

DOUA SPECTACOLE DE TRAGEDIE ATENIANA

„Adevărat poet cu tendință”, cum l-a definit Engels, Eschil a scris *Orestia* la bătrînețe, într-un moment cînd par-tida oligarhică, de care era legat (așa cum Balzac se simțea legat de ideea regalității), suportase repetate asalturi ale democrației ateniene și mai ales asistase la stingerea puterii areopagului, sfatul bătrînilor cu avere. Statul atenian se afla în pragul dominației lui Pericle, pe care Eschil n-a apucat-o, și care avea să încunune o serie de reforme începute mai de mult. În fața ascensiunii democrației (de tip sclavagist, firește) nu era suficient din partea oligarhilor să reziste numai prin argumente conservatoare, rigide: important pentru ei era, mai cu seamă, să demonstreze că „noul”, propovăduit în discursurile lor de reprezentanții „demosului”, ai poporului, fusese de mult înfăptuit, cu secole înainte, și o dată pentru totdeauna. Cu alte cuvinte, aristocrații nu puteau să se arate fățiș împotriva înnoirii, a progresului, ci mai degrabă să demonstreze că o asemenea înnoire s-a și produs, cu girul lor și al zeilor protectori. Această demonstrație, după părerea mea, o face și Eschil în *Orestia*, scrisă și reprezentată în 458 î.e.n., adică la patru ani după înfrîngerea areopagiților și cu doi ani înainte de moartea poetului. Eschil fixează astfel momentul eliberării atenienilor de tot ce era *vechi* — de blesteme strămoșești, de vendette familiale — în epoca homerică, după războiul victorios împotriva Troiei, cînd, în urma unor succese bătăi de sînge, dinastia miceniană a atrizilor își statornicește dominația, ieșind, prin Oreste, din vîrtejul nebunesc al crimelor de familie. Cu trilogia sa, Eschil ilustrează magistral depășirea unei asemenea faze. În raporturile dintre Clitemnestra și Agamemnon, dintre acesta și Egist, și mai tîrziu dintre Clitemnestra și Oreste — comentînd lucrarea

Matriarhatul a lui Bachofen —, Engels vede o prezentare dramatică a luptei dintre matriarhat, pe cale de dispariție, și patriarhat, care apare și se impune tocmai în epoca eroică. Eschil — reflectînd însuși procesul istoric — ia atitudine în favoarea patriarhatului, în favoarea așezării familiale monogame (chiar dacă numai pentru femeie, deocamdată), care avea să ducă la consolidarea statului atenian. În sfîrșit, limpezirea orizontului pentru eroi e însoțită de o limpezire (după dispute la fel de sîngeroase) și în lumea zeilor, în relațiile dintre ei, Eschil vorbind de o serie de „zei noi”, tineri, mult mai apropiați de oameni, mai clementi, înțelegători: Apollo și Athena, aceasta din urmă preschimbînd — în partea a III-a a trilogiei — pe Erinnii, din duhuri rele și setoase de sînge, în blînde Eumenide, prevestitoare ale roadelor bune.

Dar, tot în această ultimă parte, poetul evocă și momentul creării areopagului, convocat pentru prima oară de Athena pe colina lui Ares și „statornicind legi pentru vecie”. E adevărat că, într-o altă scenă, Athena menește areopagului să fie „străin de mită, neclintit și preaslăvit” (și e evidentă aluzia autorului la acuzele de corupție aduse areopagiților contemporani cu el), dar nu mai puțin adevărat e că Eschil încearcă reabilitarea acestei instituții perimate. Dacă în urmărirea purificării prin sînge a atrizilor, pînă la absolvirea lui Oreste în areopag, Eschil marchează o încheiere, o eliberare de mituri, de un stadiu al ignoranței — generatoare de tragedie, cum arăta Marx —, de dinastii anterioare (acestea pot fi socotite, în general, semnificațiile tragediei grecești), în pledoaria pentru menținerea areopagului la starea de puritate originară, Eschil e un nostalgic, e ușor anacronic față de timpul său. Pentru noi, și o fază și cealaltă, conside-

