéphane Braunschweig, de la *Théâtre de la Colline*, din Paris, cele patru acte ale piesei au fost rearanjate în trei. Decorul arată doi pereți gri care se întâlnesc într-un colț, plasat aproape de mijlocul fundalului. Portretele strămoșilor stau rezemate pe jos, în primele două acte, pentru a-și relua locurile de onoare, pe perete, în ultimul act. În partea a doua apare ca din cer o imensă bibliotecă orientată în diagonala camerei. Cheia comică este subliniată de transformarea rolului secundar al servitoarei (*dna Helseth*) într-unul de prim-plan. Annie Mercier este irezistibilă în postura de secretară băgăcioasă, compusă din mișcări feline și intonații insinuante. Maud de Grevellec este convingătoare în rolul *Rebekkăi*, ea lăsând să transpară, dedesubtul atitudinii raționale de femeie independentă, secrete care țin nu doar de subconștient, ci și de falsa conștiință. Christophe Brault, în rolul lui *Kroll*, deplânge cu farmec amuzant „soțietatea fără moral și fără prințipuri”. Marc Susini face din *Mortensgaard* un Cațavencu puțin cam palid, fără suficient nerv. Mult mai bun este Jean-Marie Winling în rolul anarhistului *Brendel*, truculent, colorat, cu o bună doză de autoironie. Problema spectacolului este interpretarea rolului principal de către Claude Duparfait. Conform dictonului *nomen est omen*, critica franceză a declarat interpretarea ca ținând de perfecțiune (*du parfait*). Or, jocul lui Claude Duparfait repune în discuție ideea lui Camil Petrescu, conform căreia „actorul poate interpreta orice, numai inteligența, nu!”. Duparfait recurge la mijloace bazate pe felul în care omul comun îl vede pe omul de carte: este nevrinos, se mișcă stângaci, dezarticulat, ca o marionetă, se strâmbă în fel și chip. Or, sfâșierea interioară nu trebuie reprezentată printr-o suită de gesturi și mișcări dezechilibrate. Accentul trebuia pus pe rostirea inteligentă a replicilor, nu pe mimarea apăsată a stării de perpetuă incertitudine.

Așadar, între toate însușirile umane, cert, inteligența se mimează cel mai greu.

Milano

Elena BUTUȘINĂ

## Longevitatea măștii și a spectacolului

### Re-prezentăția

Asociat probabil cel mai des spectacolului care l-a consacrat la scară mondială, Teatrul Piccolo din Milano găzduiește iarăși, în această primăvară, la mai bine de jumătate de secol de la premieră, capodopera lui Giorgio Strehler – *Arlecchino, slugă la doi stăpâni*. În contradicție cu atmosfera milaneză mai degrabă rece, în incinta teatrului spectacolul este generalizat. Preconizat de ubicuitatea figurii lui Arlecchino în stațiile de metrou, în paginile publicațiilor de profil și în agendele culturale – pandante ale unui mecanism publicitar foarte bine pus la punct, dar și ale vivacității unei măști integrate deja în identitatea zonei, spectacolul începe cu mult înaintea intrării în sală. Contribuie la aceasta clădirea, intrarea, ceremonia, atenția personalului, protocolul, muzeul reconșionat, nerăbdarea grupurilor organizate, istoria locului, fascinația cu care tineri și bătrâni vorbesc despre gloria acestui spectacol, despre locul său în istoria milaneză, precum și despre forța cu care spectacolul s-a născut, a crescut și renaște cu fiecare stagiune în care este iarăși jucat. Într-o țară cu o tradiție teatrală de talia Italiei, Piccolo are un veșmânt interior asemenea unei instalații – panopticum al lecturilor moderne și postmoderne ale teatrului. Panorama spectacolelor lui Luca Ronconi și ale lui Giorgio Strehler este magică: dominată mereu de figura multi-formă a lui Arlecchino, tradus și interpretat, așa cum o demonstrează afișele, cu fiecare nou spațiu cultural în care a fost reprezentat. Este ultimul pas înainte de intrarea în sala