

însă văduvind rolul de propriile lui resurse, nu scutind pe Geta Grapă (interpreta rolului) de ocazia unei largi și nu prea des întâlnite posibilități de desfășurare pe volutele explozivului, ale aplombului, ale zvicnetului comic — pur sau voalat de sensibilitate...

Există, de-a lungul deceniilor, o întreagă pleiadă de mari întru chipări ale mareașalei; mari, dar foarte diverse. Ca și în cazul prințului Karl-Heinz din *Heidelbergl* lui Mayer-Förster, e bine să ne interzicem însă amintirile când întâlnim interpretări de ultimă oră. E bine să ne interzicem uneori și reticențele cind, ca în cazul Getei Grapă, socotim că *Madame Sans-Gêne* s-ar cere înfățișată cu forța de șoc a ceea ce este fermecător vulgar în rol și nu cu ceea ce este fe-

minin și tandru în el. Putem oare să-i facem din asta un reproș interpretei? Marii Réjane, prima creatoare a „vulgariei” Catherine Sans-Gêne, i s-a făcut un reproș similar...

Dar întorcîndu-mă la spectacol și la teatru: montînd și la Brașov, după Timișoara, *această Madame Sans-Gêne* cu tenacitate în migală și rotunjind-o cu eleganță, Marietta Sadova a pus într-o vădită poziție de cucerire pe actorii cu care a lucrat: de cucerire a propriilor lor latențe, dar și a unor noi limanuri, pe noi trepte în sus. Ne place să vedem în *această Madame Sans-Gêne* nu doar o realizare artistică, demnă, ci o promisiune.

Florin Tornea

Constanța

ÎNCERCĂRI ȘI OSCILAȚII

În pofida unor aparențe de calm și dezinvoltură, teatrul din Constanța are o existență artistică îndeajuns de agitată; de cîteva ani, aci se caută o „formulă proprie”. Diferitele variante încercate situîndu-se uneori în direcții opuse, teatrul avansează cu zguduiri, cu răsuciri, pe o linie frîntă, consumînd energie într-un proces de acumulare dificil; ciștigurile se observă cîteodată greu, dar ele sînt reale, chiar dacă stau sub semnul minusului, fiind mai ales eliberări, renunțări în favoarea unor soluții mai severe, mai filtrate. Toate acestea sînt mai evidente în special la capitolul repertoriu: teatrul a încercat cîndva soluția unui repertoriu exclusiv românesc, dar calitatea pieselor alese n-a favorizat stabilitatea financiară, așa că s-a sărit în cealaltă extremă, mizîndu-se pe spectacolul comercial investit cu atracția actorilor ca-

pete de afiș. Cum era și firesc, colectivul n-a putut zăbovi vreme îndelungată în această zonă, și întreprinderi ambițioase au punctat din ce în ce mai frecvent relieful activității sale: Pirandello, Ibsen, Molière, Gorki au fost momentele de concentrare din ultimele stagii.

Dacă stagiunea 1967—1968 n-a fost o stagiune de vîrf, ea se caracterizează totuși printr-o anumită consecvență de o calitate nouă: nu mai avem de-a face, ca în alți ani, cu oscilații de largă amplitudine între cele două tablouri pe care se desfășoară încă activitatea multor teatre din provincie: pe de o parte, titlurile „de ținută”, cele cîteva premiere socotite „reprezentative”, pe de alta — micile înjghebări modeste, viețuind în animat, dar acoperind o largă porțiune a ariei de contact cu publicul. Întreaga selecție de repertoriu rezistă în prima

parte a stagiunii unui examen de exigență; în plus, se pot descifra anumite preocupări de unitate și sens. În continuarea unui mai vechi și bun obicei a fost îmbogățită lista regizorilor-colaboratori; prezența acestor individualități artistice distincte a diversificat întrucâtva registrul de posibilități cunoscut al colectivului.

