

PRIVIND *RETROSPECTIV* CINCI PIESE ROMÂNEȘTI DE TEATRU

DOI 10.46522/CT.2024.02.04

Raluca BLAGA PhD

University of Arts Târgu Mureș, România

raluca.balan@yahoo.com

Abstract:

Looking RETROSpectively at Five Romanian Plays

Part of the research activities of the *3gRETROSpective* project, this article aims to investigate the means of constructing female characters in the five plays selected by the project's team: *The Sleepy Adventure* author Teodor Mazilu (1964), *The Second Love* author Corneliu Leu (1965), *The Road to Everest* author George Genoiu (1975), *Nascendo* author Alina Nelega (1995) and *This Animal that Hurts Itself* author Teona Galgoțiu (2019).

Keywords:

3g HUB; 3gRETROSpective; Romanian dramaturgy; female characters; means of construction

3g HUB (în trecut, Teatru 3G) a fost înființat „în cea de-a treia generație de companii independente din România“ și, începând cu „toamna anului 2015“, produce „evenimente culturale pe teme de actualitate pentru societatea noastră, vorbind sincer și direct, prin intermediul artei, despre acele lucruri care nu ne lasă să mergem mai departe“¹. Având înscrisă în chiar misiunea



1. ***, „3g HUB“, în: *3ghub.ro*, <https://3ghub.ro/despre-noi/>, accesat la 7 septembrie 2024.

sa încurajarea dialogului intercultural, echipa 3g HUB își propune prin intermediul proiectului *3gRETROspective* să medieze o conversație a spațiului cultural românesc cu propriul său trecut. În acest sens, au fost selectate cinci piese de teatru din dramaturgia românească (scrise în intervalul 1964-2019) și, în jurul lor, a fost gândită o serie diversificată de activități: un spectacol de teatru, patru spectacole-lectură, patru dezbateri moderate de un dramaturg și asistate de un psiholog, zece video-uri de informare realizate de istorici și teatrologi, două conferințe². Pe scurt, prin intermediul acestui proiect dezvoltat în a doua parte a anului 2024, publicul, nu doar cel târgumureșean, ci și cel național, este invitat de echipa 3g HUB la un dialog despre „artă, egalitate de gen, mentalități înrădăcinate, discrepante și conflicte la nivel social și cultural”³.

Articolul de față se înscrie în seria activităților de cercetare parte a proiectului *3gRETROspective*. Misiunea sa este aceea de a pune în lumină modalitățile de construcție a personajelor feminine din textele curatoriate de echipa proiectului urmărind, în special, „modul în care influențele regimului comunist au modificat imaginea femeii în artă”⁴. Drept urmare, în cele ce urmează, vă invit la o călătorie retrospectivă în care vedete vor fi personajele feminine din piesele *Somnoroasa aventură* - autor Teodor Mazilu, *A doua dragoste* - autor Corneliu Leu, *Drumul spre Everest* - autor George Genoiu, *Nascendo* - autoare Alina Nelega și *Animalul ăsta care se rănește singur* - autoare Teona Galgoțiu.



2. Pentru mai multe detalii referitoare la proiectul *3gRETROspective* accesați pagina de internet a proiectului: <https://3ghub.ro/product/3g-retrospective/>.

3. Informații preluate din descrierea detaliată a proiectului *3gRETROspective*, descriere pusă la dispoziție de directoarea executivă a 3g HUB, Cristina Ciulei.

4. ***, „3g RETROspective“, în: *3ghub.ro*, <https://3ghub.ro/product/3g-retrospective/>, accesat la 7 septembrie 2024.

