

## Despre ieșirea din tăcere sau despre intermitențele criticii (I)

S-a întâmplat ca Iraclide-dramaturgul, adică Iraclide al II-lea, să primească vizita lui Iraclide-actorul, adică Iraclide I, care, de dragul rolurilor inversate și al unei întrebări ce-l chinuia de mult, s-a gândit să preia și el, măcar o dată, rolul modest al mașinii de pus întrebări.

— Să mă bată Dumnezeu, Iraclide — a spus actorul — dacă înțeleg ce se întâmplă cu tine. Uită-te la mine... E destul să-mi văd și să-mi aud spectatorii, și prezența lor îmi dă sentimentul reconfortant că nu sînt singur; aplauzele lor fac destul zgomot ca să mă încredințez că nu trăiesc în tăcere. Nu același lucru se întâmplă cu tine. Munca ta e o muncă fără martori; cititorii tăi sînt perfect anonimi; de ți se joacă vreo piesă, nu e deloc sigur că aplauzele îți sînt adresate; cît privește criticii, vezi bine, sînt admirabili, numai n-au grija ta. Și dacă lucrurile așa stau, spune-mi, rogu-te, cum Dumnezeu de poți fi atît de liniștit? Și, în definitiv, cum de nu te ametește atîta tăcere?

Iraclide-dramaturgul l-a ascultat îngîndurat. Și era atît de tăcut încît ai fi zis ori că n-a auzit întrebarea, ori că o va fi trimis să-i agonisească vreun răspuns cine știe prin ce cotlon al creierului său complicat. În cele din urmă, a vorbit.

— Ceea ce îmi spui îmi amintește de un vechi și bun prieten, dramaturg și el, aflat cîndva exact în aceeași situație ca și mine. Dacă nu mă grăbesc să-ți spun numele lui e nu pentru a-ți ascunde un nume pe care, oricum, îl poți identifica oricînd, ci numai pentru că, ridicînd o întrebare care privește, de fapt, o sferă mult mai largă de idei, aș vrea să te fac să înțelegi că, cruțîndu-ne sugestii din lumca tuturor patimilor, ne vom putea mișca mai lesne, cu mai multă libertate de spirit, și cu mai mult

profit, în lumca ideilor. Destul, așadar, să-ți spun că, dacă, incitat cumva de citirea vreunora dintre piesele prietenului meu, sau de ecoul vag provenit din sfera spectacolului, ți s-ar fi întîmplat, *mon hypocrite confrère*, să-i cauți numele prin dări de seamă și rapoarte, prin bilanțuri anuale și antologii, prin almanahuri și studii de dramaturgie, prin istorii literare și dicționare, poți fi sigur că nu aveai să-l afli nicăieri. Dacă totuși l-ai fi întîlnit — ceea ce, la urma urmei, nu era cu neputință —, este aproape sigur că nicăieri și niciodată nu-l puteai afla relaționat într-un demers critic specializat. Faptul că de la un timp lucrurile par să se schimbe nu înseamnă însă că s-au și schimbat. N-aș spune, deci, că, în ceea ce-l privește, critica era mută; aș zice că era tăcută, că se simțea, adică, în intermitențele ei, tensiunea cuvîntului nerostit. Dar pentru o ureche deprinsă să perceapă anume frecvență și înălțime a sunetului critic, absența cuvîntului — nerostit, refuzat, amînat, sau chiar abia blîbit — semăna perfect cu tăcerea.

Aceasta era, evident, o observație cu totul obiectivă, vreau să spun: o constatare cu desăvîrșire indiferentă la orice atitudine sentimentală. Nu era loc aici pentru nici un fel de supărare, nici pentru resentiment, nici pentru minie. De-l va fi încercat vreodată o mîhnire, o asemenea reacție curat sentimentală aparținerea, neîndoielnic, unui timp de mult revolut. De-ar fi să caracterizez azi atitudinea lui, aș zice că sentimentul dominant care îl încerca era mai degrabă unul de imensă plictiseală. De plictiseală, nu pentru ceea ce i se refuza, cît pentru obligațiile pe care situația părea să i le impună și, dintre toate acelea pe care părea să i le impună, mai ales obligația de a renunța la ceea ce, cu atîta

trudă, și cu o mare investiție de energie nervoasă, se definise de-a lungul timpului ca o disciplină a tăcerii.