Unicul regizor stabil al trupei, Ion Maximilian, și-a manifestat în această stagiune înclinația pentru dramaturgia gravă; opțiunile lui au fost *Lovitura* de Sergiu Fărcășan și *Diavolul la Boston* de Lion Feuchtwanger, piesă nereprezentată până acum în țară. Dincolo de tot ce desparte aceste două scrieri, înscenarea lor poartă o amprentă comună, ce definește etapa în care se află regizorul: Ion Maximilian practică un teatru-expozeu, al enunțului problematic, stăruint asupra datelor dramei, neocolind ariditățile; el întreprinde o analiză sobră, me-

ticuloasă, lentă, respinge tentațiile spectaculosului; dar renunță, implicit, la ceea ce e joc al surprizelor, putere a invenției, captivantă solicitare senzorial-afectivă. Spectacolele sale curg ca riurile de cimpie, parcurgându-și conștiincios meandrele; nu doresc să emoționeze sau să agite, ci parcă numai să fie „absorbite”, trecind în spectator printr-un cit mai imperceptibil proces de osmoză.

Lovitura constanțeană e, în această viziune, varianta poate cea mai paradoxală a piesei; e un spectacol neizbutit, dar neizbutit „la limită”, ratind la o distanță infinitesimală de reușita categorică. Avându-l drept interpret al eroului principal pe Dan Herdan — pentru care rolul pare a fi fost creat într-atît e de potrivit actorul — spectacolul avansează decis spre explorarea zonei de profunzimi a piesei, spre înțelegerea implicațiilor ei psihologic-morale. În centrul său stă portretul „bărbatului la 40 de ani”,



Emil Sasu' (Pastorul Parish) și Anca Neculce-Maximilian (Hanna Parish) în „Diavolul la Boston” de Lion Feuchtwanger

care trăiește dureros oboseala, înfrîngerea, amărăciunea; categoria dramatică a *ireversibilului*, sentimentul acut că nimic nu poate fi șters cu buretele, că timpul acționează implacabil sînt minuțios și veridic descrise. Dar spectacolul e lipsit de vibrație, de forța care să-l înalțe de pe sol și să-l lanseze într-o direcție „de zbor”; ca atare, el se consumă steril și monoton la temperatură călduță, împovărat de leștul unor sarcini dramatice adiacente care nu-și păstrează subordnarea firească.

Printre acestea, în mod special dăunătoare echilibrului este greșita dimensionare a raportului dintre personajul principal și cele secundare: tratate în aceeași manieră de descripție realistă, acestea din urmă ies din formula dramatică proprie piesei, care le conferă o funcție simbolică precisă, și tind spre o configurare complexă, de caracter, și spre relații „de coordonare”; dar, nefiind astfel construite și neavînd substanța necesară, siluetele în peniță devin fanteze-caricaturi îngroșate, fiind, după genul actorului, mai șterse sau mai apăsate. Dintre toți numai Romel Stănciugel reușește să inventeze în

noile limite, cu un foarte lăudabil simț al măsurii, stabilind subtile nuanțe. Ceilalți își aleg cîte o dominantă de ton, construind pe marginea ei: Jean Ionescu — o atitudine rezervată; Agatha Nicolau — o vivacitate cochetă, abil insinuantă; Aurora Simionică — o bruschetă sportivă, presărată cu grații acidulate; Mircea Constantinescu-Govora — firescul absolut; Ana Mirena — alterînd personajul — o antipatică minauderie, opacă la orice franchete și camaraderie; Paul Lavric, șarjînd unilateral și insistent. Unele dintre acestea sînt, în sine, foarte „posibile” ca tipuri; dar nu realizează acel aliaj de real și ireal care, în lumea piesei, le atribuia caracterul ambiguu, de personaj și de funcție dramatică.

