

De peste prag – o piesă ibseniană

Emanuela ILIE*

Key-words: *drama, didascalie, dialogue, character, Ibsenian sources*

Până în anul 1906, când îi apare drama cu titlul *De peste prag*, tânărul Lovinescu își demonstrase interesul pentru dramaturgie cu un studiu despre *Perșii* lui Eschil: *O tragedie antică...*, publicat pe 22 octombrie 1903 în „Litere și arte”, suplimentul „Adevărului” bucureștean. Deloc întâmplător, acest studiu va fi apreciat de Lovinescu însuși drept „cea dintâi manifestare critică”, așadar adevăratul său debut critic, firește publicistic vorbind¹, după cum piesa *De peste prag* constituie primul său debut literar. Într-un fel, putem considera acest dublu debut ca o prefigurare a teoriilor ulterioare ale criticului Lovinescu, privitoare la inadecvarea literaturii grecești (inclusiv a tragediei) la actualitate. În ciuda formației sale de factură clasică și a contactului spiritual continuu cu antichitatea², autorul *Istoriei literaturii române contemporane* nu se va sfi să constate faptul că, în epoca sa,

cultul modelelor artei grecești, într-o vizibilă descompunere, apoi, anemiata, dar, totuși, încă destul de viu și pentru a izbucni agresiv de ori câte ori împrejurările sociale și politice creează similitudini istorice. Acțiunea și realitatea lui se pot considera ca încheiate în epoca noastră. E drept că spirite investigatoare descopăr și astăzi un neoclasicism în domeniul divers al artei. Dar dacă prin neoclasicism înțelegem fie cultul antichității, prin imitarea sau luarea ca punct de inspirație a materialului furnizat de antichitate, fie, trecând la fond, reprezentarea generalului, a tipicului, și nu a caracteristicului și a individualului, nu putem vedea și nici prevedea o astfel de mișcare de un caracter colectiv (Lovinescu 1981: 333).

Dublul impuls (de reverență plină de admirație și de refuz categoric) față de modelul antic este, în ceea ce ne privește, perfect ilustrat de tânărul dramaturg E. Lovinescu. Fără îndoială, mai întâi, prestigiul antichității – ce va fi recunoscut, în același studiu din volumul al III-lea din *Istorie...*, „cu atât mai tenace cu cât, prin moștenire, a trecut în părțile iraționale ale conștiinței noastre” (Lovinescu 1981:

* Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România.

¹ Și nu articolele trimise, în februarie și aprilie 1900, ziarului „România jună”, condus de A.C. Popovici.

² A se vedea, spre exemplu, lectura critică a studiului lui Nietzsche, *Originea tragediei grecești*, inclusă în cel de-al treilea volum al *Istoriei literaturii române contemporane*. În ea vor fi incluse și o serie de detalii cu caracter confesiv, precum cele referitoare la „caracterul umanistic al formației mele culturale”, afirmat nu doar „pe baza celor nouă volume de texte și traduceri din clasicii latini (Horațiu, Tacit și Virgiliu) sau a traducerii *Batracomiomachiei* și a traducerii în proză, inedită, încă, dar integrală, a *Odiseii*, ci pe baza unui contact spiritual prelung și existent încă și astăzi cu antichitatea” (Lovinescu 1981: 306).

333) – este resimțit, de autorul piesei *De peste prag*, ca un dat „totuși viu” al dramaturgiei contemporane, încă destul de tributară tragediilor elene. Este și motivul pentru care în această primă tentativă propriu-zis literară a viitorului critic există suficiente elemente constitutive specifice acestor modele. Astfel, cu ani înainte de a aduce în discuție, plecând de la poemele homerice,

obligația de a le examina și din punctul nostru de vedere, al sensibilității moderne, al idealurilor noastre morale, al valorilor noastre psihologice, obligația de a nu admite, estetic și moral, frumusețea unor fapte determinate, fatale, impuse de o forță din afară, ineluctabilă (Lovinescu 1981: 313),

tânărul dramaturg nu va putea rezista tentației de a proceda exact într-o manieră contrară. De bună seamă, și datorită influenței pe care a avut-o asupra sa Emile Faguet, autorul unor studii cunoscute în epocă, *Drama antică* și *Drama modernă*. La fel ca și Faguet – viitorul conducător al tezei sale de doctorat sorbonard, alături de elenistul Gustave Fougères, Lovinescu nu poate concepe teatrul în afara unei concepții destul de simple:

Puțină cruzime sau răutate; puțină dragoste de adevăr; o preocupare de neînving, chiar atunci când încerci s-o învingi, pentru lucrurile serioase: iată ce aduce întotdeauna pe spectator la teatru și de ce teatrul în întregime este obligat să fie, cu excepția unor scurte înseninări, tabloul mizeriilor omenești (Faguet 1971: 14).

