

HENRIK IBSEN ÎN ROMÂNIA (III)

LUCIAN SINIGAGLIA

Title in English: Henrik Ibsen in Romania (III)

Abstract

Part of a monographic study, this paper deals with the introduction of Ibsen's oeuvre in Romanian culture and its significant influence among theatre practitioners. In the third chapter, the author continues to analyse the contribution of Romanian theatre thinkers to the exegesis of Ibsen. He then traces back the history of *The Wild Duck* and *Rosmersholm* on Romanian stage, from the late nineteenth through the twentieth century. The paper provides data regarding the casts and crews engaged in the production of the two plays, and it includes excerpts from several theatre reviews. With his keen sense for both human inner conflicts and the wider social picture, the Norwegian playwright was a major challenge for actors, stage directors, scenographers; by drawing the history of staging Ibsen in Romania, the author also offers a glimpse into the evolving mentality of theatre-going public and the development of theatrical language.

Keywords: Mihail Sebastian, Petru Comarnescu, Ibsenian exegesis, Romanian stage, *The Wild Duck*, *Rosmersholm*.

PREZENȚE IBSENIENE ÎN GÂNDIREA ROMÂNEASCĂ

Considerațiile lui Mihail Sebastian despre universul ideatic cuprins în dramele lui Ibsen au apărut în două numere ale ziarului *Cuvântul*, publicate în 1928. Autorul *Jocului de-a vacanța* evoca impactul produs de lectura pieselor dramaturgului norvegian asupra formării sale intelectuale: „Ibsen a fost întâia metafizică a primilor noștri ani de adolescență și liceu. Întâia întâlnire cu *Ideea* – noțiune neprecisă și obscură – întâia cochetărie de atitudine și gând. Cartea se deschide cu semne ciudate și simboluri, adulmecând interpretări. Băiatul de cincisprezece ani se închidea în severitatea norvegiană a volumului și se împărțase precoce din acest misticism terestru și civic. (...) Erau acolo o răzvrătire și o lume nouă, în care oamenii trăiau pentru ca să răspundă întrebărilor lui, să-l nedumerească, să-l muncească și să-l învie deodată – dincolo de toate neînțelegerile – într-o pricepere clară și absolută. Viată era acolo numai pe culmi și adevăruri. Oamenii se mișcau pentru idei. Și se împușcau. La vârsta când cineva se sinucide imaginar cel puțin o dată pe zi, iată că se arată o lume de morți superbi și voluntari. Glonte de Hedwigăi Ekdal răsuna sub bancă în mână și inima cititorului licean, împrăștiindu-i chiar sângele lui într-o tragedie neînțeleasă, desigur, dar apropiată de el. Gestul îl izbăvea ca o îndumnezeire”¹.

Sebastian își continua excursul în memorie cu referiri la personajele dramelor scrise de Ibsen, dovedind o cunoaștere profundă a operelor dramaturgului norvegian: „Pe caiete personale se înșiriau mărunț aforismele sistemului ibsenian, ca niște porunci ale unei evanghelii bărbătești și noi. Scriindu-le, băiatul de clasa a cincea de liceu avea conștiința unui act de curaj realizat de pumnul lui acolo, nu cu cerneală, ci cu sânge și voinicie. Le trăia mistica lor nelămurire cu îndârjită credință și visa (...) o nouă viață și o altă orânduială. Cu ce era știrbit devotamentul lui, dacă – din vina altora – nu realiza în fapt plecarea doctorului Stockman. Dar se știa pe sine alături de acest martir, înfruntând, el, pietrele și huiduielile (...). Nu înțelegea simbolul de vis al copilului Gerd, sărind ca o veveriță înaintea ochilor, și drumului pastorului Brand, dar se

¹ Mihail Sebastian, *Ibsen, întâia metafizică*, în *Cuvântul*, 15 martie 1928.

vedea el – mâniat și apocaliptic – dominând peisajul scandinav cu ghețuri și culmi, imensificându-și silueta lui de piatră între ghețari și cer”².

Sunt inventariate în articolul amintit ideile majore care străbat opera ibseniană, dar și elementele de limbaj. Sebastian a identificat câteva noțiuni precum „stat, religie, iubire, libertate, conștiință”³, din care provin motive dramatice fundamentale. Eseistul subsuma aceste expresii unui „vocabular sumar și vag, satisfăcând, cu înțelesurile lui indecise, doruri de probelmă și finalitate. Cuvintele aveau virtuți de sonoritate și taină. Era în ele un mesianism – oarecum burghez și placid – cu avânturi domestice, dar și răzvrătiri mondiale”⁴. Se remarcă apoi revenirea la tonul confesiv și continuarea referințelor la poemul dramatic *Brand*, de unde putem deduce că Sebastian era profund legat de această lucrare. „Adolescentul, care în nopți de insomnie îl lichidase pe Dumnezeu, era bucuros să-și găsească o religie rațională fără biserici și popi. Clădea imaginar, odată cu Brand, pe o stâncă aspră (...), o casă de gheață, în care aveau să se roage ei: un profet, un copil și o nebună”⁵. Tabloul pictat de Sebastian trimite la picturile romantice ale lui Caspar David Friedrich.

Evocând amalgamul ideilor de sorginte marxistă și nietzscheană care îl fascinau în adolescență, autorul extindea înțelesurile adânci ale dramelor lui Ibsen către consecințe extreme. Nu lipsește însă din text nuanța ușor autopersiflantă: „Împăcând aceste sugestii de vag individualism cu nelămurite frânturi dintr-un marxism neînțeles, liceanul de clasa a cincea dărâma cazărmi, distrugea războaie, înfrătea popoare, transforma mănăstirile în birouri și birourile în biserici. Moarte statului! Moarte familiei. Revendicări imediate: dragostea liberă, libera cugetare și domnia conștiinței. Problemă sufletească ce se putea converti în program politic. Ideal oscilând între vedenia supraomului și a înlăturării plus-valutei, îmbrățișa toată viața, recreând-o într-o lume de îngeri autodidacți și profeți. Pământul se popula dintr-o dată cu femei fatale, eroi cuceritori – Feți frumoși scientist-vizionari și sfinți. Surâdea straniu chipul Heddei Gabler, făcând, peste moartea poetului romantic, semn îndepărtat unui stăpân al mărilor”⁶.

Finalul articolului pune surdină exaltărilor juvenile. Sebastian se despărțea de o timpurie dragoste literară minimizând mesajul creațiilor altădată iubite, dar păstrând totuși amintirea unei capodopere: „Mai târziu Barrès, Claudel, Gide (...) îndepărtează severitatea cu redingotă a doctorului scandinav și tulbură inimi în trecerea lor pasionantă și vie. Celuilalt îi rămâne însă înalta superioritate de a fi fost cel dintâi purtător al gândului și primul îndrumător către speculație. Se uită greu felul unic în care cuvântului din afară i-a răspuns ceva în taina lăuntrică a copilăriei. Am iubit în Ibsen sentimentul metafizicii. Fericirea primă a gândului dezinteresat și dezlipit de pământ. (...) Nu, n-am să scot din lăzi vechi cărți uitate și n-am să-mi pun la încercare – sărbătorind, amator, un centenar – rezistența primei pasiuni literare. *Stâlpii societății* vor fi ridicoli în nemțescul lor optimism, *Dușmanul poporului* bătrân și *Nora* inactuală. Dar înainte de a deschide acest fantastic poem de umanitate și vis, care se cheamă *Când noi morții vom învia*, mă gândesc cu limpede bucurie la profesorul și tovarășul întâiei metafizici”⁷.

