

CRONICA DRAMATICĂ

STRIGOII

de Henrik Ibsen

la Teatrul

„Lucia Sturdza Bulandra“



Beate Fredanov (Doamna Alving),
Virgil Ogășanu (Osvold) și Elena Ca-
ragiu (Regine)

Strigoii este una din piesele cele mai cunoscute și mai jucate din întreaga operă a marelui dramaturg norvegian. Tragedie pură, născută din jocul inextricabil al destinului, piesa lui Ibsen folosește ca pretext o maladie ereditară pentru a pune în discuție principiile morale și resorturile unei lumi întregi, care părea încremenită în bigotismul și severitatea ei. Punctul de plecare se estompează treptat, pentru a face loc mișcărilor sufletești ale unor ființe chinuite, obsedate, ascunzând spectrul păcatului, terorizate de o vină de care nu sînt responsabile. Această piesă este, mai mult decît oricare alta, o dezbateră asupra responsabilităților umane, asupra condiției morale a fiecăruia dintre noi, și poate că în acest fel se explică amploarea rezonanței sale, faptul că a fost jucată în mai multe țări europene imediat după ce a fost scrisă. La noi a pătruns devreme, ca de altfel întreg teatrul lui Ibsen; a cunoscut mai multe montări, dintre care cea mai cunoscută pînă azi a fost cea din 1927 cu Lucia Sturdza Bulandra și Ion Manolescu în rolurile principale, memorabilă — după cum atestă cronicile timpului — prin noblețea sacrificiului, subliniată în rolul doamnei Alving de către actrița ce avea să dea numele teatrului unde s-a reluat piesa acum, și prin dramatismul rolului interpretat de Ion Manolescu.

Ar fi interesant să discutăm permanența lui Ibsen pe scenele noastre. Sînt rare pe-

rioadele în care piesele sale nu s-au jucat pe cele mai importante scene ale țării: *Hedda Gabler*, *Peer Gynt*, *Strigoii*, *Casa cu păpuși*, *Răța sălbatică*, *Constructorul Solness*, *Rosmersholm*, *Femeia mării* etc. *Strigoii* este pusă în scenă încă înainte de 1900 la *Național* de către Paul Gusty, unul dintre regizorii cei mai fideli teatrului ibsenian. O altă montare, după cea remarcată de noi mai sus, s-a făcut în 1943. Partiturile ibseniene au dat prilejul unor memorabile creații actorilor români: Aristide Demetriad, C.I. Nottara, Aristizza Romanescu, Lucia Bulandra, Maria Filotti, Petre Sturza, Ion Manolescu, Aura Buzescu, Marioara Voiculescu în travesti în *Peer Gynt*, realizînd o mare creație. Publicul a fost întotdeauna fidel marelui nordic și putem consemna un interes constant pentru dramaturgia lui pînă în zilele noastre. Dacă în alte părți, de pildă în Franța, succesul lui Ibsen este în declin, deși pe scena lui Antoine, în 1890, *Strigoii* s-a impus lumii întregi; dacă deci audiența lui acolo a scăzut față de publicul altor țări reputeate ca iubitoare ale teatrului ibsenian, la noi prestigiul său a rămas același, întărit de montările actuale, care sublimează