Este motivul pentru care din piesa menită, întocmai, a ilustra tabloul mizeriilor (cu ambele variante sinonimice: viciile, respectiv nenorocirile) omenești, nu lipsesc – dimpotrivă, sunt reluate în mai multe rânduri – scenele presupus crude, transpuse din prisma aceleiași iubiri de adevăr și a maximei seriozități în care Faguet vedea atitudini auctoriale *sine qua non*. Astfel, pe un spațiu relativ redus, scena sinuciderii lui Iorgu este reluată în mai multe rânduri, simultan, aproape de fiecare dată, cu pledoaria transparentă pentru adevărul taumaturgic (văduva acestuia, Ana, ascunde două, teribile, secrete: adulterul de care s-a făcut vinovată ani de-a rândul, respectiv paternitatea celui de-al treilea copil al său, Lolota – firește, rodul nevinovat al acestei legături culpabile cu Celălalt) și care se încheie, în spiritul elen cunoscut, tot cu o *catastrophă* (sinuciderea Anei, cu același revolver cu care își luase viața și soțul înșelat). În piesa lovinesciană se mai pot identifica, la rigoare, și alte elemente obligatorii în textul tragic canonic, de la invocarea unei vinovății originare și a fatalității care guvernează viețile protagoniștilor la existența unei serii de discursuri agonice³. Înainte de *catastrophă*, spre exemplu, se desfășoară un discurs agonice similar aceluia dintre Clitemnestra și Electra (în *Electra* lui Sofocle), în ciuda faptului că, în piesa lovinesciană, Electra este jucată de Luca: asemeni Clitemnestrei, Ana adresează reproșuri repetate atât fiului, cât și soțului de a cărui moarte este acuzată fățiș. Discursul ei este urmat de discursul acuzator al fiului, care are rolul de a pronunța apărarea tatălui ș.a.

Pe de altă parte, *De peste prag* ilustrează destul de convingător influența dramaturgiei contemporane tânărului scriitor. Modelul dramatic absolut, singurul recunoscut, în definitiv, și în epitexte de Lovinescu, este cel sesizat, cu

³ „Prin originea sa, agonul este un fel de proces stilizat: personajele, acuzator și acuzat, se înfruntă aici ca la tribunal” (Cusset 1997: 33).

promptitudine, de critica de întâmpinare, și anume Henrik Ibsen. Așadar nici mai mult, nici mai puțin decât părintele teatrului modern european, care începuse să fie cunoscut și în țara noastră – pe de o parte, datorită unor turnee românești ale unor actori/ actrițe occidentale în mare vogă⁴; pe de altă parte, datorită faptului că unele dintre piesele sale erau jucate pe scena Teatrului Național din București (spre exemplu, *Rosmersholm* a fost reprezentată în stagiunea din 1895, iar *Nora* chiar în anul 1906!). Succesul lor imediat este ilustrat, între altele, de obsesia aproape maladivă a unora dintre autorii dramatici autohtoni⁵ de a utiliza scheme, formule sau măcar idei ibseniene în textele proprii. Sigur că, spre deosebire de oricare dintre emulii recunoscuți ai lui Ibsen, Lovinescu refuză ideea mimetismului, așadar a lipsei de originalitate: la reproșurile mai mult sau mai puțin directe ale lui Mihail Dragomirescu – la ora respectivă, reputat cronicar dramatic și teoretician al teatrului, care își adunase deja cronicile și studiile mai serioase în *Critică dramatică* (1904) și *Dramaturgie română* (1905) – Lovinescu înțelege să răspundă, cu orgoliul specific vârstei, printr-o scrisoare în care își (de)limitează decis influențele. Concede, e adevărat, că marele model norvegian este oricând preferabil unui minor francez (Henrik Ibsen este văzut în opoziție cu Georges Feydeau, autor din „La belle époque”, ale cărui modeste farse și vodeviluri nu aveau cum să-i fie pe plac exigentului cititor Lovinescu). Dar, la fel ca și în cazul mult mai cunoscutelor piese ale lui Maeterlinck, dramei lui Lovinescu nu-i poate fi reproșat mimetismul, ci doar existența unui aer comun cu cel pe care îl emană dramele ibseniene de idei. Tânărul autor român trebuie să admită, apoi, unele dintre calitățile bine cunoscute ale acestora (adâncimea viziunii, simplitatea intrigii, gravitatea temei, acuitatea conflictului, vigoarea dialogului). În mod direct, apreciază reușita dialogului, iar prin ricoșeu se vede silit să accepte „naturalismul” acțiunii. Concluzia este însă lipsită de echivoc:

Piesa mea nu e însă o imitare a unei piese a lui Ibsen, ci se resimte de o influență generală, care nu poate să fie decât salutară, și care e permisă în literatură. În aceeași chestie confruntă cazul Maeterlinck. Decât genul Feydeau, mai bine genul Ibsen. Așa cred. Dealtminteri, influența aceasta a fost involuntară. Piesa în prima ei redacție a fost scrisă acum 6 ani, când cetisem complet în nemțește pe Ibsen, îi tradusesem o piesă (*Baumaisster Solness*) și nu vedeam mai departe decât Ibsen. Teatrul lui mă învăluia; piesa însă a ieșit de la sine, fără a mă fi raportat la vreo dramă anume a lui Ibsen (Lovinescu 1982:56).