În cel de-al doilea articol publicat în 1928 (anul centenarului Ibsen), Mihail Sebastian se îndepărtează de tonul confesiv care marcase textul anterior, analizând în schimb receptarea creației dramaturgului nordic. „O istorie amănunțită a carierei pieselor lui Ibsen ar avea o însemnătate care ar depăși-o pe aceea a unui tablou comemorativ de almanah. Închipuiți-vă reprezentate în linii grafice, cu cifre, progresii și comparații, succesele operei, variațiile ei de latitudine, calendar și anotimp”, nota Sebastian în deschidere. „Lucrul ar interesa și pentru alte motive decât literatura, critica și Ibsen. Ar fi un excelent studiu de sociologie pragmatică. Ar fi o hartă cu indicația temperaturii spirituale, specifică fiecărei țări în parte, fiecărui popor, fiecărei clase sociale. Căci în faptul exploziei lui Ibsen în Franța – scurtă, meteorică, pasionantă și vremelnică – este un sens. Iar în lenta sa pătrundere în inteligența masivă (...) a țărilor din nord este un altul”⁸. Sebastian a oferit argumente viabile în favoarea afirmațiilor sale, pornind de la unele remarce asupra unei adevărate axe a operei ibseniene. „Simplul adevăr că Ibsen a plăcut într-o anumită ordine (*Nora – Femeia mării – Rața sălbatică*) exprimă concentrat istoria esteticii contemporane de cel puțin patruzeci de ani. Pretind că în acest fapt este un rezumat de mentalitate contemporană și că aceste trei faze ale succesului dramaturgului norvegian sunt trei trepte de sensibilitate, trei vârste, trei lumi, trei veacuri”⁹.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Mihail Sebastian, *Comemorarea lui Ibsen. Repertoriu pentru un centenar*, în *Cuvântul*, 24 martie 1928.

⁹ *Ibid.*

Comentariile asupra celor trei drame îi oferă un bun prilej eseistului pentru a-și expune, în mod neostentativ, largul orizont cultural. „*Nora* corespunde vârstei generoase de sindicalism și mistică socială, pe care Dumas-fiul, Zola, anul 1880, feminismul și afacerea Dreyfus o rezumă. *Femeia mării* este complementul nordic – deci mai obscur, mai interiorizat, mai cerebral și mai dens – al simbolismului francez. Este estetica liricului Maeterlinck. Exceptând *Când noi morții vom învia* (...), *Femeia mării* este singura dramă a simbolismului germanic nealterată de teză și morală. Iar *Rața sălbatică* rămâne, cu larga ei cuprindere de viață și oameni, în acest timp de umanism și seriozitate. Se adâncește adevărată și bogată de sens, creatoare de viață și construită în dimensiuni precum undele sonore în jurul metalului, precum armătura magnetului”¹⁰.

Luând ca reper câteva din ideile care străbat cele trei drame amintite, Sebastian a navigat și spre alt orizont ibsenian, acela al sondării unor universuri umane dintre cele mai diverse: „Recitirea cărții acesteia [*Rața sălbatică*, n. n.] e o descoperire. Chiar pentru cine nu s-a îndoit o clipă, de la prima lectură, de larga umanitate aflată în paginile acelea. Nu mă interesează problema situației. Nu mă interesează nici chiar simbolul – genial utilizat din punct de vedere tehnic și dramatic – de o mare intensitate emoțională și de autentică artă. Mă câștigă, mă emoționează exclusiv adevărul oamenilor acelora, bucată de viață completă pe care o trăiesc ei, meschini, ridicoli, nenorociți, păcătoși și veridici. Simți în traiul lor resorturile vieții fărâmițate pe stradă și în lume în o mie de amănunte și fapte diverse”¹¹.

Din finalul articolului semnat de Sebastian transpar semnele unei profunde jubilații intelectuale: „Cu absolut același temperament de liric intimidat și de asprime chinuită, împărțit de asemenea între simbol și viață, între lumini și obscurități, rămâne scris acest poem definitiv și ultim, acest epilog de viață și geniu: *Când noi morții vom învia*. Poezie de teatru mai inspirată nu cunosc. Simbolul este dramatic cât o acțiune și clar cât o linie dreaptă. Nu e pus în gura nici unui *raisonneur*, nu împletește nici o lovitură de treaptă, nu se bagatelizează în problemă. Nu îl simți în culise legând meșteșugit replica și gestul. Ci rămâne dens și aproape în scenă ca o atmosferă inaccesibilă și pură. Teatrul poemului acestuia trebuie clădit pe un munte. Acolo simbolul ar înceta a fi taină. Unde sfârșește povestea, unde începe imaginea”¹².

Mihail Sebastian a revenit în celebrul său *Jurnal* asupra dramaturgiei ibseniene: „[Am] recitat *Hedda Gabler*. (Cred că sunt 15-17 ani de când n-am mai citit o piesă de Ibsen. Ciudată pasiunea mea pentru el, în adolescență. Știam aproape pe dinafară *Rosmersholm*, *Brand*, *Rața sălbatică* și atâtea altele...). În primele două acte *Hedda* mă irită. Simpatia mea merge spre oamenii simpli ai dramei, ca *Thea*, spre mătușa bătrână și chiar spre mediocrul *Tesman*. *Hedda* e numai rea, crispată și egoistă. Dar actele 3 și 4 îi dau o intensitate, o adâncime, care depășesc onestitatea simpatică a celorlalți”¹³.

Asemeni lui Mihail Sebastian, esteticianul Petru Comarnescu l-a omagiat pe Ibsen în 1928, cu ocazia trecerii unui veac de la nașterea dramaturgului norvegian. Pasionat exeget al creațiilor lui Eugene O'Neill, Comarnescu era un om de artă cu o vastă cultură, capabil să deslușească și să sintetizeze principalele traiecte ideatice ale operei ibseniene în câteva pagini.

Prima parte a articolului pornește de la evocarea lui Wagner, teoreticianul operei de artă totale, și continuă cu marcarea continuității semnificațiilor ce se desprind din creația acestuia până la esența dramelor lui Ibsen. „Wagner a întrunit elemente teatrale, plastice și muzicale într-o amplă și unitară sinteză. Wagner a fost un supraom, care a putut să se scoboare până în puritatea primară a basmului german, până-n fiorii nealterați ai creștinismului, până-n misterul puterii sufletului omenesc. Atâta vigoare și forță vulcanică n-a mai 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 Brabant*, care ar fi putut fi soție nu numai lui *Lohengrin*, ci și a lui *Brand*, precum *Ellida*, femeia mării, ar fi *Senta Olandezului zburător pe corabia-năluca*”¹⁵.

Aserțiunile lui Comarnescu privind arhitectura și substanța dramelor ibseniene subliniau fundamentele estetice ale acestora: „Teatrul lui Ibsen nu a fost asimilat cu un teatru «tezist» și scena ibseniană cu o catedră

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Mihail Sebastian, *Jurnal*, București, 1996, p. 492–493.

¹⁴ „Neștiutor curat la suflet” (traducere din limba germană de L. Sinigaglia, în conformitate cu semnificația expresiei așa cum apare în reprezentația scenică sacră *Parsifal* de Richard Wagner).

¹⁵ Petru Comarnescu, *Semnificația lui Ibsen în estetica veacurilor*, în *Politica*, 21 martie 1928.

de morală? Când spui «teatru de idei» nu te gândești și astăzi, domnule cititor, la Ibsen? (...) Dar răspunsul nu importă. Oamenii luminați știu, însă, cu toții că Ibsen a fost deasupra oricărei predici protestante și că teatrul lui e teatru în primul rând și apoi «de idei». Că Ibsen a fost un gânditor, un mare gânditor și filosof, nu e îndoială. Dar calitățile lui esențiale sunt de ordin pur estetic. Ideile nu i-au fost decât mijloacele, cantitățile sublime care au întocmit drama conștiinței umane cu ea însăși. (...) Teatrul idealurilor e o invenție esențial ibseniană. Dar personajele ibseniene trăiesc dincolo de ideile pe care le vehiculează, trăiesc mai curând prin ele, decât în limita lor. Brand sau Nora sunt dincolo de ideile lor de neînduplecați cavaleri ai adevărului¹⁶.