textul și încearcă să păstreze numai sensurile perene. Teatrul lui Ibsen a fost întotdeauna bine primit pe scena românească, pentru amploarea dezbaterii etice și pentru rădăcinile sale puternice de ordin social. Publicul românesc a fost întotdeauna sensibil la asemenea calități; rămâne să vedem totuși dacă faptul nu se datorește și unui anume conservatorism ce ne caracterizează. Atunci când se exercită în legătură cu piese dintre cele mai valoroase ale literaturii universale, poate că o anume retardare este de bună calitate. Chiar dacă resortul care explică un fenomen nu este cel mai nobil din punct de vedere intelectual, trebuie să admitem că în unele cazuri rezultatul, în ceea ce privește teatrul, este de-a dreptul salutar. A păstra capodoperele în atenția publicului înseamnă a fi conștient de rolul superior educativ al teatrului, de faptul că el aduce în dezbaterea noastră problemele eterne ale omului, asigură continuitatea reflexiei asupra condiției noastre. De aceea ne bucură prezența lui Ibsen pe scena Teatrului „Bulandra” și salutăm inițiativa regizoarei Marietta Sadova de a se opri asupra *Strigoilor*, piesă de amploarea unei tragedii grecești. Cei doi regizori (spectacolul a fost semnat și de Gheorghe Milețianu) au încercat o lectură actuală a textului, punând accentul pe drama lui Osvold, făcând din piesă o expresie a angoaselor fiului doamnei Alving. Din punctul de vedere al concepției regizorale, mi se pare că trei au fost carentele 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 Osvold, o insistență prea mare asupra dramei lui intime și o eludare a *fatum*-ului pe care îl poartă. Autorii spectacolului de la Teatrul „Bulandra” l-au tratat într-un spirit minor, de teatru existențialist. O asemenea lectură nu ar avea de ce să supere gustul nostru educat la neliniștea conștiințelor moderne, atât de apăsate de condiția noastră damnată. Datele piesei nu ne ajută însă în acest sens. Ele conduc mai mult către materializarea unui destin, de care sînt responsabili mai puțin protagoniștii. Ei sînt țarați, dar nu este imposibil să acceptăm o interpretare a piesei în sensul unei drame a eredității. Nici chiar doamna Alving nu este vinovată de conduita ei, fiindcă încercarea de revoltă pe care o evocă discuția ei cu pastorul Manders se petrecea într-un mediu uman care îi interzicea orice reușită. Ea era condamnată la viața pe care a dus-o. Nu putea accepta însă nici o interpretare forțată în sensul neliniștii actuale, care animă conștiințele noastre solitate de multiplele probleme ale omului secolului XX. Marea încercare a teatrului existențialist este opțiu-

nea, iar angosta tragică se referă la problemele libertății și ale angajării omului actual. Astăzi, personajul se simte condamnat la libertate, cum spunea Sartre despre om, în general, iar boala sa mortală este imposibilitatea de a decide. Nu facem teatru modern murmurînd sau dimpotrivă țipînd: „Oh, angosta asta, angosta...” și forțînd sensurile ibseniene. Cred că neliniștea actuală, cei puțin așa cum a fost ea formulată în textele marilor gînditori, are o intenționalitate precisă, se referă la o problemă determinată, și nu este un sentiment incert, confuz, cum este adesea interpretat de către cei care nu au auzit decît cuvîntul și au adoptat sensul lui elementar, curent. De la angosta kierkegaardiană, semnificînd conștiința păcatului mortal, săvîrșit prin pierderea inocenței, în *Cădere*, pînă la angosta gînditorilor de azi, semnificînd căutarea, încercarea omului de a-și determina o natură morală demnă de măreția gîndirii sale, semnificațiile teoretice ale angostei filozofice sînt bogate și ele nu au încetat de a solicita atenția scriitorilor. Dar de aici pînă la a crede că înfățișarea unor personaje chinuite și clamarea unui cuvînt reprezintă drama omului actual mai este mult, în jos. Heidegger atrăgea chiar atenția, dacă ne amintim bine, asupra unei confuzii posibile prin suprapunerea unor sensuri descoperite de gîndirea teoretică cu cele ale limbajului comun. Pe această linie, oredem că nimic din textul lui Ibsen nu justifică o actualizare forțată, considerăm că piesa a pierdut din mesajul ei tragic prin trecerea în planul doi a adevăratei semnificații a textului. *Strigoii* mi se pare o piesă direct influențată de marea tragedie greacă, reluînd ideea destinului, a damării omului, a condiției sale eminamente tragice, din care nu poate scăpa. Ea implică totuși o viziune stenică, lucidă, asupra condiției noastre, fiindcă personajele nu încețază a se opune în permanență condiției lor. În acest sens, opoziția curentă în teatrul ibsenian, aceea dintre personajele sale cele mai bune și mediul înconjurător, primește o semnificație în plus. Opinia publică, invocată de pastorul Manders, societatea, este aici o formă a destinului care ucide, a presiunii sale lente și distrugătoare asupra individului. Omul dintotdeauna a căutat să se constituie pe sine ca persoană, ca univers moral și spiritual, înzestrat cu posibilitatea de a decide asupra acțiunilor sale, decizie în care natura și societatea nu au dreptul să intervină. Societatea, în forme diferite, la Ibsen prin rigiditatea concepțiilor și prin puternică acțiune a diferitelor tipuri de persuasiune prin biserică etc..., a căutat întotdeauna să se impună ca adevărata esență a individului, să absoluteze natura relațiilor dintre oameni. Această tendință exacerbată a dus, de altfel, la diferitele forme de totalitarism de mai tîrziu. Este unul din temeiurile măreției ibseniene, poate cel mai important, acela că a știut să înfățișeze, să dea formă unui destin

