

HENRIK IBSEN ÎN ROMÂNIA (I)

LUCIAN SINIGAGLIA

1. PREZENȚE IBSENIENE ÎN GÂNDIREA ROMÂNEASCĂ

Spre sfârșitul de veac XIX, dramaturgul norvegian Henrik Ibsen (1828–1906) pătrundea în cultura românească prin turneul parizianului Théâtre Libre, condus de André Antoine, care a prezentat *Strigoii*, spectacolele cu *Un dușman al poporului* și *Micul Eyolf* jucate în stagiunea 1894–1895 pe scena ieșeană, *Rosmersholm* (reprezentată în 1895 la Teatrul Național din București), precum și prin aplicatul studiu asupra întregii opere ibseniene, semnat de Sextil Pușcariu și publicat de revista *Familia* în 1897.

„Cu Henrik Ibsen s-a întâmplat ceea ce de obicei se întâmplă cu bărbații geniali, a căror activitate taie un drum nou spre progres. De când istoria ne poate tâlcui vremurile, vedem că cel ce luptă pentru binele omenirii trebuie să lupte mereu cu oamenii. O luptă neconținută a fost și viața lui Ibsen. Dar o singură privire asupra portretului acestui mare bărbat ne arată că această față oțelită, această frunte lată (...) aparțin unui erou, care nu s-a retras niciodată de pe câmpul de bătălie. Îngropați aproape cu totul în stufoasele-i sprâncene, ochii lui mici sunt în perpetuă mișcare, iar privirile lui pătrund adânc în sufletul dușmanului, unde nu lasă nici o părticică neobservată, nici un ungher nedescoperit”¹.

Prin aceste fraze cu mesaj evident simbolic își începe lingvistul și istoricul literar Sextil Pușcariu considerațiile despre personalitatea dramaturgului nordic. Pușcariu n-a ezitat să comenteze în adâncime opera ibseniană, ale cărei filioane le identifică în *Edda* și în poezia populară scandinavă.

În studiul publicat în mai multe numere ale revistei *Familia*, Sextil Pușcariu a analizat cu dramele *Catilina* (nr. 19, 11/23 mai 1897 și nr. 20, 18/30 mai 1897), *Inger, doamna din Østråt* (nr. 21, 25 mai/6 iunie 1897), *Ospățul de la Solhaug* (nr. 23, 8/20 iunie 1897), *Expediția de la Nord sau Războinicii din Helgoland* (nr. 24, 15/27 iunie 1897 și nr. 25, 22 iunie/4 iulie 1897), *Pretendenții la tron* (nr. 26, 29 iunie/11 iulie 1897), *Brand* (nr. 31, 3/15 august 1897, nr. 32, 10/22 august 1897 și nr. 36, 7/19 septembrie 1897), *Peer Gynt* (nr. 32, 10/22 august 1897), *Împărat și galilean* (nr. 33, 17/29 august 1897 și nr. 34, 24 august/5 septembrie 1897), *Liga tinerimii* (nr. 37, 14/26 septembrie 1897), *Stâlpii societății* (nr. 37, 14/26 septembrie 1897 și nr. 38, 21 septembrie/3 octombrie 1897), *Strigoii* (nr. 38, 21 septembrie/3 octombrie 1897 și nr. 45, 9/21 noiembrie 1897), *Rața sălbatică* (nr. 38, 21 septembrie/3 octombrie 1897 și nr. 39, 28 septembrie/10 octombrie 1897), *Comedia iubirii* (nr. 40, 5/17 octombrie 1897), *O casă de păpuși sau Nora* (nr. 41, 12/24 octombrie 1897 și nr. 42, 19/31 octombrie 1897), *Micul Eyolf* (nr. 42, 19/31 octombrie 1897 și nr. 43, 26 octombrie/ 7 noiembrie 1897), *John Gabriel Borkman* (nr. 46, 16/28 noiembrie 1897 și nr. 47, 23 noiembrie/5 decembrie 1897), *Femeia mării* (nr. 47, 23 noiembrie/5 decembrie 1897), *Hedda Gabler* (nr. 48, 30 noiembrie/12 decembrie 1897 și nr. 49, 7/19 decembrie 1897), *Rosmersholm* (nr. 50, 14/26 decembrie 1897), *Constructorul Solness* (nr. 51, 21 decembrie 1897/2 ianuarie 1898 și nr. 52, 28 decembrie 1897/9 ianuarie 1898).

Deși impresionantă în ceea ce privește volumul, simpla enumerare a analizelor făcute de Sextil Pușcariu nu oferă măsura exactă a demersului său. Imensa cultură a exegetului îi oferă acestuia posibilitatea stabilirii unei paralele între actul al treilea din *O scrisoare pierdută* de Caragiale și cel de-al patrulea act din ibsenianul *Un dușman al poporului*, unor trimiteri la opera pictorului Böcklin în momentul analizei *Femeii mării* sau la paralelismul dintre o temă din *John Gabriel Borkman* și leitmotivul interdicției cunoașterii numelui din wagnerianul *Lohengrin*.

¹ Sextil Pușcariu, *Henrik Ibsen. Studiu critic*, în *Familia*, anul XXXIII, nr. 19, 11/23 mai 1897.

Cunoscător al literaturii dramatice universale, Pușcariu a făcut referiri pertinente la operele lui Shakespeare, Goethe, Lessing și Dumas fiul. Din comparația Goethe – Ibsen reiese o parte din esența gândirii dramatice a scriitorului norvegian: „Ibsen nu e născut pentru a fi filosof și autodidactul ne apare cât de colo în aceste opuri. Sunt două feluri scriitori: cei ce se nasc cu o comoară de cugete, care din *sine* scot idei noi, iar alții, care se nasc cu un laborator mental, prin care prelucrează impresiile câștigate din afară. Ibsen aparține clasei acesteia din urmă. Ca să fii un dramaturg bun, trebuie să ai darul de a observa idei înăscute. Iată de ce Ibsen îl întrece pe Goethe ca dramaturg”².

Nu putem încheia „momentul Ibsen – Pușcariu” fără a cita un ansamblu de opinii tranșante, de o plasticitate rară: „Pe masa sa de disecție nu e întins vreun cadavru omenesc, ci un monstru viu: *societatea omenească*, cu care deja de la întâia sa încercare dramatică intrase în luptă. (...) Dramele sale sunt pilulele ce le prăgătește bolnavului, pilule amare, dar care cuprind în sine sucul vindecării. De aceea e greșit a-l numi pe Ibsen pesimist”³.

În 1906, Nicolae Iorga nota: „A murit Henrik Ibsen. Era de mult bolnav bătrânul cu ochii bătrâni sub ochelari, cu favoritele răsfirate ca barba unui viking, unui rege al mării bătut de vântul vrăjmaș, cu părul alb ridicat pe frunte în neorânduială ca aureola de zăpadă a unui sălbatic zeu de sub cenușul cer al miazănoptii, cu gura tăiată ca de sabie, deslușită în rostul ei de energie neînfrântă prin buza de sus rasă”⁴.

Acestui portret schițat în consonanță cu ideile care străbat întreaga creație ibseniană, îi succed unele considerații din care străbate o înțelegere deplină a operei scriitorului nordic: „Și e vrednic de această tovărășie a tuturor eroilor care n-au râvnit triumful, ci au iubit lupta, au iubit-o fără margini și înainte de toate înțelegând că ea este pentru viața morală ceea ce este tragerea aerului viu în plămâni pentru viața fizică. Un războinic cu arme totdeauna gata, un asaltator al idealului, un râvnoitor, nu prin visuri, ci prin faptă, nu prin șoaptă, ci prin strigăt, prin comandă, un închinător prin jertfă, care suferă, acesta a fost Henrik Ibsen”⁵. Se întrevăd aici trăsăturile care îi caracterizează pe emblematicii eroi Lona Hessel din *Stâlpii societății*, doctorul Stockmann din *Un dușman al poporului*, Rebekka West și Johannes Rosmer din *Rosmersholm*, Constructorul Solness din drama omonimă.

Exegeza ibseniană se îmbogățește cu studiul publicat de Alice Voinescu la șase ani de la susținerea tezei de doctorat la Sorbona, cu titlul *Interpretarea doctrinei lui Kant de școala de la Marburg. Studiul idealismului critic*. Distinsa intelectuală care a marcat teatrologia românească a deceniilor care au precedat cel de-al doilea război mondial, împiedicată de puterea totalitară comunistă să lumineze generațiile de intelectuali români după 1948, a conferențiat despre ilustrul dramaturg nordic. În forma adaptată tiparului, conferința a apărut cu titlul *Henrik Ibsen* în revista *Ideea europeană*.

Impresiile desprinse din prezența în sală la o reprezentație a Naționalului bucureștean cu *Rața sălbatică* au determinat-o pe Alice Voinescu să afirme în lucrarea amintită: „Opera lui Ibsen e încercarea disperată de a salva cu sila *omul* din mașinismul inconștienței burgheze. Nu *individualismul* care este caracteristica dramei în genere, creatoare de personalități, este caracterul specific al dramei lui Ibsen, ci, dacă o formulă l-ar putea determina pregnant, ea ar fi aceea de *regenerator* al societății. Și cu toate acestea, Ibsen a fost acuzat de nihilism fiindcă, dărâmand casa cea putredă în care se adăposteau strigoii, a prăvălit cu ea și credințele cele adevărate, lăsând omenirea fără nici un adăpost. Cine a creat figuri ca Håkon⁶, Johannes Rosmer⁷ și Ellida⁸, pentru a numi numai câteva din galeria ibseniană, nu poate fi atins de așa grea învinuire. (...) Vocația lui Ibsen a fost să dărâme minciunile pe care o viață de împrumut le mai ținea în picioare”⁹.

² Sextil Pușcariu, *op. cit.*, în *Familia*, anul XXXIII, nr. 31, 3/15 august 1897.

³ *Ibidem*, nr. 36, 7/19 septembrie 1897.

⁴ Fragmente sunt preluate din Caietul-program editat cu prilejul premierei *Hedda Gabler* pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra” (1975).

⁵ *Ibidem*.

⁶ Personaj din *Pretendenții la coroană* de Henrik Ibsen.

⁷ Personaj din *Rosmersholm* de Henrik Ibsen.

⁸ Personaj din *Femeia mării* de Henrik Ibsen.

⁹ Alice Voinescu, *Henrik Ibsen*, în antologia *Întâlniri cu eroi din literatură și teatru*, București, 1983, p. 61. Textul a fost preluat din revista *Ideea europeană*, anul I, nr. 26, 14 decembrie 1919.

Alice Voinescu a demontat asemănările pe care unii exegeți le-au făcut între Nietzsche și Ibsen. Vorbind despre filosoful german, autoarea a asociat *voința de putere* cu trecerea peste limitele binelui și răului. În ceea ce-l privește pe Ibsen, Alice Voinescu afirma: „El cere *puterea voinței*, pentru ca prin ea să se răstoarne caricaturile morale și să realizeze morala cea adevărată. Strigoii cu care vrea să mântuiască omenirea nu sunt decât profeții mincinoși ai unor idoli, iar nu ai Dumnezeului celui viu din sufletul viu. Pe acesta vrea Ibsen să-l reîntroneze”¹⁰.

Distinsa exegetă a remarcat scepticismul acerb și „ironia tristă a ultimelor opere, în care parcă se trădează mărturisirea că totul este relativ”¹¹. Alice Voinescu a atras atenția și asupra conceptului morții în teatrul ibsenian. Un asemenea mod de a aborda această problemă este singular în opiniile comentatorilor români ai operelor dramaturgului nordic: „Partea pozitivă a concepției lui Ibsen îmi pare că se ascunde mai mult în sensul pe care îl dă el morții, decât în cel al vieții. Moartea eroilor lui nu înseamnă niciodată sfârșirea conflictului (...). Când Hedda Gabler se omoară, aceasta nu înseamnă că desființează o viață fără de folos, ci, mai mult, că pune bazele pozitive ale unei conștiințe, care prin această mărturisire s-a lămurit și astfel se naște. Nu mai insistăm asupra sensului morții lui Johannes Rosmer!”¹².



