

Jalnică lume fără minuni

„NORA” de Henrik Ibsen

pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale” *

S

pectatorii de azi ai *Norei* găsesc profunde motive de reflecție și substanțiale satisfacții în piesa care a tulburat de la prima ei prezentare conștiințele veacului trecut, stîrnind apoi, generație după generație — în societatea Helmerilor —, înverșunate polemici, pledoarii și rechizitorii. În fiecare epocă, interpretele celebre ale *Norei* — rol de partitură obligatorie în cariera oricărei mari actrițe — culegeau furtunoasele aplauze ale publicului, care reacționa diferit, istoricește diferit, în fața întâmplărilor din *Casa cu păpuși*. Precum se știe, *Nora*, simbol al răzvrătirii împotriva convențiilor codului burghez al familiei, a fost concomitent acuzată și apărată, acoperită de oprobriul public și luată drept port-drapel — în bibliografia dramelor lui Ibsen, această piesă fiind, fără îndoială, cea mai populară, cea mai cunoscută, cea mai reprezentată. Furtuna stîrnită de publicarea și reprezentarea piesei (1879) cunoaște și o anecdotică bogată în semnificații. Pentru cercurile filistine din Germania, *Nora* devenise, în discuții, un subiect incendiar, și de altfel pe scenă s-a încercat o variantă în care gestul final al eroinei — trîntirea violentă a ușii casei lui Helmer — se voia temperat, corectat printr-o tardivă și mulă pocăință. Acest gest, prin care Ibsen își rostea implacabila sentință, demascînd iluzia fericirii și armoniei relațiilor în familia burgheză, a fost, în primul rînd, contestat: în numele datoriei conjugale, materne, morale etc.

Dar sensurile profunde ale renumitei piese nu și-au aflat semnificațiile depline în diversele interpretări și exegeze critice care au însoțit-o de la apariție și pînă azi. Limitarea problematicii *Norei* la emanciparea femeii, la pledoaria pentru egalitatea ei în drepturi constituționale, prezentarea conflictului drept un melodramatic antagonism între un soț odios, tiranic, și o femeie-copil, naivă, dar voluntară, în sfîrșit, încercările de a-l absolvi pe Helmer în lumina viitoarei și ipoteticei lui penitențe mărgineau și micșorau cu bună știință întinsele și adîncile ramificații ale

* Regia : Ion Cojar. Scenografia : Al. Brătășanu. Distribuția : Geo Bartou și Fmanoil Petruț (Helmer) ; Marceia Rusu și Valeria Gagealov (Nora) ; Chiril Economu și Gh. Cozoric (Doctorul Rank) ; Raluca Zamfirescu și Elisabeta Preda (Doamna Linde) ; Niki Atanasiu și Const. Rautchi (Krogstad) ; Nelly Dordea și Fifi Mihailovici (Anne Marie) ; Corina Soare și Virginia Ciupagea (O slujnică) ; Gabriel Florea și George Sirbu (Un comisionar) ; Florin Florescu, Dragoș Păunescu și Cătălina Manolescu (Copiii lui Helmer).

criticii Ibseniene la adresa lumii sale. „...Nu cunosc decît cîteva drame Ibseniene și nu știu nicidecum dacă și în ce măsură Ibsen poate fi făcut răspunzător de elucubrațiile mai mult sau mai puțin isterice ale carieristelor burghize și filistine...” — spunea Engels, într-o scrisoare către Paul Ernst (1890), polemizînd cu cartea unui oarecare filistin german Bahr. Spectatorii de azi ai *Norei* descoperă în piesă o vastă și fecundă suprafață de idei, într-o „clasică” și riguros dramatică demonstrație a vicisitudinilor unei lumi guvernate de legea banului. Cu desăvîrșita măiestrie a uneltor de dramaturg, Ibsen ridică, în *Nora*, o construcție dramatică impecabilă în articulațiile scenice, impregnată de un substanțial strat de idei filozofice (sintem în anul 1879, cu un deceniu și ceva după scrierea lui *Brandt* și *Peer Gynt*, poeme hibride ca varietate stilistică) rezultat din crearea unor caractere realiste tipice într-un conflict caracteristic. Supunînd unei amănunțite radiografii o celulă vitală a societății burghize, și anume familia, Ibsen constată că banii guvernează, fâliș sau prin intermediul unor transparente și convenționale văluri, destinele și împrejurările în care evoluează acele destine. Demonstrația lui Ibsen este simplă, am spune chiar lipsită de subtilități, dar ce imagine artistică bogată, cuprinzătoare, ce caractere puternice și ce situații semnificative dezvăluie scriitorul, făcîndu-ne să sesizăm limpede ceea ce Marx denumea „puterea banilor de a întoarce totul pe dos”¹.

