
CRONICA DRAMATICĂ

Un capitol
cu mai multe
semne de întrebare

Coerența și consecvența discursului scenic

Încă de la începuturile sale și pînă în decurîndul zilelor noastre, critica de teatru a atras nu o dată atenția — și pe bună dreptate — asupra nepotrivirilor existente între titlurile înscrise pe afișele teatrelor și rosturile firești ale unei mișcări teatrale naționale, cu un profund caracter patriotic și o decisă ancorare în social și actualitate, dar și cu o largă deschidere spre universalitate, cum a tîns întotdeauna să fie cea românească. În timp, pozițiile teoretice s-au clarificat, principiile unei orientări repertoriale judicioase și eficiente — formulate cu clarviziune încă de criticul teatral Mihai Eminescu — s-au cristalizat și au și început a funcționa ca atare, creîndu-se treptat, în legătură cu toate problemele de sorginte repertorială, un puternic consens de opinie teatrală specializată, aptă a sancționa dereglările inerente sau conjuncturale ca străine scopului urmărit și cauzei teatrului românesc. Criteriul valoric a sîrșit prin a-și spune și în acest domeniu cuvîntul, conducînd la constituirea unei burse reale a valorilor teatrale și dramaturgice, atestînd conștiința de sine a teatrului românesc, a specificității lui naționale în context european. Realizată cu osebire în ultimele trei decenii, conjuncția între căutările novatoare ale artei spectacolului teatral, impulsionate deopotrivă de creațiile regizorale și scenografice, și direcțiile evolutive lăuntrice ale dramaturgiei autohtone, producînd cîteva nume de prim interes, de la Horia Lovinescu și Teodor Mazilu la Marin Sorescu și D. R. Popescu, avea să confere organicitate și dinamism fenomenului teatral românesc, situîndu-l la cote valorice competitive pe plan mondial, recu-

noscute de altfel și în confruntări internaționale. Sînt, toate acestea, bunuri cîștigate cu trudă și har, ce nu se pot pierde peste noapte, tocmai datorită substanțialității efectului lor de durată. Ceea ce nu înseamnă că, în tot acest răstimp, n-au continuat să se producă — și să fie transfigurate scenic — și titluri minore, românești și străine, critica făcîndu-și în continuare datoria de a le semnală fie precaritatea unei actualități de suprafață, fie caracterul neavenit la problematica zilei și a locului. Existența lor nu mai avea însă ponderea repertorială de altă dată și încetase de a mai putea fi configurativă pentru peisajul nostru teatral. Liniile sale de forță erau altele, ele căpătaseră coerență și elevație, tinzînd chiar, în cazul multor teatre, la dobîndirea unei consecvențe programatice.

Ultimele stagioni, chiar cu un vădit deficit la capitolul debuturilor dramaturgice semnificative, nu coboară nici ele ștacheta valorică a orientării repertoriale de ansamblu. Dimpotrivă, se poate vorbi de o mai bună echilibrare atît între titlurile dramaturgiei românești, clasice și contemporane, cît și între acestea și cele străine, prezența clasicii dramaturgiei universale — pînă nu demult reclamată de critică — devenind acum aproape o constantă repertorială, ale cărei benefice răsfrîngeri nu pot fi îndeajuns subiinate. Numai pe scenele bucureștene se joacă astăzi concomitent și **Hamlet**, și **Regele Lear**, și **Coriolan**, și **Regele Ioan**, și **A douăsprezecea noapte**, ba chiar și **Visul unei nopți de vară** (la păpuși), spectatorul putînd cunoaște în același timp dramaturgia lui **Goethe**, **Strindberg** și **Cehov**, ca și pe aceea a lui **Pirandello**, **Camus**, **Ge-**