Fig. 1 – Alice Voinescu.

În partea finală a studiului semnat de Alice Voinescu poate fi citită analiza unor aspecte fundamentale ale construcției pieselor ibseniene. „Pentru a crea oameni noi, și-a creat și o tehnică nouă. Sunt două metode de a expune trecutul dramatic al eroului: fie că-l crezi pe scenă – făcând să evolueze eroul de-a lungul dramei – cum face Ibsen de exemplu în *Peer Gynt*, fie că aduci acest trecut sub formă de povestire sau mărturisire. Prima e metoda sintetică; a doua, metoda analitică. Cum drama lui Ibsen e eminent psihologică, conflictele sunt lungi și deseori ar fi nevoie de proporțiile romanului pentru a o expune estetic. Ibsen recurge la metoda analitică pe care o mănuieste cu o dibăcie minunată – am putea spune că această metodă e din nou creată în magistralele *scene de destăinuire* care se împletesc așa de firesc în structura dramei, încât devin *necesare* pentru unitatea ei estetică. Conflictul prezent este, de obicei, ultima verigă a lanțului – drama lui începe în clipa în care se sfârșește acțiunea. Drama lui Ibsen e mai mult deznodământul trecutului”¹³.

O altă distinsă personalitate a culturii române, cunoscută pentru gusturile sale rafinate, Petru Comarnescu a comentat principalele coordonate ale creației dramaturgului nordic în articolul *Semnificația lui Ibsen în estetica veacurilor*, apărut în 1928.

În partea introductivă a studiului său, esteticianul îl așază pe Ibsen în descendența unor fabuloși maeștri ai Nordului: Johann Sebastian Bach, Rembrandt, Richard Wagner. „Wagner a fost un supraom, care a putut să se coboare până în puritatea primară a basmului german, până-n fiorii nealterați ai creștinismului, până-n misterul puterii sufletului omenesc. Atâta vigurozitate și forță vulcanică n-a pomenit lumea până la Wagner. Avea s-o întâlnească, însă, și-n teatrul lui Henrik Ibsen, uriașul Nordului, poetul icebergurilor, cântărețul serios și grav al ciocnirilor de conștiință, vizionarul viguros al ultimului romantism, în care Cristos s-a putut afla lângă un tot atât de *reine Tor*¹⁴ cât și Parsifal – Peer Gynt – sau lângă o tot atât de dornică de Dumnezeu fecioară, Elsa de Brabant¹⁵, care ar fi putut fi soție nu numai lui Lohengrin, ci și lui Brand, precum Ellida¹⁶, femeia mării, ar fi Senta¹⁷ olandezului zburător pe corabia-năluca”¹⁸.

¹⁰ *Ibidem*, p. 61.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Alice Voinescu, *op. cit.*, p. 62.

¹³ *Ibidem*, p. 63.

¹⁴ Sintagmă utilizată în opera *Parsifal* de Richard Wagner, având înțelesul de *pur și neștiutor* (în limba germană în textul original).

¹⁵ Personaj din opera *Lohengrin* de Richard Wagner.

¹⁶ Personaj din drama *Femeia mării* de Henrik Ibsen.

¹⁷ Personaj din opera *Olandezul zburător* de Richard Wagner.

¹⁸ Petru Comarnescu, *Semnificația lui Ibsen în estetica veacurilor*, în antologia *Kalokagathon*, București, 1985, p. 400. Textul a fost preluat din ziarul *Politica*, anul III, nr. 553, 21 martie 1928.

Comarnescu a surprins cu exactitate matematică, s-ar putea spune, esența operei dramaturgului norvegian: „Teatrul idealurilor e o invenție esențial ibseniană. Dar personajele ibseniene trăiesc dincolo de ideile pe care le vântură, trăiesc mai curând prin ele, decât în limita lor. Brand sau Nora sunt dincolo de ideile lor de neînduplecați cavaleri ai adevărului”¹⁹.

În articol sunt surprinse și alte aspecte esențiale, esteticianul făcând apel la domenii conexe: „Ibsen are o artă poetică proprie. Iar ideile și semnificația operelor lui sunt în această privință și mai adânci decât par. (...) Relativismul einsteinian și priceperea subconștientului freudian ar putea tălmăci o seamă de stări sufletești, până acum formulate prea rigid și strâmt. Astfel vom putea, poate, înțelege mai bine categoricul *totul sau nimic* al lui Brand, dar mai cu seamă suferințele Norei, obsesia Ellidei, curajul lui Bernick²⁰ de a se descătușa de minciună, soarele de morfină pe care doamna Alving²¹ îl aduce fiului-strigoi, singurătatea doctorului Stockman²², pe distrugătorul de fericire din *Rața sălbatică*, curajul final din *Rosmersholm*, simfonia forței, care dispare în neant când atinge culmile, ca aceea a lui Solness, constructorul, mărginirea fericirii la ceea ce ni se oferă aici pe mământ, ca-n *Micul Eyolf*, sacrificatul”²³.

2. DRAMATURGIA IBSENIANĂ ÎN LUMEA SPECTACOLULUI ROMÂNESC

Brand

În iunie 2005 s-a materializat proiectul Societății Române de Radiodifuziune, în colaborare cu Biserica Lutherană din București, Ambasada Norvegiei și UNITER, de a da viață pe unde, dar și pe scenă, poemului dramatic *Brand*. Jucat la Teatrul Pod, spectacolul a fost prezentat la Festivalul Internațional de Teatru „Henrik Ibsen” de la Oslo, ediția 2006. Regia a purtat semnătura regizoarei Ilinca Stihî, iar decorurile și costumele au fost concepute de Imelda Manu. În rolurile principale au evoluat Gheorghe Visu (Brand), Irina Petrescu (Mama), Ana-Ioana Macaria (Agnes), Ioana Calotă (Gerd), Adrian Titieni (Primarul), Constantin Cojocaru (Omul), Ion Siminie (Doctorul), Adrian Văncică (Einar), Simina Siminie (Femeia).

După vizionarea spectacolului, Adrian Mihalache a consemnat: „Cel mai greu este ca, după ce laicitatea a alungat credința din spațiul public (...), să te apuci să joci *Brand*. Piesa a fost și rămâne provocatoare. Este povestea tragică a unui pastor protestant, care-și asumă misiunea fără rezerve, trecând peste orice slăbiciune a lui sau a celorlalți. Contrar gânditorului antic, căruia nimic din ce-i omenesc nu era străin, Brand țintește la depășirea umanului, prin călcarea în picioare a oricăror complicități. Sfântă este doar construcția spirituală, în fața căreia pălesc orice alte lovituri: dintre mamă și fiu, om și societate, soț și soție, tată și copil. Ca idealist eroic, Brand trezește imaginația femeilor ieșite din comun; de aceea, Agnes îl urmează. O face spre nefericirea ei, căci își va vedea copilul sacrificat, în numele misiunii pe care eroul și-o asumă până la capăt. Brand refuză să-și vadă mama pe patul de moarte, distanțându-se brutal de compromisurile și de cupiditatea ei. În tratativele cu primarul, insistă pentru construirea unei biserici mândre, în locul unor instituții terestre (...). Brand este înrudit cu intelectualii fanatici ai lui Camil Petrescu.

Ambiția tinerei regizoare Ilinca Stihî de a aborda un asemenea text este de admirat. S-a concentrat asupra textului, a lucrat minuțios cu actorii, făcând astfel ca versurile să sune clar și incisiv, iar mesajul să treacă spre public, în toată limpezimea lui aspră. Nu a acordat însă prea multă atenție aspectelor vizuale ale spectacolului. Spațiul este folosit fără inventivitate, iar jocul de scenă este banal (...). Spectacolul prilejuiește un mare rol lui Gheorghe Visu. Emaciat și esențializat, lipsit însă de orice rigiditate, actorul are ținuta unui mare romantic, dublat de un mare lucid. Irina Petrescu pune o bogăție de nuanțe în rolul unei mame pragmatice, combinând în mod savant suferința latentă cu inteligența evidentă. (...) Interpretarea lui Adrian Văncică face un interesant record cu tema eminesciană a contrastului dintre Hyperion și Cătălin”²⁴.

¹⁹ Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 400.

²⁰ Personaj din drama *Stâlpii societății* de Henrik Ibsen.

²¹ Personaj din drama *Strigoi* de Henrik Ibsen.

²² Personaj din drama *Un dușman al poporului* de Henrik Ibsen.

²³ Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 401–402.

²⁴ Adrian Mihalache, *Reinventarea teatrului radiofonic*, în *Agora*, martie 2005.

Peer Gynt

Primele reprezentații românești cu acest poem dramatic au avut la sfârșitul anului 1924. Au fost primele spectacole date de Compania „Marioara Voiculescu” în noul teatru situat pe latura Cercului Militar Național de pe Bulevardul Elisabeta. Regizorul Mime Mizu și scenograful Traian Cornescu, cei care supervizaseră amenajarea noului teatru, au semnat punerea în scenă a spectacolului²⁵.

Despre deschiderea edificiului teatral, precum și despre semnificațiile și interpretarea poemului *Peer Gynt*, Camil Petrescu scria: „Inaugurarea unui teatru nou, și mai ales în vremurile acestea de materialism acut, trebuie să fie o dată în istoria culturală a unei Capitale. Este o concretizare a reacțiunii sufletești, crearea unui instrument de luptă, o palpabilă protestare împotriva veleității contemporane care oscilează între manipulările bancare și pasiunile sportive. Iată că, după d-l Puiu Iancovescu, d-na Marioara Voiculescu smulge cinematografului, în folosul artei dramatice, o nouă sală. O nouă redută cucerită. (...) Dar d-na Marioara Voiculescu nu e numai un izvor de energie creatoare, nu e numai interpreta plină de pasiune pe care o cunoaștem. Pare și o îndrăgostită de himerele frumosului pur, de înălțimea amețitoare a tuturor îndoielilor, a tuturor abstracțiilor în care cei condamnați cred, siliți de o interioară constrângere. În sensul acesta, alegerea lui *Peer Gynt* pentru inaugurarea nu numai a unei stagiuni, dar a unui teatru, poate fi interpretată și ca un simbol. (...) Sunt frumuseți unice la *Peer Gynt*. Ei bine, reprezentarea acestei opere era o necesitate – cu orice preț – pentru viața noastră culturală îmbâcsită cu mărunte drame adultere și idealuri de chelneri pseudointelectuali. Cu ea mergem spre culmile eforturilor pe care geniul omenesc le-a făcut către ideal. D-na Marioara Voiculescu l-a jucat în travesti. Nu admitem în genere travestiul, dar aici era vorba de mai mult decât o creație ideală, ceva de înger căzut și îngerii până acum n-au fost identificați ca de un sex sau altul. (...) Credem că numai temperamentul acestei actrițe – unic azi la noi între artiști și artiste – putea birui o asemenea greutate. Din restul interpretării să reținem accentele duioase, impresionante ale d-nei Maria Ciucurescu, creația plină de amploare a d-lui Ciprian în regele spiridușilor, umorul sec al d-lui Niculescu-Buzău în rolul unui doctor și apariția d-nei Ecaterina Nițulescu-Șahighian în Solveig. (...) Am dori numai ca această făgăduială de artă, nu de negustorie artistică, să nu fie numai o cursă pentru intelectualitatea noastră, ci o continuă și înverșunată tendință spre realizare”²⁶.



