

# HENRIK IBSEN ÎN ROMÂNIA (II)

LUCIAN SINIGAGLIA

## *Abstract*

This study explores the history of introducing Ibsen's oeuvre in Romanian culture and its increasing influence among theatre practitioners. The second chapter begins by examining how theatre thinkers have discussed the major recurrent themes of Ibsen's dramatic works. The author comments on a number of essays published in the interwar period by prominent writers and aestheticians (Ion Marin Sadoveanu, Camil Petrescu, Mihai Ralea and Tudor Vianu), pointing out their fresh contribution to Ibsenian exegesis. Then he brings into focus the career of *Ghosts* and *An Enemy of the People* on the Romanian stage, from the late nineteenth through the twentieth century. The research provides rich data regarding the actors, the directors and the scenographers involved along the time in the production of these two Ibsenian plays. Including excerpts from various theatre reviews, it also offers an insight into the evolution of the theatrical language in Romania.

**Keywords:** Henrik Ibsen, theatre aesthetics, Romanian stage, *Ghosts*, *An Enemy of the People*.

## PREZENȚE IBSENIENE ÎN GÂNDIREA ROMÂNEASCĂ

Ion Marin Sadoveanu a publicat în perioada 1921–1928 câteva studii despre dramele lui Ibsen. În eseu *Nora sau O casă de păpuși*, teatrologul afirma: „Subtitlul acesta (*O casă de păpuși*, n.n.) luminează toată piesa”<sup>1</sup>. Cel care a conferențiat asupra marilor teme ale dramaturgiei universale la Teatrul Național din București sau la radio a formulat una dintre cele mai interesante teorii asupra esenței dramei analizate: „Nora e o mare creatoare, e o poetă care a pierdut orice contact cu realitatea. Toată viața ei e o țesătură fictivă a sufletului (...). Nora e o vrăjitoare. Ea creează aprioric rolurile celorlalți: al soțului, al doctorului Rank. Pe Helmer și l-a făcut erou; în realitate e un biet om. Când îl pune la încercare, totul se spulberă ca cenușa. Un vis care se năruie? Nu-i nimic; altul îi va lua locul: visul libertății, plecarea. În căsnicia Norei nu există nici o nenorocire *reală*. Totul este dăruit și reclădit de ea, până și finalul”<sup>2</sup>.

Și în studiul *Hedda Gabler* pot fi găsite considerații interesante: „Rebecca din *Rosmersholm* se deosebește de Hedda prin faptul izolării ei. În pustnicia ei, cu Rosmer, sălbăticia, instinctele de pasăre de pradă nu mai au frâu. Hedda e, dimpotrivă, trecută printr-o disciplină socială, care i-a pus o surdină pe toate pornirile ei aprige. (...) În căsnicia lui Tesman, numai el, Jörgen, devenise soțul Heddei; ea nu reușise încă să-i devină soție, nici din punct de vedere social, nici sufletește. Vestea revenirii în viața orașului, cu sorți de izbândă, a lui Lövborg, peste nemulțumirile existenței sale mediocre, o face pe Hedda să-și ridice capul. (...) Hedda vede greșeala de a se fi căsătorit cu Tesman; încătușată, nemaștiind cum să-și reîntoarcă pașii, se răzbună pe toți cei din jurul său. E o încercare deznădăjduită de a se dezrădăcina, fie chiar dacă totul se va năruie în jur, din lumea lui Tesman. (...) Toate vechile trăsături de caracter ale Heddei se regroupează, se

<sup>1</sup> Ion Marin Sadoveanu, *Nora sau O casă de păpuși*, în *Revista Vremii*, 27 noiembrie 1921.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 216.

intensifică. (...) Tragedia se rotește în jurul unui copil numai conceput, care nu există, și căruia îi ține locul, în tema aceasta mare a maternității, un manuscris. (...) Urând copilul ei nenăscut, ea urmărește distrugerea copilului Theei, căruia i se datorește opera lui Lövborg. Goana Heddei după manuscris, arderea lui, dobândește astfel aceeași însemnătate și putere de emoție pentru spectatori ca și pentru credincioșii de odinioară ai unui cult: arderea pe rug a unei imagini imateriale. E o magie completă, pe care Ibsen a realizat-o printr-o neasemuită mânuire a tehnicii și a psihologiei personajelor”<sup>3</sup>.

În eseu despre una dintre ultimele opere dramatice ibseniene, Ion Marin Sadoveanu privește opera scriitorului norvegian dintr-o perspectivă mai amplă: „În epoca la care se încheagă în mintea lui *Femeia mării*, între 1885 și 1887, se adaugă în Ibsen, în afară de obișnuitele sale frământări asupra problemei personalității, încă două puteri care îl tulbură. Cea dintâi e dorul de mare și vraja ei. (...) Acestui mare cuprins romantic, acestei crize, i se mai adaugă o a doua putere, o preocupare tot atât de serioasă, izvorâtă din lecturile științifice ale lui Ibsen. Se dezvoltă, în vremea aceea, o mulțime de cercetări în psihologie și psihiatrie, se încercau ipoteze din cele mai ispititoare (...). Iată, deci, cele trei puteri: romantismul mării, cel al științei și pasionanta problemă a personalității, care se ofereau stăruitor ca materiale de construcție lui Ibsen pentru o operă nouă, care cereau să fie armonizate, dozate și mai ales strâns și economic însuflețite pentru scenă. (...) Toată această nevroză a Ellidei, care duce o acțiune șerpuită, atrăgătoare, se construiește nelămurit între fantezie și elemente precise din științele mai mult sau mai puțin romantice, poate numai din ipotezele lor, care își făceau loc la vremea respectivă”<sup>4</sup>.

