



INCURSIUNE ÎN ESTETICA CONTEMPORANĂ A ACTORULUI

În miezul ei, în ceea ce are mai interesant și mai valoros, lucrarea criticului Valentin Silvestru reprezintă un mic tratat de estetică a artei actoricești. Ceea ce se cere consemnat de la bun început ca un fapt demn de toată lauda e centrarea unei cărți de teatru pe o singură problemă, de mare însemnătate, într-un domeniu extrem de dificil, unde circulă în timp și spațiu nenumărate și controversate teorii, dar care e aproape necercetată la noi.

Problema fundamentală a oricărei estetici aplicate o constituie natura artei respective și, în speță, natura, conținutul, esența artei actoricești. Întrebarea e de interes mai larg, fiindcă se încearcă o definire a însuși conceptului de „interpretare“.

* * *

Criticul a crezut potrivit să subsumeze cercetarea în care s-a angajat preocu-

pării de a stabili conținutul noțiunii, des folosite și totuși vagi, de contemporaneitate a actorului.

Contemporan cu spectatorul său prin faptul fizic al prezenței sale în scenă, contemporan prin aceea că poartă cu sine gustul epocii, actorul este contemporan, în primul rînd, prin aceea că e impregnat — uneori chiar involuntar — de vederile, de frământările, de gusturile estetice ale vremii sale.

Autorul stăruie în chip firesc asupra conștientizării rolului de către actorul participant conștient al idealului etic și estetic, al ideilor înaintate ale vremii sale.

Restringînd sfera noțiunii, apartenența actorului la contemporaneitate se vîdește și în aderența lui la estetica predominantă a epocii. V. Silvestru încearcă să ocolească unilateralitățile în aflarea conținutului acestui concept de contemporaneitate.

Concluzia e pertinentă: „Concludență pe deplin pentru aprecierea contempo-

raneității actorului... nu poate fi decît considerarea conexă a tuturor factorilor luați în discuție și judecarea felului în care, în spirit și expresie, interpretul realizează atît individualitatea istorică a personajului, cît și semnificația sa universală conform cu un model de personalitate și cu aspectul general al omului în epocă“.

În ce constă totuși contemporaneitatea actorului astăzi? Luînd ca premisă constatarea că noțiunea de contemporaneitate implică luare de atitudine, criticul urmărește cum se ciocnesc, tot mai violent, în lumea plină de contradicții a veacului nostru, curente filozofice, estetice, artistice diferite și, respingînd ca false o serie de alte opoziții posibile, conchide judicios: „Antinomia principală în domeniul contemporaneității actorului... pare, așadar, a se constitui între... imaginea adevărată și imaginea falsă a omului contemporan pe scenă, între metodele realiste de a crea această imagine și metodele antirealiste, între actorul care descoperă, cu idei proprii, sensul general și actual al eroului și cel care se cantonează într-un particular anistoric, prin efectul virtuozității meșteșugărești vanitose ce nu se caută decît pe sine“. Creația actorului, „pasionată și lucidă“, are azi „o tendință fundamentală de spiritualitate“.

Cercetătorul consideră „aspirația spre stil“ ca o etapă superioară a creației, și în spiritul acesta încearcă o caracterizare a stilului contemporan prin elemente de esență, și nu prin particularități dispartate, superficiale și neconcludente. Stilul contemporan — sugerează autorul, pornind de la o interesantă observație a lui G. Tovstonogov — se află pe calea echilibrării judicioase a dicțiunii cu acțiunea, a cuvîntului cu gestul — „... teatrul modern nu mai are nevoie de... conjugare expresă a tuturor mijloacelor actoricești în oricare situație scenică“. O îmbinare specifică, nouă, a replicilor cu „zonele tăcerii“, cum le numea A. D. Popov, a ieșirilor temperamentale cu reținerea afectivă, a cerebralului cu instinctualul, a firescului cu expresivul scenic, simplificarea aspectului exterior în folosul complexității mișcărilor sufletești — aceasta pare să fie trăsătura distinctă a așa-zisului „stil contemporan“. Criticul cere, pe drept cuvînt, ca termenul să fie invocat cu precauție, căci „stilul n-a fost niciodată și nu e nici acum element decisiv din punct de vedere axiologic“. Cu atît mai mult, am putea adăuga continuînd observațiile atît de bine gîndite ale criticului, cu cît artele interpretative,

și deci și teatrul, pun permanent, prin natura lor specifică, problema *traducerii* în actualitate a unor stiluri istorice ținînd de epoci trecute.