Tăcerea lui, vizavi de tăcerea criticii, n-ar trebui în nici un caz înțeleasă ca o formă de opoziție; de-ar fi fost astfel, ea n-ar fi avut nici cea mai neînsemnată valoare practică și morală. Adevărul este că tăcerea lui se reclama de la un alt principiu decât acela care tutela tăcerea criticii. Nu răspunsese niciodată la nici o notă mai mult sau mai puțin critică; nu trimisese, de când se știa, „scrisori deschise“; nu comisese în viața lui „puneri la punct“ și „întîmpinări principiale“, și multă vreme își refuzase chiar și plăcerea de a-și oferi cuiva cărțile, plictisit la ideea că un gest curtenitor, consacrat de uz, ar fi putut totuși să fie interpretat ca o mizerabilă solicitare pentru o recenzie. Tot ce își îngăduise, stimulat de un anume sentiment al culturii, au fost două sau trei scrisori „închise“ — destinate adică unui circuit închis — trimise unor critici pe care îi stima, sau, încurajat de anume tradiție, câteva foarte cuminți introduceri la unele programe de sală. Firește, nici disprețul pentru polemica meschină, nici stînjeneala de a vorbi despre sine însuși n-ar fi fost îndeajuns pentru a-și întemeia solid disciplina tăcerii. Era nevoie de un principiu. Și enunțul acestui principiu ar putea fi formulat astfel: orice valoare autentică implică și forța de a se impune. Era vorba, va să zică, de un principiu care colaborează la selectarea valorilor și de un enunț care nu pretinde decât valori, și refuză intransigent orice încurajare marginală. Ceea ce în practică s-ar putea traduce în următorii termeni: ori ceea ce scriu are o valoare și atunci se va impune cu propriile ei puteri; ori nu are nici o valoare și atunci nu merită să mișc nici măcar un deget.

Nimic însă mai dificil de înfruntat ca dilema în termeni perfect simetrici a lui „ori-ori“. Dificil, pentru că orice năzuință, oricît de obscură, de a „mișca un deget“ presupune înfruntarea dilemei în termeni deopotrivă de simetrici. Într-adevăr, ce anume ar fi putut justifica renunțarea la disciplina liber consimțită a tăcerii și ar fi putut dezlega degetul de interdicția oricărei intervenții? Ar fi fost doar două posibilități: ori principii care susțineau disciplina tăcerii auctoriale era fals; ori complicațiile eternei dispute dintre valoare și non-valoare nu îngăduiau principiului să funcționeze corect, adică destul de prompt. În primul caz, ideea că principiul disciplinei ar fi fost fals era cu neputință de admis. Căci cum oare ai fi putut suspecta soliditatea unui principiu care se întemeia, la origine, pe postulatul categoric potrivit

căruia nici un demers critic nu poate da valoare acolo unde valoarea e absentă, nici spori valoarea acolo unde ea există? Rămîneau în discuție „toate complicațiile“ care pot stînjiți buna funcționare a principiului. Dar și aici, chiar dacă admitem ca posibile și reale complicațiile de funcționare, ne izbim încă de la început de o întrebare fundamentală: ce anume ne dă siguranța, într-un caz particular sau altul, că buna funcționare a principiului de bază este în suferință? Un răspuns posibil ar fi: conștiința propriei valori.