În viziunea lui Camil Petrescu, Shakespeare și Ibsen sunt „doi uriași pe care nu-i ajung decât cei care se cațără pe ei”<sup>5</sup>. Într-o cronică apărută în 1925, autorul *Jocului ielelor*, dramă al cărei substrat ideologic avea profunde rădăcini ibseniene, medita asupra piesei *Hedda Gabler*: „E în această piesă toată drama frumosului, căci *frumosul* a fost întotdeauna mediocru, și estetica *Heddei Gabler* nu e departe de aceea a lui Oscar Wilde. Iată, deci, motivele nervozității acestei eroine care, nu numai că sunt rău explicate, dar conțin o atât de interioară ironie, o atât de generoasă revelație în ordinul personalității sufletești – prin delimitarea mediocrității Heddei – care transformă această piesă într-o capodoperă nu numai a lui Ibsen, dar a tuturor literaturilor”<sup>6</sup>.

Mihai Ralea a scris în 1928 studiul *La comemorarea lui Henrik Ibsen*, cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea scriitorului norvegian. Autorul nu compune însă un omagiu de conjunctură, ci realizează o sinteză a principalelor teme care traversează dramaturgia ibseniană. Comentariile critice, care se disting printr-o notă originală, debutează tranșant: „Ibsen e poetul și apostolul tinereții. Postulatul său este sinceritatea radicală. E ideea centrală, ideea-mamă a întregii sale opere. Dreptul de a spune tot (...), dreptul de a avea toate ideile – iată substratul sufletesc al sincerității”<sup>7</sup>. Ralea nota în continuare: „De aceea Ibsen satisface eroismul sincerității care e eroismul vârstei de douăzeci de ani, când un năvalnic dor de viață ne împinge să spunem orice contra oricui. Rosmer, Brand, Stockman, chiar enigmatică și neînțeleasă Hedda, sunt mai ales martirii sincerității”<sup>8</sup>. Eforturile dramaturgului norvegian de a străpunge zidul ridicat de puritanismul epocii, aparent de nepătruns, sunt puse în evidență de Mihai Ralea cu multă obiectivitate. În acest sens, esteticianul l-a așezat pe Ibsen pe același plan ideatic cu Théophile Gautier, Charles Baudelaire și Gustave Flaubert. În ceea ce privește întrepătrunderea biografiei cu creația, Ralea considera că „[atât] cât poate oglindi o operă amărăciunile vieții, teatrul lui Ibsen a făcut-o cu mândrie, asprime și cu acel aprig și neîmpăcat caracter de coborâtor din vikingi, în același timp eroi și pirați ai Septentrionului cețos”<sup>9</sup>.

După trecerea în revistă a unor aspecte biografice destul de neguroase, Ralea a revenit la considerațiile sale despre sinceritate, așa cum a reverberat această idee în opera scriitorului nordic: „Apărând sinceritatea, Ibsen a ajuns la individualism. A fi sincer înseamnă a fi personal, a avea dreptul tău neoprit de nimeni, a fi tu și a avea [dreptul] să spui ce ești. Și, în ardoarea sa combativă, uitând să respecte margini și frontiere, a ajuns la apărarea *absolutului*. Prin acest radicalism, care nu știe să facă concesii, Ibsen mai prezintă încă un motiv de adorație pentru tineret. S-a observat că tineretul e mai rațional decât bătrânii, fiindcă concepe eroic, pur, după principii și dogme, și nu după mlădieri și amestecuri”<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> Ion Marin Sadoveanu, *Hedda Gabler*, în *Gândirea*, 20 aprilie 1923.

<sup>4</sup> Ion Marin Sadoveanu, *Femeia mării*, în *Gândirea*, octombrie 1928.

<sup>5</sup> Apud Florica Ichim, *Cu solidaritate exigentă*, introducere la antologia Camil Petrescu, *Însemnări teatrale*, București, 2005, p. 7.

<sup>6</sup> Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 160–161.

<sup>7</sup> Mihai Ralea, *La comemorarea lui Henrik Ibsen*, în vol. Mihai Ralea, *Portrete, cărți, idei*, București, 1966, p. 44.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 46.

Incursiunea lui Mihai Ralea în fundamentele lumilor plăsmuite de Ibsen continuă prin reflecții de mare subtilitate psihologică: „A conceput realizarea totală, ca și sacrificiul de sine, pe deasupra tuturor moliciunilor. Două piedici mai grele stau în fața eroului fascinat de absolut: dragostea și familia. Ibsen a admis perfect imolarea lor. Să ne gândim la *Brand*, *Nora* și *Peer Gynt*. (...) Numai un raționalist extrem poate concepe absolutul. Numai un intelectual poate fi adept al doctrinei *tot sau nimic*. Acest intelectual e tipul iacobin și Ibsen e rudă de aproape cu Robespierre. Oricine va concepe viața sub prisma blândă a bunătații, iubirii, intimității și iertării va considera opera lui Ibsen ca sălbatică, simplistă ori neumană. Produs de minte rece, de suflet sterp, lipsit de căldură și de acea senzualitate specială care produce compătimirea și simpatia: vânt înghețat de nord care usucă viața pe unde trece”<sup>11</sup>. Mihai Ralea și-a încheiat studiul printr-o trimitere antitetică, plină de ironie fină: „După ce ai frecventat câtăva vreme pe acest geniu polar, nu-i așa că o irezistibilă nevoie te împinge către un talent meridional cu sevă bogată și palpație mai nervoasă, de pildă către muzica lui Bizet ori poemele lui Mistral”<sup>12</sup>.