O trăsătură specifică stilului contemporan este ivirea unui tip nou de convenție teatrală: actorul se transfigurează în personaj în cursul desfășurării reprezentăției, sub ochii publicului. Nu numai personajul ca atare e prezentat în evoluție; spectatorul devine martorul „alunecării“ treptate și conștiente a actorului de la persoana sa civilă la rol.

Sînt consemnate și alte note ale stilului contemporan — renunțarea la „mimarea caracteristicilor exterioare“ și atenția mărită la semnificațiile ideologice ale personajului, la valoarea de simbol pe care acesta o capătă în spectacol, gustul pentru „spontaneitatea naturală, organizată de un fluid rațional, însoțită de un permanent și lucid autocontrol“.

Această pagină inspirată se încheie cu un prudent avertisment, vizînd pe cei care socotesc că stilul poate fi decretat și impus. Criticii îi revine datoria de a stimula și sprijini tendința principală care se efectuează realmente în cadrul unei școli de teatru, al unei tendințe artistice, al orientării artei unui popor.

Cu justificată mîndrie constată criticul existența unei școli de teatru românești cu trăsături bine definite, caracterizată printr-o continuitate remarcabilă a unor frumoase tradiții de cultură și de stil, de la întemeietori și pînă astăzi, o școală care se bucură de un îndreptățit renume internațional. E, de altfel, un important merit al cărții faptul că se sprijină neabătut pe cele mai importante succese ale mișcării noastre teatrale, îndeosebi din ultimii douăzeci de ani.

Rezumînd opiniile exprimate în problema dezbătută a raporturilor dintre intruparea personajului scenic de către actor și personajul literar propus de autor, V. Silvestru se oprește la formularea dată întrebării de către Benedetto Croce: este oare actorul un creator, un executant sau un interpret? Răspunsul la care aderă în mod categoric e ultimul.

Pentru a demonstra că, prin însăși natura artei sale, actorul nu e un executant, criticul pornește de la cel mai dificil exemplu posibil, și anume de la cazul în care autorul dă în opera sa dramatică o descriere aparent exhaustivă a personajului și indicații amănunțite privitoare la jocul de scenă. După ce se demonstrează cu o logică fără fisură (în meticulozitatea expozeului ghicim surîsul amuzat al criticului) că realizarea scenică

a unor asemenea indicații e practic imposibilă, celelalte exemple nu vin decât să întărească concluzia că actorul este un coautor al personajului. Termenul, metaforic, mi se pare o concesie făcută de critic terminologiei curente, haotice și imprecise.

Cum existența textului exclude din capul locului posibilitatea de a considera pe actor ca pe un creator de sine stătător al personajului, autorul cărții examinează în continuare acțiunea limitativă pe care o exercită asupra artei actoricești gândirea regizorală (în afara căreia nu poate fi conceput teatrul modern), și întinderea acestei acțiuni.

„Procesul de regie” — scrie V. Silvestru — e „un proces de situare în relații de interdependență a tuturor elementelor creatoare de teatru... o interdependență... dialectic complexă, căci fiecare din termeni tinde să-l nege pe celălalt.” Dacă așa stau lucrurile, capătă o tot mai mare importanță, cum just subliniază criticul, sentimentul regizoral al interpretului, care trebuie, firește, înțeles nu în sensul unei concepții autonome a rolului în cadrul spectacolului, ci în sensul înțelegerii depline de către interpret a supratemei acestuia, în sensul contribuției actoricești la definirea și materializarea scenică a ideii lui centrale.

Concluzia firească este că „între arta regiei și arta actorului” există contradicție, dar nu negare, ci completare, înțepătrundere, nu un simplu raport univoc, amîndouă slujind piesa și tot amîndouă tinzînd spre sinteza spectaculară, creația actoricească păstrîndu-și originalitatea sub semnul unor dependențe relative. Căci ea depinde de regizor, așa cum acesta depinde de piesă și de trupă, iar spectacolul de public...