net sau **Edward Bond**. Și nu e puțin lucru că la Naționalul din Tirgu Mureș se joacă **Fedra** de Racine, la cel din Cluj-Napoca, **Burghelul gentilom** de Molière, iar la cele din Iași și Timișoara, **Ivanov**, respectiv, **Trei surori** de Cehov, că la Ploiești se poate vedea **Mult zgomot pentru nimic** de Shakespeare, iar la Birlad, **Căsătoria** de Gogol și **Unchiul Vanea** de Cehov. Sau că tinerii (mai mult sau mai puțin tinerii) regizori sint cei care pun în scenă **O noapte furtunoasă** la București, la Oradea și Cluj, ori **O scrisoare pierdută**, la București și Craiova, că lor le aparțin tentativele de restituire scenică a fondului dramaturgic național, oprindu-se, să zicem, și la **Pavilionul cu umbre** de Gib Mihăescu (la Sibiu), că tot ei sint cei care au determinat o puternică resurrecție a interesului pentru dramaturgia maziliană (prezentă pe scenele din Craiova, Galați, Brăila, Brașov, Pitești, Boloșani și Suceava), și tot lor le aparțin premierele pe țară, nu numai din dramaturgia lui Ben Jonson (la Piatra Neamț), ci și din aceea a lui Alonso Alcgría (la Arad). Chiar și din puținele exemple oferite, ar fi greu să nu recunoaștem meritele reale ale unci orientări repertoriale de asemenea anvergură, extinzându-se de la teatrele din capitală la cele din întreaga țară. Să mai adăugăm faptul că, în majoritatea cazurilor, opțiunile repertoriale amintite n-au rămas fără ecou, ci au condus la crearea unora dintre cele mai incitante spectacole ale ultimelor stagioni, aproape nici unui spectacol ne lipsindu-i analizele pertinente sau măcar notațiile entuziaste.

Într-o astfel de orientare repertorială, bine consolidată în timp și validată prin spectacole cu valoare de referință pentru evoluția teatrului românesc, oferind în continuare o sesizantă imagine a coerenței și consecvenței liniilor sale de forță, cu atât mai surprinzătoare riscă să devină, la un moment dat, aglutinarea distorsionărilor arbitrare ale discursului scenic, abdicind nu o dată de la posibila lui consecvență stilistică și chiar de la coerența lui logică.

Îndrituita manifestare a originalității proprii viziuni creatoare nu exclude, ci presupune **organicitatea** demersului scenic în raport cu virtualitățile textului pe care le actualizează în spectacol. Ei nu i se pot prescrie rețete și nu i se pot tabuiza zonele de investigație sau modalitățile de expresie, dar i se pot evalua temeinicia motivațiilor și stringența argumentației, consecvența libertății de mișcare în cadrul limitărilor inerente unei anumite convenții teatrale, unei anumit cod semantic, ales în virtutea unor necesități interioare, determinate de imperativul adecvării la obiect și de dorința obținerii unei cit mai intense și mai percutante relevanțe scenice.

A urmări coerența și consecvența demersului regizoral în concretizările fiecărui compartiment al artei spectacolului și în particularizările pe care le comportă jocul actorilor, departe de a fi o operație gratuită, e, dămpotrivă, una obligatorie, pentru acea apropiere specifică intenționalității discursului critic. Nimic mai întristător decât neglijarea acestor operații elementare, soldată în general cu o „compensatorie“ atribuire de sensuri aleatorii, „descifrate“ de critic **ad-libitum**. Nu doar pentru a demonstra că se poate justifica orice, face umbră pămîntului critica, inclusiv cea teatrală.

Iată de ce am vrea să se înțeleagă că exemplificările ce vor urma nu prezintă pentru noi o importanță în sine, că nu recurgem la ele din dorința expresă de a critica un anumit teatru sau altul, un anumit regizor sau o anumită montare, interesându-ne doar semnalarea diversității ipostazelor pe care le poate lua tendința investigată.

Astfel, ne va fi destul de greu să ne împăcăm, la Teatrul Național, cu **Marea** lui Bond, cită vreme regizorul Horea Popescu nu realizează discrepanța între o dramă a claustrării și o scenografie a spectaculosului monumental, cultivînd totodată modalități de interpretare solistice, care acoperă stiiistice, într-o singură reprezentare, gama mai multor genuri de spectacole decât are acum pe afiș prima noastră scenă. E greu să accepți că doar patologicul interpretării date de Marian Hudac l-ar fi putut interesa pe Edward Bond, mai ales cînd accentele de ilaritate ieftină, din Jocul Valeriei Gajalov, să zicem, coexistă cu stilul victorian al lui Carmen Stănescu și cu acela de o austeră sobrietate — abia prin contrast distonanță! — al lui Ovidiu Iuliu Moldovan. Inconsecvența mijloacelor stilistice folosite încetează coerența discursului scenic, pulverizînd semnificațiile textului pînă la ancantizarea acestora, încît cu greu ai putea să mai înțelegi rostul acestei montări și al nenumăratelor strădanii pe care le-a presupus.