Fig. 2 – Marioara Voiculescu.



Fig. 3 – Scenă din *Peer Gynt* în regia lui Dinu Cernescu, cu Florin Piersic (în centrul ansamblului).

Mai mult de trei decenii departe montarea lui *Peer Gynt* de la Compania „Marioara Voiculescu” de cea realizată de regizorul Dinu Cernescu pe scena Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică din București

²⁵ Apud Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. V, p. 443–444, București, 1974.

²⁶ Camil Petrescu, *Cronică teatrală: „Peer Gynt” de H. Ibsen*, în antologia *Însemnări teatrale*, vol. I, p. 127-129, București, 2005. Textul a fost preluat din ziarul *Argus*, anul XV, nr. 3508, 31 decembrie 1924.

(premiera: 15 martie 1957). Interpreți: Leopoldina Bălănuță (Åse), Florin Piersic (Peer Gynt), Ioana Bulcă (Solveig), Rodica Tapalagă (O fată), Alexandra Polizu (Ingrid), Liana Don (Femeia în verde), Cosma Brașoveanu (Topitorul de nasturi), Ion Dichisăanu (Căpitanul), Constantin Băltărețu (Un țăran).

În *Tinerețea actorilor*, Elisabeta Munteanu consemna: „*Peer Gynt* (...) recomanda un regizor de talent, Dinu Cernescu, și un actor de mare farmec, Florin Piersic. Era în egală măsură meritul Mariettei Sadova, care, cu pricepere și tact, a știut să îndrume și să cizeleze dezvoltarea unor certe valori. (...) Tentația lui Cernescu era evidentă, piesa convenind calităților sale regizorale: imaginație fecundă cu valori plastice, ironie plină de savoare și puțința de a descifra, în cele mai intime nuanțe, sufletul uman. Două ni se par a fi fost reușitele majore ale montării. În primul rând cadrul scenografic, care permitea trecerea cu ușurință de la un tablou la altul, în manieră cinematografică, scena căpătând alte proporții prin felul utilizării spațiilor de joc, în perspectiva adâncimii. Îmbinarea armonioasă a luminilor calde și variate și acordurile unei muzici inteligent insinuate creau un halou fantastic și o densă poezie. În al doilea rând, priceperea regizorului de a lucra cu actorii, (...) de a-i stimula, de a-i conduce spre partituri de virtuozitate. (...) De la acest prim rol, Florin Piersic lăsa să se întrevadă, dincolo de aspectul său de *june prim*, arta de a compune un rol, de a-i oferi o stranie și autentică prezență scenică, prefigurându-i astfel pe Lennie din *Oameni și șoareci*, Mășkin din *Idiotul* sau Ion din *Năpasta*. O compoziție deosebită a construit Leopoldina Bălănuță în Åse, talentul actriței impunându-se într-un joc cu vibrații tragice. Solveig, coborâtă parcă din poveștile Nordului, a prins contur prin frumusețea Ioanei Bulcă”²⁷.



Fig. 4 – Sandina Stan și Cristea Avram.

Peer Gynt a fost reprezentat în premieră la Teatrul „Constantin Nottara” în stagiunea 1964–1965. Spectacolul a fost regizat de George Rafael, iar concepția scenografică i-a aparținut lui Mircea Marosin. Protagonisti au fost: Sandina Stan și Eugenia Bosânceanu (Åse), Cristea Avram (Peer Gynt), Magdalena Buznea (Solveig), Sanda Băncilă și Doina Ionescu (Ingrid), Angela Chiuaru și Nelly Cutava (Femeia în verde), Mihai Heroveanu (Begriffenfeldt), Dan Nicolae (Topitorul de nasturi).

Mira Iosif a comentat spectacolul astfel: „Remarcăm din capul locului, în spectacolul Teatrului Nottara, câteva realizări actricești valoroase, câteva compoziții interesante, demne de reținut, demonstrând chiar virtuozitate. În primul rând, Cristea Avram, interpretul rolului principal. El ne descoperă, în noua lui creație, valențele unui temperament actoresc bogat, apt



Fig. 5 – Magdalena Buznea și Cristea Avram.

să vibreze, cu aceeași spontaneitate și același farmec, în registrele deopotrivă ale comicalului, liricului și dramaticului. Și mai dovedește, de asemenea, virtuți plastice remarcabile (...). Sandina Stan a desenat legendara figură a mamei Åse, cu trăsături de emoționantă poezie, cu amănunte de pitoresc realist, cu acele sarcastice pete de culoare cu care și-a înzestrat Ibsen eroina, îmbinând visarea gingașă cu asprimile unei țăranici robuste. Dan Nicolae, în rolul Topitorului de nasturi, a înzestrat acest simbolic și straniu al destinului cu dimensiuni limpezi și grave ale unei conștiințe acuzatoare (...). Și Magdalena Buznea, interpreta lui Solveig, după o nefirească crispă (care nu se poate confunda cu hieratismul și puritatea personajului), obține în final clipe de tensiune emoțională, sugerând fericitul crepuscul al credinței și fidelității ei nemărginite.

Din păcate însă, mulțimea interpreților, din care se rețin și alte siluete realizate cu probitate artistică, se pierde în spectacol, datorită unei concepții diriguitoare nu îndeajuns de clare a stufosului material dramatic. Fiindcă spectacolul realizat de regizorul George Rafael, scenograful Mircea Marosin și numerosul colectiv de actori oferă, mai presus de toate, o montare presupus biografică a vieții lui Peer Gynt. (...) Îndrăznim să

²⁷ Elisabeta Munteanu, *Tinerețea actorilor. Debuturi scenice la I. A. T. C.*, p. 97–98, București, 1988.

comparăm spectacolul de la Teatrul Nottara cu unele adaptări cinematografice care ne-au obișnuit (...) să aflăm condensate marile epopei ale antichității, într-o desfășurare dominată de intrigă și copioase peripeții epice, în dauna densității de idei și a relevării zestrei artistice, filozofice a operelor respective”²⁸.

În martie 1966, la Teatrul German de Stat din Timișoara, s-a reprezentat *Peer Gynt* în regia lui Hans Schuschnig, decorurile și costumele fiind semnate de Gustav Binder. În rolurile principale au evoluat Elisabetha Kolbl (Åse), Hans Baumert (Peer Gynt), Angela Falk (Solveig), Tatiana Fulda (Anitra), Beatrice Gutt (Femeia în verde).

Un moment important în cariera regizoarei Cătălina Buzoianu a fost prilejuit de montarea basmului dramatic ibsenian în 1972, pe scena Teatrului Tineretului din Piatra Neamț. Distinsa actriță i-a avut în echipă pe scenograful Mihai Mădescu și pe actorii Adria Almăjan (Åse), Mitică Popescu (Peer Gynt), Nina Zăinescu (Solveig), Eugenia Balaure (Ingrid și Femeia în verde), Lucia Ștefănescu (Anitra), Constantin Cojocaru și Gelu Nițu (Topitorul de nasturi), Boris Petroff (Master Cotton), Cornel Nicoară (Aslak), Constantin Ghenescu (Mirele), Corneliu Dan Borcia (Căpitanul), Theodor Danetti (Begriffenfeldt).

Teatrul Maghiar din Sfântu Gheorghe a înscris *Peer Gynt* în repertoriu pe 5 mai 1972. Regizor a fost Attila Kiss Seprödi, concepția decorurilor și costumelor i-a aparținut lui Arpad Kémény. Din distribuție au făcut parte Anna Dukász (Åse), Csongor Ferenczy (Peer Gynt), Erzsébet Márton (Solveig), Ilona Nagy (Ingrid), Gizella Molnár (Femeia în verde), Réka Nagy (Anitra).

După două decenii de la montarea lui Dinu Cernescu, *Peer Gynt* s-a reîntors pe scena de la I. A. T. C. din București. Premiera a avut loc pe 20 mai 1977, în concepția regizorală și scenografică aparținând lui Valeriu Paraschiv. Personajele ibseniene au fost întruchipate de Wilhelmina Câta (Åse), Valentin Teodosiu (Peer Gynt), Mirela Gorea și Mariana Buruiană (Solveig), în alte roluri apărând Lucia Darac, Liana Ceterchi, Aristița Diamandi, Virgil Flonda, Șerban Ionescu, Nicolae Urs, Constantin Brânzea, Dan Ciobanu, Constantin Avădanei.

Comentând noua montare, Elisabeta Munteanu scria: „Conform noii concepții regizorale, (spectacolul) cuprindea două părți: prima, în care eroul se definește ca subiect cunoscător al *sinelui senzorial*, aflat sub semnul *Trolului*, dominat de dorințe și pasiuni elementare. A doua, cea a *sinelui conștient*, patronat de *Sfinx*, în care intelectul meditează la problemele fundamentale ale existenței umane. (...) Și cadrul scenografic, și jocul actorilor au fost gândite în funcție de aceste componente: un plan al realității subiective, (...) aici comportamentul actoricesc fiind firesc, și un plan ideatic, al ficțiunii, care solicita o interpretare stilizată (...). Peer al lui Valentin Teodosiu (a fost) bonom, mucalit, curajos, dar și frivol, delăsător și fanfaron, desenat cu mijloace nature”²⁹.

O nouă montare a lui *Peer Gynt*, tot pe scena bucureșteană de la I.A.T.C., s-a prezentat pe 25 aprilie 1985. Regia a fost semnată de Ștefan Iordănescu, iar decorurile au fost create de Laurian Oniga, iar concepția costumelor a fost semnată de Anca Constantinescu. Distribuția i-a cuprins pe Olimpia Niculescu (Åse), Dan Aștilean (Peer Gynt), Diana Gheorghian (Solveig), Georgeta Burdujan (Ingrid și Femeia în verde), Maia Morgenstern (Anitra), Constantin Cotimanis (Begriffenfeldt), Sandu Mihai Gruia (Topitorul de nasturi) și, în partituri mai reduse, George Alexandru, Mircea Rusu, Adrian Titieni și Petre Panait.

Spectacolul a fost comentat de Dinu Kivu: „Mi s-a părut că în sublinierea dimensiunii fantastice a peregrinărilor lui Peer reușește cel mai bine spectacolul condus de Ștefan Iordănescu. În interpretarea lui Dan Aștilean, Peer își păstrează tot timpul o urmă de luciditate (trădată de umbra unui surâs autoironic și trist pe fața actorului), nu este niciodată acaparată până la capăt de mirajul în care s-a scufundat provizoriu.

Ștefan Iordănescu a creat acest spectacol într-un spirit de echipă, pe care nu îl întâlnim pentru prima dată pe scena Casandrei (...) și în care exprimarea pleneră a fiecărei personalități actoricești este sacrificată parțial (și voluntar) în favoarea unității de ansamblu a viziunii spectaculare. Mă voi mărgini să-i numesc pentru cele mai pertinente apariții pe Diana Gheorghian (Solveig – o luminozitate candidă, simplitate și acuratețe în joc), Olimpia Niculescu (Åse – patetism expresiv, cu treceri de o bruschețe bine controlată de la



Fig. 6 – Gelu Nițu, Nina Zăinescu și Mitică Popescu în *Peer Gynt*.

²⁸ Mira Iosif, „*Peer Gynt*” sau eșecul aventurii, în *Teatrul*, nr. 12, decembrie 1963, p. 92–96.

²⁹ Elisabeta Munteanu, *op. cit.*, p. 99.

umorul naiv la emoția tragică), Maia Morgenstern (Anitra – senzualitate și grație corporală, inflexiuni feline, învăluitoare), Constantin Cotimanis (Begriffenfeldt – dozat pe muchie de cuțit între starea de posedat și parodie), Sandu Mihai Gruia (Topitorul de nasturi – umor sec, cu tonuri insinuante).