Exegețul român și-a exemplificat teoria asupra profunde teatralități a operei lui Ibsen prin considerații care denotă cunoașterea unor momente de seamă ale vieții teatrale europene: „Eroii ibsenieni luptă și opun idei, fără a se confunda cu ele. Eroii sunt mai tari sau mai slabi decât ideile care îi însuflețesc. Oricine știe finalul piesei *Nora*, când [eroina] pleacă în lume pentru a învăța să trăiască asemeni celorlalți semeni ai ei, care osândesc faptele bune din prejudecată și aprobă minciunile utile din interes. Cu acest final s-au petrecut diferite schimbări. Astfel, nu mult după anul 1880, când s-a reprezentat pentru cea dintâia dată *Nora*, Ibsen a modificat finalul, după cererea unui impresar, făcând pe eroină să rămână până la lăsarea cortinei îngenunchiată înspre camera copiilor ei. Dar dovada că eroii sunt și dincolo de idei în teatrul ibsenian a adus-o în chip elocvent interpreta Norei de la Burgtheater-ul vienez din 1906. Această actriță, care urma, conform textului original, să părăsească locuința soțului ei, n-a putut îndeplini această prescripție a textului și a rămas nehotărâtă, lipsită de puterea de a lua o decizie, până ce cortina a acoperit spectatorilor neașteptata viziune a Norei, rezemată de ușa puțin deschisă, pe care nu putea nici s-o deschidă de tot, dar nici s-o închidă. O astfel de stare psihologică este, desigur, deasupra puterii ideilor¹⁷.

În incursiunile pe care le face în universul ibsenian, Comarnescu a stabilit câteva conexiuni între diverse stări și situații, pe de-o parte, și teorii științifice sau psihanalitice, pe de altă parte: „Ibsen are o artă poetică proprie. Iar ideile și semnificația operelor lui sunt în această privință și mai adânci decât par. Estetica, atât de frecventă astăzi, a adus o lumină pe care pozitivistii de odinioară n-au prea avut-o, când l-au judecat pe Ibsen. Iar relativismul einsteinian și priceperea subconștientului freudian ar putea tălmăci o seamă de stări sufletești, până acum prea rigid și strâmt. Astfel vom putea, poate, înțelege mai bine categoricul «tot sau nimic» al lui Brand, dar mai cu seamă suferințele Norei; obsesia Ellidei, femeia mării; curajul lui Bernick de a se descătușa de minciună (*Stâlpii societății*); soarele de morfină pe care doamna Alving îl aduce fiului-strigoi; singurătatea doctorului Stockman, dușmanul poporului; 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 pământ, ca-n *Micul Eyolf*, sacrificatul¹⁸.

Preocuparea criticului de artă român pentru destinul operei ibseniene transpare în finalul articolului: „S-au studiat prea mult ideile și semnificația lor în teatrul atât de viguros al lui Henrik Ibsen. După o sută de ani de la nașterea lui, ar fi timpul să se ocupe lumea și de estetica unică a acestui teatru, de desăvârșita putere dramatică a aceluia ce-a închis în dramele sale romantismul unui sfârșit de veac, potențând idealul, valorificând ideea și mișcând lumea și natura cu forța lui poetică, amplă, intensă, adâncă¹⁹.

DRAMATURGIA IBSENIANĂ ÎN LUMEA SPECTACOLULUI ROMÂNESC

Rața sălbatică

Prima reprezentație a dramei *Rața sălbatică* pe o scenă românească a avut loc pe scena Teatrului Național din București în stagiunea 1919-1920. Spectacolul purta semnătura regizorală a lui Paul Gusty, iar principalele partituri au fost susținute de Ana Luca (Gina Ekdal), Lilly Popovici (Hedvig), Nicolae Soreanu (Hjalmar Ekdal), Ion Morțun (Bătrânul Ekdal), Victor Antonescu (Werle), George Ciprian (Gregers Werle), Ion Livescu (Relling).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*



Fig. 1 – Lilly Popovici
(desen de Silvan).



Fig. 2 – Ion Moțun
(desen de Silvan).



Fig. 3 – Ana Luca
(desen de Silvan).

În *Măscărici și mângălici*, George Ciprian ne-a lăsat o mărturie din interior asupra spectacolului: „*Rața sălbatică* a lui Ibsen a dat prilej delicatei sensibilități a colegei Lilly Popovici să-și pună în valoare calitățile, conturând în filigram una din cele mai suave apariții ale sale. Ana Luca a avut un ton firesc în rolul mamei, deși puțin cam autohton. Paul Gusty n-a fost bine inspirat distribuind pe multilateralul Nicolae Soreanu în rolul principal al fotografului și, de aceea, toate sufragiile au mers către Ion Moțun, care a câștigat din nou o mare bătălie. Victor Antonescu și Ion Livescu au schițat just două veridice siluete, iar rolul lui Gregers, urâtul îndrăgit de adevăr, se zice că s-ar fi potrivit ca o mânășă subsemnatului – și la propriu, și la figurat”²⁰.

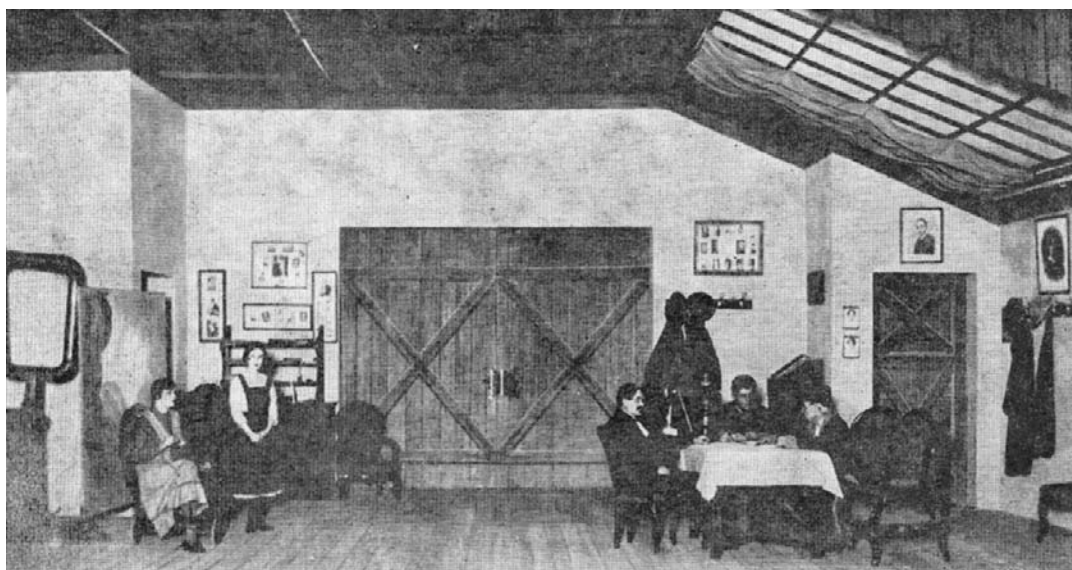


Fig. 4 – Scenă din *Rața sălbatică*, Teatrul Național din București, stagiunea 1927–1928.

Cu prilejul sărbătoririi pe plan mondial a centenarului nașterii lui Ibsen, Teatrul Național a prezentat o serie de spectacole cu *Rața sălbatică* în regia lui Paul Gusty, scenografia fiind semnată de Victor Feodorov. Înaintea primul spectacol al seriei, scriitorul și teatrologul Ion Marin Sadoveanu a ținut o conferință în care a evocat viața și opera dramaturgului norvegian²¹. Rolurile de prim-plan au fost interpretate de Ana Luca (Gina Ekdal), Aura Buzescu (Hedvig), Nicolae Soreanu (Hjalmar Ekdal), Ion Moțun (Bătrânul Ekdal), Victor Antonescu (Werle), George Ciprian (Gregers Werle), Elena Parizianu (Doamna Sørby), Grigore Mărculescu (Relling). Ion Anestin nota despre interpreta rolului Hedvig: „Doamna Buzescu nu trebuie să joace decât

²⁰ George Ciprian, *Măscărici și mângălici*, București, 1958, p. 202–203.