⁴ În anul 1897, Ibsen este jucat în timpul turneului artistei Réjanne, cu trupabTeatrului Vaudeville, din Paris; în 1900, dramaturgul norvegian este inclus în repertoriul unei actrițe vieneze, Agnes Sorma, aflată într-un turneu românesc de mare succes (cf. *Istoria teatrului în România* 1971: 517).

⁵ Notabil, din această perspectivă, este exemplul lui Haralamb G. Lecca (1873-1920), care a debutat poetic, cu sprijinul lui Hasdeu, dar care s-a lansat mai degrabă ca om de teatru ambițios – poetul pletoric fiind dublat de un dramaturg neobosit, regizor, ba și (doar ocazional, ce-i drept) actor pe scena Naționalului ieșean. El a împrumutat în mod susținut din opera ilustrului model nordic în *Casta Diva* (1899), *Jucătorii de cărți* (1889-1900) și în special *Câinii* (1902), toate re-prezentate cu oarece succes pe scenele noastre, în ciuda defectelor structurale și stilistice majore (inabila schimbare de registre discursive, inadecvarea limbajului personajelor la situațiile puse în scenă și în special imposibilitatea de a renunța la modalitățile retorice ale melodramei în texte ce se vor, pe linia ibseniană cunoscută, piese „de idei”).

Și totuși, la o lectură paralelă, împrumuturile ibseniene sunt cât se poate de vizibile, atât în construcția piesei *De peste prag*, cât și în logica acțiunii reprezentate ori în dinamica raporturilor dintre personajele de prim plan. Să observăm, spre exemplu, indicațiile scenice de uvertură ale textului lovinescian. Prima impresie ar susține ideea că autorul le utilizează într-o manieră conformă cu uzanțele teatrului clasic, și nu cu acelea specifice teatrului naturalist⁶, pe care le regăsim, desigur, și în textele ibseniene. Față de didascalii extinse din piesele autorului norvegian, cele ale emulului său român dau impresia de pauperitate: mai întâi, pentru că sunt cu mult mai reduse cantitativ, apoi pentru că bine cunoscutului interes ibsenian pentru trasarea liniilor esențiale de portret încă de la prima intrare a personajelor, Lovinescu nu îi acordă nicio atenție. În fapt, după titlu, indicațiile referitoare la gen („dramă în trei acte”) și decupaj („actul I”), Lovinescu optează direct pentru „indicațiile spațiale, de decor”, adică pentru acelea care au ca rol „stabilirea circumstanțelor enunțării”⁷ (Maingueneau 2007: 189). Iată primele didascalii din actul I:

Acțiunea se petrece într-o casă la marginea orașului. O cameră elegant mobilată. În dreapta două uși ce dau în interiorul casei; la stânga două ferestre, ce dau spre stradă. În fund o verandă plină cu flori. Prin verandă se scoboară în parc. Parcul se vede. În luna iunie, pe o căldură mare. Stânga și dreapta spectatorului. (Ana brodează ceva la o mică masă de lucru. Maria e la fereastră; o închide).

Raportând, însă, aceste prime didascalii la indicațiile cu poziție și funcție similară din câteva piese ale lui Ibsen, constatăm o serie de similitudini frapante, precum: existența acelorași indici temporali, chiar climaterici (lună de vară, căldură); delimitarea între spațiul închis (interiorul domestic) și cel deschis (parcul, cu varianta grădina), între care se fixează, atenție!, același spațiu intermediar (veranda), unde se vor desfășura secvențe dialogice intense; în fine, tendința de a organiza elementele de recuzită în serii opozitive, care să avertizeze asupra conflictului predominant în piesele respective. Spre ilustrare, iată indicațiile scenice din debutul dramei ibseniene preferate de Lovinescu, *Femeia mării* (1888):

Casa doctorului Wangel, cu o verandă mare spre stânga; se vede că a fost construită ulterior. Grădina în față și de jur împrejur. Mai jos de verandă, un catarg. În partea dreaptă a grădinii, o boltă de verdeață, sub care se află o masă și scaune. Gard viu, cu o mică porțiță în fund. În spatele gardului, un drum care merge de-a lungul țărmlui. Alee de arbori alături de drumul care însoțește țărmlul. Printre arbori, se