Mizanscena lui Ștefan Iordănescu nu e scutită de pasaje obscure, în care dialectica semnelor teatrale este încălțită, cețoasă. Dar ea este coerentă în liniile sale directe (...). A ajutat-o mult imaginea scenografică, compusă de un student în anul III de la regie, Laurian Oniga, un cadru de lemn multifuncțional, transformabil la vedere, descoperind mereu nebănuite trepte și locuri de joc (...)³⁰.



Fig. 7 – Cristian Iacob.



Fig. 8 – Dan Condurache.

Pe scena Teatrului Mic, Ștefan Iordănescu a montat *Peer Gynt* în 1994. Din distribuție au făcut parte Rodica Negrea (Åse), Cristian Iacob (Peer Gynt tânăr și Topitorul de nasturi), Dana Dembinski-Medeleanu (Ingrid și Femeia în verde), Liliana Pană (Anitra).



Fig. 9 – Adrian Păduraru.

Poemul dramatic ibsenian a fost înscris în repertoriul Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași în stagiunea 2004–2005. Concepția regizorală i-a aparținut lui Cristian Ioan, iar decorurile și costumele au fost concepute de Klara Labancz. Rolurile principale au fost portretizate de Tatiana Ionesi (Åse), Adrian Păduraru (Peer Gynt), Ana-Maria Florea (Solveig), Haruna Condurache (Ingrid), Georgeta Burdujan (Femeia în verde), Livia Iorga (Anitra), Emil Coșeru (Herr von Eberkopf), Florin Mircea (Topitorul de nasturi).

Pe 21 martie 2008, *Peer Gynt* a avut premiera la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Montarea a fost semnată de regizorul David Zinder, decorurile au fost proiectate de Miriam Guretzky, iar concepția costumelor i-a aparținut Carmencitei Brojboiu. Din distribuție au făcut parte: Bogdán Zsolt, Ferenc Sinkó, József Bíró, Áron Dimény, Kató Emőke, Albert Csilla, Pethő Anikó, Andrea Kali, Ernő Galló, Andrea Vindis, Tünde Skovrán, Enikő Györgyjakab, Levente Molnár, Balázs Bodolai, Ervin Szűcs, Lehel Salat, Attila Orbán, Róbert Laczkó Vass, Hanna Salat.

³⁰ Dinu Kivu, *Teatrul, la timpul prezent. Mari spectacole*, București, 1993, p. 116–118.

Liga tinerimii

Prima reprezentare românească a acestei piese a avut loc în stagiunea 1927-1928 la Teatrul Național din Chișinău, în regia lui Victor Ion Popa.



Fig. 10 – Victor Ion Popa.



Fig. 11 – Natașa Alexandra.



Fig. 12 – Maria Voluntaru.

Lumea artistică bucureșteană a cunoscut drama ibseniană *Liga tinerimii* pe 7 noiembrie 1932, când a fost prezentată pe scena Teatrului Național, sub semnătura regizorală a lui Paul Gusty. Distribuția i-a cuprins pe Natașa Alexandra, Maria Voluntaru, Tantzî Bogdan, Fifi Mihailovici, Tantzî Economu, Dona Carozzi, A. Pop-Marțian, Grigore Mărculescu, Nicolae Soreanu, George Demetru, Victor Antonescu, Marcel Gingulescu, George Mărutză, Alexandru Marius, Cristian Duțulescu, George Baldovin.

Se pare că, în seara premierei, atunci când personajul Monsen a spus: „Știi tu ce este o națiune? O națiune este poporul, adică aceia care nu posedă nimic și nu sunt nimic, aceia care trăiesc în sclavie”, o vie rumoare s-a stârnit în sală, iar spectacolul a fost reluat după o pauză de câteva minute³¹.

Stâlpii societății

În stagiunea 1911–1912 a fost reprezentată la Teatrul Național din București drama lui Ibsen *Stâlpii societății*. În regia lui Paul Gusty au evoluat artiști de primă mărime: Petre Sturdza (Karsten Bernick), Constanța Demetriade (Lona Hessel), Tina Barbu (Dina Dorf), Aristide Demetriade (Johan Tønnesen), Eugenia Ciucurescu (Doamna Bernick), Ion Petrescu (Aune), Casimir Belcot (Hilmar Tønnesen), Nicolae Soreanu (Rørhund).

³¹ Apud Ioan Massoff, *op. cit.*, vol. VII, București, 1978 p. 77.



Fig. 13 – Petre Sturdza.



Fig. 14 – Constanța Demetriade.

Asistând la una din reprezentațiile cu *Stâlpii societății*, marele artist italian Ermete Novelli i-a mărturisit lui Petre Sturdza că interpretarea piesei lui Ibsen „i-a făcut o puternică impresie de omogenitate. Mie personal mi-a atras luarea aminte asupra unor amănunte foarte folositoare plasticii personajului în anumite momente ale acțiunii, de care bineînțeles m-am grăbit să mă folosesc spre desăvârșirea interpretării mele”³².



Fig. 15 – Gheorghe Ionescu-Gion.

A trebuit să treacă mai mult de o jumătate de secol ca drama *Stâlpii societății* să poată fi văzută de publicul românesc. Piesa lui Ibsen a fost montată la Teatrul Mic din București, avându-l drept regizor pe D. D. Neleanu, iar ca scenograf pe Ștefan Hablinschi. Premiera a avut loc pe 19 aprilie 1973. Din distribuție au făcut parte Gheorghe Ionescu-Gion (Karsten Bernick), Olga Tudorache (Lona Hessel), Ion Marinescu (Johan Tønnesen), Ileana Dunăreanu (Dina Dorf), Valentina Cios (Doamna Bernick), Ion Cosma (Aune), Vasile Gheorghiu (Hilmar Tønnesen), Mihai Dogaru (Rørlund).

Marius Robescu a comentat spectacolul astfel: „Alegând pentru reprezentare *Stâlpii societății*, Teatrul Mic își propune continuarea unui fir tradițional propriu (al cărui capăt îl aflăm în succesul de acum mulți ani al *Norei*³³), precum și realizarea unui spectacol solid, proporționat pe o bază clasică. Scopul, se poate spune, a fost atins în bună măsură. Nu pot totuși să-mi reprim impresia că tratarea piesei se situează într-un punct oarecum depășit de actualitatea teatrală de la noi și de aiurea. Reprezentația condusă cu neîndoieală profesionalitate, rămâne expozitivă, plutește în calmul preliminar asumării problemelor puse de însăși piesa (...).

³² Petre Sturdza, *Amintiri. 40 de ani de teatru*, București, 1966, p. 241.

³³ Marius Robescu se referă la spectacolul *Nora*, pus în scenă la Studioului Actorului de Film „Constantin Nottara”. După desființarea acestei instituții, personalul artistic și tehnic a fost preluat de Teatrul Mic, instituție nou înființată.

Desfacerea succesivă a vălurilor de onorabilitate care-l acoperă pe Karsten Bernick, demolarea crudă a suportului de minciuni ce-i susține prestigiul, mi se pare principala intenție a spectacolului. Izbutind pe această linie, regizorul D. D. Neleanu a dovedit, nu mai puțin, că stăpânește structurile complicate ale piesei. Sub bagheta sa, ansamblul avansează merituos. Dar, pentru a nu plictisi, gravitatea lui Ibsen are nevoie deopotrivă de intuiții subtile, de o atmosferă și o muzică specifice. Acestea, din păcate, lipsesc.



Fig. 16 – Olga Tudorache.



Fig. 17 – Ion Marinescu.

Majoritatea interpreților au străbătut doar pe jumătate calea spre personajele încredințate, oprindu-se undeva între trăire și lectură artistică a textului, reținuți parcă de propria lor formație și înzestrare. În chip deosebit merită evidențiat Gheorghe Ionescu-Gion, actor de incontestabilă forță dramatică, dar furat prea adesea de sonorități. Insuficient pătrunsă de condiția eroinei care trebuia să fie pentru câteva ore, Olga Tudorache rămâne aceeași actriță cerebrală, în stare oricum să impresioneze. Mai mult poate decât colegii săi, Ion Marinescu a făcut efortul să-și conțină personajul. Bărbăteasca naivitate a lui Johan, ca și romantismul lui, au găsit, cred, întruchiparea potrivită. (...) Masiv, potrivit cu timpul și cu locul, decorul lui Ștefan Kablinski are totuși câteva inconsecvențe de stil. Atrag atenția asupra greutateii (fizice) a detaliilor, pur și simplu primejdioase pentru actori. Oare, dacă sunt numai simulate, ramele tablourilor pun sub semnul îndoielii realismul de concepție al unui spectacol ?³⁴

În același an în care a avut loc premiera de la Teatrul Mic, pe 11 mai, *Stâlpii societății* s-a reprezentat pe scena Teatrului de Stat din Ploiești, în regia lui Emil Mandric. Decorurile și costumele au purtat semnătura lui Vittorio Holtier. Personajele principale au fost întruchipate de Corneliu Revent (Karsten Bernick), Margareta Pogonat (Lona Hessel), Silvia Năstase (Dina Dorf), Constantin Drăgănescu (Johan Tønnesen), Eugenia Laza (Doamna Bernick), Dumitru Palade (Aune), Eusebiu Ștefănescu (Hilmar Tønnesen), Eftimie Popovici (Rørlund).

Nora



Fig. 18 – Gabrielle Réjane și Abel Tarride
în *Antoinette Sabrier* de R. Coolus.



Fig. 19 – Aglae Pruteanu.

³⁴ Marius Robescu, *Autori și spectacole*, București, 1980, p. 40–42.

Primele întâlniri ale publicului bucureștean cu drama ibseniană *Nora* au fost prilejuate de turneele unor ansambluri străine.

În stagiunea 1897–1898, Gabrielle Réjane a fost cea dintâi interpretă a Norei care a putut fi admirată la București. Alături de cea care susținea rolul titular, André Calmettes a jucat rolul lui Helmer. Figura actriței Gabrielle Réjane era un amestec de simplitate și grație rafinată, fiind caracterizată de o mare mobilitate. Interpretările sale erau caracterizate de forța portretizării și de punerea în lumină a calităților naturale. La maturitate³⁵, Gabrielle Réjane era considerată una dintre cele mai moderne și sensibile artiste ale timpului³⁶.

În stagiunile 1900–1901 și 1908–1909, Nora a fost pusă în scenă la Teatrul național din Iași, cu Aglae Prutenu în rolul titular.

Agnes Sorma a interpretat-o pe Nora în turneul efectuat de Deutsches Theater din Berlin la București și Iași, în stagiunea 1900–1901. Gerhardt Hauptmann a numit-o „regina grației”³⁷, iar Ibsen, după ce a văzut-o în *Nora*, se pare că ar fi exclamat „Iată visul meu realizat!”³⁸.

În stagiunea următoare, *Nora* a putut fi urmărită la București, în sala Liedertafel, cu ocazia turneului trupei berlineze Ibsen-Theater. Un an mai târziu, spectatorii au avut ocazia să participe la reprezentațiile aceleiași drame, în interpretarea Teatrului Modern din capitala Germaniei, în stagiunea 1902–1903.



Fig. 20 – Suzanne Desprès.



Fig. 21 – Actrițele Eleonora Duse, Suzanne Desprès și regizorul Lugné-Poe, în timpul unei repetiții la Théâtre de L’Oeuvre.