1. *Somnoroasa aventură* de Teodor Mazilu

Revista *Teatrul* publică, în numărul din luna aprilie a anului 1964, piesa lui Teodor Mazilu, *Somnoroasa aventură*. Acesta era cel de-al doilea text dramatic al autorului care debutase la vârsta de 32 de ani cu piesa *Proștii sub clar de lună*. Comparând versiunea din 1964 a piesei cu versiunea publicată ulterior⁵, descoperim diferențe semnificative. Atât de semnificative, încât am senzația că Mazilu ne propune, în fapt, două texte dramatice cât se poate de diferite. În procesul de documentare, nu am găsit o motivație clară a autorului cu privire la modificările operate asupra textului dramatic publicat inițial în paginile revistei *Teatrul*. În schimb, într-un amplu dialog purtat cu Andrei Strihan, Mazilu își privește critic piesa apărută cu ani în urmă. Autorul considera că, în scrierea acestui text, a comis „o eroare estetică, o eroare artistică”⁶. Teodor Mazilu îi mărturisea lui Andrei Strihan că, atunci când scria un text de teatru, obsesia lui principală era, de regulă, aceea de a „surprinde și cuprinde realitatea”, de a se lăsa „sedus de ea, și (...) de a folosi acele procedee” dramaturgice „care se nasc din cunoașterea” acelei „realități”⁷. În scrierea oricărei piese, nu pornea niciodată având „obsesia procedeeelor”⁸. O



5. Spre exemplu: în volumul Teodor Mazilu, *Teatru*, apărut în anul 1971, la Editura Cartea Românească, alături de alte zece texte dramatice semnate de Mazilu, se regăsește o versiune a acestei piese cu titlul *Aventurile unui bărbat extrem de serios (Somnoroasa aventură)*; în acest volum, se menționează că piesa a fost reprezentată anterior cu titlul *Somnoroasa aventură*. În volumul de teatru Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici*, apărut în anul 1986, la Editura Eminescu (ediția îngrijită de Victor Parhon), este preluată versiunea din 1971 a textului, menționându-se următoarele: „la apariția piesei în revista «Teatrul» (nr. 4/ 1964) mai exista un personaj episodic, Stela, «cam de aceeași vârstă» cu Gabriela, personaj ce apărea la începutul tabloului 2, fiind ulterior eliminat de autor” (Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici*, București, Editura Eminescu, 1986, p. 112.)

6. Andrei Strihan, *O aventură estetică cu Teodor Mazilu*, București, Editura Științifică, 1972, p. 170.

7. *Ibidem*, p. 170.

8. *Ibidem*, p. 169.

singură dată a încălcat acest principiu: atunci când a scris *Somnoroasa aventură*. De aceea, își considera textul dramatic „un păcat de tinerețe”⁹.

În *Somnoroasa aventură*, „comedia satirică în trei acte”¹⁰ publicată în anul 1964, în revista *Teatrul*, avem de-a face cu trei personaje feminine: Mătușa Cleo (45 ani); Gabriela (23 ani); Stela (cam de aceeași vârstă). În această versiune a piesei, cititorul are în față un text dramatic cu o teză/ morală cât se poate de evidentă: tânăra Gabriela primește o importantă lecție de viață. Fata are douăzeci și trei de ani, este o sportivă de succes, este admirată de toți cei din jur, are și o slujbă și, în plus, tocmai ce a fost admisă și la facultate (va fi studentă la chimie). Însă, alimentată atât de varii persoane (de manipulatora ei mătușa Cleo, de societatea unor oameni inteligenți și satanici), cât și de propaganda din filmele de aventuri franco-italiene (tânăra este obsedată de a fi răpită ca-ntr-unul din filmele pe care le adoră), Gabriela este cât pe ce să-i dea cu piciorul vieții clare și coerent ordonate care o așteaptă alături de Manole, un tânăr marxist, cu un salariu mic.

În cazul „divertismentului comic”¹¹, uneori purtând titlul *Aventurile unui bărbat extrem de serios*, alteori intitulat *Somnoroasa aventură*, avem de-a face cu doar două personaje feminine: Mătușa Cleo (45 ani) și Gabriela (23 ani). În această versiune a textului, Teodor Mazilu ne invită să intrăm în contact cu aventurile Domnului Gherman, cel pentru care seriozitatea este deosebit de importantă. Aflat în prezentul în care se desfășoară acțiunea piesei la vârsta de patruzeci și cinci de ani, el își dorește să-și petreacă restul vieții alături de o femeie care să aducă o notă nostimă în viața lui cea atât de sobră. Tânăra Gabriela corespunde profilului de femeie pe care-l caută. Doar că aventurile pe care i le-a pregătit Mazilu îl conduc către un final diferit față de cel la care visa: reușește



9. *Ibidem*, p. 169.