²¹ Apud Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. VI, București, 1976, p. 148.

roluri ca cele din *Rața sălbatică* sau *Karl și Anna*, unde sensibilitatea sa dramatică și structura fizică se încadrează minunat în contururile personajului”²².



Fig. 5 – Aura Buzescu.



Fig. 6 – Nicolae Soreanu.

În stagiunea 1933–1934, pe scena Teatrului Național din Cluj s-a reprezentat *Rața sălbatică* sub conducerea regizorală a lui Ștefan Braborescu. Protagonisti au fost Aurelia Vasiliu (Gina Ekdal), Nunuța Hodoș (Hedvig), Nicolae Dimitriu (Hjalmar Ekdal), Nicolae Neamțu-Ottonel (Bătrânul Ekdal), Titus Lapteș (Gregers Werle), Ion Vanciu (Relling).

La Teatrul Municipal din București, în cadrul stagiunii 1943–1944, a fost prezentată o serie de spectacole cu tragedia *Rața sălbatică*, în regia lui Val Mugur. Protagonisti au fost Telly Barbu, Athena Marcopol, Costache Antoniu, Toma Dimitriu, Aurel Rogalschi.

Pasionat de dramaturgia lui Ibsen, regizorul Petre Sava Băleanu a montat *Rața sălbatică* pe platourile televiziunii. Reprezentația a putut fi urmarită pe 16 ianuarie 1965. Distribuția i-a cuprins pe Gina Patrichi (Gina Ekdal), Valeria Seciu (Hedvig), Octavian Cotescu (Hjalmar Ekdal), Costel Constantinescu (Bătrânul Ekdal), Fory Etterle (Werle), Ion Marinescu (Gregers Werle), Grațiela Albini (Doamna Sørby), George Constantin (Relling).



Fig. 7 – Valeria Seciu.



Fig. 8 – Fory Etterle.

Printre comentariile care au urmat după difuzarea televizată a dramei ibseniene se găsește cel publicat de C.N. Constantiniu în *Contemporanul*: „Spectacolul oferit de televiziune, nota el, a fost într-adevăr remarcabil prin jocul dens și nuanțat al actorilor, prin atmosfera dramatică creată de regie, prin punerea în

²² Ion Anestin, *Cronica teatrală*, în *Vremea*, 13 septembrie 1933.

valoare a stărilor sufletești ale eroilor. (...) Ion Marinescu (Gregers) și George Constantin (Relling) au făcut o demonstrație a ceea ce înseamnă înțelegerea profundă a personajelor interpretate. Primul, iluminat în permanență de mesajul justiției absolute, până la încăpățănare și antipatie; al doilea, cu personalitatea aparent cinică a filozofului, de fapt lucid, convins că și în practicarea propriei profesii nu poate face abstracție de lașitatea și nevoia de a se mistifica a insului mediocru. (...) Excelent a fost și jocul lui Octavian Cotescu (Hjalmar), în special în momentele de dezvăluire a sentimentelor de lașitate a eroului”²³.

Constantin Paraschivescu, autorul unei temeinice monografii dedicate regizorului Petre Sava Băleanu și, vreme de câteva decenii, redactor al emisiunilor de teatru televizat, a făcut propriile sale aprecieri despre acest spectacol: „*Rața sălbatică* a însemnat și debutul Valeriei Seciu la televiziune (...). Jocul ei, de exuberanță juvenilă, iubire sinceră pentru familie și naivitatea iluziilor din prima parte au cucerit prin franchețe și sensibilitate, hotărârea de a-și asuma un act extrem, impus și aproape neverosimil din ultima parte, a impresionat prin fior tragic. La rândul ei, Gina Patrichi (doamna Ekdal) și-a compus personajul cu autentică vibrație, într-o concentrare interioară a trăirii și efortului de a preveni criza morală. Nu a fost nici o problemă pentru experimentatul Fory Etterle să creeze fața cinică și insensibilă a lui Werle, interesat numai de prosperitatea afacerilor sale și cucerirea unor efemere favoruri feminine. (...) A fost un spectacol de larg ecou, cu rezonanță dramatică impresionantă, sobru și grav, așa cum era înclinat Băleanu să creeze”²⁴.

Pe scena Teatrului de Stat din Timișoara, premiera piesei *Rața sălbatică* a avut loc pe 21 mai 1970. Regia i-a aparținut lui Emil Reus, iar scenografia a fost semnată de Emilia Jivanov. Din distribuție au făcut parte Florina Cercel (Gina Ekdal), Mihaela Buta/Irene Flaman Catalina (Hedvig), Vladimir Jurăscu (Hjalmar Ekdal), Gheorghe Pătru (Bătrânul Ekdal), Ștefan Iordănescu (Werle), Miron Nețea (Gregers Werle), Garofița Bejan (Doamna Sørby), Radu Avram (Relling).



Fig. 9 – Mihaela Buta (Hedvig) și Gheorghe Pătru (Bătrânul Ekdal) în *Rața sălbatică*, Teatrul de Stat din Timișoara, 1970.

Spectacolul nu a stârnit același entuziasm ca versiunea televizată. Mira Iosif, care nu-i contesta producției o anume „decență în compoziție”, nota în cronică ei: „Supără mai întâi latura vizuală și coloana sonoră a spectacolului. Scenografia Emiliei Jivanov, adecvată unui spectacol de operă, aduce un mare plan înclinat – punte către spectatori – plan pe care se desfășoară și scena din casa Werle și acțiunile din atelierul fotografului Ekdal; lipsesc din decor însă acele elemente caracteristice atmosferei, condițiilor sociale, detaliului psihologic, elemente indispensabile pentru înțelegerea conflictului. Cea mai mare eroare a scenografiei ni s-a părut instalarea podului la vedere, îndărătul unor perdele sfâșiate, presărate cu alge marine și scoici (cumplită e transcripția ad-litteram a unei metafore!), pod ce aduce cu o amărâtă poiată de găini, ridiculizând și coborând la proporții meschine semnificațiile simbolului. În tratarea personajelor, regizorul Emil Reus a operat tranșant, lipsindu-le de nuanțe, de umbre sau lumini. În această viziune, cele două

²³ C.N. Constantiniu, *Cronica TV*, în *Contemporanul*, 22 ianuarie 1965.

²⁴ Constantin Paraschivescu, *Cavaler fără iluzii. Petre Sava Băleanu*, București, 2001, p. 67.

personaje centrale, Gregers Werle și Hjalmar Ekdal, apar, în interpretarea lui Miron Nețea și Vladimir Jurăscu, schematice, aș spune caricaturizate. Purtătorul «creanțelor ideale», omul care suferă de o «acută febră justițiară» a fost văzut extrem de critic de către regizor și a apărut, în consecință, ca un tip sâcâitor, iscoditor, refulat și răutăcios (...). Vladimir Jurăscu a compus doar latura penibilă, caraghioasă a fotografului (...), nelăsând însă nici un moment impresia că, pentru a fi un ratat, acest om a avut cândva ceva de ratat. (...) Mult mai bună e distribuția feminină: Florina Cercel radiază o sănătate robustă, un bun simț reconfortant și o modestie umilă în condiția de femeie cândva decăzută; (...) în sfârșit, Mihaela Buta demonstrează în Hedvig resurse reale de sensibilitate și capacitate în compoziția adolescenței. Din păcate, dincolo de ilustrarea unor tipuri, drama ibseniană nu s-a încheiat pe scenă, lipsindu-i tensiunea marilor conflicte din lumea spiritului. Tema compromisului, necesar precum oxigenul oamenilor mediocri, și caracterul distructiv al adevărului abstract, au cedat locul unor certuri mărunte și plicticoase, de un cotidian banal²⁵.

Rața sălbatică a fost pusă în scenă la Teatrul Dramatic din Baia Mare în regia lui Petre Sava Băleanu și scenografia lui Radu Corciova, premiera având loc în seara zilei de 5 octombrie 1974. Actorii Olga Sârbul (Gina Ekdal), Julieta Szönyi (Hedvig), Dan Antoci (Hjalmar Ekdal), Teofil Turturică (Bătrânul Ekdal), Virgil Fătu (Werle), Eugen Ungureanu (Gregers Werle), Tzenka Velceva Binder (Doamna Sørby), Vasile Constantinescu (Relling) și-au subsumat energiile artistice unei viziuni regizorale care o urma îndeaproape pe cea prezentată la televiziune.