⁶ „Reduse la minimum în teatrul clasic, ele abundă în teatrul naturalist, ceea ce este de altfel de înțeles, scopul acestui tip de teatru fiind reprezentarea cât mai exactă a personajelor. Teatrul clasic este atât de sărac în indicații scenice în virtutea faptului că autorul nu le consideră indispensabile; pe de o parte, convențiile genului sunt foarte bine cunoscute, precise și riguros respectate, pe de altă parte, în astfel de piese, rolul dominant revine cuvântului” (Maingueneau 2007: 188).

⁷ În privința indicațiilor scenice inserate în dialogurile dintre personaje – după Dominique Maingueneau, acestea pot constitui „precizări asupra modului în care vorbesc personajele”, respectiv „indicații relative la îmbrăcămintea, gesturile, mișcările personajelor, intrările și ieșirile personajelor” (Maingueneau 2007: 189) – Lovinescu este încă și mai parcimonios. În scenele cele mai intense, acolo unde personajele dialoghează cu cel mai mare patos, indicațiile referitoare la mimica ori gestică lor sunt limitate la adverbe ori adjective seci („contrariată”, „întunecat”, „naiv”), mai rar la construcții verbale („o coprinde”, „insinuindu-se”, „după o tăcere”).

zărește fiordul și, în depărtare, un șir de munți înalți, cu piscuri. E o dimineață caldă de vară, limpede și strălucitoare (Ibsen 1966b: 187).

Elementele de decor au, în ambele situații, rolul de a sugera antinomia dintre deschis și închis, puritatea naturală (vegetală) și fățarnicia umană, autenticitate și artificialitate. Deloc întâmplător, Ibsen utilizează acest gen de referințe în mai multe piese al căror nucleu conflictual rezidă în dificultatea protagoniștilor de a face față unui adevăr dramatic, ce le zgudui din temelii existența socială și/ sau familială. Un exemplu emblematic din această perspectivă este și *Stâlpii societății* (1877), acolo unde, la fel ca în *De peste prag*, personajele feminine sunt introduse în scenă într-o atitudine casnică obișnuită în familiile burgeze. Inutil de precizat faptul că, văzute în ansamblul lor, acest prim contact didascalic al cititorului cu textele din care cităm pare menit configurării unui spațiu să spunem geometrizat, căci dominat de rigoare, dar și de convenții, un spațiu de un echilibru până la urmă precar:

(O încăpere spațioasă ce dă spre grădină, în casa consulului Bernick. În planul întâi, la stânga, o ușă duce către odaia consulului. Pe același perete, ceva mai în fund, o ușă asemănătoare. În mijlocul peretelui din dreapta, o ușă mare. Peretele din fund, care este aproape în întregime acoperit cu oglinzi, are o ușă deschisă care dă pe o verandă spațioasă, acoperită de o marchiză. De pe verandă se vede o parte din grădină, împrejmuțată de un grilaj prevăzut cu o porțiță. De-a lungul grilajului se află strada, peste care se văd căsuțe mici de lemn, vopsite în culori deschise. Este o zi călduroasă de vară [...]. În încăpere, în jurul unei mese, sunt așezate un grup de doamne [...]. Toate lucrează, asamblând, după cât se vede, lenjerie etc. (Ibsen 1966a: 9).

Celelalte elemente de sorginte ibseniană – cu mult mai evidente, bineînțeles, față de preluarea acestor enunțuri ținând de metadiscurs – sunt cele circumscrise, desigur, problematicii de suprafață și de adâncime a textului dramatic lovinescian. Modelul actanțial imediat observabil al acestuia datorează foarte mult pieselor ibseniene care se con-centrează asupra problemelor de conștiință ale unui personaj feminin, precum *Nora (O casă de păpuși)* (1879), *Femeia mării* (1888) și *Hedda Gabler* (1890). Lovinescu nu putea să nu aprecieze spiritul revoluționar, cât se poate de... modernist, care l-a făcut pe dramaturgul norvegian ca în atacul său asupra valorilor clasei de mijloc să își aleagă un erou neobișnuit, o casnică. Neputând, însă, în virtutea cunoscutei sale obsesii pentru originalitate, să preia întocmai schema uneia dintre dramele de idei citate mai sus, el alege mixajul voit ingenios, deși imediat vizibil, de nuclee tematice și secvențe nodale. Eroina sa are, finalmente, câte ceva din fiecare figură feminină de prim plan a lui Ibsen. Mai întâi, se simte captivă într-o căsătorie nefericită – la fel ca și Nora, Ellida Wangel ori Hedda. Se aruncă, prin urmare, într-o relație adulterină care să-i compenseze simultan nevoia apăsătoare de eliberare și excesul de senzualitate (explicată, în prezentul tramei, rațiunea alegerii amantului sună simplu: „Vorbea în mine sângele tânăr și cald, iluziile naufragiate în căsătorie, neexperiența care nu știe ce e bine și ce e rău”). Pe termen lung, însă, mai mult decât a-i provoca o pasiune malativă amantului (situație similară aceleia din *Hedda Gabler*, dramă a cărei protagonistă, căsătorită cu Jørgen Tesman, trăiește o mare pasiune, împărtășită, pentru tânărul Eilert Løvborg), relația îi produce o mare suferință și nu îi satisface nevoia arzătoare de altceva. Sentimentul apăsător de vină, respectiv ardenta *chemare* a unui absolut indicibil, acel „ceva cu