Apărut inițial în două volume (1934 și 1936), tratatul intitulat *Estetica* este opera capitală a lui Tudor Vianu. În această creație monumentală, ca și în studiul *Arta actorului* (1932), profesorul Vianu s-a arătat a fi unul din cei mai profunzi cunoscători ai literaturii dramatice. Printre creatorii pe care esteticianul îi evocă frecvent s-a aflat și Henrik Ibsen. „Ibsen dădea lucrării sale literare înțelesul unei acțiuni morale”<sup>13</sup> – nota Tudor Vianu într-o expunere asupra valorilor extraestetice. El a adus în sprijinul ideilor sale pe această temă un fragment din notațiile dramaturgului norvegian: „A compune poetic înseamnă a ține judecată asupra sa și asupra semenilor”<sup>14</sup>.

În dezbaterea privind *motivul* operei, privit ca unul dintre principiile fundamentale ale substanței creației artistice, profesorul Vianu a adus în discuție câteva teme întâlnite frecvent. „Motivul imoralității politicianiste revine în *Liga tineretului* a lui Ibsen și în *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale”<sup>15</sup>. Esteticianul conchidea: „Motivul este mediul prin care conținutul ideal al operei comunică cu aparența ei și o conformează în consecință. Din această pricină, motivul tipic se individualizează în împrejurarea concretă a feluritelor opere, devenind *motivul individual*. Astfel, deși Bellini și Rafael (...), Dostoievski și Hasenclever, Ibsen și Caragiale au putut folosi aceleași motive, însușirea specială a valorilor pe care urmăreau să le comunice, viziunea lor proprie despre lume și viață au înmlădiat întotdeauna tipismul motivului, dându-i o formă particulară și unică”<sup>16</sup>.

În secțiunea *Eleatism și heraclitism în artă*, Tudor Vianu introducea distincția între drama rezolutorie, specifică heraclitismului, și drama evolutivă, care ilustra eleatismul. „Dramele [rezolutorii, subordonate tipului heraclitic al compoziției] nu reprezintă serii istorice complete, unități substanțiale. Esențialul acțiunii lor este presupus a se fi petrecut înainte de a se fi ridicat cortina, încât drama nu înfățișează decât soluțiile unor evenimente din trecut. Modelul dramei rezolutorii a fost fixat încă din antichitate de *Oedip* al lui Sofocle, dar o mare aplicație modernă i-a dat în zilele noastre Henrik Ibsen. *Nora*, *Rosmersholm* sau *Strigoii* sunt deopotrivă etapele finale și catastrofale ale unor întâmplări consumate în momentul în care începe acțiunea scenică”<sup>17</sup>.

În analiza asupra autonomiei artei, esteticianul a alăturat numele dramaturgului nordic unor mari creatori ai artei universale, subsumați paradigmei genialității. „Autonomizarea artei a însemnat un efect fericit prin descătușarea forțelor artistice creatoare”, scria Tudor Vianu. „Ieșită, cel puțin parțial, de sub comandamentul tendințelor extraestetice, arta a putut să se manifeste mai liber și, prin urmare, mai bogat. (...) Și, de fapt, veacul al XIX-lea, epoca prin excelență a autonomiei artei, constituie o galerie de puteri artistice de prim ordin, într-o proporție pentru care nici o analogie nu poate fi găsită în trecut. Într-un interval de timp de mai puțin de cinci decenii creează partea cea mai importantă a operei lor niște artiști ca Balzac și Hugo, Tolstoi și Dostoievski, Ibsen, Delacroix și Wagner. Nici quattrocento sau cinquecento italian, cu toată extraordinara lor producție în ordinea plastică, n-au creat un număr egal de figuri mai mari, în domeniul atâtor arte”<sup>18</sup>.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 46–47.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>13</sup> Tudor Vianu, *Estetica*, București, p. 81.

<sup>14</sup> *Apud* Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 81.

<sup>15</sup> Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 88.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 196.

În ceea ce privește categoria estetică a tragicului, profesorul Vianu era de părere că „s-a putut constata dispariția tragediei ca gen literar, ba chiar a sentimentului tragic din cuprinsul întregii literaturi: un proces care în ultimul secol n-a încetat să se accentueze. Răsărită o dată cu concepția eroică asupra vieții, adică cu atitudinea omului potențat în conștiința de sine până la punctul în care îndrăznește lupta nimicitoare cu forțele naturii și ale destinului, tragedia nu s-a putut menține în cadrul democrațiilor nivelatoare ale secolului al XIX-lea. Și fiindcă eroul tragic nu mai poate fi nicăieri identificat în masele burgheze și conformiste, trăind pașnice și ocrotite de statul polițienesc al liberalismului, vechile tragedii continuau a fi citite și admirate, dar nu mai vorbeau nimănui cu acea căldură pe care o resimțea încă omul mai tânăr și mai individualist al unor societăți în care viața era o continuă luptă cu natura, cu destinul necunoscut, cu zeii inclementi. În insula individualistă a Nordului scandinav, tragedia mai trăiește un singur moment cu Henrik Ibsen, dar geniul acestui mare poet n-a putut împiedica procesul care se găsea în curs. Tragedia n-a putut fi salvată nici de el, nici de silințele împreunate ale lui Nietzsche și Wagner”<sup>19</sup>.