În ianuarie 1906, cu ocazia turneului făcut de Théâtre de L’Oeuvre din Paris la București, iubitorii dramelor ibseniene au avut ocazia s-o urmărească pe Suzanne Desprès în *Nora*. Referindu-se la acest eveniment, Ioan Massoff făcea următoarele considerații: „Neavând ca înfățișare nimic ispititor, cu o față palidă, un cap plin de griji, în ochi licăriri stranii, departe de linia marilor comediene franceze, Suzanne Desprès a încântat totuși prin jocul său simplu, însoțit de gesturi puține, dar cu atât mai convingător. După cum s-a spus, actrița era mesagera unei lumi care nu are timp să sufere cumplit din pricina unor aventuri amoroase, a unor extravagante neîmplinite, suferința ei fiind adâncă, generată de răul social”³⁹.

În primăvara anului 1907, Suzanne Desprès s-a reîntors la București împreună cu un grup de colegi de la Théâtre de L’Oeuvre. Printre alte lucrări, artiștii francezi au prezentat, din nou, *Nora*. Regizorul spectacolului era Lugné-Poe, printre realizările căruia, alături de artiștii de la Théâtre Libre, Théâtre d’Art, Théâtre de L’Oeuvre, Nouveau Théâtre se numără punerea în scenă a întregii opere dramatice ibseniene⁴⁰. Reprezentații cu *Nora*, în acel an, au avut loc și la Craiova.

Teatrul Național din București i-a găzduit pe artiștii francezi de la Théâtre de L’Oeuvre și în februarie 1908. *Nora* se afla printre piesele prezentate cu acea ocazie, avându-i pe Suzanne Desprès în rolul titular și pe Lugné-Poe în rolul Helmer.

³⁵ În vremea susținerii turneului bucureștean, actrița avea în jur de 40 ani.

³⁶ *Apud Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VIII, p. 869–870, Roma, 1975.

³⁷ *Apud Enciclopedia dello spettacolo*, vol. IX, p. 138–139, Roma, 1975.

³⁸ *Apud* Ioan Massoff, *op. cit.*, vol. III, p. 491, București, 1969.

³⁹ Ioan Massoff, *op. cit.*, vol. IV, p. 163–164, București, 1972.

⁴⁰ *Apud Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VI, p. 1715–1718, Roma, 1975.

Aceeași dramă ibseniană a fost prezentată publicului bucureștean de Suzanne Desprès în aprilie 1909, apoi la București și Iași în stagiunea 1911–1912.

Prima reprezentație a *Norei* realizată de artiști români s-a jucat în stagiunea 1915–1916 pe scena Teatrului Național din Craiova⁴¹. Interpreți au fost Marioara Antonescu (rolul titular) și Victor Antonescu (Helmer).



Fig. 22 – Maria Ventura.



Fig. 23 – Tony Bulandra.

Pe 11 martie 1918, la Teatrul Național din Iași a avut loc premiera *Norei*, cu Maria Ventura, Tony Bulandra, Ion Manolescu și Victor Antonescu în rolurile principale.



Fig. 24 – Agepsina Macry-Eftimiu.



Fig. 25 – Marioara Zimniceanu.

Nora s-a jucat pe scena Teatrului Național din București în stagiunea 1921-1922. În regia lui Paul Gusty au evoluat Agepsina Macry-Eftimiu (în rolul titular), Aurel Athanasescu (Helmer), G. Ciprian (Krogstadt), Aristide Demetriade (Rank).

În stagiunea care a urmat, un grup de actori bucureșteni, având-o în frunte pe Marioara Voiculescu, a prezentat *Nora* în cadrul unui turneu efectuat la Iași.

Pe scena Naționalului clujean, în primăvara anului 1925, *Nora* i-a avut ca interpreți pe Stanca Alexandrescu (Nora), Nicolae Dimitriu (Helmer), N. Neamțu-Otonel (Krogstadt), Ștefan Braborescu (Rank).

⁴¹ În *Istoria Teatrului Național din Craiova*, volum coordonat de Florea Firan și apărut la Craiova în 1978, p. 127, se menționează faptul că *Nora* figura în repertoriu încă din 1914.

Reprezentății bucureștene cu *Nora* s-au desfășurat în stagiunile cuprinse între anii 1928-1933. Agepsina Macry-Eftimiu a susținut rolul titular în alternanță cu Marioara Zimniceanu. După dispariția lui Aristide Demetriade, în doctorul Rank au evoluat Valeriu Valentineanu și Ion Manolescu.



Fig. 26 – Valeriu Valentineanu.

În stagiunile 1933–1934 și 1934–1935, la Teatrul Național din Cernăuți, s-a reprezentat *Nora* cu Lilly Bulandra în rolul titular. Au mai jucat Nicolae Sireteanu (Krogstad), Coca Ștefănescu (Kristine Linde), D. Mugur (Rank).

Pe scena teatrului bucureștean Comedia, *Nora* s-a reprezentat în stagiunea 1944–1945, avându-i ca interpreți pe Lilly Carandino (rolul titular), George Demetru (Helmer), Vasile Lăzărescu (Krogstad), Fory Etterle (Rank), Athena Marcopol (Kristine Linde).

În stagiunea 1944–1945, Teatrul Național din Iași a prezentat, la Sibiu și Iași, *Nora*, cu Gina Sandri-Bulandra.

O nouă montare a *Norei* a fost realizată la Iași de regizorul George Dem. Loghin. Premiera a avut loc pe 10 ianuarie 1946, cu Ina Otilia Ghiulea (Nora), Constantin Protopopescu (Helmer), Paul Varduca (Krogstad), Angela Schimbinschi (Kristine Linde), Nicolae Veniaș (Rank). Concepția scenografică a fost descrisă de Ioan Massoff: „Decoratorul a împărțit scena în trei *cutiuțe*: biroul lui Torvald Helmer, salonul casei și camera Norei, desigur în intenția de a da impresia simbolică a unei *case de păpuși*”⁴².

Pe 30 decembrie 1955, pe scena Studioului Actorului de Film „Constantin Nottara”, s-a reprezentat spectacolul de premieră cu *Nora*, în regia lui D. D. Neleanu. Decorurile și costumele au fost concepute de Marga Ene. Alternativ au jucat Corina Constantinescu, Natalia Arsene și Irina Dall

(Nora), Septimiu Sever, Constantin Codrescu și George Manu (Helmer), Liviu Ciulei și Jean Lorin Florescu (Krogstad), Teodora Anca, Dona Carozzi și Ica Molin (Kristine Linde), Gheorghe Ionescu-Gion și Dominic Stanca (Rank).



Fig. 27 – Corina Constantinescu.



Fig. 28 – Liviu Ciulei.

Între spectatorii primei reprezentații s-a aflat și criticul Radu Popescu. Printre notațiile sale se află următoarele remarci, unele vizând aducerea lui Ibsen în canoanele ideologice ale vremii: „Ibsen este unul dintre acei scriitori a cărui creație prezintă o mare variație, cu etape bine separate și cu opere contradictorii, fapt datorat, în primul rând, insuficienței poziției etico-individualiste de pe care el a adresat critica sa burgheziei norvegiene. Când influențe străine și concepții idealiste n-au alterat cinstitul elan realist care a cuprins deseori această minte frământată și acest suflet nobil și cinstit, opera lui a atins culmea ce-i asigură nemurirea și pe care strălucește în constanta lumină a mării arte *Casa păpușilor*, cu dragostea, suferința și revolta Norei. *Nora* este drama femeii în situația specifică creată de orânduirea capitalistă și de principiile familiei burgheze, femeii. (...) Trăirea directă a răspunderilor personale, confruntarea neîncetată cu realitățile

⁴² Ioan Massoff, *op. cit.*, vol. VIII, p. 352, București, 1981.

vieții și nu cu formele în care a învăluit-o burghezia, eliberarea prin muncă, iată concluziile pe care Nora le trage din propria ei experiență, și iată legile care o condamnă pe Nora la suferință (...). Ca la lumina unui soare torid, racilele familiei burgheze ies la iveală într-o clipită, în timp ce oamenii își văd decidându-li-se soarta în ritmul trăznetului. Această decolorare a tabloului idilic cu care începe piesa este problema de bază a regiei într-o piesă ca *Nora*. Directorul de scenă D. D. Neleanu a făcut un efort cu deosebire merituos pentru a sugera prăbușirea rapidă a o mie de iluzii în ritmul aparent greoi, liniștit, pe care-l imprimă vieții burgheze așezarea ei sigură de sine: oamenii întind mâna spre fericire, aplecându-se spre o prăpastie. (...) În schimb, credem că directorul de scenă a greșit încercând oarecum să dea fiecărui personaj un *stil*, care să se transforme într-o *manieră*, ca în cazurile (personajelor) Helmer și Krogstad (...).

(...) Corina Constantinescu, atacând cu un curaj demn de laudă acest rol grandios, nu l-a pătruns totuși în toate tainele lui. De aceea, siguranța, dârzenia și, totodată, seninătatea cu care Nora pornește spre noua sa viață nu au apărut în tot caracterul lor simbolic (...). Crina Constantinescu a realizat o Nora autentică în scenele sentimentale (...), dar nu a ajuns la înălțimea rolului în cele de răzbunătoare a întregii feminități (...). În rolul dificil și ingrat al lui Torvald Helmer, Septimiu Sever s-a dovedit a fi destul de bine ales, dar am vrea să-i atragem atenția că, în afară de *maniera* de care pomeneam mai sus, d-sa are tendința spre (...) o cântare cu modulații a rolului devenit partitură. Nu se poate renunța, în favoarea naturalului, la aceste vocalize ? După două acte șterse, Liviu Ciulei s-a reabilitat în actul al treilea, când ne-a arătat, în sfârșit, un Krogstad frământat, uzat de experiența șireteniei burgheze și neîncrezător în fericire. În rolul doctorului Rank, Gheorghe Ionescu-Gion se arată un actor capabil de frământări puternice în forme reținute (...)⁴³.

În 1956, Teatrul de Stat din Oradea, secția maghiară, a prezentat *Nora* în regia lui Ottó Szombati-Gille și decorurile lui Károly Kudelász. Au interpretat Anna Dukász (rolul titular), Gyula Halassi și Emil Tanai (Helmer), József Gábor (Krogstad), Klára Ihász (Kristine Linde), Gyözö Mogyorossi (Rank).

La studioul de teatru al I. A. T. C. Târgu Mureș, *Nora* a fost jucată în iunie 1958. Sub conducerea regizorului Nagy Lajos Kömüves și în scenografia semnată Mary Kömüves au evoluat Éva Balogh (Nora), Tamás Tóth (Helmer), László Szamosközy (Krogstad), Anna Székely (Kristine Linde), László Károly (Rank).

Nora a avut premiera la Teatrul Dramatic din Galați pe 20 ianuarie 1959, regia aparținând Arianei Kunner-Stoica, iar scenografia lui Adalbert Wilke. Interpreți au fost Gina Patrichi (Nora), Boris Olinescu (Helmer), Aurel Gheorghiu și Septimiu Pop (Krogstad), Lavinia Teculescu (Kristine Linde) și Mihai Pălădescu (Rank).

Pe scena secției germane a Teatrului de Stat din Sibiu, *Nora* a văzut luminile rampei pe 17 noiembrie 1960. Christian Maurer a asigurat regia spectacolului și a interpretat rolul doctorului Rank, scenografia fiind semnată de Hans Schuschnig (decorurile) și Erna Grimme (costumele). Din distribuție au făcut parte Dora Ștefan-Maurer (Nora), Ernst Krauss (Helmer), Herbert Groh (Krogstad), Hilde Untermans (Kristine Linde).

Teatrul Național din București a prezentat premiera dramei *Nora* în septembrie 1963, sub bagheta regizorală a lui Ion Cojar. Decorurile și costumele au purtat semnătura lui Alexandru Brătășanu. Actorii solicitați să joace în piesa lui Ibsen au fost Marcela Rusu și Valeria Gagealov (Nora), Geo Barton și Emanoil Petruț (Helmer), Niki Atanasiu și Constantin Rauțchi (Krogstad), Raluca Zamfirescu și Elisabeta Preda (Kristine Linde), Chiril Economu și Gheorghe Cozorici (Rank).