totul de neînțeles” (Ibsen 1966b: 218) insinuat lent, otrăvitor, în sufletul eroinei, iată, de altfel, constantele existențiale asumate de absolut toate personajele feminine ibseniene de prim plan, de la fiica, soția și mama închisă într-o insuportabilă *casă de păpuși* la soția sculptorului din ultima piesă a dramaturgului norvegian, intitulată *Când noi, morți, înviem*. Nici măcar oprirea relației vinovate nu îi produce, însă, îndelung așteptata exonerare (așa cum se întâmplă, bunăoară, în cazul Eliddei Wangel, care își regăsește liniștea, și odată cu ea și armonia familială, imediat ce rupe logodna bizară cu americanul), pentru simplul motiv că ruptura se produce prea târziu, după sinuciderea soțului. Ana alege să se elibereze prin moarte, la fel ca Hedda Gabler, dovedind însă o totală indiferență față de proprii copii, de care se desparte fără niciun regret, la fel ca Nora.

Oricât de bine intenționat ar fi fost, mixtura aceasta compozițională nu îi face decât deservicii personajului feminin ce ajunge să își contemple erorile *De peste pragul vieții*. Lipsa ei de consistență nu poate fi nicicum negată, din moment ce această ambiție – mai mult decât probabilă – a dramaturgului de a construi o eroină dramatică plină de forță, împărțită între pasiune și responsabilitate, îl face să îi atribuie, în doar cinci acte relativ scurte, mult prea multe probleme de conștiință: adulterul (pus, am văzut, în primul rând pe seama unei necesități specifice biologicului care o tortura în urmă cu zece ani), finalizat cu un copil, și vina de a fi provocat o moarte (pe aceea a soțului, însă, și nu pe aceea a amantului, ca în *Hedda Gabler*) nu sunt, culmea, singurele secrete care o macină. O suferință la fel de mare îi provoacă, bunăoară, imposibilitatea de a intui esența personalității soțului. Din această perspectivă, ni se pare corect să concedem lui Lovinescu tentativa – în totul laudabilă, ținând cont de situația deplorabilă nu numai a pieselor, ci și a textelor epice dedicate intelectualului superior ori a artistului până în 1906 – de a construi intriga în jurul controversatei sinucideri a unui personaj polimorfic, asimilat, categorial, intelectualului superior, prin extensie creatorului. Chiar și absent, el polarizează atenția personajelor, poate și a cititorului. Primele cel puțin, vădit contrariate de gestul lui șocant, încearcă în varii moduri să îl explice, intuind tardiv și imprecis în sinuciderea intelectualului o ieșire oarecum demnă din criza existențială. Totuși, *crima* lui Iorgu este văzută doar în aparență prin tehnica pluriperspectivismului, fiecare presupunere a celor ce îi supraviețuiesc finalizându-se cu aceeași concluzie:

Maria Tu știi că tata era bolnav. Era neurastenic. În ultimii ani, cât ai lipsit, boala s-a agravat. Nu dormea; era agitat. Acum o lună, în una din nopți – era Duminică – n’a dormit toată noaptea. Îi auzeam pașii prin casă. Dimineață – un sgomot, o bubuitură... Era pe patul nedesfăcut, mort în mijlocul unui lac de sânge (actul I).

Ana Motivul îl cunoști prea bine: boala (...) Prin manifestările pe care le cunoști: dureri strașnice de cap și insomnii. Nu dormea cu săptămânile. În urmă se retrăsese sus în cabinetul său și stătea acolo închis. I-am dus patul lângă bibliotecă (actul II).

Sandi Bietul Iorgu nu era în toate mințile și noi n’am fost cu nimic în asta. Sinuciderea lui n’am pricinuit-o noi. A fost o fatalitate străină de – Ano, de dragostea noastră! El nu știa nimic; nu bănuia nimic. Era bunătatea personificată și plutea cu mintea într’o lume străină (actul II).