actual. Conflictul acesta dintre individ și societatea care tinde să devină totalitară este unul dintre 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 prilejuiește 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 au devenit simplu prilej de evocare a unui trecut comun, fără a da ocazie acelor dispute, dialecticii opiniilor despre destinul omului și rosturile lui, așa cum cerea textul lui Ibsen. Este ciudat, în loc de înaltă temperatură intelectuală mai toate scenele care angajau direct pe doamna Alving și pe pastor au creat impresia unor lungimi, nu au angajat pe spectator. Actorii parcă nu mai aveau ce să-și spună, ezitau, erau jenați. Relațiile dintre cei doi trebuiau să primească înfățișarea ciocnirii a două concepții despre om, iar ele au devenit până la urmă elementul tulbure în care se consumă un fel de păcat virtual, atât de mărunț, restrâns la semnificația unui adulter care nu a avut loc decât în inimile celor doi protagoniști. Cât de falsă este însă o asemenea considerare a textului! Ea a dus la alienarea întregului personaj al pastorului Manders, la transformarea lui într-un fel de preot ipocrit, un fel de Tartuffe nordic; Manders era însă un pastor protestant, foarte bigot, o figură kierkegaardiană prin insistența asupra damnării omului, care nu are dreptul la nici o bucurie, fiindcă a devenit esențialmente păcătos. Noi nu simțim nici pe departe de acord cu un asemenea mesaj, după cum nici Ibsen nu a fost, dar nu-l vedem deloc șarjat, dimpotrivă, este purtătorul unei doctrine coerente, avînd o anumită considerație față de persoana umană. Condamnarea lui rezultă din cursul desfășurării piesei, el devine un damnat prin faptul că determină în bună parte drama, dar nu i se poate nega sinceritatea participării. El nu este caracterizat de către Ibsen, ci condamnat obiectiv. Interpretarea regizorală de la Teatrul „Bulandra” a făcut din Manders o figură de măsliuitor al lucrurilor, neînțezat pentru iubire dintr-un fel de prostie, nu din motive adînci 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, înzestrîndu-l pe Ibsen cu o doză de ambiguitate morală. Există acolo o replică prin care doamna Alving răspunde aprecierii pastorului Manders că Oswald, cu pipa în gură, ar semăna leit cu șambelanul Alving. Cred că în intenția autorului exista dorința de a pregăti venirea strigoilor, de a anunța spectatorilor faptul că în Oswald s-a trezit șambelanul Alving, fermentul răului în familia sa. Doamna Alving dorește atunci, dimpotrivă, să-l vadă pe Oswald



Elena Caragiu (Regine), Beate FREDANOV (Doamna Alving) și Virgil OGĂȘANU (Oswald)

neîntinat, așa cum a luptat să-l păstreze, îndepărtîndu-l de tatăl său. De aceea ea spune că seamănă mai mult cu o față bisericească. Am apreciat în traducerea românească cea mai autorizată pînă azi, din colecția *Teatru* a Editurii pentru literatură universală, faptul că s-a evitat cu grijă replica: „Nu-i adevărat! Oswald are mai degrabă expresia unui pastor...”, pentru a nu da naștere nici unui echivoc. S-a folosit expresia „slujitor al altarului”, care exprima mai bine sensul replicii. Ea venea să întărească ceea ce doamna Alving spusese mai înainte despre Oswald, că s-a păstrat curat la trup, la suflet și la minte. Regizorii au folosit însă toate mijloacele pentru a crea echivocul. L-au pus pe interpretul pastorului Manders să se tulbure, să-i tremure minile, iar pe doamna Alving să-l privească semnificativ, ca și cum ar exista o anumită incertitudine asupra paternității lui Oswald, cum se întîmplă cu unele personaje din alte piese ale lui Ibsen. Aici însă nici nu poate fi vorba de așa ceva. De asemenea, ei au introdus o anumită stare dubioasă în relațiile pastorului cu Regine, falsificîndu-le în sensul unei refulări, de către cel dintîi, a pornirilor sale față de fata din casă a doamnei Alving. La sfîrșit, cînd Regine dorește să mai prindă vaporul pentru a-l ruga pe pastorul Manders să-i găsească o situație, autorii spectacolului în discuție o pun să plece cu aerul unei vampe care dorește să pună mîna pe el, știind că este tentat și că va fi deci o pradă ușoară. Sîntem gata să omagiem montarea în Capitală a unui spectacol de către o regizoare pe care o prețuim, și considerăm că este nedrept să umble