„Ei (banii — n.n.) transformă credința în necredință, iubirea în ură, ura în iubire, virtutea în viciu, viciul în virtute, sluga în stăpîn, stăpînul în slugă, prosta în inteligentă, inteligenta în prostie...” Banii, mai bine spus lipsa lor, o obligă pe *Nora* la gestul ei „funest”, la „minciuna” salvatoare; aceeași pricină îl determină pe *Krogstad* să comită un gest la fel de „reprobabil”. De asemenea, banii slujesc drept scuză pentru infidelitatea doamnei *Linde* față de iubirea ei din tinerețe etc. Dar, precum vedem, fiecare gest-nod al înlăntuirii dramatice sau moment din preistoria acțiunii scenice — procedeu frecvent în dramaturgia lui Ibsen — are o consecință socială cu repercusiuni etice distincte numai în contextul social al epocii respective, doar în perimetrul istoric al societății burghize. În lumina legilor acestei societăți, *Nora* apare ca o mincinoasă pasibilă de pedeapsă, *Krogstad* — ca un șantajist fără inimă, doamna *Linde* — ca un suflet mărinimos gata de sacrificii ș.a.m.d. Dar la confruntarea personajelor cu spectatorul de azi, în lumina realităților istorice, sociale actuale, contururile lor psihologice capătă noi dimensiuni, uneori structural diferite de investiția lor inițială. Scoasă din chenarul social respectiv, fapta care a declanșat drama *Norei* pare azi minoră, fără nici o valoare, nu spune nimic spectatorilor, teama față de *Helmer*, de neînțeles, după cum nici *Krogstad* nu poate fi considerat ca un diabolic reprezentant al răului, un sumbru mandatar al unui destin implacabil. Iar *Rank* își poate pierde și el luminoasa aureolă de *raisonneur* lucid, de prieten neputincios, dar suflet nobil, arătîndu-se, ca și ceilalți, un pion acționat de legile și mecanismul respectivei societăți.

Ibsen prezintă dramaturgic în mod exemplar (nu este el părintele dramei realiste?) eroziunea acestei celule vitale a societății, iar violenta răsturnare a valorilor etice se produce într-un paradoxal joc al aparentelor și esențelor, într-o neconținută opoziție dintre real și ideal. Tabloului ideal al familiei fericite, strîns unite în jurul pomului de crăciun (prezența simbolului religios, ca o condiție a solidității convicțiunii matrimoniale), i se suprapune — înții ca o pată obscură, apoi, cu linii tot mai puternice — eoul grav, consecințele tragice ale faptei *Norei*. Evenimentele psihologice se răsfrîng însă din interior spre exterior, se îndreaptă din salonul *Helmerilor* înspre opinia publică, *Nora* așteptînd, pasivă, sentința societății, rostită printr-un demn reprezentant — omul ei iubit. Ca un leit-motiv liric și totodată pătruns de o ascunsă ironie, se anunță de la bun început credința *Norei* în „minunea mult visată”, acea minune care trebuia să se producă în pofida legilor lumii respective, pentru a o apăra, dovedind esența și nu aparența, apărînd minciuna adevărată și condamnînd adevărul mincinos. Părintele dramei realiste, neîntrecutul constructor de teatru, răstoarnă însă toate aceste premise cu o matematică pre-izie. Sentința opiniei publice nu poate fi schimbată, ecurile din afară rămînd implacabile, mecanismul societății acționează perfect, fără fisură, și în mod consecvent va urma demascarea lui *Helmer*, luminarea egoismului lui feroce, a teribilei lășități, a supunerii lui în fața convențiilor și minciunilor convenționale, împăcarea cu aparențele și ignorarea esențelor. „Minunea minunată”, minunea mult visată — demonstrează Ibsen eroinei sale, și totodată contemporanilor șocați, ultragiați de bru-

¹ „Manuscrise economico-filozofice”, Marx-Engels „Despre literatură și artă”, pag. 145.

talitatea adevăratului piesei — nu există, nu se poate înfăptui într-o lume jalnică, unde „stilpii societății” îl califică pe doctorul Stockmann drept „dușman al poporului”, unde Rosmersholm e silit să se sinucidă și tatăl Hedwigăi, al micuței „rate sălbatice”, obligat să accepte minciuna, pentru a-și suporta viața.