Cea de-a doua eroare importantă este decorul (Elena Forțu). În structura sa de desen tehnic, el metaforizează metafora piesei; e un pleonasm accentuat pînă la neplăcut, care nu numai că nu are nici o funcție artistică, dar apasă asupra înseși orizonturilor piesei, închizîndu-le.

Diavolul la Boston — scriere prin care facem cunoștință cu Feuchtwanger-dramaturgul — este procesul vrăjitoarelor din

Moment din spectacolul „O casă onorabilă” de Horia Lovinescu



Scenă din „Geamandura” de Tudor Mușatescu



Salem, considerat din perspectivă inversă celei din care l-a privit apoi, făcându-l tuturor cunoscut, Miller. Aici, tragedia e a celui ce se face judecător și călău. E o perspectivă extrem de interesantă și de actuală, care poate justifica, pînă la un punct, alegerea piesei: eroarea istorică a pastorului Cotton Mather, fanatica sa acțiune de demascare și urmărire a păcatului, existența sa de „acuzator public” mizată pe o singură carte; pe de altă parte, dublul joc al micuței Hanna, uncăltă vinovată a dezastrului, natură complicată, contradictorie, trăind într-o continuă suprasolicitare, torturată de nevoia de a ieși din comun, din existența aspră și sordidă, aspirînd spre frumusețe și iubire, dar urmînd pentru aceasta calea crudă și lipsită de scrupule a simulantei, gustînd la modul cel mai cabotin înscenarea și totodată lăsîndu-se purtată de un soi de beție a puterii propriilor ei plămui — toate acestea reprezintă un excelent material dramatic virtual. Dar tragedia ideologiei false degenerînd în crimă și antrenînd în prăbușire pe însuși profetul judecății supreme nu e realizată dramaturgic; conflictul rămîne în datele inițiale, senzația de viață lipsește, un fel de uscăciune plutește în atmosfera piesei. Spectatorul nu se poate împiedica să se

gîndească mereu la splendida piesă a lui Miller, să „importe” clandestin de acolo generozitatea și vigoarea creatoare. Prin exces de rigoare și pedanterie intelectuală, piesa lui Feuchtwanger se mărunțește pînă la o viziune meschină, anihilîndu-și propriile valoroase premise; tragedia erorii în credință și gîndire se încheie astfel printr-o explicație conformistă, didactică și destul de simplistă asupra pericolelor vanității și încăpățînării obtuze.

Direcția de scenă a fost fidelă textului în calități și defecte — prea fidelă poate: căci spectacolul începe atent și limpede, propunînd un întreg evantai de sugestii, apoi se răsfire și se risipește pînă la stagnare, obositor și greoi; or, pentru a salva ce era de salvat, ar fi fost nevoie de o gîndire a spectacolului extrem de dinamică și energică.

Din nou o scenografie inadecvată atît piesei cît și spectacolului (de data aceasta semnată de Mihai Tofan), sofisticînd inutil și pretios. Dar problema nu e atît a *acestui* decor, cît a modului cum sînt acceptate lucrările, de orice calitate ar fi, ale colaboratorilor scenografi. În prea multe teatre am văzut soluții de mîntuială aparținînd tocmăi celor invitați să contribuie la bunul nume al colectivului.

ca să nu devină împede că ceva e defectuos în însuși acest sistem de relații. Altfel, de ce n-ar respinge, în primul rând regizorii, acele soluții ce nu le exprimă intențiile?