Determinarea actorului ca interpret nu închide însă discuția. E necesară o definire a însăși noțiunii de interpretare. V. Silvestru o încearcă cu succes, încorporîndu-i una din cele mai importante facultăți actoricești, și anume, spiritul critic. „Sensul cel mai exact ar fi, cred, acela că actorul se face interpretul autorului și al regizorului față de public, luminîndu-i înțelesurile operei, extrăgînd personajul din ea și expunîndu-l.”

O iscusită analogie cu portretistica în arta plastică trimite pe critic înspre fețele felurite pe care le-au întors diferitelor epoci, și uneori chiar aceleași epoci, figurile mitice sau legendare. Tălmăcirea actoricească scoate mereu la iveală noi fațete ale lui Tartuffe pe aceleași coordonate; dictate de text, ale ipocriziei.

Spiritul critic constituie o componentă legică a personajului scenic, participînd la realizarea lui în mod inevitabil și fiind cu atît mai prețios cu cît actorul e mai conștient de sensurile rolului, cu cît e mai conștientă atitudinea sa față de rol. Cît de importantă este gîndirea critică a actorului în teatrul contemporan, cît de importantă însăși contemporaneitatea ei, o indică nu numai succese prestigioase ale artei noastre dramatice, dar și — arată autorul studiului — atitudinea critică a actorului față de „modalități ostile progresului estetic al teatrului”, adică manifestarea spiritului critic nu numai în înțelegerea semnificațiilor rolului, ci și în alegerea mijloacelor de expresie.

Nu se poate să nu salutăm faptul că V. Silvestru a găsit de cuviință să-și illustreze punctul de vedere în legătură cu „extracția de esențe tipologice” pe materialul unui rol episodic, consemnînd astfel detaliat, într-o notație de felul acesta, unică în critica noastră actuală, una dintre cele mai emoționante realizări scenice ale ultimilor ani — Eufrosina Grosu din piesa lui Horia Lovinescu: *Surorile Boga*, în interpretarea Eugeniei Popovici.

„Structurarea personajului în cercuri concentrice din ce în ce mai largi ține seama de ambianța socială și istorică ce-l definește. Realismul scenic urmărește declarat *eficiența* politică și estetică a artei” — constată pe bună dreptate criticul.

Într-un capitol intitulat „Plurivalența personajului”, V. Silvestru pornește de la premisa că „natura artistică a interpretării explică și infinitatea soluțiilor scenice pentru același personaj literar”. Este analizat un bogat material faptic, care duce la o concluzie oarecum neașteptată, dar nu mai puțin adevărată și foarte importantă: „Principial, toate interpretările unui personaj pot fi adevărate, dar încălcarea singurei condiții restrictive face posibilă și afirmația contrară”. „Condiția restrictivă” este aceea „ca în transpunere tipul să nu-și piardă niciodată *calitatea* (în sens filozofic, adică aceea însușiri proprii lui și numai lui, aceea determinare lăuntrică ce-l deosebește de alte tipuri, stabilitatea trăsăturilor sale esențiale).” Încălcarea, uneori intenționată, a acestei condiții restrictive duce la denaturări grosolane, la interpretări neviabile.

Sensurile rolului sînt mistificate însă adesea de tradiții anchilozate. Curățarea personajului de „crusta de prejudecăți, fetișuri, legende și falsă exegeză care i-a acoperit ființa reală” — idee îndrăgită de Jovet — este uneori o necesitate

absolută, dacă actorul nu dorește ca, din pietate, să-și trădeze personajul.

E greu de spus dacă incursiunea în dramaturgie, demonstrând tendința dramei contemporane de a-și ridica eroii la un înalt grad de generalitate (paranteză de altfel foarte interesantă în sine), era absolut necesară acolo unde e plasată în volum. Oricum, e prețioasă constatarea că din această extensie în abstract, în simbolic, a personajului literar rezultă exigențe noi față de arta interpretativă actoricească, față de personajul scenic. Devine tot mai necesară o viziune largă, cuprinzătoare asupra planului de semnificații universale ale eroului.

V. Silvestru revine la temă și încheie cercetarea sa estetică, pe terenul unde se manifestă cel mai deplin, mai puternic, mai concludent caracterul creator al artei actoricești, cu un scurt expozeu critic asupra „ontogenezei și filogenezei” improvizatei scenice, în lumina mărturiilor aduse la colocolul I.T.I. de la București, de câteva marcante personalități teatrale de peste hotare și de la noi.