Nu e greu de sesizat cîte alte complicații (și cîte alte întrebări) presupune posibilitatea unui asemenea răspuns. Căci ce înseamnă, la urma urmei, a avea conștiința propriei tale valori? Pe ce temeuri se constituie o asemenea conștiință? Care sînt criteriile ei? Unul dintre temeuri ar putea fi succesul. Dar am convenit tacit că dilema pusă aici în discuție este tocmai aceea a individului confruntat cu eșecul, sau măcar cu anume forme ale eșecului. Ca să nu mai vorbim de faptul că sînt succese care nu pot mulțumi nici o conștiință, și un nesfîrșit șir de succese care nu justifică finalmente nici o valoare. Aici cred că e timpul să ne ocupăm de criteriile conștiinței și să facem distincția necesară între sentimentul valorii de sine și între conștiința ei. Sentimentul valorii, ca și credința în Dumnezeu, nu are nevoie de argumente; conștiința ei are nevoie de examen critic. Asta ar explica foarte bine de ce nesfîrșitele reclamații, certuri, solicitări — a căror utilitate finală e aceea de a contesta cota unei valori și de a pretinde modificarea ei — țin cel mai adesea de sfera unei convingeri care se lipsește de orice argument, adică de orice spirit critic. Am fost nespuse de interesat citind, în memoriile unui venerabil critic, că nici un scriitor român nu i s-a părut, asemeni lui Camil, atît de sigur de el în tot ceea ce făcea, spune și scria. De unde o asemenea siguranță? A trebuit să-mi amintesc de ceea ce însemna pentru mine tipul de luciditate ilustrat de Camil, pentru ca să accept, în spatele polemicilor lui, ceva mai mult decât expresia unei iritări temperamentale: un sistem de criterii supuse spiritului critic.

Însă chiar și exercitarea spiritului critic, cît de infailibilă este ea? Cine, asemeni mie, a trecut prin atîtea biblioteci și a rătăcit printre atîtea literaturi, cunoaște bine sentimentul acela de nesfîrșită zădărnici și de adîncă tristețe pe care ți-l lasă întîlnirea cu atîtea succese uitate, cu atîtea glorii mumiificate în „opere alese“, sau în „ediții definitive“. Scrierile odată mîncate pe sub balsamuri, nimicul odată instalat între

artaşele impunătoare ca porţile paradiselui, toate vădesc aici, mai bine ca orice, că nici un orgoliu şi nici un criteriu n-au putut înfringe, în absenţa valorii, spiritul morţii. S-ar zice astfel că a distinge complicaţiile care stînjenesc buna funcţionare a unui principiu de selecţie a valorilor este ea însăşi o operaţie foarte complicată, şi că ceea ce o complică, între altele, este tocmai funcţia critică a timpului. Într-adevăr, complicaţiile fiind mai mult sau mai puţin conjuncturale, ar rezulta că spaţiul care defineşte posibilitatea finală a valorii de a se impune este un spaţiu, mai scurt sau mai lung, de timp. De unde şi enunţul banal că, „mai devreme sau mai târziu”, valorile autentice se impun. Ceea ce pare să fie exact. În orice caz, întrucît ignorăm valorile definitiv pierdute şi nu avem nici un motiv să le înregistrăm la pasiv pe acelea provizoriu respinse sau ignorate, se poate presupune că toate valorile autentice au sfîrşit prin a se impune, potrivit postulatului că istoria — în ipostaza ei nepărtinitoare — le validează finalmente pe toate. E o consolare pe care mulţi o ignoră şi foarte puţini o acceptă.

Scandalul care tinde să modifice în favoarea unui artist o apreciere sau alta vădeşte nu numai refuzul de a pune la îndoială coeficientul superior al unei valori de durată, ci tinde, de fapt, să modifice regimul recunoaşterii ei; cu alte cuvinte, artistului respectiv nu-i este de ajuns „recunoaşterea finală”, sub specia eternităţii; lui îi trebuie recunoaşterea imediată; şi asta probabil tocmai pentru că refuzul recunoaşterii imediate îi dă sentimentul refuzului definitiv. Puţine sînt minţile în stare să reziste unui asemenea sentiment de panică unei asemenea senzaţii a nimicului viitor. Pe această senzaţie de panică se întemeiază toate amăgirile. Într-adevăr, în desfăşurarea unei valori, distanţa dintre acceptarea imediată şi aceea făgăduită constituie tocmai marja de toleranţă pe care se instalează nu numai confirmările definitive, dar şi toate amăgirile, ba chiar toate imposturile. Viitorul indeterminabil este, nici vorba, paradisul făgăduit al tuturor veleitarilor.