Minunea — adică smulgerea din alienare, din înstrăinarea de esența lor umană, a indivizilor, în lumea relațiilor capitaliste — cu alte cuvinte, renunțarea lui Torwald Helmer la cariera sa, de dragul unei femei, sau renunțarea lui Krogstad, împovărat tată de familie, la piinea copiilor săi, nu se poate realiza, din pricini istoricește explicabile. În concordanță cu aceste legi, în fața acestei lumi unde, precum am văzut, minunile nu se pot săvârși, Nora ar fi trebuit să rămână acasă, resemnată, fericită că pericolul compromiterii a trecut și că totul e la fel de cald și de armonios ca în trecut. „În cadrul proprietății private — scrie Marx în aceleași „Manuscrise economico-filozofice” — omul se întoarce la locuința-vizuină, care este acum otrăvită de suflarea pestilențială, mephitică, a civilizației, și fața de care are o situație precară, ca față de o putere străină, care i se poate sustrage în fiecare zi, din care poate fi dat afară în orice zi, dacă nu plătește. El trebuie să plătească această casă a morții”. Dar eroina lui Ibsen, rudă spirituală cu o întreagă familie de răzvrățiți, nu mai vrea să plătească „casa morții”, pe care societatea o prezintă, măsluit, drept fericita și poleita „casă cu păpuși”. Iar schimbarea caracterologică a Norei, deznodământul acut al dramei reprezintă teza filozofului nordic, care preconiza — prin caractere vii, puternice, și nu prin concepte abstracte — libertatea de voință, eliberarea personalității umane din cătușele sufocantei lumi burgheze și afirmarea adevăratei vocații.

* * *

Spectatorii au în această stagiune mulțumirea să întâlnească piesa lui Ibsen pe afișul primei noastre scene, într-un spectacol prestigios, destinat unei vieți îndelungate. Sarcina realizării lui a fost încredințată tânărului regizor Ion Cojar. După propria-i mărturisire, Cojar a primit cu emoție colaborarea „cu câțiva dintre străluciții actori ai colectivului în care și-a făcut ucenicia, la un text clasic a cărui valoare artistică și educativă e în măsură să stîrnească pasiunea oricărui om de teatru”. Dincolo de problemele spectacolului, regia a avut de făcut față unei duble distribuții, inițiativă exemplară și eficientă prin efortul depus la realizarea concomitentă a unui secund spectacol, și nu ceea ce se înțelege în mod frecvent prin „a doua distribuție”, adică sporadică acoperire a unor roluri cu mai mulți interpreți! De aici și dificultățile muncii pentru căutarea și aflarea mijloacelor artistice prin care aceeași concepție și viziune asupra piesei să se transpună cu identică fidelitate creatoare în reprezentație.

Premiera Norei ne-a oferit o imagine elocventă a piesei, într-un stil demn de tradițiile și posibilitățile primei noastre scene. În decorul sugerind o violentă opulență, semnat de Al. Brățășanu, se realizează o sobră adîncire a textului, o reliefare a idealurilor umaniste ibseniene, proiectîndu-se în prim-plan, cu subtilă vigoare și clar relief de idei, lupta Norei pentru a deveni ea însăși.

Marcela Rusu dă un contur puternic, profund contemporan, eroinei, realizînd, cu o înaltă ținută artistică, arcul evoluției Norei, de la naivitățile și candorile soției răsfățate, de la deruta femeii încolțite de nemiloase articole de lege, de la încăpăținarea în speranță și cumplita trezire și dezamăgire în fața eșecului minunii, la înflorirea personalității omului pe care Ibsen îl prezenta aici, prototip al omului liber. Marcela Rusu demonstrează în Nora un joc de concepție, ideilor rolului subordonîndu-li-se o întinsă gamă de mijloace actoricești complexe, dispuse cu o impecabilă tehnică a măiestriei interpretative. Gestul final al Norei, replicile adîncind concluzia și mesajul piesei, actrița le-a pregătit în anterioare insesizabile trepte de la începutul traectoriei ei scenice. De-a lungul celor trei acte, chiar în momentele de aparentă seninătate, răsfăț sau cochetărie, Marcela Rusu transmite acută neliniște interioară, surda nemulțumire a femeii cu sufletul mutilat de gratiile „casei morții”, chiar dacă acestea par aurite.

Compoziția minuțios realizată în acest spectacol de Niki Atanasiu se desparte tranșant de stilul binecunoscutelor sale creații pe scena Naționalului (cu excepția rolului Schwalbe din *Dezertorul*, care releva o nouă față a talentului său). El conturează o figură sinistă, cinică prin brutalitatea afișării intențiilor malefice, și a cărei neașteptată rezervă de umanitate, exprimată în final, contribuie la complexitatea liniilor psihologice. Consecvență acestei concepții despre rolul lui Krogstad, și în

apud acestor idei despre personaj, interpretarea lui Niki Atanasiu, bogată în nuanțe subtil dozate, prilejuiește un adevărat portret „de caracter”. La rîndul său, Geo Barton a zugrăvit în linii dense, sobre, un Torwald Helmer trufaș și mulțumit de sine însuși, veritabil „stîlp al societății”, conducînd cu precizie spectatorii spre înfățișarea adevăratului chip, venal și odios, antipatică întruchipare a cinstei și corectitudinii, al acestui onorabil tată de familie și perfect gentleman. Fidel indicațiilor regizorale și concepției (după părerea noastră, discutabilă) asupra rolului, Chiril Economu l-a înfățișat pe Rank ca pe un personaj dezgustător, un ins fals, un infirm, în primul rînd moral, pe urmă fizic.