## DRAMATURGIA IBSENIANĂ ÎN LUMEA SPECTACOLULUI ROMÂNESC

### *Strigoii*

Publicul bucureștean a putut urmări pentru prima oară drama *Strigoii* în aprilie 1894, cu ocazia unui turneu al ansamblului Théâtre Libre din Paris, condus de André Antoine. Pe lângă drama lui Ibsen, artiștii francezi au prezentat *Blanchette* de E. Brieux, *O seară frumoasă* de M. Vaucaire, *Școala văduvelor* de G. Ancy, *Jacques Damour* după E. Zola, *Căsătorie pentru bani* de E. Bourgeois, *Mica Elisa* după E. de Goncourt, *Boubouroche* de Courteline și *Un faliment* de Björnson. Artiștii Jeanne Dulac, Irma Perrot, Firmin Gémier și Barny l-au însoțit pe Antoine în turneul de la București.



Fig. 1 – André Antoine.

Ioan Massoff a consemnat ecourile spectacolelor susținute de trupa lui Antoine, citând impresii notate de cronicarii epocii: „Spectacolele acestea au impresionat atât prin problematica unor piese – s-a vorbit despre *puterea dramaturgilor de a explora adâncurile omenesți, de o umanitate privită prin prisma temperamentului individual al artistului* –, cât și prin felul de interpretare cu totul degajat al actorilor, ce nu se sfiau să joace, când era cazul, cu spatele la public, să țină mâinile în buzunare, să coboare tonul în anumite momente, aparent fără să țină seama dacă puteau fi auziți de cei din sală. Antoine, care a apărut în toate spectacolele, și-a dovedit talentul de o mare suplețe: a interpretat magistral pe țăranul Rousset din *Blanchette*, pe Oswald din *Strigoii* (...). Succesul turneului Teatrului Liber a fost de necontestat, deși s-a remarcat, ca un lucru supărător, *excesul de studiu al rolurilor* – atitudini, gesturi, tăcerile chiar, calculate până la amănunt –, după cum nu era greu de prevăzut că aplicarea la extrem a principiilor lui Zola privitoare la *reproducerea exactă a vieții* va duce la inevitabile exagerări”<sup>20</sup>.

În stagiunea 1896–1897, pe scena Teatrului Național din București s-a reprezentat drama *Strigoii*, avându-i în distribuție pe Aristizza Romanescu (Doamna Alving), Constantin Nottara (Oswald), Petre Vellescu (Manders), Maria Ciucurescu (Regine).

Ansamblul Ibsen-Theater din Berlin a prezentat *Strigoii* în noiembrie 1901 la sala Liedertafel din București. Peste câțiva ani, în stagiunea 1906–1907, publicul din capitală a putut urmări drama lui Ibsen în interpretarea trupei conduse de Alfredo de Sanctis, între ai cărei membri se numărau Ada Borelli și Napoleone Borelli. În cadrul turneului, s-au mai reprezentat *Micii burghezi* de M. Gorki, *Amoruri triste* de G. Giacosa, *Onoarea* de H. Sudermann, *Sullivan* de Mélesville, *La telefon* de Delorde, *Colonelul Brideau* după

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>20</sup> Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. III, București, 1969, p. 337.

H. de Balzac, *Moartea civilă* de Paolo Giacometti. „Cu o mască mai puțin mobilă decât a lui Novelli, de Sanctis a impresionat, câteodată până la teroare”<sup>21</sup> – avea să scrie, mai târziu, istoricul Ioan Massoff.

Alfredo de Sanctis și ansamblul său au revenit la București în ianuarie 1910, reluând drama ibseniană *Strigoii*, alături de *Papa Eccellenza* de Rovetta, *Colonelul Brideau* după H. de Balzac, *Procesul otrăvurilor* de V. Sardou, *Soția doctorului* de Zambaldi, *La telefon* de Delorde, *Ca frunzele* de G. Giacosa, *Necinstita* de Rovetta, *Un curios accident* de Goldoni. Ioan Massoff sublinia modificările produse între timp în stilul interpretativ al actorilor italieni: „A fost o surpriză: de Sanctis își schimbase felul de joc, renunțând la exagerări, atât în dramă, cât și în comedie; a jucat nuanțat, cu gesturi puține, redând cu finețe stările sufletești, fără să-i terorizeze pe spectatori. Verismul actorilor italieni trecea printr-o perioadă de evoluție spre un stil mai uman”<sup>22</sup>.

În vara lui 1907, Zaharia Bârsan a plecat într-unul din turneele sale transilvănene, în care a jucat alături de actrii amatori care făceau parte din asociația „Progresul” din Făgăraș. Printre spectacolele reprezentate s-a aflat drama *Strigoii*.



Fig. 2 – Lyda Borelli.



Fig. 3 – Lucia Sturdza Bulandra.



Fig. 4 – Alexander Moissi.

Compania Voiculescu-Bulandra a prezentat *Strigoii* în stagiunea 1915–1916. În distribuție figurau Lucia Sturdza Bulandra (Doamna Alving), Ion Manolescu (Oswald), Tony Bulandra (Manders), Florica Alexandrescu (Regine), George Ciprian (Engstrand). La rândul ei, Compania bucureșteană Excelsior și-a înscris *Strigoii* în repertoriu în 1920. Personajele lui Ibsen au fost aduse în fața publicului de Maria Wecera (Doamna Alving), Ion Manolescu (Oswald), Nae Popescu (Manders), Țuchi Eremia (Regine). În stagiunea 1921–1922, cu ocazia revenirii lui Ion Manolescu în Compania Bulandra, a fost reprezentată din nou drama ibseniană. Alături de marele actor, care și-a reluat excepționala creație în Oswald, au jucat Lucia Sturdza Bulandra (Doamna Alving), Nae Popescu (Manders), Marietta Rareș (Regine) și George Calboreanu (Engstrand).