10. Vezi în acest sens Teodor Mazilu, *Somnoroasa aventură*, în: *Teatrul*, anul 9, nr. 4, aprilie 1964, pp. 70-96.

11. Vezi, în acest sens, Teodor Mazilu, *Aventurile unui bărbat extrem de serios (Somnoroasa aventură)*, București, Editura Cartea Românească, 1971, pp. 35-80.

să-și schimbe propriul fel serios de a fi, transformându-se într-un tip monstruos de nesperios.

În ambele versiuni ale piesei lui Mazilu, atitudinile și felurile de a fi ale celor două personaje feminine (Mătușa Cleo și Gabriela) rămân, în general, aceleași. Mătușa Cleo este o femeie aflată la mijlocul vieții. În prezentul în care se desfășoară acțiunea piesei, ea are patruzeci și cinci de ani. A fost căsătorită, însă bărbatul a decedat. Soțul a fost cel care a determinat-o să-i placă tot ceea ce e nou în materie de artă. Unul dintre filmele ei preferate este *Cartagina în flăcări*. Adoră, în mod special, o secvență din acest film: aceea în care o prințesă aflată în mare pericol este salvată. Mătușa Cleo este o femeie care preferă marea muntelui și care se lasă ușor impresionată de multitudinea de lucruri banale pe care se pare că le cunosc cei din jur (în special domnul Gherman). Pentru ea, primează într-o relație statutul partenerului, iar nu sentimentele. După cum singură se confesează: „din experiență știu că în casele frumos mobilate oamenii se iubesc sincer. Azi o mobilă, mâine altă mobilă, imposibil să nu apară sentimentul”¹². În plus, din punctul ei de vedere, o căsătorie, ca de altfel tot ceea ce se bazează pe sentimente, nu rezistă în timp. Cleo este și o femeie căreia (în mod sigur și din pricina vârstei) nu-i place schimbarea, mișcarea sau orice altfel de stare activă. Scopul ei major de-a lungul piesei este acela de a face tot ceea ce-i stă în putință pentru a nu rămâne singură. Încearcă din răspuțeri să o împiedice pe Gabriela să nu o părăsească. În acest sens, majoritatea acțiunilor ei se înscriu în zona faptelor manipulative. De-a lungul desfășurării piesei, Cleo este surprinsă și în relație cu Ogaru. În urmă cu douăzeci de ani, cei doi au avut o legătură amoroasă. În relația ei cu acest personaj, descoperim o Cleo destul de neliniștită din punct de vedere emoțional. Acțiunile ei agitate trădează aceeași dorință de a nu rămâne singură: „O, Adolf, ușa asta nu vrea să stea niciodată închisă. Aș fi fericită dacă aș găsi un om de caracter care s-o repare”¹³. Pe de altă parte,



12. Teodor Mazilu, *Somnoroasa aventură*, în: Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici*, București, Editura Eminescu, 1986, p. 115.

13. *Ibidem*, p. 121.

în relația Mătușii Cleo cu Domnul Gherman, descoperim o Cleo trădătoare. Deși a primit numeroase cadouri de la acest bărbat serios (haine, vacanțe), Mătușa Cleo nu reușește să-și conducă acțiunile manipulative către rezultatul așteptat: căsătoria acestuia cu nepoata Gabriela. În finalul piesei, după ce patetica tentativă de răpire a nepoatei a dat greș, Mătușa Cleo și Domnul Gherman își inversează modurile de a fi pe care și le asumaseră până atunci: seriozitatea este schimbată cu a fi mereu pus pe șotii, iar manipularea este înlocuită cu obedița și supunerea în fața dorințelor celuilalt.