rate istorice, sînt perioade incheiate de definitiv, și nu mai putem simți cu acuitate această polemică mărunță, secundară, a lui Eschil, ci îi urmărim „tendința” în liniile ei majore, fundamentale. Aceste elemente, și altele încă, fac din *Orestia* o operă cu puternice ecouri în actualitatea noastră: ea reflectă o perioadă de mari prefaceri în istoria omenirii, desăvîrșirea trecerii de la matriarhat la patriarhat, de la organizarea gentilică a societății la împărțirea acesteia în clase, la statul sclavagist. Înțelegerea dialectică a fenomenelor; orientarea acțiunii și a semnificațiilor pe firul dezvoltării istorice; realismul conflictului și al caracterelor (inclusiv cele ale zeilor); echilibrul construcției dramatice, simțul dialogului în progresie de tensiune; în sfîrșit, poezia replicilor, factura de multe ori aforistică a sintaxei — situează *Orestia* printre capodoperele literaturii dramatice din toate timpurile.

Deși se presupune că reprezentația tragică, la greci, nu făcea abstracție de un aparat scenotehnic destul de bogat (dedus probabil din ritualurile sacre), poezia tragică, dialogul eschilian se caracterizează prin *esențialitate*, printr-o admirabilă economie a expresiei, care excelează în vigoare și eficacitate. După cum cîștigă în adîncime, în pregnanță, și *caracterele*: ele devin de-a dreptul statuare, adevărate „paradigme” umane (deloc reci, prin aceasta, ci dimpotrivă, cu o importanță încărcătură pasională). Prin esențializarea și forța lor tragică, personajele *Orestiei* nu amintesc atît realizările artelor figurative contemporane lui Eschil, cît frescele „primitivilor” din secolele XIII—XIV (Giotto, de pildă, de la Assisi). Ca atare, Eschil nu e numai „părintele” unei culturi, ci și un anticipator de moduri expresive. El face să circule în operele sale plasma vie a unor reprezentări ce vor fi urmărite mereu cu interes și cu pasiune de către spectatorii fiecărui secol. Ei îl vor însoți pe marele poet tragic în

călătoria sa spre zona aceea misterioasă unde se întîlnesc miturile cu istoria, unde elaborarea dramaturgică urmărește și reflectă „metamorfozele structurale” ale societății ateniene. Acolo unde omul devine centrul existenței, așa cum „omphalusul” din templul lui Apollo de la Delfi era socotit „centrul universului” (trilogia Prometeilor a lui Eschil e anterioară: s-a văzut deci cum oamenii au devenit „din tonți isteți, / trezindu-le din adormire spirital”). Lectura lui Eschil demonstrează limpede că, pentru marele autor, dimensiunea fundamentală, măsura tuturor lucrurilor e *omul*. Omul-individ și omul-masă: personajele și corul. Individul e purtătorul sarcinii dramatice, susține ciocnirile și, luptînd, învinge sau moare; corul, însă, e martor și judecător moral: e „lumea”, poporul, societatea, cu legile și rînduielele lor. Din înfruntarea dintre personaje și din confruntarea lor cu colectivitatea, cu masele, poetul face să apară adevărul vieții, în toată densitatea lui tragică, sublimă.

Dar tragismul eroilor rezultă și din întîlnirile lor cu zeii cetății (aceștia din urmă, întruchipări ale idealului de nemurire cultivat de atenieni, care credeau în veșnicia vieții prin însăși perenitatea orașului lor). În *Orestia*, Eschil echilibrează simțitor relațiile dintre personaje și divinități. *Eumenidele*, mai ales, atestă, dacă nu o poziție critică, în orice caz una de relativă detașare în raport cu zeul. Zeii (mai ales „zeii cei noi”) nu sînt deloc atotputernici în *Orestia* și, pe lîngă faptul că au tot soiul de interese pe lîngă muritorii, mai au și conflicte între ei — rivalități, gelozii, crize de autoritate —, care le reduc mult din forța de atac. Și fată că regizorul Vlad Mugur a înțeles și a procedat bine în acest sens*: a încercat să dea măreție și sublim eroilor, diminuînd, în prezentarea scenică, divinitățile. Fiindcă, în ciuda aserțiunilor de felul celui a lui Silvio d'Amico — cunoscut istoric de teatru,

* Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, „Orestia” de Eschil.