Următoarea montare, cu premiera pe 5 mai 1976, a fost realizată pe scena Teatrului Mic. Iubitorii de teatru bucureșteni i-au putut urmări pe Leopoldina Bălănuță (Gina Ekdal), Carmen Galin (Hedvig), Mitică Popescu (Hjalmar Ekdal), Vasile Nițulescu/Andrei Codarcea (Bătrânul Ekdal), Ion Cosma (Werle), Nicolae Pomoje (Gregers Werle), Tatiana Iekel (Doamna Sørby), Jean Lorin Florescu (Relling), Tudorel Popa (Molvik), Ion Manta (Un invitat al lui Werle). Spectacolul purta semnătura regizoarei Sorana Coroamă-Stanca și a scenografilor Florica Mălureanu și Mircea Rîbinschi.



Fig. 10 – Carmen Galin (Hedvig) și Vasile Nițulescu (Bătrânul Ekdal) în *Rața sălbatică*, Teatrul Mic, 1976.

În deschiderea pe care a scris-o la cronică spectacolului, Marius Robescu a făcut câteva considerații subiective, pasibile de serioase amendări, asupra operei dramaturgului norvegian: „Teatrul lui Ibsen, jucat și discutat odinioară în spiritul fascinației pe care o exercită creația de geniu, nu mai reprezintă în actualitate, e limpede, aceeași putere de atracție. Cauza am încercat s-o aflu și cu alte ocazii. E vorba, pare-se, de o nepotrivire cu epoca, nu atât o nepotrivire de sensibilitate, cât de una intelectuală. Prea abstract uneori, tezist când am dori contrariul, acest teatru ne relevă alteori o concretețe austeră și greoaie, față de care ne simțim străini. Spuneam altă dată (și continui s-o cred) că pentru descrierea mediului burghez romanul este mai apt decât drama, voind să descopăr astfel o contradicție în însăși vocația marelui dramaturg²⁶. Analizând spectacolul de la Teatrul Mic, cronicarul remarca tentativa contemporaneizării tematicii ibseniene: „Trebuie să reținem încercarea Soranei Coroamă-Stanca de a desprinde din piesă un înțeles cât mai apropiat de noi. În

²⁵ Mira Iosif, *Rața sălbatică de Henrik Ibsen*, în *Teatrul*, nr. 4, aprilie 1972.

²⁶ Marius Robescu, *Autori și spectacole*, București, 1980, p. 42–43.

acest scop, regizoarea a procedat la o intensă simbolizare a marii burghezii, modificând registrul când e vorba de indivizii decăzuți într-o condiție modestă. Werle și fiul sunt parcă întruparea contrastelor dialectice, aproape fără profil uman. Cel de-al doilea, mai ales, arată în interpretarea lui Nicolae Pomoje ca un înger exterminator (...) însuflețit nu de sentimente, nici măcar de porniri ca părintele său, ci de o hotărâre abstractă și rece. Spre deosebire de ei, familia Ekdal este înfățișată cu risipă de detalii realiste, chiar neorealiste așa spune. Scenografia Floricăi Mălureanu și a lui Mircea Rîbinschi a contribuit anume la aceasta. Tocmai pe cotidianul mizer, pe spaima meschină născută din lipsuri, din lipsa de hrană chiar, cade accentul, iar nu pe ereditara vulnerabilitate a Hedvigăi, sorbită, ca rața sălbatică, de instinctul autodistrugerii. În naivitatea ei tragică, copila apare ca o cenușăreasă, ca o Cosette, oropsită fără vină. Interpretând-o, Carmen Galin ne oferă o autentică surpriză, dozându-se atent, izbutind, în tot, o plauzibilă imagine a acestui dificil rol. Foarte potrivit să-l joace pe Hjalmar, Mitică Popescu nu-și poate asuma însă integral personajul, deviind uneori în comicul ieftin. Deosebita actriță care este Leopoldina Bălănuță, machiată neinspirat, duce greul rolului Ginei, pentru care nu era neapărat indicată. (...) O notă de crispă, care nu provine numai din atmosfera piesei, este discernabilă totuși în acest spectacol de bună ținută²⁷.



Fig. 11 – Carmen Galin (Hedvig)
în *Rața sălbatică*, Teatrul Mic, 1976.

La câțiva ani după premieră, Carmen Galin, o interpretă de mare sensibilitate a rolului Hedvig, își amintește: „Când jucam *Rața sălbatică*, de multe ori mi-am imaginat că semănăm foarte tare cu cățelul meu, aveam gesturi de animal și cred că numai la un animal așa fi putut să găsesc privirea și gesturile și tăcerile și felul cum asculta Hedvig. Există în mine diverse fizionomii, diverse caractere care m-au impresionat și care, probabil, îmi rămân undeva, nu pe retină, ci în memoria afectivă. Și aceste impresii (...) izbucnesc într-un anumit moment de dispoziție specială, pentru că o repetiție bună e o dispoziție specială, e ca o vrăjitorie, o stare de neexplicat²⁸”.

În seara zilei de 8 decembrie 1988, spectatorii Teatrului Național din Târgu Mureș au asistat la premiera dramei *Rața sălbatică*, montate de regizorul Dan Alecsandrescu. Creatorul scenografiei a fost Traian Nițescu, iar distribuția i-a cuprins pe Marinela Popescu (Gina Ekdal), Florentina Mocanu (Hedvig), Aurel Ștefănescu (Hjalmar Ekdal), Constantin Săsăreanu (Bătrânul Ekdal), Ion Săsăran (Werle), Radu Dobre Basarab (Gregers Werle), Doina Preda (Doamna Sørby), Ion Fiscuteanu (Relling).

²⁷ *Ibid.*, p. 43.

²⁸ În vol. *Actorul în căutarea personajului. 25 de convorbiri despre arta spectacolului teatral*, coord. Andrei Băleanu și Doina Dragnea, București, 1981, p. 111.