Alexander Moissi a dat la București și în alte orașe din țară, în noiembrie 1921, câteva reprezentații cu *Hamlet* de W. Shakespeare, *Oedip Rege* de Sofocle, *Cadavrul viu* de L.Tolstoi, *Strigoii* de H. Ibsen. Ioan Massoff nota: „Au surprins simplitatea mijloacelor sale de exprimare, fața sa de o mobilitate uimitoare,

<sup>21</sup> Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. IV, București, 1969, p. 190.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 308.

îndeosebi vocea miraculoasă (...), care urca nebănuite culmi, capabilă fără efort de infinite nuanțări și variații – voce ce era în stare să străbată întreaga gamă a simțirii umane. Având darul de transfigurare, propriu marilor inspirați, Moissi dădea impresia că improvizează”<sup>23</sup>.

În stagiunea 1921–1922, Aura Buzescu și Ion Manolescu au evoluat în *Strigoii* cu prilejul unui turneu la Cluj. Puțin mai târziu, în stagiunea 1924–1925, Naționalul clujean prezenta propria versiune scenică a *Strigoilor*, sub bagheta regizorală a lui Ștefan Braborescu, totodată interpret al lui Oswald, și avându-i în distribuție pe Maria Ignătescu-Dobrescu, Dem Psatta, Virginia Cronvald, Mișu Ștefănescu.



Fig. 5 – Soare Z. Soare.

Sala Eforie din București a găzduit în stagiunea 1925–1926 o serie de spectacole cu *Strigoii*, în care au jucat Agatha Bârsescu (Doamna Alving), George Vraca (Oswald), George Calboreanu (Manders), Nutzi Stănescu (Regine), Victor Antonescu (Engstrand), regizor fiind Soare Z. Soare. În aceeași stagiune, Agatha Bârsescu a reluat rolul Doamnei Alving pe scena Teatrului Național din Iași, alături de Bruno Braeski (Oswald), Ion Profir (Manders), Anny Braeski și Constantin Vernescu-Vâlcea. Ioan Massoff a evidențiat faptul că interpreta Helenei Alving „a schimbat centrul de greutate al piesei, punând în relief figura mamei, disperarea ei de a nu-și putea ajuta copilul condamnat”<sup>24</sup>. Marea artistă fost sărbătorită la Iași, în 1928, cu ocazia împlinirii a 45 ani de carieră. Cu acest prilej, Agatha Bârsescu a portretizat-o din nou pe Helene Alving.

La Teatrul Național din Craiova, premiera dramei *Strigoii* a avut loc pe 4 decembrie 1926, spectacolul fiind semnat de regizorul Victor Bumbăști. Protagonisți au fost Nelly Dordea (Doamna Alving), Tudor Călin (Oswald), M. Țancovici-Cosmin (Manders), Coca Gorgos-Dimitriu (Regine), Ioachim Dordea (Engstrand).



Fig. 6 – Ion Manolescu



Fig. 7 – Velimir Maximilian.

Drama lui Ibsen a văzut încă o dată lumina rampei în 1927, la Teatrul Regina Maria. Din distribuție au făcut parte Lucia Sturdza Bulandra (Doamna Alving), Ion Manolescu (Oswald), Ion Talianu (Manders), Maria Mohor (Regine), Velimir Maximilian (Engstrand). Redactând cronică la spectacol, Camil Petrescu reliefa două creații actricești remarcabile: „Doamna Lucia Sturdza Bulandra a împrumutat Helenei Alving calități pe care rolul le găsește rar la interprete. O distincție, o noblețe care te face să înțelegi că femeia aceea, menită unui singur destin mai ales, a fost capabilă de jertfe. Momentele dramatice au fost impresionant subliniate și ne-au plăcut, îndeosebi, trecerile de la clipele de durere la bucuriile de mamă (...). Domnul Ion Manolescu a preferat să înfățișeze latura dramatică a rolului și a făcut-o cu succes”<sup>25</sup>.

Trupa Teatrului Național din Cernăuți a reprezentat *Strigoii* în 1928, cu Ovid Brădescu în Oswald și Victoria Cocoschi în Regine, reluând spectacolul în 1931. La Iași, drama ibseniană este inclusă din nou în repertoriu în stagiunea 1939-1940, în spectacol evoluând Gina Sandry, Tudor Călin, Aurel Ghițescu, Silvia Ionașcu, Ion Lascăr. Regia i-a aparținut lui Tudor Călin.

<sup>23</sup> Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. V, București, 1974, p. 326–327.

<sup>24</sup> Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. VI, București, 1976, p. 55.

<sup>25</sup> Camil Petrescu, *Cronica teatrală. Teatrul Regina Maria: Strigoii de H. Ibsen*, în *Argus*, 27 martie 1927.



Fig. 8 – Marioara Voiculescu.



Fig. 9 – Mihai Popescu.

În stagiunea 1943–1944, la Studioul Teatrului Național din București, reputatul director de scenă Soare Z. Soare montează *Strigoii* într-o distribuție strălucită: Marioara Voiculescu (Doamna Alving), Mihai Popescu (Oswald), Marcel Gingulescu (Manders), Cella Dima (Regine), Vasile Lăzărescu (Engstrand). Mircea Ștefănescu remarca faptul că „jocul doamnei Voiculescu formează un cuplu atât de unitar cu al domnului Popescu, încât un joc devine complementar celuilalt ca într-o însumare de unghiuri geometrice care dau matematic un unghi drept, ca o compoziție coregrafică de gesturi și atitudini care ar proiecta umbre destinate să se despartă și să se identifice, pe rând”<sup>26</sup>. În privința primului interpret al lui Oswald din acea serie de spectacole, Lucia Demetrius nota: „Mihai Popescu este prezent nu numai cu tinerețea lui fierbinte, cu acel fior dramatic care trece în sală și o stăpânește, ci și cu meșteșug, cu știință, cu dibăcie. Scenele lui mari nu sunt numai dezlănțuiri și scenele mărunte nu sunt plate. Și în unele, și în altele, personajul e acolo, el și nu altul, făcut din amănunte gândite, trecute prin sensibilitate, întreg, rotund, adevărat”<sup>27</sup>. Spectacolul va fi reluat pe scena Naționalului bucureștean la 28 septembrie 1944, cu Emil Botta în Oswald și Migry Avram-Nicolau în Regine, în compania actorilor care au evoluat la premieră.