Nemotivate derogări de la coerența și consecvența lăuntrică a discursului scenic pot fi observate chiar și într-o montare anvergură a Teatrului Mic, precum **Coriolan** de Shakespeare, purtînd girul semnăturii regizorale a lui Dinu Cernescu. Nu ne va fi greu să sesizăm unele discrepante existente între intențiile concepției regizorale — de o evidentă modernitate — și stilul uneori vetust al mijloacelor și procedeele transfigurării scenice. Dorita și parțial izbutita actualitate problematică a spectacolului, de neconceput în afara tensiunii ideatice pe care i-o conferă „opțiunii“ lui Coriolan interpretarea lui Dan Condurache, nu e paradoxal subminat tocmai de manierismul exacerbant al stilului său de inter-

pretare, acuzând aici și un puțin tinte naturaliste? Și nu sînt apoi recognoscibile aceste tente naturaliste și pe alte porțiuni ale reprezentății, neomîind scenice finale, care nu-și refuză efectul atît de verificat (altă dată!) al „vîrsării de sînge”? Valorile sugestive ale cadrului plastic și ale tonalităților cromatice pe care le etalează costumele nu-și găsesc, nici ele, corespondența stilistică în factura generală a interpretării, în jocul de multe ori prea expicit și de un patetism nu întotdeauna conținut al actorilor.

Teatrul de Comedie nu s-a străduit și el să aibă „evenimentul” lui, din **Regele Ioan** de Shakespeare, chiar dacă Grigore Gonța a crezut că a parodia în prima parte și a traqediza în a doua înseamnă a găsi, probabil, o subtilă unitate de gînd, decurgînd automat din lipsa unității de stil?

La Giulești, nu ne putem confrunta cu o contrarietate amalgamare stilistică în **Regele Lear**, unde zadarnic am căuta să găsim furtuna de pe bandă și în sufletele eroilor, cită vreme aceștia par simple fanteze, fiecare acționată într-un alt timp al istoriei teatrului, cînd se juca, evident, altfel? Ce legătură e între Bufonul lui Ion Pavlescu și Lear-ul lui Corado Negreanu? Între felul cum joacă, în cei doi frați, Egdar și Fömund, Florin Zamfirescu și Gelu Nițu? Sau între aparițiile de parada modei ale fetelor și costumul tatălui lor, rămas parcă dinainte de Slorin? Și de ce e nevoie să consumăm atîta subtilitate critică pentru a ne da seama că același obiect scenic, de aliniu, nu poate fi și „metaforic” și „realist”, ca o grotă, în același timp? Regizorul Mircea Marin are suficient talent și suficiente spectacole bune la activ, ca să nu aibă nimic de cîștigat din aplaudarea unei nereușite.

Chiar și din **Livada de vișini** de la „Nottara” s-a încercat a se toarce firul mătășos al „evenimentului”, cu toate că aici nu mai era vorba doar de inconsecvențe stilistice, ci și de incoerențe logice! Numai că și acestora li se pot găsi oricînd explicații subtile, de o logică rivalizantă! Că decorul e pur și simplu urît și nefuncțional, iar îngrămădirea cuferelor în scenă stînjenește („voit” sau nu) mișcarea actorilor, obligați să se costumeze la un moment dat în halate cvasi-spitalicești, pentru a ne sugera, în „neutralitatea” lor cenușie, zonele cōsmarești ale visului sau ale subconștientului, că nu puțin din interpretul rolurilor principale își debitează impersonal partitura, fără legătură cu ce a vrut regizorul și ce a înțeles scenograful, pare să nici nu mai conteze, cită vreme ni se propune, oricum, o „altă” perspectivă asupra piesei. Ce e drept, vom putea sesiza unele direcții ale demersului regizoral, în principiu valide și productive,

însă absolutizarea acestora va sfîrși prin a fi excesiv de restrictivă pentru bogăția semnificațiilor textului, obligat să se „adapteze” el procustianului punct de vedere regizoral, conducînd finalmente la o deconcertantă insatisfacție estetică.