Conceptul regizoral și scenografic al spectacolului, precum și evoluțiile celor două distribuții au fost comentate de Mira Iosif:

„Spectatorii au în această stagiune mulțumirea să întâlnească piesa lui Ibsen pe afișul primei noastre scene, într-un spectacol prestigios, destinat unei vieți îndelungate. Sarcina realizării lui i-a fost încredințată tânărului regizor Ion Cojar. (...) Dincolo de problemele spectacolului, regia a avut de făcut față unei duble distribuții,



Fig. 29 – Gina Patrichi.

⁴³ Radu Popescu, *Cronica dramatică: „Nora” de H. Ibsen*, în *Contemporanul*, nr. 4 (486), 27 ianuarie 1956, p. 2.

inițiativă exemplară și eficientă prin efortul depus la realizarea concomitentă a unui secund spectacol, și nu ceea ce se înțelege în mod frecvent prin *a doua distribuție* (...). Premiera *Norei* ne-a oferit o imagine elocventă a piesei, într-un stil demn de tradițiile și posibilitățile primei noastre scene. În decorul sugerând o violentă opulență, semnat de Alexandru Brătășanu, se realizează o sobră adâncire a textului (...).



Fig. 30 – Marcela Rusu și Geo Barton.



Fig. 31 – Raluca Zamfirescu și Niki Atanasiu.

Marcela Rusu dă un contur puternic, profund contemporan, eroinei, realizând, cu o înaltă ținută artistică, arcul evoluției *Norei*, de la naivitățile și candorile soției răsfățate, de la deruta femeii încolțite de nemiloase articole de lege, de la încăpățânarea în speranță și cumplita trezire și dezamăgire în fața eșecului minunii, la înflorirea personalității omului pe care Ibsen îl prezenta aici, prototip al omului liber. Marcela Rusu demonstrează în *Nora* un *joc de concepție*, ideilor rolului subordonându-li-se o întinsă gamă de mijloace actoricești complexe, dispuse cu o impecabilă tehnică a măiestriei interpretative. Gestul final al *Norei*, replicile adâncind concluzia și mesajul piesei, actrița le-a pregătit în anterioare insesizabile trepte de la începutul traiectoriei ei scenice. (...) Compoziția minuțios realizată în acest spectacol de Niki Atanasiu se desparte tranșant de stilul binecunoscutelor sale creații pe scena Naționalului (...). La rândul său, Geo Barton a zugrăvit în linii dense, sobre, un Helmer trufaș și mulțumit de sine însuși, veritabil *stălp ai societății* (...). Fidel indicațiilor regizorale și concepției, după părerea noastră, discutabilă, asupra rolului, Chiril Economu l-a înfățișat pe Rank ca pe un personaj dezgustător, un ins fals, un infirm, în primul rând moral (...).

Transcriind scenic pentru a doua oară replicile *Norei*, regizorul ne-a declarat că a avut în vedere faptul că tânăra echipă de interpreți trebuie să se antreneze într-un spectacol-școală, în care masivitatea rolurilor, profunzimea caracterelor, stringența conflictului și, în sfârșit, subtextul filozofic să transpară cu claritate și expresivitate artistică (...). În rolul lui Helmer, Emanoil Petruț realizează o compoziție interesantă în liniile directoare ale personajului. Petruț ne prezintă un Helmer tânăr, în plină parvenire socială, satisfăcut de ceea ce posedă și, printre altele, de încântătoarea Nora, pe care o iubește sincer, așa cum poate un Helmer să iubească (...). Și Constantin Rauțchi aduce, în rolul lui Krogstad, puncte de vedere noi asupra personajului, dezvăluindu-ne din neașteptate unghiuri *întunecatului* chip. (...) Aceeași concepție regizorală, după care doctorul Rank ar fi un fals prieten al casei, un caracter ambiguu, turbure, o dezvoltă și Gheorghe Cozorici, într-o compoziție minuțios detaliată (...). Fără îndoială, un examen greu a trebuit să treacă Valeria Gagealov, interpreta rolului titular. De cele mai multe ori, actrița izbutește să redea veridicitatea trăirilor și frământărilor *Norei*, mai ales în prima parte a spectacolului, unde conturează o imagine plină de farmec și tinerețe, o Noră naivă, necunoscând lumea în care trăiește”⁴⁴.

Pe 14 mai 1967, la Teatrul de Stat din Arad a avut loc premiera *Norei*, în regia lui Ivan Helmer și în scenografia lui Sever Frențiu. Interpreții au fost: Olimpia Didilescu (*Nora*), Victor Ionescu (*Helmer*), Iulian Copacea (*Krogstad*), Lucia Georgian (*Kristine Linde*), Constantin Adamovici (*Rank*).

⁴⁴ Mira Iosif, *Jalnica lume fără minuni*, în *Teatrul*, nr. 1, ianuarie 1964, p. 60–63.

După spectacol, Ana Maria Nartî a consemnat: „Despre *Nora*, spectacol pus în scenă la Arad de Ivan Helmer se pot spune (...) destule lucruri puțin măgulitoare. Se poate vorbi despre greșita distribuție a unor roluri importante, mai ales a rolului principal, și despre o caracterizare plastic-scenografică eronată. (...) Melodramă, spectacol de citire pasivă a textului, neteatralitate sunt calificative care se aplică acestei realizări, dacă o judecăm după aspectele ei imediate; foarte ușor putem ajunge la acuzația de *teatru vechi*. Cu toate acestea, montarea trăiește o viață a sa, proaspătă și pură, delicată, parcă văzută de la mare distanță sau urmărită printr-un perete de sticlă. Și dacă apreciate în parte componentele spectacolului oferă temeuri de nemulțumire, modul în care se angrenează le salvează de la banalitate, transfigurându-le uimitor și conducându-ne în cu totul alte direcții decât acelea pe care le-am putut prevedea.

(...) Olimpia Didilescu, desăvârșită actriță de melodramă, ajunsă în plină maturitate, promite și adeseori izbutește să întoarcă rolul Norei spre zona interpretărilor așezate sub semnul afectării pretins sensibile și pure. Victor Ionescu este fără îndoială un actor (...) capabil să nuanțeze și gândul personajului său și însușirile de intimă caracterizare socială; datele sale fizice și vârsta sunt însă contrare cerințelor distribuției (...). În plus, prezența dură, neșlefuită a lui Iulian Copacea face ca dezechilibratul și sensibilul intelectual care este Krogstad să devină un soi de raskolnik. (...) Interesant este că, în condițiile acestei vieți de seră, textul se aude neprevăzut de limpede; sensurile picură rotund și transparent în atmosfera scenică. Este un efect de distanțare cât se poate de neortodox, cel pe care îl obține Ivan Helmer: regizorul răcește și îndepărtează evenimentul dramatic, folosind nu armele analizei raționale, ci susurul emoției discrete, înlănțuirile delicate de stări de spirit și sentimente. Rareori am citit atât de clar într-un spectacol un om, o optică intimă, o atitudine intelectual-afectivă⁴⁵.

Teatrul de Stat din Baia Mare a prezentat premiera *Norei* pe 23 decembrie 1969. Regizor a fost Dan Alexandrescu, iar autoarea concepției scenografice a fost Adriana Leonescu. Larisa Stase-Mureșan (*Nora*), Radu Dimitriu (*Helmer*), Ion Săsăran (*Krogstad*), Olga Sârbu (*Kristine Linde*) și Vasile Constantinescu (*Rank*) au portretizat personajele principale.

Dinu Kivu a consemnat: „Într-o montare de prim rang cu acest text, *Nora*, cea realizată de Teatrul din Baia Mare, am întâlnit una din cele mai limpezi descifrări a sensurilor dramei. Regizorul Dan Alecsandrescu a intuit incompatibilitatea fundamentală, structurală, a personajelor și a construit întregul spectacol în jurul accentelor care marchează acest antagonism. Mai mult decât atât, s-a străduit să înmulțească *argumentele* Norei, elaborând cu minuție – într-o interpretare personală, diferită de tiparele clasice – unul din personajele secundare ale dramei: Krogstad. În versiunea lui (un Krogstad umanizat, victimă a unor conjuncturi nefaste; aproape o *Noră avant la lettre*, dar fără forța morală a acesteia), Helmer nu pierde numai în fața Norei, dar și în fața disperatului, frustratului Krogstad. Și în cazul doctorului Rank, Dan Alecsandrescu a accentuat, mai mult decât de obicei, ascendența morală asupra lui Helmer; scena în care Rank vorbește de iminenta lui moarte, în timp ce Helmer este preocupat doar de propriul său libido, este o explicită afirmare a contradicției dintre cele două temperamente, dintre cele două morale de viață (...).

Dan Alecsandrescu a avut șansa să întâlnească la Baia Mare o excepțională interpretă a Norei: Larisa Stase-Mureșan. S-ar putea ca această actriță – despre care am auzit atât de puțin până acum – să fie interpreta unui singur rol, și acesta să fie *Nora*. Dar o creație ca aceea realizată de ea în acest spectacol poate justifica o întreagă carieră. Finețea fiecărei nuanțe, complexitatea de sensuri pe care le căpătau în jocul ei fiecare gest, fiecare intonație, temperatura la care au fost interpretate scenele-cheie ale textului (discuția cu Rank, tarantella, convorbirea finală cu Helmer), au făcut din Larisa Stase-Mureșan o *Noră* memorabilă. Dintre ceilalți interpreți, cel mai apropiat de valoarea jocului ei au fost Ion Săsăran, care a făcut verosimil un nou Krogstad, în acord cu intențiile direcției de scenă (...). Din păcate, personajul cel mai important în economia piesei, după *Nora* – *Helmer* – a fost interpretat incolor, superficial, de Radu Dimitriu (...).

La reușita acestui spectacol (unul din cele mai bune regizate de Dan Alecsandrescu în ultimii ani), un merit aparte l-a avut scenografia foarte frumoasă și sugestivă semnată de Adriana Leonescu. Decorul era al lui Helmer, nu al Norei, burghez, infatuit cu moderație, în fond trist; prezența Norei în această atmosferă (reconstituită cu o minuție exemplară) era o acuzație în plus⁴⁶.

La Teatrul de Stat din Sfântu Gheorghe, secția maghiară, István Farkas a regizat *Nora*, premiera având loc pe 3 iunie 1972. György Szakács a realizat schițele pentru decoruri, iar Ágnes Szatmári a conceput

⁴⁵ Ana Maria Nartî, *Trei debuturi regizorale*, în *Teatrul*, nr. 8, august 1967, p. 50–52.

⁴⁶ Dinu Kivu, *op. cit.*, p.114–116.

costumele. Au evoluat Emma Elekes (Nora), András Csiki (Helmer), Jenő Korcsmáros (Krogstad), Piroska Nyiredy (Kristine Linde), Alajos Ács (Rank).

Cristian Pepino a semnat regia și scenografia spectacolului *Nora* reprezentat în premieră la Teatrul Dramatic din Bacău pe 29 decembrie 1976. Monica Bordeianu (Nora), Mihai Păunescu (Helmer), Constantin Manea (Krogstad), Rodica Mușțeanu (Kristine Linde), Titorel Pătrașcu (Rank).

Un an mai târziu, drama *Norei* a fost interpretată de Mihaela Găgiu (rolul titular), Constantin Brânzea (Helmer), Cristian Irimia (Krogstad), Mihaela Mitrache (Kristine Linde), Oswald Gayer (Rank), studenți la I.A.T.C. București, îndrumați de Marin Moraru în chip de regizor.