Pusă pe seama unei simple maladii mentale, sinuciderea lui Iorgu este, neîndoielnic, *o moarte care nu dovedește nimic*. Abia spre final, văduva se simte silită (nu atât de propria conștiință, cât de asprul judecător care i se dovedește fiul) să admită incompatibilitatea structurală dintre ea și soț, prin extensie dintre femeie și bărbat. Linia demonstrației pare a anticipa, firește, logica relațională a unora dintre cuplurile camilpetresciene:

El n-avea nici o voință. El nu știa decât să se ocupe, să cetească, să lucreze. Ziua și-o petrecea în bibliotecă, noaptea sta până târziu scriind. Tot ce era viață, tot ce era omenesc îi era indiferent. Deși era bun, afecțiunea lui nu lua o formă. Din acest punct îi eram cu toții indiferenți. Ne privea cu o infinită bunătate și blândețe, dar atât. Trăia în altă lume și dacă se uita la noi se uita din bunătate de caracter și nu că simțea vreo nevoie, vreun impuls al inimii. Inima lui nici nu avea vreun strigăt. Nu-l învinovățesc deloc. Atât numai: era prea sus pentru noi, era un om care vedeai că nu are nici o nevoie de noi (*după o tăcere*). Și o femeie nu poate îndura acest lucru.

În acest rechizitoriu feminin îndreptat împotriva bărbatului superior intelectual, ca și în întreaga tentativă de a corporaliza dramaticul destin al intelectualului inapt să fie fericit, căci lipsit de capacitatea de a trăi viața cu vitalitatea specifică, mai degrabă, bărbatului comun, Lovinescu se apropie de viziunea ilustrată de Ibsen în seria așa numitelor „drame ale morții și artistului”, între care *Constructorul Solness* (1892) și *Când noi, morți, înviem*⁸ (1899). Deloc întâmplător, ambele se încheie cu moartea eroilor ibsenieni, constructorul Solness și sculptorul Arnold Rubek, dar numai după ce aceștia își regăsesc vitalitatea de a conferi viață materiei datorită împlinirii afective (într-un sanatoriu montan, Rubek își va regăsi prima dragoste, pe Irene, aproape nebună în urma despărțirii și va putea, în sfârșit, să își elibereze soția, Maja, de o legătură mortificată). Angrenat, ca și acesta, într-o legătură casnică destructivă, Iorgu nu primește însă ocazia de a se absolvi printr-o iubire taumaturgică. Va alege, prin urmare, capitularea în fața vieții care nu-i mai poate oferi nicio posibilitate de a ieși din cercurile vicioase în mijlocul cărora este prins. Unul singur dintre artiștii ibsenieni procedase identic: creatorul de care se îndrăgostește Hedda Gabler, a cărui sinucidere (cu revolverul femeii iubite) o anticipează pe a acesteia. La fel ca Eilert Løvborg, intelectualul/ artistul Iorgu nu își poate câștiga *în viață* libertatea și vitalitatea. În schema lui Ibsen, de altfel, acestea sunt încarnate, atenție, de un cu totul alt gen de personaje masculine, evident chiar acelea care vor reuși să fascineze cu adevărat femeile căsătorite: aprigul vânător de urși, Ulfhejm din *Când noi, morți, înviem* (cel care o va atrage pe Maja, soția lui

⁸ Interesant este faptul că, peste câțiva ani, criticul Lovinescu va acorda atenție, într-un text din *Critice* (ed. I, vol. V), intitulat *John Gabriel Borkman*, pe care îl va introduce și în *Memorii. Aqua forte*, unui alt artist ibsenian: Wilhelm Foldal, „un biet poet nenorocit; a scris o dramă pe care nimeni nu voiește să i-o publice și, cum familia îl nesocotește, numai la Borkman mai găsește o ureche binevoitoare”. Cruda reacție a ultimului („Ajunge... De ce să te mai încâpățânezi în teatru? Nu vezi că nu merge”), asprul schimb de replici care urmează și care se încheie cu despărțirea celor doi și în special comentariul empatic al lui Lovinescu („Credem în alții numai atâta timp cât cred și ei în noi, ne sugestionăm numai că-i altfel și, la prima zgârietură a amorului propriu, vâlul se rupe și ne dăm seama de realitatea tragică. Prietenia artiștilor mai ales e o complicitate tăcută, nu dintr-o înțelegere conștientă, ci dintr-o topire involuntară de sentimente și de interese (...) Prietenia? Lunga tovarășie? Minciună! Nu era decât complicitatea unei admirații mutuale” (Lovinescu 1998: 117) trebuie privite, firește, ca una dintre puținele pseudo-confesiuni legate de propria ratare ca dramaturg.