cu căruța prin țară, la Matei Millo, la o vîrstă cînd ar fi îndreptățită să pretindă că poate da lecții de teatru multora, dar de data aceasta nu sîntem de acord cu concepția pusă la baza spectacolului său. Spectacolul este discutabil, și am expus motivele noastre în rîndurile de mai sus.

Așa sînd lucrurile, nici realizările actoricești nu ne-au mulțumit întru totul. 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. În primul rînd îi lipsește o interiorizare mai mare a rolului pe parcursul primelor două acte. De abia în actul trei, actrița este solicitată de text pe măsura calităților sale. Dar fenomenul se produce din instinct, fără a fi ajutat de o considerare adecvată a întregii partituri. În actul trei se petrec trecerile bruste de la o stare la alta, de la deprimare la bucurie, și invers, textul solicită deci pe actor prin toate datele sale. Dar doamna Alving cunoaște furtuni interioare și în actul întii, iar ele sînt pregătite pe un fond de sensibilitate indicată cu precizie de autor, pe o anumită viață interioară. Actrița nu insistă îndeajuns asupra acestui aspect, nu tratează rolul în adîncimea cuvenită, lăsînd să treneze puțin evoluția personajului. În discuțiile cu pastorul Manders nu aduce unda aceea pătimașă, care izbucnește, din cînd în cînd, reținut. De aceea, zguduiriile ei morale nu par pregătite, iar momentele de răsruce la care participă au o notă discordantă. De pildă, în actul întii, atunci cînd o aude pe Regine chicotind în brațele lui Oswald, cînd strigoiî invadează pentru prima oară casa ei, tulburînd echilibrul precar și împăcarea la care spera, momentul este tratat prin venirea actriței în prim-planul scenei și transformarea bruscă a expresiei, însă cu prea multă brutalitate, printr-o bruschete exterioră, și contorsionarea fizicului, cînd era nevoie de prăbușirea interioară a personajului, de un joc pur al feței, care nu trebuia să se degradeze violent, ci să exprime o mare dezolare, teamă, te- roare — toate acestea spiritualizate, fiindcă nu este vorba de o teamă fizică, ca aceea, de pildă, care se naște cînd te amenință cineva cu un cuțit. Doamna Alving vede fantome atunci, este un moment cheie al piesei, el trebuia marcat prin toate sensurile sale, care explică în ultimă instanță piesa. Doamna Alving spera înainte de acest moment într-o posibilă vindecare morală, spera că poate să fie fericită, deși în sinea ei nu credea asta, deși bănuia că echilibrul este prea fragil. Dorința ei de fericire și încrederea în Oswald aveau o exasperare, un fel de „trebuie să fie așa”, care pregăteau momentul cînd vede din nou strigoiî în casa ei. Ea nu este întru totul nepregătută să afle că Oswald este totuși fiul tatălui său, ea presimțea acest lucru, se temea de el. De aici capacitatea ei de a decide imediat asupra