Gabriela Mateescu, nepoata, este o tânără de douăzeci și trei de ani. Din versiunea inițială a piesei, aflăm că fata, dorind să le demonstreze celor din jur, că nu este doar zăpăcită și capricioasă și nostimă, s-a hotărât să se înscrie și la facultate. Tot din această versiune a piesei, descoperim că și ei, asemenea mătușii, îi este teamă ca nu cumva să rămână singură. Gabriela nu este doar o tânără sportivă de succes, deosebit de admirată de cei din jur, ci și o antrenore răbdătoare, mereu determinată să câștige, să învingă. Cu toate acestea, starea ei de spirit (în mod cel mai probabil, vârsta are și aici un cuvânt de spus) este caracterizată de neliniște (spre exemplu, este surprinsă schimbând poziția elementelor de mobilier din casă). Mătușa vede în sufletul ei o răceală nemaîntâlnită la niciun alt membru al familiei; ba mai mult, simte că felul în care gândește fata este cât se poate de diferit de al ei sau al generațiilor anterioare. Așadar, sportivă de succes, antrenore respectată, fata nu doar că are și un serviciu, ci a și fost admisă la facultate. În prezentul în care începe piesa, Gabriela este îndrăgostită de Manole. Obiectivul ei major de-a lungul textului dramatic este acela de a avea parte de o aventură extraordinară, similară cu cele de care au parte personajele din filmele franco-italiene. Așadar, Gabriela se află într-o fază existențială (dar care tânăr nu este astfel?) în care banalul, obișnuitul și plictiseala trebuie să fie înlocuite cu aventura și necunoscutul. Dorința ei arzătoare este aceea de a avea „o viață senzațională!”¹⁴; „aș vrea“, spune Gabriela, „ca viața să fie foarte frumoasă. Nu așa, în general, ci



14. *Ibidem*, p. 135.

concret, foarte concret. Fiecare zi să fie frumoasă și senzațională. Totul poate să fie frumos. Chiar și micul dejun. Aș vrea ca aventura aceasta poetică să fie și mai poetică. Poetică și neprevăzută...¹⁵. Având această dorință arzătoare îi cere Domnului Gherman să o răpească. În ceea ce privește relația cu mătușa ei, Gabriela este deranjată de modul în care Cleo se raportează și îi percepe pe cei apropiați ei (pe Admirator, pe prietena ei, Stela, pe Manole). În ceea ce privește relația cu Gherman, Gabriela este atrasă de farmecul necunoscutului care vine la pachet cu prezența acestui bărbat.

Întrebându-ne în ce măsură *Somnoroasa aventură* se înscrie sau nu în zona textelor dramatice a căror menire era aceea de a contribui la consolidarea sau la formarea unei anumite imagini a femeii în acord cu doleanțele regimului comunist aflat la putere atunci când piesa a fost scrisă, putem afirma că textul aici adus în discuție reprezintă ceva mai mult decât o piesă menită să propage ideologia comunistă. Prin modificările operate (schimbarea unor replici, eliminarea unui personaj din versiunea inițială, modificarea de substanță a finalului piesei), Teodor Mazilu ne propune prin *Somnoroasa aventură* un text dramatic care are puterea de a dialoga inclusiv cu actualul spirit al vremii. Însă, în acord cu direcția din care am fost invitați să privim personajele feminine care populează această piesă (anume, investigarea modului „în care influențele regimului politic au modificat imaginea femeii în teatrul românesc, formându-se noi stereotipuri menite să servească propagandei politice”¹⁶), putem face câteva sumare observații.

„În proiectul de creare a unei noi societăți și a unui nou om, comuniștii au considerat că o cale de emancipare a femeii este munca”¹⁷, afirmă Petruța Cîrdei în articolul „Femeia comunistă între realitate, doctrină și propagandă”. Din această



15. *Ibidem*, p. 139.

16. ***, „3g RETROspective“, în: *3ghub.ro*, <https://3ghub.ro/product/3g-retrospective/>, accesat la 9 septembrie 2024.

17. Petruța Cîrdei, „Femeia comunistă între realitate, doctrină și propagandă“, în: *Annals of the University of Bucharest /Political science series*, 2012, 14(2), pp. 75-86. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-389976>, accesat la 9 septembrie 2024.