Regia: Vlad Mugur. Scenografia: Heinz Novac. Distribuția: Mircea Bașta (Agamemnon); Beate Fredanov și Mihaela Juvara (Clitemnestra); Mircea Albușescu (Egist); Ileana Predescu (Casandra); Dumitru Dumitru (Straja); Gheorghe Ghițulescu și Misail Chiriță (Crainicul); Petre Gheorghiu (Corifeul); Gheorghe Oancea, Dinu Dumitrescu, Gh. Iorgulescu, Emil Reisenauer, Toma Paraschivescu, Alexandru Martinescu, Mihai Badiu (Corul); Lucia Mara și Rodica Suci (Electra); Lazăr Vrabie, Gheorghe Ghițulescu și Puiu Hulubei (Oreste); Vasile Boghiță (Pilade); Aurora Șotropa (Chilisa); Raluca Sterian și Doina Mavrodin (Corifea); Virginica Popescu, Coca Bianu, Beatrice Biega, Rodica Suci, Doina Mavrodin, Eleonora Gion, Jeanine Elefterescu, Maria Ciortea-Priscop, Cecilia Manoliu (Corul); Ina Otilia Ghiulea, Eleonora Gion și Cecilia Manoliu (Preteasa din Delfi); Gheorghe Oancea și Dinu Dumitrescu (Apollo); Flavia Buref și Isabela Gabor-Dumitrescu (Athena); Ica Matache-Costescu (Corifea); Getă Măruț, Zoe Anghel-Stanca, Isabela Gabor-Dumitrescu, Lucia Mureșan, Simona Niculescu, Nicolae Săveanu, Elisabeta Belba, Sidonia Scarlat, Irina Grăjdeanu, Nicoleta Bunea (Corul).



care vede în Eschil „flacăra înaltă a unei adevărate credințe religioase” —, lectura *Orestiei*, și nu numai a acestei capodopere, lasă o netă senzație de „păgînătate”, de suportare (în oarecare măsură conformistă) a zeilor, care nu sînt interesanți și aproape că nu au valoare decît în funcție de om. De aceea, alura oarecum „liberală”, dar și factice, atît a lui Apollo, cît și a Athenei, în spectacolul lui Mugur, nu supără. Recitiți *Eumenidele* : de la mijloc înceace, adică de la momentul constituirii tribunalului de bătrîni, totul dobîndește un aer de optimism facil. Din vibrația solemnă și amplă a lui Agamemnon sau din tensiunea sfișietoare a *Coeforelor* n-a mai rămas aproape nimic. Am ieșit din vechea matcă a mitului, ne-am eliberat de vedeniile de sînge, catharsis-ul a avut loc, dar trecerea e intrucîva prea rapidă, iar veselia, euforia pot fi ușor bănuite de superficialitate. Finalul *Eumenidelor* și al trilogiei se apropie astfel de finalul unui spectacol cu teză, în care se scandează îndemnuri la „ordine” în cetatea Athenei. Aici, poate că tendința lui Eschil nu a fost destul de topită în faptul de creație artistică, tocmai pentru că era străină de evoluția fundamentală a istoriei.

Dacă problemele de conținut au putut fi clarificate de istoria literară — în care o binecunoscută contribuție au adus-o clasicii marxismului, Marx și Engels —, nu la fe! de limpezi ne apar nouă, contemporanilor, modalitățile de punere în scenă de pe timpul lui Eschil. (Despre montările ulterioare secolului al V-lea î.e.n. se știu mai multe, aproape tot.) Dar în cazul lui Eschil, de pildă, nu se știe exact raportul dintre *orchestră* și *skenă*, nu se știe în ce măsură personajele, în dialog numai cîte trei, eventual cu un al patrulea, fără replică, de față, se mențineau numai în *proskenion*. Sau dacă în acesta din urmă treceau și coreuții etc. Un lucru pare însă cert, dincolo de asemenea prescripții și canoane: teatrul grec era de o mare vitalitate, de un dinamism neobosit (constituind o prezență foarte marcată în viața cetățenilor). Tragedia (ca și comedia) greacă s-a născut la Atena, „oraș extrovertit”, cum îl numește un cercetător, în care cetățenii erau mereu pe-afară, cu excepția orelor de somn, pe străzi, în piețe, un oraș în care curiozitatea și viața spirituală erau

mereu vii (chiar un filozof ca Socrate nu-și prea acorda răgazul de a scrie, ci mai mult circula, întrebînd și interpelînd), un oraș în care „omului viu i se cuvenea toată viața (bineînțeles, dacă nu era sclav) și moartea se potrivea numai morților”. Și tocmai pentru această vitalitate, pentru această continuă explozie de vigoare spirituală, unii cercetători propun, în locul denumirii de „teatru grec”, pe cea de „spectacol atenian”, ca mai proprie.