„Actorul nu reflectă personajul într-un mod absolut subiectiv, căci în ființa personajului intră ca un dat obiectiv însăși persoana actorului, ea fiind independentă de subiectivitatea interpretului și de dorințele sale cu privire la rol.”

Păcat că, observând în treacăt acest deosebit de important lucru, esențial în elucidarea problemei „actorul ca interpret” și a gradului de autonomie și consistență a personajului scenic față de cel literar, autorul nu a insistat mai mult asupra lui.

Însăși încredințarea unui rol unui anumit interpret și nu altuia reprezintă un fapt de concepție (Meyerhold: „Nu-mi divulgați distribuția, căci odată cu ea îmi divulgați și concepția!”), căci datul obiectiv al persoanei actorului ales pune o pecete unică asupra personajului scenic. Importanța acestei foarte simple constatări, pe care practica o pune cu acuitate oricărui creator de teatru, este capitală și consecințele ei nenumărate. O arată deopotrivă repercusiunile serioase pe care le are asupra sensurilor și calității spectacolelor ușurința cu care se alcătuiesc uneori distribuțiile, ca și izbînzile remarcabile care se realizează atunci cînd regizorii intuiesc just posibilitățile de înfrumusețare a personajului din înseși datele persoanei actorului. Și pentru critica teatrală curentă, faptul are importanță. În aprecieri favorabile, ca și în aprecieri defavorabile, se pune adesea, în mod arbitrar, pe seama „concepției” rolului, a

„viziunii critice” a interpretului, ceea ce de fapt intră în premisele realizării rolului, atunci cînd el este asumat de un anumit actor.

Studiul de estetică al lui V. Silvestru mi se pare incomplet, atîta vreme cît cercetătorul ocolește problema specificului mijloacelor de expresie actoricești, a căilor pe care se îndeplinește cerința de adevăr în joc. E limpede că, de vreme ce organismul viu al actorului reprezintă în același timp instrumentul și materialul artei sale (spre deosebire de artele care operează asupra unui obiect situat în afară), condiția obligatorie a veridicității jocului o constituie respectarea naturii psiho-fizice a organismului respectiv. Orice siluire a ei duce la crispare și împiedică un comportament scenic normal, firesc, viu. Bineînțeles, această natură psiho-fizică e îndeajuns de maleabilă pentru ca actorul s-o poată modela altfel în fiecare rol, încît să rămînă organic fără a se repeta pe sine însuși. Criticul ar putea ataca această problemă specială de metodologie actoricească. Informația întinsă și competența lui constituie o garanție a unor concluzii originale și echilibrate.

* * *

Pentru a putea ataca dificila problemă a conținutului și rolului, criticul a socotit necesară o lungă incursiune în dramaturgie. El se arată preocupat îndeaproape de problema legăturilor eroului cu lumea. Situată exactă a personajului într-un anume tablou social-istoric pare să fie — pentru critic — într-un anume sens, conținutul rolului, garanția reușitei lui și, în același timp, criteriul esențial și cel mai sigur al comentariului. Criticul urmărește ideea, dragă lui, a gradului de generalitate a personajului și de aceea analizează, pe rînd, diferitele forme dramaturgice prin care se obține. Firul director al demonstrației îl constituie examinarea raportului dintre concret și abstract, dintre individual și etern uman, dintre particular și general, pe diferite trepte ale scrisului dramatic și cu precădere în epoca noastră. O argumentație bogată, care se sprijină pe mărturii ale celor mai autorizați dramaturgi contemporani, și exemplificări din belșug converg către concluzia că personajele viabile se nasc atunci cînd scriitorul intuiește just echilibrul dintre individual și general, evitînd deopotrivă abstractizarea excesivă, care duce la tezism și din care „rezultă nu eroi, ci umbre”, indiferent de mobilurile și scopurile dramaturgilor, și

literatură „cazurilor”, care „eșuează” de obicei în naturalism sau în platitudini și frivolități“.

Discernământul critic e însă cu atât mai mult necesar cu cât teatrul modern, în dorința de a atinge o mare forță generalizatoare și o maximă expresivitate scenică, se arată tot mai atras de formule dramatice complexe, de scrisul criptic, parabolă, alegorie, fabulă teatrală, fantastic și grotesc.