Actoricește, sînt puține lucruri de discutat în acest spectacol: limitate de contururile șterse ale personajelor, prezențele Iolande Copăceanu-Mugur, ale lui Sandu Simionică și Valeriu Săndulescu sînt sobre și distinse, dar ușor de uitat. Anca Neculce-Maximilian, în rolul Hannei, e, dimpotrivă, frapantă — suplă, șerpuitoare, primejdioasă, de o frumusețe scenică aparte, stranie și tăioasă; dar ceva lipsește interpretării ei — poate un plus de „inconștiență” și sinceritate care să-i ducă creația pînă dincolo de limita dintre bine și rău. Cea mai interesantă interpretare rămîne cea realizată, în prima

parte, de Lucian Iancu: masiv, stăpînit, calm, cu un fel de „droiture” izvorită din conștiința necesității absolute, actorul sugerează în același timp cu rafinament pămînteasca patimă a puterii și tot felul de răsuciri șerpești, viclene și neîngăduite; unele din aceste sugestii rămîn însă nefinalizate, și actorul, neștiind cum să rezolve tot ce și-a propus, părăsește o inițiativă originală pentru un lăgaș mai bătătorit, erupînd sonor dar fără a acoperire.

În partea a doua a stagiunii constăntene au activat în special regizorii oaspeți — Cornel Todea, punînd în scenă *O casă onorabilă* de Horia Lovinescu, și Anca Ovanez, care și-a prezentat examenul de diplomă cu *Rosmersholm* de Ibsen.

Ileana Popovici

De fapt, în această a doua jumătate a stagiunii au început să apară pe afiș inevitabilele „rețete sigure” de tip *Pașagalița și curcanul*.

În acest context, nici spectacolul cu *Casa onorabilă* nu se așază departe de reprezentația comică ghidată în principal de efectul imediat și nu tocmai subțire. Poate că, la premieră, montarea condusă de Cornel Todea era mai stăpînită în minuțiozitatea situațiilor de farsă, mai controlată. Acum, însă, dorința de succes grabnic a actorilor apropie mult spectacolul de obișnuitele demonstrații de vervă exterioară care ni se propun adeseori drept demonstrații comice irezistibile. Ce se întîmplă în aceste împrejurări cu piesa lui Horia Lovinescu? Ea se scutură definitiv de tot ce ar fi putut să devină pe scenă investigație critică gravă și devine o piesă de rezonanță foarte înguste, un produs ciudat care exprimă, înainte de orice altceva, dorința de a scormoni în rufele murdare ale vecinilor, cunoașterea „enciclopedică” a vicțiilor și slăbiciunilor reale sau imaginare ale aproapelui, și plăcerea de a intra cît mai adînc în această preocupare. Ceva tot se mai exprimă, indirect, în această versiune de joc: un coplesitor și sincer spirit filistin, o instinctivă, inconștientă autoportretizare a acelei mentalități sociale care-și găsește voluptățile supreme în birfă.

Judecînd după unele interpretări care nu s-au lăsat acoperite de șarjă, regia lui

Cornel Todea pare să fi urmărit totuși mai mult decît vedem pe scenă după cîteva zeci de reprezentații. Așa se întîmplă cu varianta pe care Dan Herdan o dă eroului celui mai șters din piesă, medicul Dan, singurul om care păstrează, în orgia descrisă de dramaturg, un punct de vedere critic. Schițat aproximativ în text, personajul devine viu și de primă însemnătate în spectacol, pentru că nu rămîne un schematic erou megafon, adus în acțiune pentru a condamna în cuvînt pe ceilalți, ci se înfățișează ca o existență care face parte din această lume, un om la fel de vulgar și de puternic, supus descompunerii ca și ceilalți, dar care, conștient de faptul că a fost învins, obosește chiar și de plăcerile dezgustătoare de pînă atunci și parcurge o neiertătoare criză de luciditate, sfîrșită într-o sinucidere pe care o simțim nedemnă și murdară. Nu fără rezerve privitoare la inegală respectare a măsurii trebuie consemnată și interpretarea lui Romel Stănciugel care-și dovedește aici mari posibilități comice. Aurora Simionică a desenat un început de portret original în rolul tinerei Ani — original prin notele de răutate spontană pe care i le-a acordat, dar numai un început, datorită lipsei de variație în prezentarea personajului pe toată întinderea piesei. Marcela Sassu a fost poate prezența cea mai lipsită de șarjă din spectacol. Trebuie amintită de asemenea scenografia lui Lucu Andreescu, în parte umbrită, cred, de execuția nu

ca să nu devină împede că ceva e defectuos în însuși acest sistem de relații. Altfel, de ce n-ar respinge, în primul rând regizorii, acele soluții ce nu le exprimă intențiile?