Pe 25 decembrie 1983, pe scena Naționalului craiovean a avut loc premiera dramei *Nora*, în regia Valentinei Balogh și în scenografia lui Vasile Buz. Personajele principale au fost portretizate de Georgeta Luchian (Nora), Remus Mărgineanu (Helmer), Valeriu Dogaru (Krogstad), Smaragda Olteanu (Kristine Linde), Emil Boroghină (Rank).



Fig. 33 – Ilinca Goia și Dorin Varga.

La Teatrul bucureștean „Constantin Nottara”, *Nora* s-a reprezentat în premieră pe 29 martie 1992, avându-i în distribuție pe Ilinca Goia și Cerasela Iosifescu (Nora), Dorin Varga (Helmer), George Constantin (Krogstad), Catrinel Paraschivescu (Kristine Linde), Ion Siminie și Ștefan Radof (Rank). Regia i-a aparținut lui Mircea Cornișteanu, iar scenografia a fost concepută de Mihai Mădescu.

Comentând acest spectacol, reputatul teatrolog Cristina Dumitrescu nota: „La un spectacol cu o piesă binecunoscută, clasică (ori clasicizată), fiecare dintre noi intră având o imagine proprie despre ceea ce urmează a vedea. În mod obișnuit nici nu este vorba, de fapt, de o imagine proprie, ci de suma unor informații, de reperele esențiale (...) în judecarea unui autor și a unei opere. Sunt spectatori care n-ar accepta în ruptul capului să întâlnească pe scenă altceva decât *spectacolul lor*, de acasă, alții care așteaptă cu încântare să fie contraziși. Este destul de

dificil, așadar, să pui în scenă un text arhicunoscut fără a nemuțumi pe unii sau pe alții. Concordia izbutește rar, atunci când montarea este *cum se cuvine*. Nu mai mult de atât. Nu mai puțin. În aceste cazuri, nici una din tabere nu pleacă dezamăgită; ce e drept, însă, nici prea ... amăgită.

Senzația aceasta de spectacol *cum se cuvine*, care totuși (sau de aceea) nu satisface pe deplin, ne-a lăsat-o *Nora*, pusă în scenă de Mircea Cornișteanu la Teatrul Nottara. E o montare ce nu surprinde prin interpretări originale, dar nici nu plictisește prin locuri comune; nu taie drumuri noi, fără a da totuși impresia mărșăluirii pe poteci bătute; nu lansează idei, ci ni le ordonează pe acelea cu care am intrat în sală. Epitetele sugerate se plasează în zona *echilibrat, judicios, profesional* (...). Ceea ce nu e puțin lucru. Nici prea mult. *Cât se cuvine*. Dacă montarea purta o altă semnătură regizorală, aceleași epitete ar fi constituit, poate, un merit important, dar Mircea Cornișteanu ne-a obișnuit rău, cum se spune (cu alte cuvinte, bine): ca de la acest nivel, de la amintitele epitete, *să înceapă* judecarea unei opere ce-i poartă semnătura.

Într-o scenografie onorabil-sărăcuță (și ne referim la ideile plastice, nu la materialele folosite), evoluează o distribuție căreia i se potrivesc, în general, același *echilibrat – judicios – profesional*. Pentru tânăra, foarte tânăra Ilinca Goia, rolul titular e o șansă deosebită și o probă de aptitudini pe măsura șansei. Actrița îi face față uneori foarte bine, uneori mulțumitor, ceea ce, raportat la dificultatea sarcinii artistice, este oricum de luat în seamă. Puțin sub combustia necesară a personajului, dar nu în afara desenului său, ni s-a părut a fi Dorin Varga. Pentru George Constantin, rolul din *Nora* reprezintă ceea ce reprezintă *Nora* pentru Mircea Cornișteanu: nu neapărat un punct de relief al propriei cariere, dar o cotă ce se plasează inevitabil peste punctele de relief ale altor cariere. Corect conturată, fără a depăși *greutatea specifică* a personajului în aliajul dramei, este evoluția lui Catrinel Paraschivescu. Lui Ion Siminie îi revine un rol generos, chiar ispititor; actorul îi dă târcoale cu evident interes, se apropie adesea de el și uneori îl și întâlnește⁴⁷.

Vorbind despre *Nora* regizată de Mircea Cornișteanu, Ioan Adam a consemnat: „Spectacolul e dominat de un personaj secundar, Krogstad, din care George Constantin face, în câteva fenomenale apariții, și un Mefisto și un Abel”⁴⁸.

⁴⁷ Cristina Dumitrescu, *Cum se cuvine ... cât se cuvine ...*, în *Teatrul*, nr. 7/92, p. 16.

⁴⁸ Apud Florica Ichim, *George Constantin și comedia sa umană*, București, 2004, p. 247.

Pe scena Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu, regizorul Radu-Alexandru Nica a montat *Nora* în stagiunea 2004–2005. Concepția scenografică a spectacolului a fost semnată de Carmencita Brojboiu. În rolurile principale au evoluat Diana Fufezan (Nora), Adrian Matic (Helmer), Pali Vecsei (Krogstad), Ofelia Popii (Kristine Linde), Gelu Potzolli (Rank).

Comentând spectacolul, Miruna Runcan nota: „Adaptări, *modernizări*, *actualizări* ale unor texte clasice se fac în România de mai bine de jumătate de secol. Astfel că simplul fapt de a redescoperi textul de bibliotecă (...), concentrându-l spre esența relațiilor, coroborat cu actul de adaptare contextuală a spațiului și costumului la contemporaneitate, nu ar aduce, în sine, nimic nou. E un alt soi de convenție suprapusă peste convențiile cuprinse intrinsec în propunerea dramaturgică, cu care publicul constant și cultivat e de mult familiarizat. De ce ar fi această adaptare diferită? În primul rând, pentru că, ținând cont de distanța încă strânsă între momentul revoluționarei apariții a Norei și ziua de azi, contextul socio-politico-psihologic îți atârna de picioare. E – din experiența de spectator spun asta – mult mai confortabil să îți asumi convenții actualizante la texte cu suport mitologic, de la Oedip la Troilus și Cresida ori Macbeth, să zicem, decât la Cehov ori la Ibsen. Distanța dă libertate în raport cu reorientarea convenției, și pentru artiștii scenei, și pentru spectatori. Apropierea inhibă și irită. În al doilea rând, pentru că însuși programul-manifest al regizorului abia ieșit din școală face apel, cu vehemență, la orizonturile de așteptare (...) ale contemporaneității imediate și la „un nou tip de realism“ terapeutic, violent, mușcător, menit să aducă un spațiu de respirație în raport cu marile construcții manierist-metaforizante, livești până la sufocare, atât de frecventate pe scenele noastre în ultimele două decenii. În fine, pentru că același program regizoral aduce în prim-plan două probleme tehnice egal de importante: cea dintâi e legată de disciplina particulară a lucrului cu dramaturgul pentru pregătirea textului de spectacol (în cazul de față Anamaria Enescu); cea de-a doua este legată de utilizarea noilor tehnologii (video, computer, combinații între cele două) în raport direct cu reorientarea ritmurilor de percepție ale spectatorului în spațiul teatral (...). Ce oferă însă spectacolul în această ordine de idei ?

În umbră, plecând de la oglinda scenei, apare un spațiu trapezoidal, complet alb și fără nici un artificiu decorativ, cu doar trei uși înguste în fundal și o pată minusculă de gemuleț undeva pe peretele din stânga, asemeni unui hidrant într-o instituție (...). Lângă arlechini, dar și circulând vag, în poziții oarecum hieratice, cei care vor deveni Kristine Linde (Ofelia Popii) și Krogstad (Pali Vecsei); undeva spre centrul scenei, în aceeași umbră, îmbrăcată într-o rochie simplă și neagră de seară, Nora (Diana Fufezan), mișcându-se abia simțit, ca un trunchi de copac subțire în bătaia unei adieri. Întregul prolog, destul de amplu, e format dintr-un montaj aparent documentar, legat de relația de cuplu, proiectat pe peretele din dreapta (...). Alternanța de comic și dramatic-emoțional nu e deloc teatrală (...). Decorul va rămâne complet neschimbat și după luminarea sa convențională pentru deschiderea intrigii. Ceea ce va lucra spațial va fi, în ordine, trupul uman (cu vestimentație actuală, într-o coloristică dominant intunecată, cu excepția costumului de bal al Norei, roșu-cardinal – negru-argintiu, amintind de un clip de acum vreun deceniu al Madonnei, la care se și face referire în dialog); apoi, distribuția foarte sofisticată, deși discretă, a luminii, care se transformă de nenumărate ori, în funcție de stările sufletești, de registrele vocale, de tensiunile situaționale, venind dinspre plafon, dinspre colțurile din spatele fundalului, frontal sau oblic, ba chiar prin pereți. În fine, spațialitatea e reordonată ritmic și de intervenția coloanei sonore (...).

Arhicunoscutul text pare, paradoxal, de o prospețime șocantă, tocmai din pricină că o bună parte a publicului știe bine ce-o să se întâmple, ba chiar ce-o să se rostească, în timp ce altă parte – substanțială – a aceluiași public habar n-are. Adaptarea are o tăietură dramaturgică de un curaj rar și de o subtilitate dintre cele mai dificil de găsit pe piața teatrală în situații similare. Ansamblul materialului ibsenian, în gramatica sa narativă, dar și în substanța sa intențională, este retopit nu pentru a deveni *comentariu* plecând de la text, ci pentru a vorbi cu o voce nouă, a prezentului. Micile necesități contextuale, de *hic et nunc*, sunt alese de autorii adaptării cu grijă (...) pentru a spune, în fond, spectatorului actual, exact și dureros, ceea ce Ibsen spunea/spune: care e condiția cuplului format, și atunci, și acum, pe nisipul mișcător al iluzoriei proiectii de



Fig. 34 – George Constantin.

sine în celălalt; cum se naște însingurarea gestului mărunț, în care materialitatea se dematerializează, iar dorința e mereu neîmplinită; ce aduc generozitățile crude și dureroase atunci când rămân invizibile destinatarului lor și care e gustul singurătății funciare la care ești condamnat din proprie voință. Iată, aceștia sunt Nora și Helmer, doi oameni care se încurcă în propria lor pasiune și care luptă să-și păstreze *prestigiul* în imaginea celuilalt, pâna la autodistrugere. Și, firește, iată prețul crunt, vecin cu crima, al eliberării femeii, care va trebui totuși plătit.



Fig. 35 – Ofelia Popii.

(...) Eroii dramei își vorbesc cu priviri fixe, pe axe ale scenei mereu paralele, nu ajung să se atingă decât fugar, în pofida cuvintelor pe care le schimbă sau a descărcărilor violente de energie, care parcă fac să sară scânteii. Au mișcări rupte, dezarticulate, sau unduios demonstrative, ca într-un spectacol în oglinzi (...). Doctorul Rank își găfâie maladia sau o bravează îndrăgostit, fiind răsplătit cu o scurtă recompensă erotică, rod al disperării comune, de o Noră copleșită de propriile neputințe. Însă, evident, cele mai complexe scene, chiar dacă desenate aparent cu un soi de peniță japoneză, sunt cele dintre Nora și Helmer, în care se combină mereu mai intens pasiunea solipsistă a bărbatului, fragilitatea, spaima nebunească și viclenia agonică a femeii.