N-am vrea să se creadă că amestecăm abuziv spectacole atît de diferite ca intenții și realizare artistică, dar — din punctul de vedere care ne interesează aici, acela al coerenței și consecvenței stilistice — pînă și o reprezentatie de elevată ținută scenică, precum cea a Teatrului „Bulandra” cu **Uriășii munților** de Pirandello, în regia Cătălinei Buzoianu, păcătuia prin vădite inconsecvențe în stilul de interpretare al actorilor, cărora li se suprapunea o barocă arborescendă de semne teatrale, nu o dată redundante, sfîrșind prin a bruia fluența și limpiditatea discursului scenic, altfel de incontestabil carat artistic și certă implicare a demersului ideatic. Să se fi uitat oare atît de repede și așa de ușor că marea artă — inclusiv cea teatrală — e aceea care răzbește la simplitate? Că des-cifrarea și trans-figurarea scenică a textului dramatic comportă metaforizările semnului teatral, dar nu suportă, la nesfîrșit, re-încifrări succesive, în chei stilistice diferite? Creație a unui regizor de talie europeană, spectacolul Cătălinei Buzoianu își îngăduie desigur prea multe și eterogene volute în demonstrație, însă aceasta e cel puțin permanent urmărită, transmițîndu-și finalmente mesajul cu percutanță.

Ce ne facem însă atunci cînd mesajul acesta, cînd sensul comunicării teatrale (care rămîne pînă la urmă rațiunea de a fi a oricărui spectacol) e deturnat de la rosturile-i firești (pentru care publicul vine la teatru), oferindu-ni-se în locul unei comuniuni spirituale doar rebuturi estetice, de o înfrîstătoare puținătate a gîndului și o dezolantă lipsă de elevație a expresiei scenice? Cînd pauperitatea — de obicei zgomotoasă și violentă — a noii „viziuni” nu face decît să destruc-tureze universurile semantice constituite ale textului dramatic, pentru a le obliga să primească arbitraritatea unor semne teatrale în vădită disjunctie cu logica textului și registrul de polisemie posibile ale acestuia? Nu oare acesta a fost cazul spectacolului **O noapte furtunoasă** de la Oradea, „realizat” de Laurian Oniga cu o uimitoare capacitate de a amalgama sugestii livrești, pînă la a-l face pe Spiridon să nu apară efectiv în scenă, dar să fie el „autorul” piesei, scriind-o (pe măsură ce actorii o joacă), din podul casei, unde e totuși ajuns de petricelele pe care Jupin Dumitrache le poartă în buzunar, pentru a-l bombarda cu ele, nemaiputînd să-l bată cu cureaua? Să ne mai mire atunci apariția lui Rică Venturiano, în final, în cearșaf sau togă

romană, alături de „autorul” Spiridon, similar costumat? Iar această „propunere” (observați cum cuvântul a ajuns să desemneze, de cele mai multe ori, lipsa de organicitate între virtualitățile textului și forțata lor actualizare în spectacol!) nu vine de la vreun ins oarecare, rătăcit în profesie, ci de la unul dintre regizorii talentați ai noului val, solicitat de nenumărate teatre din țară, ba chiar și de către unele din capitală! Sigur că nu putem da, la urma urmelor, unui accident în cariera unui regizor talentat proporțiile unei catastrofe, dar nici nu putem trece cu vederea această performanță sui-generis a extrapolării semantice, consecventă cu sine doar în incoerența ei.

Semne de întrebare trezesc și alte montări. Ale aceluiași regizor, dar și ale altora. La Suceava, Ovidiu Lazăr crede că poate vedea în nefericirile Clementinei din **Proștii sub clar de lună** de Teodor Mazilu drama echivociană a unui personaj ce ar putea să aibă o cu totul altă esență decât cea maziliană! Doar e musai — în concepția unor reprezentanți ai noului val! — să faci dintr-o comedie spumoasă o morocănoasă tragedie, chiar dacă performanța inversă e ceva mai greu de realizat. Cit despre consecvența stilistică, în spectacolul amintit, ea asociază cu nonșalanță sugestiei unui sufocant mobilier standard o cale ferată, adusă în prim-plan, personajele făcându-și plimbarea prin scenă și pe șinele acesteia, pentru a-și dovedi probabil precaritatea echilibrului moral! Și totuși, „propunerea” regizorală nu va fi în acest caz lipsită de interes, în întregul ei, dar va nemulțumi tocmai prin artificializarea discursului scenic, datorată acelor accente care ies din coerența sa launtrică.