Actoricește, sînt puține lucruri de discutat în acest spectacol: limitate de contururile șterse ale personajelor, prezențele Iolande Copăceanu-Mugur, ale lui Sandu Simionică și Valeriu Săndulescu sînt sobre și distinse, dar ușor de uitat. Anca Neculce-Maximilian, în rolul Hannei, e, dimpotrivă, frapantă — suplă, șerpuitoare, primejdioasă, de o frumusețe scenică aparte, stranie și tăioasă; dar ceva lipsește interpretării ei — poate un plus de „inconștiență” și sinceritate care să-i ducă creația pînă dincolo de limita dintre bine și rău. Cea mai interesantă interpretare rămîne cea realizată, în prima

parte, de Lucian Iancu: masiv, stăpînit, calm, cu un fel de „droiture” izvorită din conștiința necesității absolute, actorul sugerează în același timp cu rafinament pămînteasca patimă a puterii și tot felul de răsuciri șerpești, viclene și neîngăduite; unele din aceste sugestii rămîn însă nefinalizate, și actorul, neștiind cum să rezolve tot ce și-a propus, părăsește o inițiativă originală pentru un lăgaș mai bătătorit, erupînd sonor dar fără a acoperire.

În partea a doua a stagiunii constăntene au activat în special regizorii oaspeți — Cornel Todea, punînd în scenă *O casă onorabilă* de Horia Lovinescu, și Anca Ovanez, care și-a prezentat examenul de diplomă cu *Rosmersholm* de Ibsen.

Ileana Popovici

De fapt, în această a doua jumătate a stagiunii au început să apară pe afiș inevitabilele „rețete sigure” de tip *Pașagalița și curcanul*.

În acest context, nici spectacolul cu *Casa onorabilă* nu se așază departe de reprezentația comică ghidată în principal de efectul imediat și nu tocmai subțire. Poate că, la premieră, montarea condusă de Cornel Todea era mai stăpînită în minuțierea situațiilor de farsă, mai controlată. Acum, însă, dorința de succes grabnic a actorilor apropie mult spectacolul de obișnuitele demonstrații de vervă exterioară care ni se propun adeseori drept demonstrații comice irezistibile. Ce se întîmplă în aceste împrejurări cu piesa lui Horia Lovinescu? Ea se scutură definitiv de tot ce ar fi putut să devină pe scenă investigație critică gravă și devine o piesă de rezonanță foarte înguste, un produs ciudat care exprimă, înainte de orice altceva, dorința de a scormoni în rufele murdare ale vecinilor, cunoașterea „enciclopedică” a vicțiilor și slăbiciunilor reale sau imaginare ale aproapelui, și plăcerea de a intra cît mai adînc în această preocupare. Ceva tot se mai exprimă, indirect, în această versiune de joc: un coplesitor și sincer spirit filistin, o instinctivă, inconștientă autoportretizare a acelei mentalități sociale care-și găsește voluptățile supreme în birfă.

Judecînd după unele interpretări care nu s-au lăsat acoperite de șarjă, regia lui