Un personaj cu o bogată viață sufletească, ostil sufocantei morale puritane, luptînd împotriva umiltoarei condiții impuse femeii, creionează cu discreție Raluca Zamfirescu, în rolul doamnei Linde, singurul personaj care intulește intolerabila minciună din „casa cu păpuși”.

În realizarea acestei prime ediții scenice a *Norei*, Ion Cojar a demonstrat bogăția teatrului clasic de idei și caractere, operînd, fără false „înnoiri” ale textului, o transpunere creatoare, de ținută.

Transcriind scenic pentru a doua oară replicile *Norei*, regizorul ne-a declarat că a avut în vedere faptul că tînăra echipă de interpreți trebuie să se antreneze într-un spectacol-școală, în care masivitatea rolurilor, profunzimea caracterelor, stringența conflictului și, în sfîrșit, subtextul filozofic să transpară cu claritate și expresivitate artistică. O misiune pedagogică deci, extrem de utilă perfecționării actoricești a tineretului în teatru. Rezultatele s-au arătat fructuoase, a doua premieră constituînd un spectacol tineresc, impetuos, cu valori proprii din cele mai interesante.

În spectacol s-au demonstrat nu numai maturitate artistică și creații actoricești valoroase, dar și o concepție asupra textului îndrăzneată, înnoitoare. În rolul lui Torwald Helmer, Emanoil Petruț realizează o compoziție interesantă în liniile direcționale ale personajului. Petruț ne prezintă un Helmer tînăr, în plină parvenire socială, satisfăcut de tot ce posedă și, printre altele, de încîntătoarea Nora, pe care o iubește sincer, așa cum poate un Helmer să iubească: în mîrginirea și incapacitatea sa de a discerne omul de obiect, dorința, de dragoste, filantropia sentimentală, de obligațiile de a dărui conform necesităților omului de lîngă tine. Meritul interpretării lui Petruț constă în ridicolul pe care el izbutește să-l arunce în final asupra personajului, dezbrăcîndu-l treptat de toate aparentele calități și lăsîndu-l gol, caraghios și lamentabil. Și Constantin Rauțchi aduce, în rolul lui Krogstad, puncte de vedere noi asupra personajului, dezvăluindu-ne din neașteptate unghiuri „întunecate” chip. Krogstad apare ca o victimă strivită (recunoaștem aici disponibilitatea actorului, nerelevantă pînă acum, către ceea ce el a realizat în *Oameni sârmani* de Dostoievski, pe micul ecran), ca un ins silit de împrejurări, în pofida realelor lui înclinări, în ultimă instanță, a fondului său uman (care, de altfel, și răzbate în finalul piesei), să acționeze mirșav, pentru a se apăra.

Aceeași concepție regizorală după care doctorul Rank ar fi un fals prieten al casei, un caracter ambiguu, tulbure, o dezvoltă și Gheorghe Cozorici, într-o compoziție minuțios detaliată, îngroșînd acele sensuri care pot într-adevăr înnegrî pe cel ce, în montările tradiționale, reprezenta *raisonneurul* luminos al piesei. Fără indoiială, un examen greu a trebuit să-l treacă Valeria Gagealov, interpreta rolului titular. De cele mai multe ori, actrița izbutește să redea veridicitatea trăirilor și frămîntărilor *Norei*, mai ales în prima parte a spectacolului, unde conturează o imagine plină de farmec și tinerețe, o Noră naivă, necunoscînd lumea în care trăiește. „Momentul tarantellei” vibrează de emoție, înscriindu-se ca una dintre cele mai bune scene ale spectacolului. Dar interpreta mai are de înfruntat dificultățile finalului, mai trebuie să adîncească trecerea spre saltul caracterologic al *Norei*, pentru a-i reda personajului majora și deplina lui semnificație. Elisabeta Preda (doamna Linde) nu exprimă cu suficientă claritate artistică obligațiile personajului în contextul dramei, tratîndu-l cu oarecare monotonie.

Pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale”, *Nora* de Ibsen se impune ca o montare de prestigiu, oferindu-ne prilejul de a aplauda creațiile actoricești ale unor interpreți din generații diferite, de a medita la acest text clasic, căruia îi descoperim noi și interesante semnificații contemporane.

Mira Iosif