De această din urmă definiție mi s-a părut că-și apropie concepția și Vlad Mugur în spectacolul cu *Orestia*, încercînd să restituie, scenic vorbind, ceva din vitalitatea ateniană, eliminînd din jocul și din rostirea interpretelor cantilena și emfaza, cu care școala romantică ne-a transmis tradiția de montare a tragediei antice. Regizorul a înțeles că nu poate realiza aceasta fără concursul unei traduceri eliberate și ea de servituțile și amprentele unei maniere literare depășite. Traducerea lui Murnu, în ciuda elogiilor aduse în introducerea la volumul „Tragicii greci” (E.S.P.L.A., 1958), e desuetă atît în cadrul limbii literare contemporane, cît și în acela, mai restrîns, al dialogului modern de teatru. De aceea, e un merit incontestabil producerea — sub pana lui Alexandru Pop — a unei tălmăcirii noi, mai limpezi, mai aproape de înțelegerea și sensibilitatea noastră. Versiunea romînească a lui Alexandru Pop a constituit o surpriză deosebit de agreabilă, asigurînd — cea dintîi — posibilitatea unei osmoze între scenă și sală.

Vlad Mugur a „citit” trilogia lui Eschil atît din punct de vedere al conținutului de idei, al semnificațiilor politice și filozofice, cît și din acela strict al prozodiei, într-un mod interesant, cu o certă intensitate și vibrație intelectuală. Una din primele dificultăți de rezolvat în cadrul concepției contemporane asupra spectacolului de tragedie greacă este fără îndoială *rostirea* textului. Pornit din binecuvîntate intenții, s-a creat un curent de opinii după care tragedia greacă (sau antică) trebuie dialogată „modern”, firesc, ca să nu zic de-a dreptul cotidian. Dacă prin această exigență se are în vedere o tradiție depășită, care, punînd accentul pe formă, cînta versurile, pretenția e justă : nu mai putem psalmodia astăzi, în maniera veche, oricît de mare ar fi farmecul vocii. Dar dacă, dimpotrivă, prin „fircsc” se înțelege ignorarea pro-

Ileana Predescu (Cassandra) și
Petre Gheorghiu (Corifeul) în
Orestia



blemelor de recitare a versului, indiferența față de exprimarea ideii, nu pot fi de acord, fiindcă se face, în sens invers, aceeași greșeală a despărțirii arbitrare a formei de conținut, nerespectarea unității lor organice. Firesc este, însă, ca versul eschilian să fie urmărit în toate modulațiile sale, în toate alternările de iambi și anapești, de dactili și trohei, respectați în tot ce creează ritm interior și exterior. Și asta mi se pare realizarea cea mai de seamă a lui Vlad Mugur, care, dintre toți regizorii noștri de teatru, e, cred, cel mai „filolog”: felul în care a dirijat pe coreuți și pe corifei, raporturile pe care le-a stabilit între ei și celelalte personaje, măsura și cadența exactă imprimate dialogului și monologelor (individuale și corale), într-un cuvânt, *execuția poetică* a dramei, așa cum a conceput-o Mugur, mi s-a părut de cea mai bună ținută și eficacitate

Margareta Baciu (Hecuba) și Saul Taişler
(Talthibiu) în Troienele

artistică. Corul bărbaților din *Agamemnon* — în frunte cu corifeul Petre Gheorghiu — și-a trăit și și-a scandat ireproșabil partea sa din tragedie. Rarori am auzit, cred, de pe o scenă a noastră, într-un spectacol tragic, versuri rostite atât de frumos. Același lucru, la diapazoane diferite, se poate susține și despre corul din *Coefoarele* (o revelație: corifea Raluca Sterian), ca și despre cel al Erinniilor, condus de Ica Matache-Costescu.