Rubek), misteriosul șef de echipaj care bântuie mările și o subjugă, ani în șir, pe *Femeia mării* ș.a.

De bună seamă, oricât de stridente s-ar dovedi ele la o lectură paralelă, împrumuturile ibseniene nu i-ar putea fi imputate dramaturgului aspirant Lovinescu dacă forma dramei sale nu ar dovedi, ea însăși, suficiente puncte nevralgice. În fapt, exceptând viciile de procedură sesizate, prompt, de critica actuală⁹, drama *De peste prag* suferă extrem de mult la capitolele de o importanță capitală pentru acest tip de text literar, singurul menit, *ab initio*, reprezentării: dialogul, respectiv construcția personajelor. În special acolo unde scenele se vor de o mare încărcătură tensională, dialogul – construit, după toate aparențele, după modelul dialogului strâns specific tragediei, *Stihomitia*¹⁰ – păcătuiește prin lipsă de vlagă, diluare ori, dimpotrivă, de prea mult avânt retoric. Iată, bunăoară, un schimb de replici prea puțin verosimil între văduva îndurerată, ce ezită între a-i da speranțe partenerului de dialog și a-și culpabiliza fiul pentru propria dramă, respectiv amantul încă dornic să o consoleze:

Ana (...) Lasă-mă în remușcările mele, în durerea mea! De ce vrei să-mi aduc totdeauna aminte, văzându-te, că am făcut ceea ce nu trebuia să fac?

Sandi Ți-am devenit odios?

Ana Crima noastră mi-a devenit odioasă (un moment) Sandi, toate speranțele mele se ruinează... Speranțele de o viață nouă, care să șteargă ceva din trecut.

Sandi Atunci? De ce nu mă ascuți pe mine?

Ana Eu voi rămâne așa, cum m'am hotărât să fiu, cum trebuie să fiu. E cine va însă care se pune la mijloc...

Sandi Cine?

Ana Luca. Ochiul lui s'a deschis, s'a deschis mereu, și acum a devenit imens. El vede totul.

Sandi Și din trecut?

Ana Și din trecut și din prezent. Nici nu-ți închipui ce dureros e să-i vezi privirea îndreptată asupra ta, rece, implacabilă și bănuitoare; să-i auzi cuvântul de oțel, să pricepi din fiecare intonație a vocii că sub ori ce cuvânt e o intenție, e o bănuială, care crește și va deveni –

Sandi Siguranță?

Ana Da. Siguranță.

Cât despre construcția personajelor, ea păcătuiește în primul rând prin generalizarea („Noi, femeile, greșim mai ușor, cât și ispășim mai ușor. Și în una și în alta ne punem tot focul și toată sinceritatea sufletului nostru”; „Orice copil e răutăcios” ș.a.) sau prin schematizarea excesivă. Fără să intenționeze, dramaturgul

⁹ „Oricum, indiferent de autenticitatea sau artificialitatea textului lovinescian, eșecul se datorează, înainte de toate, indeciziei scriitorului, care a utilizat atât procedeele specifice dramei psihologice, cu personaje individualizate pregnant, cât și mijloacele teatrului naturalist – de unde vizibilul dezacord dintre «logica» patimii amoroase, cu inflexibila sintaxă narativă prescrisă de poetica tragediei («sângele» fiind aici un substitut al «destinului»), pe de o parte, și, pe de altă parte, tendința centrifugă a protagoniștilor dramei, ce înclină să evadeze din rolul fatal (e drept, mai mult prin discurs decât prin fapte sau gesturi caracteristice)”, sesizează pe bună dreptate Antonio Patraș, încă din debutul studiului recent, publicat în revista „Convorbiri literare” (Patraș 2010).

¹⁰ „Stihomitia reprezintă o parte aproape obligatorie a *agonului* și absența ei privează dezbateră de vigoare și animația sa. Stihomitia este un schimb continuu și rapid în care cele două personaje ale *agonului* pronunță pe rând un vers răspunzând într-o manieră strânsă versului precedent” (Cusset 1997: 35).