Nu e vorba, neapărat, de veleitarul lucid şi agresiv care îşi află în literatură un domeniu la fel de potrivit ca oricare altul pentru „a face — eroare şi oroare! — carieră”; e vorba, mai ales, de individul rătăcit prin teritoriul magic al artei, neputincios să rupă puterea unui farmec, să scape de prizonieratul ameţitor al cerului vrăjit, acceptîndu-şi, de fapt, prizonieratul, cu riscul falsificării unei întregi existenţe. Dintre toţi iacii literaturii, nici unul nu este poate mai primejdios ca acela întreţinut de bună-credinţa cea mai desăvîrşită. Asta nu

schimbă prea mult lucrurile veleitarului de bună-credinţă nu este decît un impostor care să ignore. Ceea ce-l deosebeşte cu adevărat de veleitarul lucid este doar suferinţa iluzionării. Capacitatea de iluzionar a acestui nefericit, contaminat de iradiaţiile artei, este imensă. Nu-i de mirare că prima întrebare pe care şi-o pune, inevitabil, acela care năzuieşte să corecteze, cu intervenţia sa, buna funcţionare a unui principiu de selecţie, tocmai aceasta şi este: în ce măsură ar putea fi victima unei iluzii? Cum nu există vîrstă care să te scutească de primejdiile unei asemenea iluzionări, omul ar putea măcar nădăjdui că exerciţiul de totdeauna al spiritului critic l-ar putea scuti de asemenea amăgiri, tot atît de bine cum, în genere, l-a scutit de orice atitudine sentimentală, adică de orice tendinţă a sensibilităţii de a copleşi inteligenţa. Zic „poate nădăjdui”. Dar nu e sigur. Sigur e că slăbiciunea spiritului nostru e destul de mare pentru ca să falsifice orice examen de sine, dacă de falsificarea acestui examen depinde supravieţuirea unei iluzii vitale. Mă îndoiesc deci de orice examen care nu-şi are confirmarea decît în mine însumi, dar nu într-atît încît să refuz orice încredere propriei mele inteligenţe. În fine, în limite impuse de atitea rezerve, trebuie să admit — şi mereu mă voi lovi de obligaţia unor asemenea penibile (şi totuşi necesare) acceptări — că oricît mă îndoiesc de mine însumi, anume conştiinţa a propriei mele valori nu-mi lipseşte.

Şi, într-adevăr, prietenului meu nu-i lipsea.

## II

Îmi amintesc de un cal, pe care, în zorii debutului meu de dramaturg jucat, un regizor cu obsesia „viziunilor colosale” îl urca pe scenă în aplauzele unui public fericit să aibă parte de o montare de *grand-opéra*. Aplauzele acestea nu mă consolează nici azi! Naiba să-l ia de cal! Figura cu adevărat în textul meu, undeva între paranteze! Indicaţia fusese gîndită mai degrabă ca o sugestie pentru cititor decît pentru regie; nu-mi trecuse niciodată prin minte că un cal închipuit din trei litere va figura odată printre actori. De atunci, tot am impresia că, evadată dintre paranteze, asta e mîrtoaga pe care am intrat în dramaturgie. Şi nu e chiar lipsit de ironie că niciodată n-am avut parte de toate aplauzele pe care le-a agonisit patrupedul meu. Fantoma acestui cal năzdrăvan, deprins să-mi mănince textele, o văd apărînd în preajma fiecărei premiere, şi aplauzele, cite vor fi răsunit ici şi colo de 25 de ani încoace, le percep, Dumnezeu să mă ierte, ca un fel de nechezat