perspectivă, mătușa Cleo și acțiunile ei manipulative, precum și principiile ei de viață („Ai nevoie de un bărbat sensibil, care să nu te lase să muncești... La fizicul tău agreabil, munca e o absurditate. Să muncească alea urâte, alea care n-au tenul tău!“¹⁸) dau naștere unui personaj ușor de amendat din perspectiva ideologilor comunismului. În plus, prin lenea și trândăvia ei, prin dorința de a trăi parazitându-i pe ceilalți, Cleo poate fi lesne asociată burgheziei și felului acesteia de a fi, considerat, din perspectiva comunistă, la fel de reprobabil. Ba mai mult, mătușa Cleo ar putea fi drastic amendată pentru că, prin tot soiul de acțiuni manipulative, o determină pe Gabriela să se abată de la un alt deziderat: „portretul femeii comuniste cumulează responsabilități precum cele de mamă, soție, muncitoare și cetățeană“¹⁹. Gabriela tocmai ce se pregătea să îmbine o carieră de sportivă și antrenore de succes cu statutul de studentă la chimie, dar și cu cel de femeie proaspăt intrată în câmpul muncii. În plus, tânăra de douăzeci și trei de ani se lasă și ea pradă influențelor din toate direcțiile. Dorința ei de aventură, obsesia pentru necunoscut și doleanța de a avea parte de o viață plină de senzational se traduc printr-un soi de „extravaganță comportamentală“, și aceasta la fel de ușor de condamnat în timpuri comuniste. După cum observa Liviu Malița în studiul său „Emanciparea femeii în dramaturgia realismului socialist“, astfel de caracteristici precum cele la care visează Gabriela, asociate adeseori cu imaginea unei femei fatale, au fost conotate „explicit negativ“, devenind în noua lume comunistă „semne de depravare morală“²⁰.

Însă, după cum menționasem anterior, piesa lui Teodor Mazilu este o bucată de literatură dramatică care și-a propus, în mod evident, alte direcții decât sprijinirea construcției de stereotipuri feminine menite a servi propagandei politice comuniste. Astăzi, o posibilă lectură regizorală a *Somnoroasei*



18. Teodor Mazilu, *Somnoroasa aventură*, în: Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici*, București, Editura Eminescu, 1986, p. 120.

19. Petruța Cîrdei, *op. cit.*, p. 78.

20. Liviu Malița, „Emanciparea femeii în dramaturgia realismului socialist“, în: *Steaua*, anul LXX, nr. 11-12 (853-854), noiembrie-decembrie 2019, p. 69.

aventuri și-ar putea concentra atenția asupra stării existențiale care însoțește aproape toate personajele piesei, fie ele feminine sau masculine: anume, frica de singurătate sau frica de sine însuși. Această frică tipică pentru aproape toate personajele piesei se întovărășește cu o stare la fel de neliniștitoare: „Dar nu știu să mă comport...”²¹. Dată fiind această situație, nici nu este de mirare că, atunci când sunt puse față în față unele cu celelalte, personajele din *Somnoroasa aventură* apelează la numeroase șabloane de vorbire sau la clișee. Ba mai mult, le vine foarte greu să se despartă de imaginea pe care și-au făcut-o atât despre sine, cât și despre ceilalți sau să renunțe la iluziile care au ajuns să le sufoce existența. Din aceleași rațiuni, ajung să-și aproprieze moduri existențiale care nu sunt în ton cu propriul lor avut antologic. După cum mărturisea Teodor Mazilu, „frica de a fi tu însuți este lucrul cel mai greu de suportat. Omul suportă mult mai ușor orice vicisitudine decât posibilitatea de a rămâne singur, față în față cu sine însuși, de a sta de vorbă cu propria lui conștiință. Pascal spunea, și cred că avea dreptate, că multe din nenorocirile individului pornesc de la incapacitatea lui de a se cunoaște pe sine, de a fi singur cu propriile lui probleme. Neavând curajul de a fi el însuși, cu problemele lui reale, individul caută să-și împrumute o serie de probleme false, cu care să poată sta de vorbă oricând. De aceea, de multe ori, viața lui interioară, despre care face atâta zgomot, nu este altceva decât expresia fugii de sine”²².

2. A doua dragoste de Corneliu Leu

Corneliu Leu a fost un autor prolific. A debutat în anul 1948 cu nuvele și povestiri publicate în diferite reviste ale vremii. A scris romane (peste cincizeci de-a lungul întregii sale cariere), texte pentru teatru TV, nuvele, povestiri, reportaje ș.a.. Totodată, Corneliu Leu a fost redactorul-șef al emisiunii litorale *Radio Vacanța*. Numele său a fost asociat cu



21. Teodor Mazilu, *Somnoroasa aventură*, în: Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici*, București, Editura Eminescu, 1986, p. 149.