Oricare ar fi modalitatea dramaturgică, generalitatea personajului, universalitatea lui se află într-o relație necesară, dialectică, cu istoricitatea lui sau, altfel spus, cu modul în care e situat în mediu, ambianță, și a reușit să absoarbă ideile timpului său, făcându-se purtătorul unor semnificații sociale largi, care depășesc entitatea lui concretă.

Există, de asemenea, un raport intim între universalitate și tendențiozitate. Criticul arată subtil că accesul la universalitate îl capătă caracterele care conțin, implicit, și răspunsurile la întrebările pe care le pun, sau pe care le personifică. Pe un teren foarte delicat, el demonstrează cum se infiltrează în piese asemenea soluții, asemenea opțiuni, chiar atunci când dramaturgii afișează deplină obiectivitate în scrisul lor.

Analiza procedelor prin care se accede la universalitate duce pe critic la teatrul epic brechtian, unde apare evidentă strădania scriitorului de a lumina lucid toate contradicțiile, asigurând în același timp condițiile pentru ca spectatorul să poată aprecia, univoc cu nota etică insinuată de teatru, ce este vechi și ce este nou în personajele care îi sînt înfățișate.

Totuși, mai apropiate de sensibilitatea criticului par a fi experiențele pornind de la „realitatea imediată a eroului”, care „cu cât își extinde legăturile cu lumea, cu atât ajunge la o mai amplă conștiință de sine (în sensul unui deziderat mai vechi, exprimat de Camil Petrescu — *n.n.*) și la un carat mai înalt de individualitate”. Analiza minuțioasă și recompunerea critică a figurii tragice a lui Manole Crudu (H. Lovinescu — *Moartea unui artist*) aduc o dovadă convingătoare.

De la evidențierea legăturilor eroului cu lumea pleacă încercarea pe care o întreprinde criticul de a defini conținutul și forma rolului.

Bizuindu-se iarăși pe un amplu material factual, ferindu-se de formulări tranșante într-o chestiune atât de spinoasă, el respinge categoric teoria învechită — și aberantă din punct de vedere estetic — care susține că materialul literar ar

constitui conținutul rolului, căruia actorul i-ar da formă. Unitatea dialectică conținut-formă se manifestă în mod specific pe fiecare tărîm artistic. Ea există deci în literatura dramatică și se reface integral pe treapta artei actoricești.

Prin urmare, conținutul rolului l-ar constitui — după V. Silvestru — ansamblul ideilor pe care le cuprinde, conexiunile cu lumea înconjurătoare, privite istoric și în perspectivă critică de către actor. Aceste idei se află materializate în personalitatea concretă, în individualitatea unică și nerepetabilă pe care o are de jucat. Forma rolului ar fi atunci expresia scenică organizată, adecvată, a acestui complex. Actorul o realizează deopotrivă prin intuiție și prin cercetare, filtrînd datele sale naturale și prin cerințele de epocă și stil, și conjugîndu-și eforturile cu ale tuturor celorlalți creatori ai spectacolului.

E un punct de vedere interesant, de care se cuvine a ține seama, dar a cărui justete se cere confirmată printr-o cercetare ulterioară — cu care criticul rămîne obligat cititorilor — a modului specific în care se realizează unitatea dialectică a conținutului și formeii *pe scenă*.

Intrînd în domeniul mai familiar al exigențelor contemporane față de arta dramatică, V. Silvestru propune o noțiune nouă, ca „un etalon pe lîngă celelalte cu care critica operează în mod curent”, și anume *talentul personajului*, definit la capătul unei investigații inițiate cu instrumente de lucru verificate din domeniul noțional al psihologiei: „indicele sintetic al unor... multiple însușiri esențiale”, cu care ne întîlnim cînd avem de-a face „cu personaje puternic individualizate, inteligente, pline de vervă, sau cu o vibrație tragică copleșitoare, avînd spirîrit de observație ascuțit, imaginație, viață afectivă clocotitoare, reacții surprinzătoare, calitate exemplară de model uman, strălucire, profunzime, personaje care îți dau convingerea că știi mai mult decît spun și pot mai mult decît fac“.