conduitei pe care trebuie să o adopte și fermitatea cu care impune pastorului tăcerea. Jocul Beatei Fredanov a creat însă o ruptură în acest moment, deși el era doar o trecere în lumina adevărului a unor date care existau deja, un pas înainte, o acumulare mai mare de intensitate dramatică. În actul doi, de asemenea, mi s-a părut că actrița nu a urmărit datele rolului, lăsîndu-se furată de jocul exterior pe care l-a impus regia. Dramatismul situației, dilema în care este pusă de a o îndepărta pe Regine sau de a o păstra, tolerînd un incest, pentru a-l salva pe Oswald, toate aceste circumstanțe sufletești excepționale nu au fost servite de mijloacele de expresie din gama obișnuită a actriței, puse în valoare abia mai tîrziu. Momentul tentației monstruoase, impresionant în text, este superficial redat, prin declamarea cuvintelor autorului, fără a insista asupra lui printr-un joc mai expresiv, care să mobilizeze posibilitățile oferite de mișcarea actorului și de variațiile debitului său vocal, de expresia feței, de modulațiile vocii. Ajunși în acest punct va trebui să consemnăm o deficiență a regiei în conducerea acestei actrițe, în mișcarea ei pentru scenă. Mișcarea ei a fost sumară, a urmat dispunerea mobilei, s-a prelins pe lingă ea și nu a subliniat cu nimic sensurile. Posibilitatea unei tranzacții oribile a apărut fad, deși reprezintă punctul culminant al piesei. În actul trei am întrevăzut însă o mare actriță, cu un registru larg de mijloace tehnice și cu posibilitatea unor autentice trăiri. Regretăm că rolul acesta, care putea să fie o creație excepțională, nu a fost intuit cu adevărat, de către interpret. decît în acest final. Mi s-a părut apoi insuficient accentuarea sacrificiului pe care l-a consimțit eroina. Actrița a insistat prea mult poate asupra regretului față de viața dusă împreună cu Alving și nu a relevat deloc faptul că înțelesese cu adevărat această viață ca pe o misiune morală.

Oswald a fost interpretat de către Virgil Ogășanu. Regia a simțit și aici just posibilitățile actorului de a crea acest rol. Ogășanu este, desigur, un Oswald! Din punct de vedere al realizării actoricești, rolul său este cel mai ferm conturat în acest spectacol. Posibilitățile sale sînt valorificate cel mai bine și nu a lipsit mult pentru ca acest foarte înzestrat actor să ne ofere un Oswald exemplar, un punct de referință în crearea unui rol dificil pe scena românească. Mobilitatea sa, posibilitățile sale în ceea ce privește expresivitatea figurii, pînă la jocul ochilor, toate au contribuit la o frumoasă realizare actoricească. Actul întii a fost însă tratat de Ogășanu cu o mică ușurință, cam șmechereste, cum au apărut, în general, relațiile sale cu Regine, pînă la un moment dat. Dar Oswald nu este numai un stăpîn tinerel care îi face curte servitoarei. El are nevoie organică de ea, Regine este însăși salvarea lui, și el știe asta înainte de a mărturisi faptul

am încheia discuția asupra lui Osvald, așa cum a fost creat de Ogășanu, printr-un reproș. Tânărul interpret trebuie remarcat pentru marele său talent, și avem încrederea că-l vom regăsi pe scenă în realizări de răsunet.

Dan Herdan a fost handicapat de o lec-tură falsă a rolului său. Bunăvoința unui actor nu lipsit de merite a fost orientată într-un sens nefericit, impunând cronicarului obiectiv să consemneze un eșec aproape total. Acolo unde se cerea rigurozitate, actorul a fost labil, coborînd și mai jos în momentele de slăbiciune umană a personajului. Raporturile sale cu ceilalți au fost neadevărate, iar actorul s-a văzut în situația, neplăcută dacă avem în vedere întinderea rolului, de a strica ritmul firesc al spectacolului, de a constitui principalul său element de disoluție artistică. Ștefan Ciubotărașu a jucat un Iakob Engstrand exemplar, sobru ca mijloace de expresie, reușind un personaj memorabil, cu toată ponderea redusă a rolului în spectacol. Acest rol a putut scăpa de o concepție denaturată din partea autorilor spectacolului. Elena Caragiu a fost corectă, cu o bună participare în actul trei, când personajul său depășește cu puțin convenționalismul unui asemenea rol.