Nu aceleași rezultate le-a obținut regizorul în construirea *caracterelor*. Dacă Ileana Predescu a ridicat interpretarea Casandrei la nivelul unei creații impresionante, trăind pînă la capăt drama profundă și halucinantă a prizonierii atrizilor; dacă Beate Fredanov imprimă Clitemnestrei o certă autoritate regală (care se păstrează, într-un mod prea rigid, și în sfișierile mamei); dacă „zeii cei noi” (Apollo și Athena, intruchipați de Gh. Oancea, respectiv Flavia Buref) au fost, așa cum îi vedea și Eschil, frumoși și familiari, celelalte figuri de eroi nu s-au bucurat de o interpretare la nivelul cuvenit. Încredințarea — la premieră — a rolului Oreste lui Lazăr Vrabie s-a soldat cu un rezultat nearctic: tot ceea ce partea întâi a creat în altitudine și stil scade, dintr-o dată, prin apariția lui Oreste, lipsită de expresivitate. Eroarea de distribuire se continuă cu Lucia Mara în Electra (sau aici e deficitară mai degrabă conducerea regională?). Adevărul e că spectacolul se susține, în afară de realizările actricești amintite, doar pe coruri și pe corifei (excepțional, repet, Petre Gheorghiu). Se ridică astfel o problemă importantă, care merită o discuție separată: aceea a *actorului* tragic contemporan, a pregătirii și afirmării lui specifice...

Dintre elementele auxiliare ale spectacolului, muzica lui Pascal Bentoiu a cîștigat imediat adeziunea unanimă, prin esențialitate și prin contribuția la ritmarea acțiunii; de asemenea aplaudată, finisarea mișcării scenice de către Miriam Răducanu și Jessie Danu. Dis-

cutată, însă, scenografia lui Heinz Novac; după părerea mea, n-a greșit în alegerea soluțiilor, chiar dacă acestea apar oarecum oscilante, nesigure. De fapt, ce cadru plastic avea de creat scenograful? Curtea atrizilor din perioada homerică, sau mai degrabă *skena* eschiliană, atât cît știm despre ea (în privința templelor și statuilor votive din *Eumenidele*, nici autorul nu e prea riguros din punct de vedere istoric)? Soluția unor blocuri funcționale, care, prin compunere sau descompunere geometrică, creează spații convenabile de joc, ca și aceea, ceva mai vie, a basoreliefurilor ateniene din ultima parte mi s-au părut juste atât ca volume, cît și coloristic. Întrucîtva nedumerit m-a lăsat jocul de lumini, în romantic clar-obscur, din partea a treia, neconform cu stilul, în genere lapidar, al spectacolului: nu se putea găsi o soluție mai nouă scenelor de la Delfi sau din areopag?

Indiferent însă de rezervele făcute — esențiale sau marginale —, rămîne cert faptul că Vlad Mugur a *gîndit* spectacolul cu eficacitate artistică și că *Orestia* constituie o izbită încercare a teatrului nostru contemporan de a și-l apropia și înțelege pe marele tragic din Atena, reprezentînd încă un important pas înainte în domeniul cuprinzător și mereu proaspăt al literaturii, din care s-a dezvoltat și se dezvoltă teatrul — pînă acum și de-acum înainte.

* * *

Conceput inițial ca spectacol experimental, „de studio”, Festivalul de la Iași**, impropriu numit „de tragedie antică”, fiind mai precis „de tragedie greacă”, a devenit pînă la urmă o reprezentanție de repertoriu curent. „Festivalul” e alcătuit din fragmente; partea întâi cuprinde modele din operele celor trei mari poeți tragici: *Prometeu încătușat* de Eschil, *Antigona* de Sofocle, *Troienele* de Euripide, iar partea a doua, dîndu-i preferință lui Sofocle, *Oedip rege*. Alegerea făcută de regizorul Crin Teodorescu e judicioasă avînd în vedere utilitatea imediată a

** Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași. Festival de tragedie antică.

Regia: Crin Teodorescu. Scenografia: Marga Enc. Distribuția: PROMETEU ÎNCĂTUȘAT de Eschil; Teofil Vilcu (Prometeu); Cornelia Gheorghiu și Elena Bartok (Oceanidele); Nicolae Veniaș, Marcel Finchelescu (Corifeii); ANTIGONA de Sofocle: Adina Popa (Antigona); Teofil Vilcu (Creon); Nicolae Veniaș; Marcel Finchelescu; Elena Bartok (Corifei). TROIENELE de Euripide: Margareta Baciu (Hecuba); Saul Taișler (Talthybiu); Adina Popa (Casandra); Elena Bartok (Tinăra troiană); Teofil Vilcu (Prologul). OEDIP REGE de Sofocle: Constantin Dinulescu (Oedip); Angela Bîrsan (Jocasta); Teofil Vilcu (Tiresias); Constantin Cadețki (Vestitorul); Nicolae Veniaș (Păstorul); Virgil Costin (Slujitorul); Nicolae Veniaș; Marcel Finchelescu, Saul Taișler, Valeriu Burlacu, Constanța Obadă. Adrian Tuca, Virgil Raiciu, Valentin Ionescu, Emilian Popescu, Gheorghe Popescu (Corul).