Nici chiar un spectacol mult mai bine articulat regizoral și de o solidă osatură actoricească, precum **Ivanov**, la Teatrul Național din Iași, în direcția de scenă a aceluiași Ovidiu Lazăr, n-avea să fie scutit de astfel de accente, neavenite față de logica textului, parazitare și contorsionante pentru aceea a discursului scenic.

Un alt regizor talentat, Victor Ioan Frunză, caricaturizează pleonastic satira maziliană din **Mobilă și durere**, pe considerabile porțiuni ale acesteia, descrivându-și astfel propriul punct de vedere, original și interesant, asupra textului. Apoi întrevede succesul celui alt spectacol al său de la Galați, cu **Noaptea încurcăturilor** de Oliver Goldsmith, în dublarea efectelor teatrale cu efecte sonore, de felul celor suprapuse gag-urilor filmului mut, și nu e singurul care recurge în ultima vreme la acest subtil procedeu estetic! Montind aceeași piesă a lui Goldsmith la Arad, cu nu mai

puțin grosiere încărcări comice în jocul unor actori, Ștefan Iordănescu își diminuează serios șansele de reușită ale montării sale, oferindu-ne, alături de iluminările unor oaze de gînl, multă deșertăciune, în imaginarea unor scene hibride, eclectice stilistic, nesomate să dea seama întotdeauna de coerența lor logică. Și, iarăși, e vorba de un regizor talentat.

Dar ce, parecă de talent duce lipsă un regizor ca Dragoș Galgoțiu? Și totuși, montarea sa de la Brăila, cu **A douăsprezecea noapte** de Shakespeare, de real interes sub raportul teatralității metaforizării scenice, luate în parte, nu era mai puțin dezamăgitoare prin excesiva ambiguitate și încărări a unora dintre ele, ca și prin incongruența acestora, luate împreună și considerate și sub aspectul aportului lor la organicitatea spectacolului. O risipă de fantezie, de inventivitate, în ultimă instanță de talent, dar regizorul nu-și putea struni caruselul imageriei baroce, lipsindu-i rigoarea suspunerii și adevărului la obiect. Fără coborîrea ștachetei artistice și a caratului ideatic al montării, dar cu mai multă grijă, cu mai multă responsabilitate asumată față de imperativul finalizării actului scenic abia prin receptarea acestuia, probabil că lucrurile s-ar fi desfășurat sensibil altfel.

Devine însă de-a dreptul de neînțeles cum poate un regizor, deja cu destulă experiență, ca Mihai Lungeanu, să desfigureze total, la Pitești, o piesă ca **Somnoroasa aventură** de Teodor Mazilu, fiecărui segment semantic al autorului suprapunându-i-se câte un segment de „propunere” regizorală, perfect nemotivată și ilocică! Nici la Sibiu lucrurile nu stau cu mult mai bine în spectacolul Cristinei Ioviță cu **Pavilionul cu umbre** de Gib Mihăescu, regizoarea confundînd restituirea scenică actuală cu reconstituirea unui vetust și pletoric mod de interpretare actoricească, din care numai cu greu și arar se vor putea sustrage puținii interpreți, cu toții fiind obligați să evolueze printre aparițiile unor fantome, într-un desen mizanscenic nu o dată involuntar ilar, prin distorsionările sale. Coerență logică? Consecvență stilistică? Poate că ar fi de căutat, dar în altă parte. Numai că și la Constanța, la teatrul de păpuși din localitate, regizoarea cu bogată experiență care este Kovács Ildiko crede că poate aborda **Furtuna** lui Shakespeare distribuind rolurile actorilor de proză actorilor-minuitori și chiar corpului tehnic din teatru, evoluția acestora la vedere, în scenă, desfășurîndu-se așa cum lesne se poate bănui! Vor exista și unele soluții ingenioase (apariția triadică a lui Ariel!), vor exista și proiecții spirituale ale unora dintre personajele piesei în

registru de expresie propriu artei păpușarști, după cum va interesa și tentativa de implicare în desfășurarea spectacolului a excelentului cuplu de jazz constituit din Harry Tavitian și Corneliu Stroe. Dar, „hibridarea” rămâne funciarmente carentă la organicitate, pleonasmele expresiei scenice nu sînt și nu pot fi evitate, lipsa de profesionalitate a interpreților într-un alt domeniu scenic specific e practic insurmontabilă și experimentul — tocmai pentru că nu și-a pus problema coerenței logice și a consecvenței stilistice! — sfîrșește prin a putea fi privit cel mult cu condescendență. (Categorica de vîrstă căreia i s-ar adresa n-a preocupat, evident, pe nimeni. De altfel, poate că nici nu există.)