Cornel Todea pare să fi urmărit totuși mai mult decît vedem pe scenă după cîteva zeci de reprezentații. Așa se întîmplă cu varianta pe care Dan Herdan o dă eroului celui mai șters din piesă, medicul Dan, singurul om care păstrează, în orgia descrisă de dramaturg, un punct de vedere critic. Schițat aproximativ în text, personajul devine viu și de primă însemnătate în spectacol, pentru că nu rămîne un schematic erou megafon, adus în acțiune pentru a condamna în cuvînt pe ceilalți, ci se înfățișează ca o existență care face parte din această lume, un om la fel de vulgar și de puternic, supus descompunerii ca și ceilalți, dar care, conștient de faptul că a fost învins, obosește chiar și de plăcerile dezgustătoare de pînă atunci și parcurge o neiertătoare criză de luciditate, sfîrșită într-o sinucidere pe care o simțim nedemnă și murdară. Nu fără rezerve privitoare la inegală respectare a măsurii trebuie consemnată și interpretarea lui Romel Stănciugel care-și dovedește aici mari posibilități comice. Aurora Simionică a desenat un început de portret original în rolul tinerei Ani — original prin notele de răutate spontană pe care i le-a acordat, dar numai un început, datorită lipsei de variație în prezentarea personajului pe toată întinderea piesei. Marcela Sassu a fost poate prezența cea mai lipsită de șarjă din spectacol. Trebuie amintită de asemenea scenografia lui Lucu Andreescu, în parte umbrită, cred, de execuția nu



„Rosmersholm“ de Ib-
sen : Anca Neculce-
Maximilian (Rebekka)
și Marcella Sassu
(Doamna Helseth)

tocmai corectă a atelierelor, dar lăsînd să se citească o interesantă caricatură a parvenitismului exuberant în pretinsa modernitate a decorului și în extravaganța căutată a costumelor de petrecere.

Rosmersholm este, în ansamblul programului din acest an, o încercare serioasă și dificilă, atît prin calitatea textului cit și prin ținuta punerii în scenă. Anca Ovanez propune spectatorilor o severă descifrare a textului, realizînd o atmosferă de refuz hotărît al dramaticului exterior. *Rosmersholm* se prezintă astfel, cu toate aspectele încilcite și subtile ale evoluției personajelor sale ciudat învăluite de enigme, ca o înaintare fascinată spre autodistrugere. Paralizați de un climat intelectual morbid, pe care regia s-a străduit să-l definească în datele caracterizărilor interioare, oamenii piesei și-au pierdut puterea de-a înfăptui ceva vre-

dată. Îi stăpînește de aceea o istovitoare nostalgie a faptei, a ieșirii din viața pasivă. Încercările lor de a se elibera din nemișcare, de a redescoperi acțiunea, trec printr-un chinuitor labirint de conflicte și erori, printre care figurează și crima (căci, jumătate conștient, jumătate inconștient, Rebekka a ucis) pentru a sfîrși în sinucidere. Moartea, gestul suprem al autonimicirii apare ca singura faptă posibilă pentru acești dezrădăcinați, prinși între lumea înghețată în care au trăit fără să trăiască și realitatea meschină de compromisuri și neadevăruri care li se oferă ca unic viitor posibil.

Regizoarea a impus o maximă reținere interpreților săi. Cu două săptămîni înainte de premieră, o repetiție generală se înfățișa cu totul aton, de o limpezime mereu egală, în care curgerea albă a textului părea să nu spună nimic. Rezulta-

tele acestui mod de lucru s-au făcut simțite abia după ce, în ultimul asalt al muncii, regizoarea și echipa de joc s-au eliberat de rigorile pe care le respectaseră, revenind la o prezentare mai deschisă a textului și căutând să accentueze în acțiune schimbările, trecerile, creșterile de care desfășurarea subiectului avea nevoie. Sușuși intransigentei și aparent sterilei discipline de până atunci, actorii au fost obligați să pătrundă cu adevărată înțelegere situațiile și raporturile extrem de complicate pe care urmau să le aducă în fața publicului. Pe de altă parte, exercițiile drastice de autostăpânire prin care au trecut i-au ajutat în compunerea ținutei, despărțindu-i de multe din acele proaste deprinderi de agitație exterioară care vulgarizează de atâtea ori apariția actorilor noștri în piesele repertoriului vechi. Așa se face că am putut urmări un spectacol Ibsen curat și ferm în expresie, un spectacol Ibsen lipsit de elemente de facilitate și sentimentalism și dominat în primul rînd de mișcarea clară a gândului.