Fig. 10 – Irina Răchițeanu.



Fig. 11 – Marietta Sadova.

La 13 septembrie 1946, trupa Teatrului Comedia prezintă o nouă montare a dramei, semnată de Marietta Sadova. Marioara Voiculescu și Mihai Popescu și-au reluat rolurile, avându-i ca parteneri pe Fory Etterle (Manders), Irina Răchițeanu (Regine), Vasile Lăzărescu (Engstrand).

Pe scena Teatrului Național din Timișoara, primele reprezentații ale piesei ibseniene s-au desfășurat în decembrie 1956, în regia lui Yannis Veakis și în cadrul scenografic imaginat de Elena Pătrășcanu-Veakis. În ianuarie 1957, drama *Strigoii* a fost înscrisă în repertoriul Teatrului de Stat din Pitești, direcția de scenă fiind asigurată de Constantin Dinischiotu. La Sibiu, în cadrul secției germane a Teatrului de Stat, piesa lui Ibsen a avut premiera pe 16 martie 1962. Concepția regizorală și cea a decorurilor i-au aparținut lui Hans

<sup>26</sup> Mircea Ștefănescu, *Cronica teatrală. Strigoii de H. Ibsen*, în *Curentul*, 23 septembrie 1943.

<sup>27</sup> Lucia Demetrius, *Cronica teatrală. Strigoii de H. Ibsen*, în *Evenimentul*, 23 septembrie 1943.

Schuschnig, iar personajele au fost întruchipate de Jenny Rauch, Kurt Conradt, Alfons Kolowrat, Dora Ștefan-Maurer, Walter Schneider.

Actorul Ion Tâlván a pus în scenă *Strigoii* la Naționalul clujean în martie 1963. Decorurile au purtat semnătura lui Mircea Matcaboji, iar concepția costumelor i-a aparținut lui Edith Schranz-Kunovitz. Au evoluat Magda Tâlván (Helene Alving), Vladimir Jurăscu (Oswald), Ion Tâlván și Dinu Gherasim (Manders), Otilia Munteanu (Regine), George Gherasim (Engstrand). Un alt actor, Constantin Dinulescu, interpret al lui Oswald, a regizat drama ibseniană la Teatrul Național din Iași în aprilie 1964. I-au dat replica Anny Braeski, Gheorghe Popovici, Virginia Raiciu, Ion Buraga.

În aprilie 1965, drama *Strigoii* s-a reprezentat în premieră la Teatrul Maghiar din Sfântu Gheorghe. Punerea în scenă a fost asigurată de Dezso Kovacs, Katalin Kovacs și Dandor Sombori, iar scenografia a fost proiectată de Géza Bíró. Personajele dramaturgului nordic au fost portretizate de Magda Hegyessi, Mihaly Komives, Levente Birko, Gizella Molnar, Gyula Fekete. Doi ani mai târziu, pe 18 februarie 1967, piesa lui Ibsen era jucată în premieră la Teatrul Dramatic din Brașov, cu Viví Candrea-Neleanu (Helene Alving), Costache Babii (Oswald), Emil Siritinovici (Manders), Ruxandra Tintu (Regine), Vasile Mureșanu și Ludovic Peterffy (Engstrand), în regia lui Nicolae Albani și scenografia Cristinei Udrea.