ironic cu care realitatea de dincoace de rampă face opoziție realității de gradul al doilea, de dincolo de cortină. Azi știu că Bucefalul cu pricina era un „cal troian”, cu burta plină de iluzii. Și că tocmai distanța, rău calculată, dintre iluzie și realitate e o distanță pavată de diavolul ridicolului. Încît un arareori, de cînd și eu — asemeni prietenului meu — mi-am impus disciplina tăcerii, m-am întrebât dacă refuzul de a interveni în funcționarea pomenitelor complicații ale unui principiu tutelat nu se datorează cumva temerii de a înfrunța riscul ridicolului.

E adevărat, sub cerul literar, e un risc destul de mizerabil cîtă vreme nu funcționează conștiința lui. Că nu ucide, o dovedește faptul foarte evident că un întreg norod de veleitari ridicoli izbutesc în toate epocile să-i supraviețuiască cum nu se poate mai bine; că e suportabil o dovedește faptul, nu mai puțin evident și el, că mai nimeni nu pregetă să recidiveze în ridicol. Și totuși, iată, trebuie să admit că e un risc care trebuie acceptat. Și prietenul meu — nici vorbă! — era cum nu se poate mai pregătit să-l accepte.

### III

Se pune întrebarea: de îndată ce am convenit cu mine însumi că trebuie să intervin pentru buna funcționare a principiului pomenit, ce mijloace s-ar cădea să folosesc? Camil Petrescu era de părere că un scriitor care s-ar apuca să strige în gura mare că e un geniu, și ar fi destul de aprig s-o repete cît de adesea, ar sfîrși, neîndoielnic, prin a fi crezut. Nu e vorba, cum s-ar putea bănuși, de o butadă camilpetresciană; e vorba pur și simplu de o metodă, la fel de bună ca oricare alta, de a obține o adeziune și o consacrare. Dar, din punctul de vedere al principiului care slujește exclusiv valoarea, metoda e naivă. Căci chestiunea nu e aceea de a te proclama un geniu, nici măcar aceea de a o crede; esențial este să *fi*. Or, nici credința, oricît de mare, nici proclamația, oricît de zgomoasă, nu poate să consacre un geniu, acolo unde el nu există. Adevărul este că multiubitul nostru Camil, cu egolatria lui caracteristică, nu vedea nici o dihonie între „a crede — a spune — și a fi”, pentru că personajul, subînțeles a avea dreptul de a crede și de a spune, neîndoielnic trebuia să și fie. La urma urmei, cu condiția de a nu fi un impostor, nu era nelegitimă, printre mijloacele de acțiune, nici chiar o anume impostură, aceasta fiind resimțită ca un provizorat util întru grabnica apropiere a deplinei proclamări a valorii. Ideea care legitima, în fond, intervenția scriitorului era aceea că nu e

destul să crezi o operă, că, odată cu elaborarea ei, autorul contractează obligația de a o apăra, susține și impune. Intervenția scriitorului în procesul de receptare a propriei sale opere era văzută ca o parte a disputei mai generale dintre valoare și nonvaloare.