Sigur că exemplele s-ar putea încă înmulți, dar nu credem că ar mai fi necesare argumentației propriu-zise. Am lăsat deoparte nenumărate alte exemple posibile, în care inconsecvenței stilistice îi ia locul lipsa oricărei intenții stilistice,

spectatorului oferindu-i-se în schimb nu puține vulgarități de tot soiul, de care nu textul dramatic se face vinovat, ci „actualizarea” lui scenică. Dar nu o astfel de coborîre a ștachetei ne-a interesat aici (se știe că de unde nu e nici Dumnezeu nu cere!), ci surprinderea acestei tendințe deranjante, a distorsionării discursului scenic, provenind din insuficienta preocupare a multor regizori de autentică vocație și profesionalitate pentru bătrîna și elementara consecvență stilistică și coerență logică a reprezentației. N-am dorit să scădem cu nimic meritele reale ale regizorilor amintiți aici (ar fi putut fi, foarte bine, și alții) în configurarea peisajului teatral actual, dar avem convingerea că ei înșiși își pot propune mai mult, discursul scenic avînd nevoie și de o anume temeinicie a sa, pe care am fi bucuroși să o regăsim mai des în viitoarele spectacole.

Victor PARHON

(continuare de la p. 36)

perfectiunea ei (vorbește engleza, apoi franceza și, în sfîrșit, prin programare, româna) „postul” Vetei II. Analfabetismul funciar al Vetei I, mulat pe setea de parvenire — vila somptuoasă, în care să dea recepții memorabile, este „ambitul” ei — reflectă interesant o tipologie recognoscibilă, inventariînd-o cu precizie, semnalizînd pericolozitatea ei. Miza Vilei cu iluzii este, ca să ne exprimăm astfel, activă, și indică încă un drum pe care autoarea ar fi putut insista. Procedecele vin uneori — calchiate, desigur — din marginea absurdului: **Veta I** (lui Bobby): Fiule! De cînd nu ne-am văzut!... **Bobby**: Dintr-o joi. **Veta I**: Ba nu, era-ntr-o marți... Cît ai crescut! **Bobby**: Ba, dintr-o joi... **Veta I**: Era-ntr-o vară... **Bobby**: Ba, era toamnă... **Veta I**: Din șapte-ș-nouă... **Bobby**: Ba din '80.

Bunicului Dumitrache i se propune, de către soția fiului său, un tîrg: să se însoare de ochii lumii cu fata ei din prima căsătorie, în felul acesta rezolvîndu-se, într-un anumit fel, succesiunea vilei visate. Scriitoarea nu uită să exploateze situațiile ce ar putea fi create prin respectivul mariaj, punîndu-l pe bunic să intre într-o scenă în acest fel:

Dumitrache: Noroc, fiule! De azi ești tatăl meu... **Tache**: Poftim? (Apare și **Veta I** lîngă el) **Dumitrache**: „fiîndcă ești soțul mamei soției mele, Lucy. **Tache** și **Veta I**: Nu te mai prefacă, mamă, fii-că și soacră! Că doar dumneata m-ai făcut mire... **Tache** (innebunit): Tată, visez? **Dumitrache**: Ah, nu! Tată imi ești tu mie... Și imi ești și socru, făul meu!” Chiar dacă modalitatea aceasta de umor vine dintr-un fond realmente străvechi, Rodica Padina are abilitatea de a improspăta anumite elemente de meșteșug, de a le pune la treabă într-o nouă strălucire.

Cu toate acestea, întregul arsenal al dramelor și farselor acestei autoare este dominat de o uimitoare facilitate. Simțul imprevizibilului în desfășurarea faptelor este insuficient cultivat. Tentativa de a îmbina situații complicate se dovedește a fi artificioasă și inutilă. Încercîndu-și muza în roman și chiar în tălmăcire, diversificîndu-și munca de scriitor adică, Rodica Padina nu dă nici pe departe semne de oboseală. O mai fidelă concentrare pe drunurile scrisului dramaturgic i-ar putea aduce cîștiguri importante în măiestrie, definindu-și astfel singular personalitatea artistică.