Nimic din toate acestea n-ar fi fost posibil – nici emoția personală și intelectuală a spectatorului, nici frenezia incintării, nici senzația de gol în stomac – fără asemenea excepționali actori. Căroră, sunt convinsă, nimeni n-o să le dedice premii, tocmai pentru că ansamblul cristalin al echipei pe care o formează e fără cusur. Abia după ce ieși din sală, pe strada ploioasă, realizezi cât de cumplită meserie e actoria, când a călcat cu grație și disciplină peste orice cabotinaj. Diana Fufezan aruncă către spectator o uriașă energie conținută, cu un minimum de mijloace, într-o complexitate de stări și treceri amețitoare; e secundată strălucitor de Ofelia Popii, probabil cea mai stranie, mai (ciudat) directă, mai profund sinceră Kristine pe care îmi amintesc să o fi văzut. Adrian Matic e, succesiv și uneori chiar simultan, dominant și dominator, naiv până la gogomanie, senzual ori meschin, cu mici pete de luciu grotesc, fragil până la tăierea picioarelor. Construiți într-un soi de tandem invizibil, (Rank) Gelu Potzulli și (Krogstad) Pali Vecsei au, la rândul lor, de înfruntat tectonice răsturnări, ce pot fi rezolvate, la viteza de derulare a spectacolului, numai cu o minuțioasă concentrare și cu o forță expresivă care exclud orice demonstrativism. Pentru că propune o spargere de tipare temeinic motivată, pentru că nu-și țipă lecturile, ci își asumă aproape fizic durerea, pentru că are cu adevărat un gând, dar nu dă cu gândurile altuia de pereți, pentru că te face să recunoști că ai fost sau ești în „casa păpușii” și pentru că te bucuri de actori fără încetare (...), *Nora* lui Radu Alexandru Nica e, neîndoielnic, o izbândă⁴⁹.

Sorin Militaru a regizat *Nora* la Teatrul Național din Târgu Mureș în stagiunea 2005–2006. Ștefania Cenean a fost autoarea decorurilor și costumelor. Mihaela Mihai și Elena Moaleș (Nora), Bogdan Farcaș (Helmer), Marius Turdeanu (Krogstad), Elena Pirea (Kristine Linde) și Dan Glasu (Rank) au fost protagoniștii dramei.

Vizionând spectacolul, Diana Secărea a făcut următoarele considerații: „N-am greși deloc dacă am vorbi despre Nora Ibsen și Hedda Ibsen. Atât sunt de unice și de puternice aceste două personaje. N-am greși deloc dacă am vorbi despre *noraism*. Fără a avea nevoie de cifrele seci și exacte ale statisticilor, *Nora* este una din cele mai des montate piese din toată dramaturgia universală și, fără urmă de ironie sau aciditate, pune pe jar toată suflarea actoricească cu precădere feminină din orice teatru. Anul acesta, când se împlinesc 100 de ani de la moartea sa, Henrik Ibsen este dramaturgul numărul unu pe toate scenele lumii. Fie că e un Ibsen arhiconvențional, corect și bine făcut, modern și îndrăzneț sau inedit și surprinzător.”

Nora Teatrului Național Târgu Mureș, în direcția de scenă a lui Sorin Militaru, este remarcabilă în primă instanță prin faptul că e vorba de două spectacole, oarecum paralele, oarecum îngemănate. Ni se oferă spre analiză și meditație două viziuni, două perspective diferite asupra personajului, interpretat de tinerele actrițe Mihaela Mihai și Elena Moaleș. Restul personajelor sunt aduse pe scenă, în ambele spectacole, de Bogdan Farcaș (Torvald Helmer), Dan Glasu (Rank), Elena Pirea (Kristine Linde), Marius Turdeanu (Krogstadt) și Iolanda Dain (Anemarie), dar structura relațiilor diferă prin prisma Norei, în jurul căreia se articulează întreg spectacolul.

⁴⁹ Miruna Runcan, „*Nora*” ca expresie a unui program regizoral actual, în *Observator cultural*.

Cele două Nore ale lui Sorin Militaru, chiar dacă evoluează în același context social și uman și sunt supuse acelorași presiuni de familie, interpretează partituri cu totul și cu totul diferite. Elena Moaleș, o actriță de o maturitate și de o forță scenică remarcabilă, e de un firesc rar întâlnit. O Noră mai degrabă clasică, dar desigur nevăduvită de atenția regizorului față de frământările interioare și sensibilitățile specifice individului modern. Mihaela Mihai, o actriță tânără, aflată la primul său mare rol, dă viață unei Nore suprinzătoare, poate nemaîntâlnită până acum: *vrăbiuța*, *păsărica* lui Helmer, îmbrăcată la începutul spectacolului în aceeași ținută ca și propriile sale fiice, e o fetiță, o păpușă de o senzualitate dusă la extrem. Sorin Militaru vede fără doar și poate evidente similitudini între Nora și Marilyn Monroe, amândouă victime mai degrabă ale bărbaților din jur și ale lumii în care au trăit, decât ale propriei sexualități. Jocul în care Nora a intrat de dragul tatălui său și al lui Torvald ia sfârșit, saltul de la acest copil-femeie, exhibiționist și ușor pervers, la femeia matură capabilă de orice sacrificiu pentru iubire este uriaș. A necesitat reale eforturi și un curaj nebun. Nora își pierde treptat aspectul de Lolită, rol pe care în mod vădit îl joacă de dragul lui Torvald, evoluând înspre un personaj cu adâncimi arareori întâlnite în literatură.

Bogdan Farcaș, tot din generația actorilor tineri, susține foarte bine rolul soțului, autosuficient, mulțumit de liniștea căminului și de relaxarea financiară conferită de noua numire în postul de director de bancă. Elena Pirea dă viață doamnei Linde, prietena de-o viață a Norei, măcinată între dragostea mai veche pentru Krogstadt pe care-l reîntâlnește după zece ani, și dorința de a-și ajuta prietena, aflată la chereumul celui din urmă. Siguranța sa pe scenă, dată fără discuție de un har și-o măiestrie pe care puțini actori le au, dă greutate și echilibru spectacolului. În același registru al stăpânirii artei actoricești se situează Dan Glasu, al cărui personaj se află la apogeul unei vieți marcate de o iubire pe care n-a îndrăznit s-o mărturisească. Marius Turdeanu construiește un Krogstadt convingător, marcat de sentimente contradictorii (...).

Unul din elementele fascinante ale Norei de la Târgu Mureș, care cu adevărat ajută spectacolul în a se exprima, este decorul, semnat de Ștefania Cenean. Casa de păpuși, fragilă, cu pereți de sticlă dă senzația de spațiu casabil, de refugiu din fața realității dure, pe care e totuși imposibil să n-o vezi și de care în cele din urmă nu poți scăpa. Nici măcar dacă rămâi închis în casa de păpuși, între pereții de sticlă. Muzica aleasă pentru aceste spectacole, (interpretată de) Massive Attack, Portishead sau Norah Jones situează textul într-o zonă a unei modernități, subtil și inteligent asumată. Unul din pariurile, spunem noi câștigate de către regizor, este faptul că a ales să lucreze cu actori tineri, talentați, ale căror disponibilități artistice a știut să le exploateze cu succes și cărora le-a dat o șansă pe care altfel poate n-ar fi avut-o. Mergeți să-i vedeți pe scenă. Merită !⁵⁰.

În cadrul Festivalului Național de Teatru, găzduit de București în noiembrie 2007, ansamblul berlinez Schaubühne am Lehniner Platz a prezentat *Nora*. În regia lui Thomas Ostermeier au evoluat Anne Tismer (Nora), Jörg Hartmann (Helmer), Kay Bartholomäus Schulze (Krogstadt), Jenny Schily (Kristine Linde), Lars Eidinger (Rank). Decorurile au purtat semnătura lui Jan Pappelbaum, iar concepția costumelor i-a aparținut lui Almut Eppinger.

Opiniile lui Adrian Mihalache au fost următoarele: „Titlul original al *Norei* nu este *Casa de păpuși*, cum s-a tradus la noi, ci *Casa păpușii*. Diferența este importantă. Prima variantă sugerează o jucărie, a doua, o colivie. Din această colivie eroina nu se mulțumește să scape, furișându-se, ci pleacă hotărâtă, trântind ușa. În versiunea lui Thomas Ostermeier (...), ea nu se mulțumește cu atât: îl asasinează pe temnicer, lăsând în urmă locul pustiu.

(...) Nu la publicul românesc s-a gândit Thomas Ostermeier când a decis să aducă piesa lui Ibsen la zi, ci la clasa mijlocie occidentală. Decorul lui Jan Pappelbaum face din *casa păpușii* un duplex în stil Bauhaus, dotat cu fotolii desenate de Mies van der Rohe, cu instalații audio *high tech* și cu un acvariu spectaculos, în care soții



Fig. 36 – Anne Tismer și Jörg Hartmann.

⁵⁰ Diana Secărea, *Cele două Nore ale Naționalului*, în *Ziarul de Mureș*, 13 martie 2006.

se mai bălăcesc din când în când. (...) Soțul este un tehnocrat al zilelor noastre, cufundat în laptop și conectat la celular. Ca detaliu amuzant și semnificativ, regizorul o face pe Nora să-l sune la mobil, pentru a-i capta atenția, deși cei doi sunt în aceeași cameră. Helmer este mai mult autoritar decât persuasiv, de aceea n-a reușit ca avocat, dar noua lui carieră de bancher pare a se potrivi mai bine cu rigiditatea lui. Nu are însă sânge rece: izbucnește la nervi și se panichează ușor. Jörg Hartmann își construiește personajul ca pe un individ emotiv, labil, cu ieșiri isterice, presărate din plin, cu efecte comice.



Fig. 37 – Anne Tismer, Lars Eidinger (în prim plan) și Jörg Hartmann (în plan secund).

Și celelalte personaje, cu excepția doamnei Linde Jenny Schily (care păstrează rolul în limite tradiționale), o iau razna cam des. Krogstad, interpretat de Kay Bartholomäus Schulze, nu este implacabilul răzbunător, ci un nedreptățit scos din minți, cu mers dezzechilibrat și vocea în continuă schimbare (...). Dr. Rank, în interpretarea proaspătă și dinamică a lui Lars Eidinger, un *playboy* fără noroc, bolnav de SIDA. Atracția exercitată de Nora asupra lui, abia sugerată de Ibsen, este aici clar manifestată, dar interpretul adaugă în mod inteligent, la exhibiția lui sado-maso, nuanțe fine de autoironie (...). Interpreta principală, Anne Tismer, are un rol foarte greu, deoarece ea trebuie să arate o continuă transformare, rămânând aproape tot timpul în scenă. Fata veselă de la început, bucuroasă că a scăpat de probleme materiale, se lasă antrenată în jocuri războinice cu copiii. Devine angoasată pe măsură ce amenințarea crește. Pentru

scena de maximă tensiune a pregătirii pentru bal, costumul italianesc și tarantela sprintară au fost înlocuite prin ținuta *punk* și muzica *techno*. Ideea lui Ostermeier nu e rea, dar trebuie să menționăm că tarantela nu a fost aleasă de Ibsen la întâmplare. Dansul respectiv presupune o rotire din ce în ce mai accelerată, în ton cu precipitarea acțiunii, și este menit să neutralizeze forța malefică a păianjenului otrăvitor (*tarantula* Krogstad). Maturizarea Norei – după momentul de criză, când a cochetat cu sinuciderea, și după ce și-a văzut soțul în ipostaza cea mai jalnică și meschină cu puțință – este admirabil jucată. (...) Tocmai stăpânirea de sine și luciditatea la care ajunge fac neverosimilă și nemotivată împușcarea finală a soțului, cea mai nefericită inovație regizorală din acest spectacol (...). Împușcarea e gratuită și cam stupidă, mai ales că urmează încă o (din fericire, ultimă) rotire a decorului, astfel ca Nora să ne fie înfățișată ghemuită și neajutorată, în fața ușii, fapt care contrazice atât sensul piesei, cât și esența personajului⁵¹.

⁵¹ Adrian Mihalache, *Actualizarea lui Ibsen*, în *Teatrul azi*, nr. 1-2/2008, p. 22–25.