și-a împărțit, mult prea ostentativ, personajele în două serii aflate în antiteză: pe de o parte, psihologiile simple, naive, idealizate, așadar neincriminante (Lolota, Maria și Gică), pe de altă parte, psihologiile complicate, voit abisale (!) și, bineînțeles, incriminante, deși din rațiuni diferite (Ana, Iorgu, Sandi). Din păcate, a ratat în descrierea ambelor categorii umane. Parțial din cauza ambițiilor mari, care îi surclasează, pentru moment cel puțin, posibilitățile literare, parțial din cauza apelului frecvent la mijloace de caracterizare improprie – de la simbolica nominală evidentă (cazul Mariei) la atribuirea unui registru discursiv neadecvat, întotdeauna, vârstei, sexului sau intereselor personajelor (cazul Lolota, Sandi și în special Ana). Cam greu de demonstrat, astfel, existența unui rău implacabil în firea umană, a aceluia germen care va încolți, inevitabil, în personalitățile presupus labile. Departe de a crea, precum Ibsen, tipuri umane profunde, complexe și, de ce nu, indelebile, tânărul Lovinescu nu reușește decât arareori să dea impresia că a surprins reliefurile accidentate ale psihologiilor feminine (și în niciun caz, desigur, acolo unde și-a determinat eroina să cadă în ridicolul unei faconde sentimental-liricoide, altfel spus, repetitive și patetice: „Eu înaintea mea nu văd decât sânge. E un lac de sânge. Văd pe Iorgu într’un lac de sânge... Sunt nenorocită. Sandi... grozav de nenorocită... Ași voi să mor... Simt chiar că o să mor... Nu mai am mult... De ce să mai trăiesc?” etc.).

Prin urmare, putem să atribuim, la rigoare, dramei *De peste prag* semnificația unui anevoios început de partidă, așa cum a făcut-o, spre exemplu, Antonio Patraș în debutul singurului studiu serios consacrat piesei:

Din perspectiva aceasta, drama *De peste prag* trebuie înțeleasă nu doar ca un ecou al teatrului ibsenian sau naturalist, ci și ca un exercițiu preliminar, de pură virtuozitate, în care scriitorul se mulțumește deocamdată doar să schițeze, într-o formă obiectivă și impersonală (ca să nu spunem gata făcută), temele fundamentale ale viitoarelor sale opere de imaginație, cu tot cu soluțiile estetice preferate (fapt demn de reținut: modelul dramatic rămâne o constantă a literaturii criticii) (Patraș 2010: 81).

Dar, chiar și așa, trebuie să ne exprimăm rezervele privitoare la semnificația sa ca text dramatic autonom. Altfel spus, ne putem întreba dacă nu cumva lipsa reacțiilor așteptate din partea regizorilor de teatru – ce nu i-au jucat niciodată piesa¹¹ – nu i-au făcut un mare bine lui E. Lovinescu, din moment ce l-au convins să nu mai scrie niciodată teatru. În definitiv, poate chiar acest eșec ca autor dramatic l-a orientat, decisiv, spre genul critic, acolo unde chiar va străluci...

Bibliografie

- Lovinescu 1981: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, București, Editura Minerva.
Lovinescu 1906: E. Lovinescu, *De peste prag*, Ploiești.

¹¹ Prin comparație, un ultim detaliu comparativ: pentru a fi jucată, piesa *Nora* a trebuit să cunoască modificări semnificative ale finalului, greu de digerat de către spectatorii puritani ai timpului. Într-o primă fază, doar textul scris s-a putut încheia cu gestul de asumare totală a independenței feminine, prin părăsirea domiciliului conjugal, așadar respingerea căsătoriei și a maternității de către Nora. Textul jucat la început a trebuit să facă anumite concesii unui public ce nu putea concepe astfel de comportamente feminine (primele producții germane ale piesei din anii 1880 au folosit sfârșituri alternative, scrise de Ibsen la cererea producătorilor).

- Lovinescu 1982: E. Lovinescu, *Scrisori și documente*, București, Editura Minerva.
- Lovinescu 1998: E. Lovinescu, *Memorii. Aqua forte*, București, Editura Minerva.
- Ibsen 1966 a: Henrik Ibsen, *Stâlpii societății, O casă de păpuși, Strigoii, Un dușman al poporului*, în *Teatru. În trei volume*, Volumul II, București, Editura pentru Literatură Universală.
- Ibsen 1966 b: Henrik Ibsen, *Rața sălbatică, Rosmersholm, Femeia mării, Hedda Gabler, Constructorul Solness*, în *Teatru. În trei volume*, vol. III, București, Editura pentru Literatură Universală.
- Cusset 1997: Christophe Cusset, *Tragedia greacă*, Iași, Institutul European.
- Faguet 1971: Emile Faguet, *Drama antică. Drama modernă*, traducere de Crina Coșoveanu, prefață de Marcel Petrișor, București, Editura Enciclopedică.
- Patraș 2010: Antonio Patraș, *Lovinescu, dramaturg*, „Convorbiri literare”, nr. 8 (176), 9 (177) și 10 (178).

From over the doorstep – an Ibsenian Play

Before dedicating to the intensive critical work, young E. Lovinescu tried to become a dramatist. This study analyses the only play that he finished in 1906, *De peste prag (From over the doorstep)*, throwing out into relief the Ibsenian influences of this drama never played: thematical knots and significant sequences, various elements of text and feminine character's construction.