Personajul central al acestei puneri în scenă a fost Rebekka-Anca Neculce-Maximilian. Actrița este înzestrată cu un temperament dramatic deosebit și cu o mare și foarte conștiincioasă docilitate profesională: poate că de aceea ea apare atât de diferită de la spectacol la spectacol, urmînd întocmai, de fiecare dată, indicația regizorului. În *Rosmersholm*, ea a descris pasiunea violentă a eroinei sale sub aparențele unei răceli accentuate și sub înfățișările voinței neomenesc încordate, știind să surprindă și nuanțele de semiton, stările nedecise, suprapuse din mai multe mișcări de conștiință prin care trece personajul. Istoria recentă a acelor fapte care definesc această evoluție dramatică a fost treptat dezvăluită spectatorilor, atât în ecurile stînzei furtuni a simțurilor de altădată, cît și în liniștea nouă a spiritualității de curînd dobîndite. Dan Herdan a căutat să-și adapteze stilul său de joc — îndeajuns de obișnuit cu efuziunea sentimentală — necesităților austere ale montării. El a descris clar și cu o adevărată concentrare problematica intelectuală fragilă și încîlcită care este definitorie pentru erou, fără să împingă întotdeauna această descriere pînă la crearea unei personalități scenice deplin viabile. Kroll a apărut în interpretarea lui Romel Stănciugel ca un anchetator sigur de sine și preocupat obsesiv de atingerea țintei sale politice. El a avut o importantă contribuție în realizarea tensiunii dramatice aproape polițiste a actelor II și III. Adversarul său, Morstenggaard, a fost prezentat de Paul I.

vric ca un oportunist de mare abilitate; falsul luptător progresist al piesei a căpătast astfel o coloratură violent respingătoare pe care, să recunoaștem, textul nu o cerea în mod deosebit. Tinărul Valeriu Săndulescu a compus cele două momente poetice dedicate bătrînului cabotin vizitator Brendel într-un discret registru liric, creionînd ușor, fără apăsări de ton și fără atitudini demonstrative, oscilațiile între reverie și adevăr ale acestui personaj semifantastic, un fel de apariție-efigie a sensului mare al piesei. Marcela Sassu a dat prezenței bătrînei menajere o monotonie stranie în care se simțea îndelungata conviețuire în casa fără viață a Rosmerilor.

Decorul semnat de Ovidiu Bubulac și Dan Jitianu are calități care îl situează fără îndoială mult deasupra realizărilor noastre scenografice obișnuite nu numai pe scenele din provincie, dar și în multe din teatrele bucureștene. Interiorul vechi, năpădit de amintiri, al conacului Rosmersholm pare reconstituit minuțios, aproape naturalist, la prima vedere. O privire mai atentă ne dezvăluie subtila alianță a amănuntului realist cu o construcție poetică liberă. Haotica îngrămădire a pereților, labirintul de unghere și intrări care încolăcesc spațiul de joc, culoarea vînată mucegăită a lemnului care îmbracă încăperea, parcă smuls din adîncul unei ape stătute, dau întregului o atmosferă de ireal, de halucinație. Mobila riguros construită, foarte frumoasă și foarte exactă în reproducerea stilului, ca și eleganța reținută a costumelor echilibrează fericit ambianța în așa fel încît valorile de caracterizare precisă socială să nu se piardă în plastica de scenă. Dar adevărata, marea descoperire scenografică o constituie dezvoltarea temeii portretelor de strămoși. Scena a fost literalmente invadată de chipurile Rosmerilor de altădată, așezate nu numai în lungul pereților, dar și deasupra ariei centrale de joc, chiar în deschiderea scenei. Printr-o tehnică subtilă de replicare 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 Ovanec.

Ana Maria Narti