Bineînțeles, în absența unui obiect lipsit de demnitatea valorii, toată metodologia scandalului sistematic rămîne o simplă schemă de acțiune, bună să slujească orice veleitarism. Goana după recenzii, după laude, după premii este, în fond, echivalentul formulei camilpetresciene a proclamării îndrjite a propriei genialități, numai că e o proclamație de vizavi, cu gura altora. Unii preferă să numere voturile, alții — să le cîntărească, dar, indiferent care ar fi operația de evaluare, tipul acesta de plebiscit stă pe ideea că simpla adăunare a recenziilor și a premiilor este destul să facă un geniu. Ideea, oricît de ridicolă, își are o istorie foarte veche, și ceea ce i-a dat o nouă dimensiune, și un credit, e tocmai prestigiul imens pe care și l-a cîștigat critica, de cîteva secole încoace, de cînd spiritul critic a devenit conștient de el însuși și s-a instituționalizat în fel și chip în toate domeniile de activitate. Nu susținea oare un Tolstoi că gloria lui Shakespeare au făcut-o criticii? E adevărat, Tolstoi vedea în Shakespeare exemplul cel mai izbitor al unei false valori impuse prin desfășurarea unei exegeze inadecvate. Dar, ideea în sine că simpla operație de acumulare a recenziilor elogioase poate să facă bun un roman mizerabil, că douăzeci de cronici favorabile pot să facă genială o piesă imbecilă, că un Sanhedrin de critici poate investi cu valoare o lucrare insignifiantă este perfect absurdă. Nici un critic și nici o exegeză nu poate „să facă valoarea” unei opere, cel mult poate s-o descopere, uneori chiar s-o impună; dar nimeni, niciodată și nicăieri, n-a putut să descopere mai mult decît a pus acolo, cu voia, sau fără de voia lui, autorul însuși. Scriitorul care, plecînd deci de la condiția unei anume slăbiciuni, va medita cu deplină seriozitate la mijloacele cele mai potrivite cu care ar putea să corecteze ceva în funcționarea unui principiu de selecție a valorilor va constata că conștiința valorii de sine, ce-l poate legitima față de el însuși, nu e suficientă ca să-l legitimeze față de altul. Acest altuia trebuie să-i ofere, pentru ca să-l poată convinge, ceva mai mult decît o credință oarbă: o demonstrație. Și această demonstrație nu poate fi decît de ordinul criticii. Cu alte cuvinte, el va ajunge la concluzia că nu poate să facă nimic altceva mai bun decît să-și asume o parte din misiunea, presupus neîmplinită, a criticii înseși.

lata un lucru, totuși, nu atât de sim-  
plu. Căci pentru ca să fie cu adevărat  
eficace, el ar trebui să aibă spirit critic,  
să posede uzul instrumentarului de spe-  
cialitate și să se bucure de anume liber-  
tate de spirit, adică de capacitatea de a  
se obiectiva după normele criticii. Toc-  
mai absența unuia sau altuia dintre aceste  
atribute face, de regulă, din intervenția  
sa o lucrare inadecvată și-i dă, atât de  
adesea, aparența unui individ gălăgios,  
cu atât mai asemănător veleitarului scan-  
dalagiu, cu cât demersul său critic este  
mai inadecvat.

Dar și admitând că omul nostru ar po-  
seda toate însușirile unui critic, încă nu  
e sigur că ar fi destul de pregătit să se  
exercite. Nu că ar exista vreo incom-  
patibilitate între spiritul critic speciali-  
zat la școala artei și acela specializat la  
școala criticii. Poetii care să facă critică  
și critici care să scrie poezie constituie  
un fenomen curent pe toată aria litera-  
turii universale. E adevărat că, foarte ad-  
esea, un anume accent pe o direcție sau  
alta a spiritului hotărăște sfera împlinirii  
superioare, dar, în principiu, lucru bine  
cunoscut, funcțiile sînt prea înrudite în  
principiul de bază al creației pentru ca  
să se poată vorbi de un antagonism ire-  
ductibil la formula unei coexistențe ori-  
ginale. De altceva e vorba! E vorba, în  
primul rînd, de condiția, de care am po-  
menit în treacăt, dar pe care e bine, pen-  
tru ca s-o putem cerceta, s-o numim: a-

cum, în chipul cel mai propriu, condiția  
de slăbiciune a unui suspect.