Dinu Kivu, cunoscut timp îndelungat ca titular al rubricii de cronică teatrală a prestigiosului săptămânal *Contemporanul*, scria: „Teatrul Național din Târgu Mureș ne reamintește – și bine face! – că orice teatru național este obligat să se confrunte periodic cu ceea ce am putea numi «artileria grea» a oricărui repertoriu, cu alte cuvinte, cu capodoperele lui Shakespeare, Molière, Cehov, Ibsen ... La Târgu Mureș, asemenea confruntări s-au petrecut întotdeauna sub semnul unei seriozități și responsabilități artistice demne de tot respectul, mărturie fiind incomparabila *Livadă cu vișini* a lui Harag. (...) Regizorul Dan Alecsandrescu nu s-a mulțumit doar să construiască o reprezentare solidă și bine orientată a textului ibsenian, nu s-a mărginit la însuflețirea lui expresivă prin intermediul excelente distribuții pe care i-o oferă Naționalul din Târgu Mureș. El și-a propus «să recitească» *Rața sălbatică* într-un mod cu totul neobișnuit (după știința mea – complet inedit), abandonând interpretarea tradițională, conform căreia – la un anumit nivel (mediocru) de conștientizare a sensurilor existențiale – adevărul poate fi mai nociv decât minciuna (teză preluată, după *Rața sălbatică*, de o întregă dramaturgie, cu puncte de vârf în *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams și *Cui îi e frică de Virginia Woolf?* de Edward Albee). În consecință, două dintre personajele-cheie ale dramei – Gregers Werle și doctorul Relling (primul – adept fanatic al obligativității adevărului absolut în relațiile interumane, al doilea – partizanul teoriei despre necesitatea «minciunii vieții») – vor căpăta, în montarea sa, contururi enorm distorsionate. Gregers va deveni un ipocrit fundamental, preocupat – aproape diabolic – de realizarea unor interese materiale concrete (...), iar Relling, un alcoolic incoerent, mai degrabă bufon decât filosof (în nici un caz un «raisonneur» al conflictului, cum este înțeles de obicei). Dar – indiferent de felul în care sunt concepute aceste două personaje – piesa lui Ibsen are același deznodământ tragic, concretizat prin sacrificiul unui nevinovat (fragila, exaltata Hedvig). În accepțiunile clasice, acest final îl acuză în primul rând pe Gregers, cu fanatismul său inflexibil, ajuns la limita inumanului. În versiunea lui Dan Alecsandrescu, finalul acuză, în egală măsură, întreg ambientul uman în care trăiește Hedvig – pentru prefăcătoria, minciuna și corupția sa...”²⁹. Evoluțiile artiștilor târgu-mureșeni și opera scenografului au fost analizate de Dinu Kivu cu deosebită finețe: „Vorbeam mai înainte despre excelența distribuției (remarcabilă în primul rând prin dăruirea cu care interpreții au urmat și au împlinit gândul regizoral); ea culminează printr-o memorabilă creație, cea a Marinelei Popescu în Gina Ekdal. Marinela Popescu a compus un personaj complex, în care egoismul atinge cote feroce (pentru cei de pe scenă) și, în același timp, derizorii (pentru spectatori). Actrița are o prezență acută, nervoasă; până și în scenele fără vorbe este o fiară la pândă, disimulată sub o apariție greoaie, cu mers galinaceu. Alte izbânzi ale spectacolului sunt Aurel Ștefănescu în Hjalmar Ekdal – pueril, îmbătat de vorbe, găunos, Radu Dobre Basarab, care reușește să facă credibil, la prima vedere, fariseismul lui Gregers (obiecțiile formulate se referă la principiul de construcție, nu la realizarea scenică), Ion Săsăran – un Werle autoritar și duplicitar (...), Florentina Mocanu (debut) – o Hedvig patetică, cu o sensibilitate transparentă și pură, Gheorghe Săsăreanu în bătrânul Ekdal – o apariție de un comic mustos, savant dozat și infiltrat în meandrele dramei. (...) Scenografia lui Traian Nițescu completează inspirat semnificațiile avansate de direcția de scenă. Partea superioară a decorului (lumea «podului», a «raței sălbatice») are o consistență vegetală, care contaminează și costumele celor ce trăiesc sub ea, descinzând dintr-un univers care poate fi la fel de bine exotic (iluzia) sau mocirlos, de mlaștină (realitatea falsificată a lumii Ekdalilor)”³⁰.

Spectacolul Naționalului târgu-mureșean a fost comentat cu multă aplicație și de dramaturgul Paul Cornel Chitic. În ce privește substanța montării și evoluția actorilor, cronicarul revistei *Teatrul* împărtășește, în bună măsură, opinia formulată de Dinu Kivu. Concepția regizorală asupra personajului Relling și materializarea sa în spectacol îi stârnesc lui Paul Cornel Chitic câteva observații interesante: „Iată marea idee a spectacolului: Ibsen nu putea fi decât medicul. Medicul Relling. Care le știe pe toate și nu poate face nimic, în ciuda faptului că se împotrivesc fatalității din răspuțeri (...). Ion Fiscuteanu îl înzestreză pe acest Deus Otiosus cu toate cabotinăriile menite să-l scuze în proprii săi ochi și să înjghebeze în fața noastră o explicație plauzibilă ori măcar acceptabilă: vrea să treacă drept bețiv ordinar, dar nu pune în gură nici o picătură de alcool; drept desfrânatul multor nopți pierdute, iar nesomnul său e al vegherii și al pândeii; drept un uituc lamentabil, când, de fapt, e măcinat de încordare și neliniște (...). Spectacolul dezvăluie adâncă tristețe a celui care întinsese degetul arătător spre un ins anume, spre o clasă socială anume, spre un timp istoric anume și parcă îl convinge pe acel Ibsen să-și plimbe în toate direcțiile, fără țință, săgeata brațului acuzator până când o fixează simbolic spre rața sălbatică ascunsă și ucisă în pod pentru a zice: ea e de vină, ea, setea de absolut

²⁹ Dinu Kivu, *Rața sălbatică de Henrik Ibsen*, în *Contemporanul*, 13 ianuarie 1989.

³⁰ *Ibid.*

care, iată, se cufundă definitiv și se agață cu disperare de fundul lacului atunci când gândul o ajunge și o atinge ... Absolutul e o iluzie sălbatică ...³¹.

Rosmersholm

În cadrul stagiunii 1895–1896, pe scena Naționalului bucureștean a fost reprezentată drama *Rosmersholm*. Era prima piesă ibseniană jucată de un ansamblu românesc, fiind introdusă în repertoriu la sugestia Aristizzei Romanescu³². Distribuția a cuprins câteva nume de primă mărime: Aristizza Romanescu (Rebekka West), Constantin Nottara (Johannes Rosmer), Iancu Petrescu (Kroll), Vasile Leonescu (Brendel), Iancu Brezeanu (Mortensgård), Alexandrina Alexandrescu (Doamna Helseth).



Fig. 13 – Aristizza Romanescu.



Fig. 14 – Iancu Petrescu.

Spectatorii bucureșteni au putut urmări drama *Rosmersholm* și într-o montare străină, cu ocazia turneului efectuat de Ibsen-Theater din Berlin în toamna lui 1901.

Naționalul bucureștean găzduiește în stagiunea 1923–1924 o nouă versiune scenică a piesei ibseniene, în regia lui Paul Gusty, principalele roluri fiind susținute de Agepsina Macry-Eftimiu (Rebekka West), Romald Bulfinski (Johannes Rosmer), George Ciprian (Kroll), Ion Livescu (Brendel), Constantin Stăncescu (Mortensgård), Sonia Cluceru (Doamna Helseth).



Fig. 15 – Agepsina Macry-Eftimiu
(desen de Silvan).



Fig. 16 – Ion Livescu
(desen de Ross).

³¹ Paul Cornel Chitic, *Profunzimea simplității*, în *Teatrul*, nr. 2, februarie 1989.

³² A se vedea Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, 1960, p. 123–124.

După spectacolul lui Gusty au trecut mai mult de patru decenii până când *Rosmersholm* a revenit sub luminile rampei, în versiunea semnată de Aureliu Manea la Teatrul de Stat din Sibiu – secția română. Spectacolul, care avea să intre în mitologia teatrului autohton, a fost prezentat în premieră pe 7 aprilie 1968. Interpreți au fost Adina Rațiu (Rebekka West), Eugenia Papaiani (Beate), Marius Niță (Johannes Rosmer), Constantin Stavril (Kroll), Nicu Niculescu (Brendel), Constantin Stănescu (Mortensgård), Livia Baba (Doamna Helseth), iar Maria Bodor a creat decorurile și costumele.



Fig. 17 – Imagine din repetițiile pentru spectacolul *Rosmersholm*, în regia lui Aureliu Manea.