Teatrul Bulandra și-a înscris în repertoriu drama ibseniană în 1969. Distribuția i-a cuprins pe Beate Fredanov (Helene Alving), Virgil Ogășanu (Oswald), Dan Herdan (Manders), Elena Caragiu (Regine), Ștefan Ciubotărașu (Engstrand). Regia spectacolului o semnau Marietta Sadova și Gheorghe Miletineanu, iar scenografia a fost concepută de Dan Jitianu și George Ștefănescu. Spectacolul a fost primit cu rezerve de unii critici. Aurel Dragoș Munteanu a analizat în detaliu concepția celor doi regizori, pe care o găsea inadecvată: „... mi se pare că au fost câteva carențe mari ale versiunii de la Teatrul „Bulandra”: întâi, o estompare a dezbaterilor dintre pastorul Manders și doamna Alving, o transferare a lor în domeniul relațiilor personale, o insistență prea mare asupra elementului anecdotic. În al doilea rând – ceea ce este mai grav, fiindcă reduce din suflul tragic al piesei – reproșăm viziunii regizorale o atenuare a mesajului lui Oswald, o insistență prea mare asupra dramei lui intime și o eludare a *fatum*-ului pe care îl poartă. (...) *Strigoii* mi se pare o piesă direct influențată de marea tragedie greacă, reluând ideea (...) damnării omului, a condiției sale eminentemente tragice, din care nu poate scăpa. Conflictul dintre individ și societatea care tinde să devină totalitară este unul din cele mai actuale din întregul teatru ibsenian, iar în *Strigoii* el este materializat prin discuțiile dintre doamna Alving și pastorul Manders. El constituie axul dezbaterii ideologice pe care o prilejuește piesa, fundamentul ei, și conferă întregii piese o notă de patetism și de febrilitate, de căutare disperată a unei soluții. Regizorii au eludat însă cu totul acest aspect. Discuțiile dintre cele două personaje s-au dovedit simplu prilej de evocare a unui trecut comun, fără a da ocazie acelor dispute, dialecticii opiniilor despre destinul omului și rosturile lui (...). Interpretarea regizorală de la Teatrul „Bulandra” a făcut din Manders o figură de măsluitor al lucrurilor, neînzeștrat pentru iubire dintr-un fel de prostie, nu din motive adânci, privind concepția lui despre om. Mai mult, în ceea ce privește relațiile lui personale cu doamna Alving, mi se pare că interpretarea de la „Bulandra” frizează ușor vulgaritatea, înzeștrându-l pe Ibsen cu o doză de ambiguitate morală. (...) Așa stând lucrurile, nici realizările actricești nu ne-au mulțumit întrutotul. Beate Fredanov avea toate datele rolului; credem că la ora actuală este cea mai bună doamnă Alving cu putință. Interpretarea sa nu dă totuși întreaga măsură a virtualităților pe care le are pentru acest rol. (...) Oswald a fost interpretat de către Virgil Ogășanu. Regia a simțit și aici posibilitățile actorului de a crea acest rol. Ogășanu este, desigur, un Oswald ! Din punct de vedere al realizării actricești, rolul său este cel mai ferm conturat”<sup>28</sup>.

Drama *Strigoii* se joacă relativ frecvent în România anilor '70. În Târgu Mureș, pe scena Naționalului, piesa lui Ibsen a avut premiera pe 27 ianuarie 1973. Din distribuție au făcut parte Zoe Muscan (Helene Alving), Răzvan Ștefănescu (Oswald), Ștefan Sileanu (Manders), Marina Kanya-Marinescu (Regine), Eugen Tănase (Engstrand). Regia a fost semnată de Mircea Marian, iar Edith Schranz-Kunovitz și Mircea Matcaboji au realizat scenografia. Pe 1 iulie 1974, are loc la Teatrul German de Stat din Timișoara premiera unei noi montări, semnate de Raimund Binder. Decorurile și costumele au fost create de Ferenc Kovacs. Personajele ibseniene au fost însuflețite de Alice Szabo (Helene Alving), Robert Jereb (Oswald), Julius Vollmer (Manders), Hadamuth Becker (Regine), Josef Jochum (Engstrand). La Teatrul Dramatic din Bârlad, Magdalena Klein a regizat drama ibseniană în mai 1978, colaborând cu scenograful Muger Pascu. Distribuția

<sup>28</sup> Aurel Dragoș Munteanu, *Cronica dramatică. Strigoii de Henrik Ibsen la Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra”*, în *Teatrul*, nr. 12, decembrie 1969.



i-a cuprins pe Elena Petrican (Helene Alving), Virgil Leahu (Oswald), Ștefan Tivodaru (Manders), Lily Popa-Alexiu, Gabriela Vlad și Eudoxia Volbea (Regine), Gheorghe Doroftei (Engstrand).

Regizorul Nicolae Scarlat a montat *Strigoii* pe scena Naționalului bucureștean în 1998. Ilinca Tomoroveanu (Helene Alving), Liviu Lucaci (Oswald), Traian Stănescu (Manders), Brândușa Mircea (Regine) și Valentin Uritescu (Engstrand) i-au portretizat pe eroii ibsenieni, iar Liliana Cenean a fost autoarea scenografiei. Criticul Mircea Ghițulescu manifesta rezerve față de această montare, relativ recentă: „Ibsen este trimis la Sala Atelier a Teatrului Național din București pentru reparații capitale. Acesta este de părere că *motorul Ibsen* este în perfectă stare, motiv pentru care îl lasă să funcționeze *au ralenti*, fără să apese deloc pe accelerație. Poate că pe scena mare *Strigoii* și-ar fi expus farmecul nostalgic cu mai multă vigoare; pe o scenă experimentală te-ai fi așteptat la ceva care să șocheze. Există, într-adevăr, un șoc, dar este unul scenografic care se consumă rapid, după primele priviri. Liliana Cenean a compus un decor vegetal (o seră cu plante de plastic), dar surpriza, mult așteptată, nu vine decât foarte târziu și absolut din întâmplare, când Ilinca Tomoroveanu răstoarnă unul din hârdaiele imense pe care le credeai de neclintit. Astăzi, Ibsen, cu piese sale *povestite*, vorbește mult și spune puțin, dar el trebuie *silit* să spună mult, pentru că dilemele familiei de la sfârșitul secolului al XIX-lea, deși s-au agravat, rămân aceleași (...). Nu doamna Alving, cu refuzările ei afective, nici fiul ei, prea zolist marcat de ereditate, sunt punctele maxime de interes ale lui Ibsen, cum rezultă din spectacolul lui Nicolae Scarlat, ci propria imagine a autorului, răsfrântă în pastorul Manders, rol atât de bine proporționat de Traian Stănescu. Manders-Ibsen constituie eșecul construcției morale abstracte și, totodată, al cultului creștin al familiei. Nu *strigoii* care bântuie conștiința doamnei Alving invadează textul, ci un fel de silă a pastorului, un înger compromis, dacă nu cumva un Tartuffe de dramă. În amintitul decor spectaculos, care nu funcționează, Nicolae Scarlat nu face altceva decât să te lase să ascuți în liniște, încercând să redimensionezi singur drama familiei Alving după moravurile contemporane. Puterea omului de a păcătui este eternă și, dacă nu putem vorbi despre progres în păcat, putem, în orice caz, să reflectăm la aprofundarea lui sânguincioasă, lucru de care așteptam să se ocupe spectacolul însuși”<sup>29</sup>.