Iată deci că am văzut aproape un spectacol experimental, prin interpretarea inedită dată textului ibsenian, o tentativă nereușită în întregime, după opinia noastră. Din punctul de vedere strict al coerenței artistice, element de măiestrie regizorală, dar pe care nu-l putem aprecia decît după analiza muncii actorilor, spectacolul lasă de dorit, are multe discrepante, lungimi nejustificate, îndeosebi în momentele de dialog doamna Alving —

pastorul Manders. Beate Fredanov încheie multe scene prin jocul ei, pentru ca apoi spectatorul să constate că asupra subiectului respectiv actorii mai au cite ceva de spus, că au rămas replici care trebuie rostite. Ca o orchestră care ar încheia părțile unei bucăți simfonice printr-un *aaaaa* prelung. Un ritm mai susținut s-ar putea impune în spectacolele viitoare.

Dorim, în ultimă instanță, să ne referim la plastica scenică. O scenografie cuminte nu a ajutat prea mult disponerea personajelor, dar nici preocuparea regizorilor nu a fost prea susținută în acest sens și nu putem remarcă nici o idee regizorală privitor la spațiul scenic. Mișcarea actorilor nu a depășit un oarecare primitivism.

În încheiere, mărturisim că am vrut să mîhnim deloc un om de teatru cu prestața doamnei Marietta Sadova. Spectacolul de la Teatrul „Bulandra” a fost incitant prin soluțiile propuse. O reticență delicată poate constitui un omagiu, un argument pentru vitalitatea unei concepții despre teatru.

am încheia discuția asupra lui Osvald, așa cum a fost creat de Ogășanu, printr-un reproș. Tânărul interpret trebuie remarcat pentru marele său talent, și avem încrederea că-l vom regăsi pe scenă în realizări de răsunet.

Dan Herdan a fost handicapat de o lec-tură falsă a rolului său. Bunăvoința unui actor nu lipsit de merite a fost orientată într-un sens nefericit, impunând cronicarului obiectiv să consemneze un eșec aproape total. Acolo unde se cerea rigurozitate, actorul a fost labil, coborînd și mai jos în momentele de slăbiciune umană a personajului. Raporturile sale cu ceilalți au fost neadevărate, iar actorul s-a văzut în situația, neplăcută dacă avem în vedere întinderea rolului, de a strica ritmul firesc al spectacolului, de a constitui principalul său element de disoluție artistică. Ștefan Ciubotărașu a jucat un Iakob Engstrand exemplar, sobru ca mijloace de expresie, reușind un personaj memorabil, cu toată ponderea redusă a rolului în spectacol. Acest rol a putut scăpa de o concepție denaturată din partea autorilor spectacolului. Elena Caragiu a fost corectă, cu o bună participare în actul trei, când personajul său depășește cu puțin convenționalismul unui asemenea rol.

Iată deci că am văzut aproape un spectacol experimental, prin interpretarea inedită dată textului ibsenian, o tentativă nereușită în întregime, după opinia noastră. Din punctul de vedere strict al coerenței artistice, element de măiestrie regizorală, dar pe care nu-l putem aprecia decît după analiza muncii actorilor, spectacolul lasă de dorit, are multe discrepante, lungimi nejustificate, îndeosebi în momentele de dialog doamna Alving —

pastorul Manders. Beate Fredanov încheie multe scene prin jocul ei, pentru ca apoi spectatorul să constate că asupra subiectului respectiv actorii mai au cite ceva de spus, că au rămas replici care trebuie rostite. Ca o orchestră care ar încheia părțile unei bucăți simfonice printr-un *aaaaa* prelung. Un ritm mai susținut s-ar putea impune în spectacolele viitoare.

Dorim, în ultimă instanță, să ne referim la plastica scenică. O scenografie cuminte nu a ajutat prea mult disponerea personajelor, dar nici preocuparea regizorilor nu a fost prea susținută în acest sens și nu putem remarcă nici o idee regizorală privitor la spațiul scenic. Mișcarea actorilor nu a depășit un oarecare primitivism.

În încheiere, mărturisim că am vrut să mîhnim deloc un om de teatru cu prestața doamnei Marietta Sadova. Spectacolul de la Teatrul „Bulandra” a fost incitant prin soluțiile propuse. O reticență delicată poate constitui un omagiu, un argument pentru vitalitatea unei concepții despre teatru.

Aurel Dragoș Munteanu