Aureliu Manea a argumentat puternica sa viziune asupra dramei *Rosmersholm* dezvăluind premisele de la care a pornit: „Pentru mine acest text este o demonstrare a ideilor de agitație oarbă, de teroare a prejudecății și de ratare a înțelegerii legilor vieții. Doresc să devină evidentă primejdia gândului în anumite împrejurări și a stărilor psihologice pe care el le creează. (...) Am mutat acțiunea din planul ei real într-un imaginar simbolic. Am creat un ritual al emoției oarbe și al terorii. Am aderat la un limbaj violent. Violentăm nu din iubire pentru acest act în sine, ci pentru a transmite direct și puternic înțelegerea noastră, a acestei piese, a esenței ei. (...) Consider că am droga publicul prin reprezentațiile acestei piese sub o formă asemănătoare vieții frumoase, normale și echilibrate. Din iubire pentru omul spectator am căutat cu mijloace ce ne stau la îndemână să-i arătăm adevărata față a acestei lumi conținute de text”³³. Într-un interviu realizat de Ludmila Patlanjoglu trei decenii mai târziu, Aureliu Manea a încredințat cititorilor câteva gânduri retrospective, în care cele afirmate mai sus pot fi privite ca într-o oglindă: „*Rosmersholm* definea un tip uman înlănțuit în obsesie. Călinescu spunea că «Făt-Frumos este obsedat de balaur și nu vede altceva». De la această idee pleca spectacolul, de la faptul că obsesiile [sunt] înlănțuite în așa fel încât omul uită chipul frumos al primăverii. Reprezentația era o declarație de dragoste, o încercare chinuitoare, o dorință de zbor dincolo de care eroii mureau. Și poate că era o sesizare a unei primejdii, dezlănțuită atunci, de a ocoli prăpastia. Tema spectacolului era tema căderii încununată de succes, dar înfiorată de greșeală, de faptul, pur și simplu, că omul își poate rata chiar destinul nebănuind câtă nevoie are de echilibru. Construim un rit al dezechilibrului, tentând să cuceresc pacea aceea de nedefinit a puterii și seninătății în fața vieții. N-am obținut certitudine făcând spectacolul acesta. Dimpotrivă, am rămas derutat și de succes și de forma spectacolului. Nu regret, însă, că l-am făcut atunci, deși până astăzi nu consider că am câștigat atunci lupta”³⁴.

³³ Dintr-o declarație din 1968 a regizorului, republicată în antologia *El, vizionarul. Aureliu Manea*, București, 2000, p. 239.

³⁴ Ludmila Patlanjoglu, *Am slujit arta teatrului cu credință și fanatism. Interviuri cu Aureliu Manea*, în *Teatrul azi*, ianuarie-februarie 1999.

Regizorul Lucian Pintilie, confratele lui Aureliu Manea întru căutarea unor noi semne și semnificații teatrale, și-a exprimat la rândul-i opiniile generate de vizionarea montării sibiene. Ne frapează, la lectură, limbajul epurat de șabloanele care grevau adesea cronica teatrală autohtonă din epocă: „Spectacolul *Rosmersholm* al lui Aureliu Manea este, mi se pare mie, spectacolul care la ora actuală îmi propune viziunea cea mai radical nouă despre actul teatral; este declarația cea mai fermă împotriva tuturor constrângerilor legate de o reflectare tradițională a realității pe scenă; e un spectacol iconoclast, dar este iconoclastia unui preot aspirând spre adevăruri noi, semnificative, nu o iconoclastie agresivă de saltimbanc. E iconoclastia de tip Luther, bizuită tocmai pe o reabilitare a fanatismului. Spectacolul e pur, refractar oricăror influențe. (...) Sistemul plastic al mișcărilor, grafica atitudinilor reprezintă un cod ritual – el acționează, însă, independent, original, folosind semnele de ritual ale codului. Personalitatea acestui foarte tânăr regizor acționează, în același timp, limitată și stimulată de rigoarea canonului. Biciuirea, autoflagelarea dincolo de ideea morală conținută, reprezintă unul dintre semnele grafice ale codului – e un element al canonului, e un cifru. Uneori Manea acționează deliberat și modest ca un ucenic, silabisind codul; (...) prin repetarea gestului, el se inițiază în cunoașterea cifrului (...). Intuiția cea mai adâncă a spectacolului – în acest spirit de libertate totală față de epicul pretextual (povestea piesei) – este crearea personajului Beate. Aici, Manea vedește un fel de simț concret al misterului, o intimitate cu zonele de halucinație, sentimentul că le-a străbătut personal, atât de puternic creează valul de spaimă și durere azvârlit înspre sală. (...) Se creează, astfel, o nouă realitate sonoră, la început total neinteligibilă, apoi, odată cifrul stăpânit, de o claritate exemplară. Textul are o tectonică a lui – prăvălișuri de fraze – apoi, deodată, cuvinte izolate care strălucesc cu mari spații între ele; cuvinte care se atrag, cuvinte care se resping, cuvinte-țipăt, cuvinte-oboseală, cuvinte-tandrețe, cuvinte-spaimă, apoi cuvântul devine cântec. Frazarea normală se abandonează acestui ritm special teatral, redă cuvintelor forța de a se relega strălucitor între ele, cu sensurile recolorate de un sânge nou. Aici, poate, în această revitalizare a cuvintelor, acțiunea-șoc atinge punctul ei cel mai înalt. Cuvintele își recapătă magia, o nouă forță de percuție intelectuală și metaforică”³⁵.

Cea mai mare parte a breslei cronicarilor a reacționat în mod pozitiv la provocarea lansată de Manea. George Banu afirma: „Aș numi acest spectacol «tragedia regizorului». Din ruinele textului ibsenian se înalță fantoma sa devastată de neputința de a crea în libertate deplină. Rareori răzvrătirea a fost mai dramatică, mai profundă. Organismul piesei se sfârâmă sub presiunea unei realități noi, aceea pe care o propune spectacolul. Destinat unei eterne supunerii, regizorul, Sisif revoltat, se luptă pentru a împlini singur creația. (...) Plastica spectacolului se fundamentează pe grupaj și iluminare. Impresia de dinamism din primele trei acte rezultă din consumul interior și nu dintr-o excesivă mobilitate. Grupurile și atitudinile conțin frumuseți stranii, în timp ce despotica dominație a întunericului sfâșiat de lumânări fascinează prin prezența gravă, periculoasă. (...) Scenografa Maria Bodor a construit dispozitivul auster ce pregătește parcă o execuție. Lemnul crud al podiumului stabilește o relație adevărată cu această lume arhaică, nedomesticită. Coincidența cu gândirea regizorală este deplină. Copacul ce străjuiește scena, trunchi contorsionat al naturii, se află acolo ca o hieroglifă ce desenează sufletul eroilor”³⁶.

În același an 1968, în care Aureliu Manea monta *Rosmersholm* la Sibiu, Anca Ovanez a propus altă lectură a dramei pe scena Teatrului de Stat din Constanța, premiera având loc pe 30 iunie. Din distribuție au făcut parte Anca Neculce-Maximilian (Rebekka West), Dan Herdan (Rosmer), Romel Stănciugel (Kroll), Valeriu Săndulescu/Gheorghe Enache (Brendel), Paul Lavric/Romeo Mogoș (Mortensgård), Marcela Sassu (Doamna Helseth). Scenografii Ovidiu Bubulac și Dan Jitianu au semnat decorurile și costumele.

Dinu Kivu a subliniat profunzimea viziunii Ancăi Ovanez; preluând o faimoasă sintagmă camilpetresciană, cronicarul aprecia că „ea a «văzut ideile» și a înțeles că atmosfera reprezentărilor scenice nu poate fi decât de mare emoție concentrată, cu gesturi puține și solemne, cu tensiuni implicate dureros în străfunduri de vorbă: o combustie de flăcări albe și reci, fără pâlpâiri și zgomote de paie aprinse. De aceea oamenii sunt frumoși și drepti, mișcărilor lor se desenează amplu și cu rigoare geometrică, cu severități și exaltări sobre, concise. (...) Piesa a fost disecată până la ultimele ei sensuri, într-o analiză lucidă și obiectivă, care acordă egale șanse de relevare scenică oricărei virtuale interpretări. Este un Ibsen integral, nepărtinitor, acest *Rosmersholm*, iar personalitatea punerii în scenă constă, paradoxal, tocmai în lipsa aparentă a veleităților de interpretare personală. La Sibiu, *Rosmersholm* fusese o demonstrație seducătoare – nu mai puțin un mare spectacol – de Ibsen în manieră Aureliu Manea. La Constanța, am văzut un spectacol de Anca

³⁵ Dintr-un comentariu publicat în 1980 și inclus în antologia *El, vizionarul. Aureliu Manea*, p. 239–240.

³⁶ Reflecțiile criticului George Banu sunt incluse în vol. *El, vizionarul...*, p. 241–242.