### *Un dușman al poporului*

Prima reprezentare românească a dramei ibseniene *Un dușman al poporului* a avut loc în stagiunea 1894–1895, pe scena Teatrului Național din Iași. Pe scena aceluiași teatru, piesa a fost reluată în stagiunea 1903–1904, cu State Dragomir, Eufrosina Momuleanu, Natalia Profir, C. B. Pennel, Alexandru Mavrodi, Gheorghe Dimitriu-Păușești.

Piesa ibseniană a avut premiera la Teatrul Național din Craiova în 1907. Principalul motor al includerii piesei în repertoriu a fost Petre Sturdza, unul dintre cei mai mari susținători români ai dramaturgiei ibseniene. Între 26 ianuarie și 3 februarie 1908, actorul-regizor a inițiat un turneu al Teatrului Național din Craiova la București, Galați și Brăila. Cu acel prilej au fost reprezentate *Un dușman al poporului* de H. Ibsen, *Hamlet* de W. Shakespeare, *Sub epolet* de Bernède, *Samarul lui Moș Martin* de Cormon și Grange, *Odetta* de V. Sardou, *Fiul natural* de A. Dumas-fiul, *O căsătorie din dragoste* de G. de Porto-Riche.

La Teatrul Național din București, în regia lui Petre Sturdza, premiera piesei ibseniene a avut loc pe 27 septembrie 1912. Din distribuție au făcut parte Petre Sturdza (Doctorul Stockmann), Constantin Radovici (Primarul Stockmann), Iancu Niculescu (Morten Kill), Cazimir Belcot (Aslaksen), Alexandru Mihalescu (Hovstad). După spectacol, Liviu Rebreanu nota: „Doctorul Stockmann al lui Petre Sturdza e cald, e încrezător în triumful adevărului, e copilăros în naivitățile sale romantice, e sincer și convingător în izbucnirile sale entuziaste, e puternic și impresionant în clipele de revoltă și indignare. E comunicativ mai ales în durere, e simpatic de îndată ce apare, fiindcă simțim că este bun și sincer. E simpatic chiar și în clipele lui de vanitate trecătoare. Ne pare bine că-l putem felicita cu toată admirația și mulțumirea ce datorăm singurului nostru ibsenian pasionat”<sup>30</sup>. La rândul său, Tudor Arghezi a consemnat: „Petre Sturdza în Doctorul Stockmann, cu convingerea și sinceritatea tonului, cu statura și



Fig. 12 – Petre Sturdza.

<sup>29</sup> Mircea Ghițulescu, *Cartea cu artiști. Teatrul românesc contemporan*, București, 2004, p. 127–128.

<sup>30</sup> *Apud* Petre Sturdza, *Amintiri. 40 de ani de teatru*, București, 1966, p. 309.

mimica sa ibseniană, a dovedit o dată mai mult că dispune (...) de o deosebită cultură, de stil, precum și de priceperea substanțială a personajului”<sup>31</sup>.

Pe scena Teatrului Comedia, în reprezentațiile Companiei Bulandra, drama ibseniană s-a reprezentat în 1921, cu Petre Sturdza și Ovid Brădescu în fruntea distribuției. La Naționalul craiovean, *Un dușman al poporului* s-a reluat în 1923, în regia lui Teodor Nastasi. În stagiunea 1927–1928, Petre Sturdza și-a reluat creația din *Un dușman al poporului* pe scena Teatrului Național din Cluj. La Naționalul ieșean, în cadrul stagiunii 1928–1929, piesa lui Ibsen s-a reprezentat în regia lui Radu Demetrescu, actorul care a interpretat rolul doctorului Stockmann. Ion Profir a apărut în rolul Primarului.



Fig. 13 – Cazimir Belcot.



Fig. 14 – Paul Gusty.

Sărbătorirea a șaizeci de activitate a regizorului Paul Gusty a fost marcată la Teatrul Național din București, în stagiunea 1936–1937, prin reprezentarea dramei ibseniene. Rolurile principale au fost susținute de Cristian Duțulescu (Tomas Stockmann), Romald Bulfinsky (Peter Stockmann), Ana Luca (Doamna Stockmann), Marioara Zimniceanu (Petra). Ioan Massoff a consemnat: „Ca omagiu pentru marele pedagog al teatrului românesc, figurația din actul întrunirii a fost alcătuită din societari”<sup>32</sup>.

Pe scena Teatrului Muncă și Lumină, în cadrul stagiunii 1942–1943, piesa a fost jucată în regia lui V. I. Popa, cu Ion Manta, Cezar Rovințescu, Raluca Zamfirescu, Nelly Nicolau, Valy Voiculescu, Ionel Iliescu, Nicolae Velculescu, Dimitrie Mugar.

În decembrie 1974, drama *Un dușman al poporului* a intrat în repertoriul Teatrului Maghiar din Cluj. Concepția regizorală i-a aparținut lui Ernest Bán, iar scenografia a fost semnată de Edith Schranz-Kunovitz. Personajele ibseniene au fost întruchipate de Zoltán Vadasz (Tomas Stockmann), Gerő László (Peter Stockmann), Ilona Dorian (Doamna Stockmann), Anna Szelles (Petra), Levente Biró (Aslaksen).

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>32</sup> Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. VII, București, 1978, p. 279.