spectacolului, conceput ca factor de informare pentru public și de exercițiu scenic pentru actori. Festivalul, de un nivel mijlociu, are totuși un moment de înaltă vibrație: monologul Hecubei din *Troienele*, susținut pînă la incandescență de Margareta Baciu, la confluența dintre maniera școlii tradiționale de recitare și aceea a experiențelor actricești recente (*Mutter Courage*, de exemplu). Actrița a reușit să fie personală și revelatoare, impresionînd prin calitatea vocii, cit și prin linia nobilă imprimată personajului. O secundantă demnă i-a fost, în rolul Casandrei, Adina Popa. Dintre actorii tineri care s-au avîntat în această importanță acțiune artistică, Constantin Dinulescu a avut cîteva momente bune în *Oedip rege*, mai ales în întîlnirea cu Păstorul, admirabil înfățișat de Nicolae Veniaș. Remarcabil prin eleganța recitării, corul din *Oedip rege* (deși cu replicile împărțite comod între coreuși) a pus în evidență prestigiul unor actori ca Valeriu Burlacu, Marcel Finchelescu, Virgil Raiciu. Greșit îndrumat, spre o totală falsificare a propriilor resurse creatoare (de altfel, reale), tînărul Teofil Vilcu s-a zbatut în fel și chip să obțină sonorități și vibrații (în Prometeu, în Creon, în Tiresias), pe care Nicolae Veniaș, bunăoară, le folosește cu o impresionantă naturalitate. (Cei doi actori ar fi trebuit, în cel mai rău caz, să se alterneze în aceste roluri: e bine ca generațiile mai tinere să poată asculta voci cu mai multă educație în domeniul tragediei grecești, învățînd de la colegii vîrstnici.)

Desigur, pentru pregătirea spectacolului, Crin Teodorescu n-a avut un rîgaz egal cu acela de care a dispus Vlad Mugur, și asta s-a văzut de la prima ridicare de cortină; experimentul ieșean trebuie de aceea să conti-

nue, să-și depășească limitele și să devină spectacol de artă. Iată un feritil teren de lucru pentru un colectiv teatral de la care avem dreptul să așteptăm realizări exemplare în toate zonele dramaturgiei.

Interesantă, ideea scenografei Marga Ene de a marca evoluția societății atice concepînd decorurile progresiv, de la simplu la complex, de la blocul de stînci pe care e prizonier Prometeu la coloana ionică, contemporană celor trei autori tragici; de la locul întimplător la amfiteatrul cu trepte și orchestră, spațiu dramatic convențional.

Și, fiindcă a venit vorba de amfiteatrul grec, o ultimă paranteză, în loc de încheiere...

În 1888, la teatrul roman din Orange, Mounet-Sully inaugura, cu *Oedip rege*, seria modernă a spectacolelor de tragedie și comedie antică pe scenele de baștină ale acestora din urmă. De atunci, la Epidaur și la Syracusa, la Fiesole, la Ostia și la Pompei, teatrele grecești și romane au prins, rînd pe rînd, viață, recapătîndu-și strălucirea, după milenii de istorie. Trezită ceva mai tîrziu din „sommel ei arheologic”, piatra așezărilor greco-romane de pe pămîntul țării noastre a ajuns și ea aproape nevătămată în portul contemporaneității. Am putea oare preconiza și la noi, un festival de dramaturgie antică într-un cadru original? Răspunsul trebuie să-l dea, în primul rînd, arheologii și arhitecții restauratori.

Dar pînă atunci sînt bune și scenele cu care ne-am obișnuit: teatrul antic este în primul rînd un teatru al cuvîntului, iar cuvîntului — pronunțat și trăit cu rost — îi stă bine pe orice scenă.

Florian Potra