Ovanez, în autentică manieră Ibsen. Ambele viziuni sunt, în egală măsură, salutare. (...) Reușitele actoricești au fost obținute din aceeași perspectivă și pe aceleași coordonate cu ale regizoarei, individualizate, firește, cu notele distincte ale personajelor. Astfel, Dan Herdan în Rosmer (unul dintre marile lui roluri) a avut acea candoare nefirească și blândă a unui Don Quijote al fiordurilor, inconștient și irevocabil condamnat. Împreună cu Anca Neculce-Maximilian (Rebekka) – noblețea voinței înfrânte și a sacrificiului inutil – el a jucat magistral celebrul final al actului trei...³⁷. În ce privește originalitatea soluțiilor scenografice, Ana Maria Narti nota: „Decorul semnat de Ovidiu Bubulac și Dan Jitianu are calități care îl situează mult deasupra realizărilor noastre scenografice obișnuite (...). Adevărata, marea descoperire scenografică o constituie dezvoltarea temei portretelor de strămoși. (...) Printr-o tehnică subtilă de repictare a reproducerilor fotografice, Bubulac și Jitianu au obținut o calitate cu totul deosebită în suita portretelor suave și palide, niciodată definitiv limpezite ca imagine, fantomatice, pierdute într-o tristețe fără nume și apăsate de o severitate străveche. Este, poate, aici, în această sugestie plastică puternică, un punct de plecare nou pentru o înțelegere altfel dimensionată a acestui text care pare că nu se «dă» întreg regizorilor săi, sentiment pe care l-am avut și după spectacolul Manea și după montarea Ovanez»³⁸.



Fig. 18 – Anca Neculce-Maximilian (Rebekka) și Marcela Sassu (Doamna Helseth) în *Rosmersholm*, Teatrul de Stat din Constanța, 1968.

Pe scena Teatrului de Stat din Sibiu – secția germană, piesa a fost reprezentată în premieră în seara zilei de 9 aprilie 1974. Concepția regizorală i-a aparținut lui Frieder Schuller, iar scenografia a fost creată de Maria Bodor. Au evoluat actorii Rosemarie Müller (Rebekka West), Kurt Conradt (Rosmer), Wolfgang Ernst (Kroll), Gerd Brotschi (Brendel), Siegfried Siegmund (Mortensgård), Agatha Kloos (Doamna Helseth).

La Naționalul ieșean, personajele din *Rosmersholm* au căpătat din nou întrupare scenică în spectacolul semnat de regizorul Călin Florian și scenograful Vasile Rotaru, a cărui premieră avea loc pe 27 aprilie 1978. Din distribuție au făcut parte Silvia Popa (Rebekka West), Constantin Popa (Rosmer), Virgil Raiciu (Kroll), Marcel Finchelescu (Brendel), Puiu Vasiliu (Mortensgård), Virginia Carabin-Raiciu (Doamna Helseth). Cronicarul Constantin Paiu sublinia că: „... regizorul Călin Florian a optat în abordarea scenică a textului pentru o soluție exclusiv clasică: un decor elaborat cu minuție și cu substanțială forță de sugestie (...), costume de «album», lectură frontală a textului, dominată de un plenar respect pentru verbul dramatic ibsenian (...). Un spectacol-reconstituire, așa cum, desigur, ar fi fost gândit și acceptat pe aceeași scenă și în urmă cu 50 de ani. Un spectacol solid, corect până la rigiditate, supunând actorii unui prelung exercițiu de regularitate, de reprimare a oricăror evadări în fantezie, în desprinderi de sensul strict al înțelesului primar conținut de fiecare vorbă (...). Se poate și așa, fără îndoială. Am fi preferat însă întâlnirea cu textul ibsenian pe o platformă de suflet, care să permită și un dialog afectiv cu sala. Performanța aceasta, care ar fi însemnat înscrierea unui memorabil succes pe afișul stagiunii, nu s-a produs. Confruntarea acerbă între Rosmer și Kroll, prezența

³⁷ Dinu Kivu, *Rosmersholm de Henrik Ibsen*, în *Contemporanul*, 19 iulie 1989.

³⁸ Ana Maria Narti, *Constanța. Încercări și oscilații*, în *Teatrul*, nr. 9, septembrie 1968.

complexă și contradictorie a Rebekkai (rol de primă mărime în literatura dramatică universală), evoluțiile insinuante sau brutale ale reprezentanților «celorlalți», Mortensgård și Brendel, simbolica și tenacea permanență a doamnei Helseth sunt, toate, supuse unor rigori ale cerebralității, unui control al regulilor draconice dintr-o artă teatrală astăzi oarecum abolită și, de aceea, anevoie de așezat în preajma interesului participativ. (...) Valoroasă ca intenție și foarte corect lucrată pe coordonatele numite, premiera ieșeană cu *Rosmersholm* trece anevoie rampa, rămânând, înainte de toate, un spectacol-document³⁹.

Câteva zile au despărțit premiera de la Iași de o nouă punere în scenă a dramei *Rosmersholm*. Evenimentul a avut loc la Teatrul Dramatic din Brăila, pe 6 mai 1978. Regizorul Gheorghe Miletineanu a colaborat cu scenograful Dan Jitianu și Daniela Codarcea. Personajele au fost întruhipate de Gina Nicolae (Rebekka West), Dumitru Pîslaru (Rosmer), Mihai Stoicescu (Kroll), Cristian Pârvulescu (Brendel), Gheorghe Moldovan (Mortensgård), Elena Aciu/Ana Cristi (Doamna Helseth). Cristina Dumitrescu a notat câteva impresii: „Pe scena brăileană, Gheorghe Miletineanu a imaginat un spectacol echilibrat, lectură limpede și exactă a textului. Ideile fundamentale sunt decupate cu grijă, urmărite în dezvoltarea lor, deznodământul decurge firesc, la capătul unei demonstrații coerente. Spectacolul nu propune o redimensionare, ci o exactă dimensionare, o ordonare a problematicii piesei; pe aceasta se bazează meritele montării, de aici vine și un defect al său – explicitarea uneori excesivă, ușor didacticistă. O contribuție substanțială în realizarea transpunerii scenice revine cadrului scenografic semnat de Dan Jitianu și Daniela Codarcea. Casa Rosmerilor este un spațiu perfect delimitat, rupt parcă de lumea din jur, totul este aici ordonat, prea ordonat, totul «arată bine», dar lipsește amprenta vieții reale (...). Dumitru Pîslaru construiește personajul principal cu luciditate, fără compasiune în considerarea slăbiciunii, a labilității sale sufletești; actorul reușește să reliefeze expresiv îmbinarea de generozitate și egoism, superficiala însuflețire a unei ființe adânc minate de pasivitate. Același citire atentă, distanțată, a datelor eroinei, este definitorie și pentru linia interpretativă aleasă de Gina Nicolae. Este meritoriu refuzul de a construi personajul în cheia maleficului, efortul de a armoniza trăsături contradictorii, împlinirea unei personalități⁴⁰».

Spectacolele cu piesele *Rața sălbatică* și *Rosmersholm* sunt reprezentative într-un anumit sens pentru modul în care oamenii de teatru au asimilat și au transpus scenic ideile autorului nordic. Dramaturgia sa – la noi, dar și pe alte meridiane – a generat reacții contradictorii, de la plictiseala care cuprindea publicul la reprezentațiile prăfuite, construite în registru tradiționalist-didactic, până la entuziasmul stârnit de lecturile autentic novatoare, cum propunea, de pildă, Aureliu Manea pentru *Rosmersholm*. Cu alt prilej vom reconstitui cariera scenică autohtonă a altor piese importante din creația lui Ibsen. Ne propunem să schițăm în final câteva concluzii privind gradul de asimilare a fondului ideatic ibsenian în lumea teatrală românească.

³⁹ Constantin Paiu, *Confidențe la arlechin*, Iași, 1985, p. 109–110.

⁴⁰ Cristina Dumitrescu, *Rosmersholm de Henrik Ibsen*, în *Teatrul*, nr. 6, iunie 1978.