Sînt necesare mai multe disocieri, nu toate îndeajuns de precis operate de autor. E vorba în primul rînd de un material dramaturgic de calitate excepțională, personajul literar înzestrat cu talent, dobîndind o anume autonomie față de autor. Talentul actorului se cere la rîndul lui considerat de sine stătător. E vorba apoi de prima întrupare a rolului de către un actor cu înzestrare ieșită din comun, sau de întîlniri excepționale între mari roluri și mari actori. Pe de altă parte, un actor cu har deosebit poate

desluși în rol o fizionomie morală mai interesantă decât aceea pe care i-a dăruit-o dramaturgul. În sfârșit, de-a lungul unei lungi serii de spectacole, după premieră, personajul scenic suferă o sensibilă evoluție. Puse destul de frecvent în situația de a juca „teatru în teatru“, personajele se manifestă diferit, potrivit cu aptitudinile și profilul lor sufleteșc. Aceste împrejurări speciale le relevă cu intensitate maximă talentul. Măiestria dozajului între text și subtext, între aparență și realitate, determină de obicei reușita unor asemenea dificile personaje și situații.

Eficiența practică a „etalonului“ propus de critic mi se pare totuși foarte mare. Pe de o parte, el poate juca un rol stimulat în dezvoltarea dramaturgiei noastre contemporane. Un criteriu științific al viabilității personajului, o măsură a ceea ce, literar, oferă material pasionant, sau măcar suficient, pentru o reușită actoricească sînt foarte oportune. Pe de altă parte, el poate servi la decantare; talentul personajului se împarte între dramaturg și actor, iar contribuțiile sînt uneori greu de delimitat.

Pledoaria întreprinsă de critic pentru cultura rolului este deosebit de elocventă. O argumentație temeinică, atrăgător desfășurată, datele noi puse în discuție de către critic, mărturiile convingătoare pe care le aduce, prevenirea asupra pericolelor studiului ca scop în sine, neaplicat la sarcina concretă a rezolvării rolului, fac din aceste pagini un apel eficient către actori, sub semnul distincției rezolute între artă și meșteșug, un apel către acela care se dispensează sau crede că se poate dispensa de cultură.

În volum e inserat și un studiu pe temă de dramaturgie, constituind mai degrabă o „curiozitate“ critică. Eseul referitor la „personajele care nu apar“ diserne ponderea pe care o capătă ele în piesă, serviciile pe care le fac, după felul în care autorul a știut sau nu să le teasă în mod organic în urzeala piesei. Pe ideea necesității absolute pentru piesă a acestor fi-

guri, pe care actorii nu le vor juca niciodată, criticul avertizează dramaturgii asupra primejdiei introducerii lor gratuite în piesă.

Mărturisește însă a nu fi înțeles prea bine — în ciuda precizărilor din prefață ale autorului — utilitatea Addendei. Multe dintre mărturiile reunite acolo au un caracter oarecum impersonal și mi se par a fi întrucîtva în discordanță cu spiritul de rigoare științifică în care e concepută cartea. Cred că, la o viitoare ediție, autorul va decupa cele mai concludente și mai interesante dintre confesiuni și le va integra în corpul lucrării, unde e de presupus că ele vor dobîndi mult mai mare greutate și putere de convingere.

În schimb, alegerea ilustrațiilor (cartea e editată, lucru demn de notat, în foarte bune condiții grafice) e cît se poate de judicioasă. Filele cu fotografii se răsfăieșc cu emoție. Și nu fără o anumită amărăciune. Din păcate, critica noastră trece adesea cu condamnabilă ușurință pe lîngă reușite actoricești memorabile. Eyocăm astăzi cu nostalgie creații de neuitat, care s-au înfăptuit acum zece-cincisprezece ani; prea puține dintre ele s-au păstrat pentru posteritate pe banda de magnetofon sau pe peliculă — și aproape nici una n-a fost descrisă și analizată cu amănunțimea cuvenită, multe au fost doar consemnate fugitiv, înregistrate cu politețe, deși la aniversări sînt nedezmîntit citate în enumerări lungi și protocolare.

Lucrarea lui Valentin Silvestru nu e lipsită de imperfecțiuni. I s-ar putea reproșa unele omiteri, poate o arhitectură nu suficient de chibzuită. Cartea înseamnă însă, nu mai puțin, o contribuție de valoare la literatura științifică despre teatru. Temeinică și solidă, responsabilă și serioasă, excelent scrisă, ea constituie un succes însemnat al criticii noastre teatrale, se recomandă ca o lectură utilă și eficientă și își obligă autorul la continuarea și desăvîrșirea prețioasei explorări întreprinse.

Gheorghe Miletineanu