Căci, nu încapă nici o îndoială, orice  
scriitor care încearcă fie să provoace, fie  
să revizuiască o judecată de valoare se  
află, pînă la dovada contrarie, în condi-  
ția de slăbiciune a unui individ suspect  
de impostură. Cu atât mai suspect cu cît  
ceea ce ține el să provoace sau să revizuiască  
este o judecată care, indiferent  
de motivația superioară de la care se re-  
clamă, pare întotdeauna să privească in-  
teresul particular al unui individ cum nu  
se poate mai comun. Deci nu simplul fapt  
de a vorbi despre sine îl pune în pozi-  
ția de slăbiciune... Scriitorul care se pro-  
pune drept obiect al atenției este un  
personaj perfect cunoscut în cîmpul ar-  
tei, de la autobiografie și memorii și pînă  
la genul, detestabil între toate, al inter-  
viului care abandonează problemele spe-  
cifice ale artei ca să se limiteze, fără a-  
coperire, la detaliile unei existențe fără  
miracole. Ceea ce creditează atenția de  
sine și discursul acestuia este recunoaș-  
terea, oricît de provizorie, a valorii. În  
absența unui asemenea credit, situația  
de slăbiciune se caracterizează finalmente  
ca un deficit de autoritate. E un deficit  
nespus de greu resimțit, căci el tinde să  
greveze tocmai acea libertate de care spi-  
ritul critic are nevoie ca să se poată liber  
exercita. Și prietenul meu trebuia să ad-  
mită, cum admisesese altele altele, că nu  
avea nici pic de autoritate.

---

## telex-„teatrul” • telex-„teatrul”

---

Intre 17 și 26 mai a.c.  
s-a desfășurat la Mediaș,  
în cadrul săptămîinii cul-  
tural-artistice „Flori de  
mai”, o manifestare cu  
profil specific în mișcarea  
artistică amatoare: „Festi-  
valul de teatru pentru ti-  
neret și copii”, aflat la a  
VI-a ediție. Au fost pre-  
zentate douăsprezece spec-  
tacole realizate de artiști  
amatori din Alba Iulia,  
Tirnăveni, Mediaș, Sighi-  
șoara, Odorheiul Secuiesc,  
Blaj și Focșani. ● La Tea-  
trul Dramatic din Baia  
Mare se repetă Noțile su-  
ferințe ale tînărului W. de  
Ulrich Plenzdorf, în regia  
lui Virgil Andrei Vătăș și  
scenografia lui Ion Bădilă,  
și Sentință pentru martori  
de Viorel Cacoveanu, în

regia și scenografia lui  
Ion Deloreanu. ● În libră-  
rii se găsește un volum de  
teatru popular Brîncovea-  
nu. ● Activitate intensă la  
Teatrul Național din Iași,  
în final de stagiune. Au  
avut loc premierele piese-  
lor Epital pentru George  
Dillon de Osborne (re-  
gia, Nicoleta Toia; sceno-  
grafia, Vasile Rotaru) și  
Într-un parc pe o bancă  
de Ghelman (regia, S. Tai-  
șler). În pregătire: Adio,  
studentie de Vampilov (re-  
gia, Cristina Ioviță) —  
pentru sala din Suceava  
și Insula de Mihail Se-  
bastian (regia, Dan Stoi-  
ca). Scenografia la ulti-  
mele trei titluri: Rodica  
Arghir. ● Vreți să rideți?  
Procurați-vă discul lansat

de Electrecord — Momen-  
te vesele cu Ștefan Mihă-  
lescu-Brăila. ● Ploieștenii  
anunță ultimele spectacole  
ale acestei stagiuni: În-  
drăgostiții de la 9 seara  
de Adrian Dohotaru, în  
regia lui Harry Eliad și  
scenografia lui Vittorio  
Holtier, Moartea unui ar-  
tist de Horia Lovinescu,  
în regia Ludmilei Szekely-  
Anton și scenografia lui  
Constantin Russu, Vină-  
toarea de rațe de A. Vam-  
pilov, pe care o pune în  
scenă Andrei Mihalache în  
scenografia lui Ion Țițoiu,  
și Conu Leonida față cu  
reacțiunea de I. L. Cara-  
giale, în regia lui Dra-  
goș Galgoțiu și scenogra-  
fia lui Vittorio Holtier. ●