22. Andrei Strihan, *op. cit.*, p. 50.

Casa de filme nr. 4 (a ocupat postul de director), acolo unde s-au produs unele dintre cele mai cunoscute filme românești ale perioadei. Pe blogul său²³, se găsesc numeroase informații detaliate care traduc întreaga sa activitate, la fel de productivă și variată cantitativ și după 1989.

În anul 1979, apare, la Editura Eminescu, în seria „teatru comentat“, volumul cu titlul *A doua dragoste și altele...*. Cartea reunește cinci dintre piesele de teatru scrise de Corneliu Leu: *Femeia fericită*, *A doua dragoste*, *Fiara*, *Fata bună din cer*, *Profesorul demnitate sau ce înseamnă să ai nepoți*. Ampla prefața, de treizeci de pagini, a mai sus menționatului volum este edificatoare pentru perspectiva de la acel moment a autorului cu privire la teatru și la rostul său. Încă din perioada în care activa ca jurnalist, pentru Corneliu Leu s-a concretizat un adevăr fără de tăgadă. „Comparând societatea căreia“ îi aparținea „cu toate orânduirile lumii contemporane, cu multe dintre formele pe care ele le iau în diverse țări“, a constatat un „adevăr“ care „se confirma... cu evidență“: „superioritatea“²⁴ societății noastre; o Românie comunistă care, conform spuselor lui Corneliu Leu, le oferea numeroase șanse „cetățenilor ca să se afirme“²⁵; o societate care era „mai dreaptă și mai liberă“, care „a desființat posibilitatea de a fi îngădită pe placul personal al cuiva, sau de interesele unui grup restrâns“²⁶. Pentru consolidarea acestui *status quo* vor „lupta“ și piesele sale de teatru cuprinse în volumul de teatru anterior adus în discuție.

Așa cum remarca și Mircea Ghițulescu, piesele lui Corneliu Leu sunt deosebit de transparente, astfel încât devine „inutilă orice interpretare critică“²⁷. De altfel, direcția lor clară este dată chiar de încadrarea pe care o propune autorul: *Femeia*



23. Vezi în acest sens <https://corneliuleu.wordpress.com/>, accesat la 9 septembrie 2024.

24. Corneliu Leu, *În loc de prefață*, în: Corneliu Leu, *A doua dragoste și altele...*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 5.

25. *Ibidem*, p. 5.

26. *Ibidem*, p. 5.

27. Mircea Ghițulescu, „Teatrul lui Corneliu Leu“, în: *Teatrul*, anul 24, nr. 9, septembrie 1979, p. 22.

fericită este o morală dramatică; *A doua dragoste* este o morală romantică; *Fiara* este o morală prin farsă; *Fata bună din cer* este o tragicomedie morală, iar *Profesorul demnitate sau ce înseamnă să ai nepoți* este o morală ca atare. Lecturate astăzi, piesele lui Corneliu Leu ne pun față în față cu un teatru discursiv. Exemplară în acest sens este una dintre replicile lui George, personajul central din piesa *A doua dragoste*: „avem timp să clarificăm totul”²⁸. Ceea ce, de altfel, vor face atât personajele, cât și autorul lor în fiecare dintre aceste texte dramatice.

Premiera piesei *A doua dragoste* a avut loc pe scena Teatrului de Stat din Constanța, la 23 decembrie 1965. Regia îi aparținuse lui Constantin Dinischiotu, iar din distribuție făcuseră parte Ileana Ploscaru, Dan Herdan, Paul Lavric, Sandu Simionică, Aurora Simionică și Constantin Guțu. În baza de date Star²⁹, de unde am preluat aceste informații, nu am mai găsit referințe privitoare și la o altă punere în scenă a acestui text dramatic. Așadar, se pare că pe scenele teatrului românesc piesa *A doua dragoste* s-a montat o singură dată.

Întrebându-ne în ce măsură *A doua dragoste* se înscrie sau nu în zona textelor dramatice a căror menire fusese aceea de a contribui la consolidarea sau la formarea unei anumite imagini a femeii în acord cu doleanțele regimului comunist aflat la putere atunci când a fost scris textul, ne putem răspunde la această întrebare analizând piesa prin lentila următoarei afirmații: „ca în orice sistem totalitar”, și în ceea ce privește regimul totalitar aflat la putere în România acelor ani, „anularea solidarităților tradiționale, controlul asupra educației noilor generații, eradicarea individualității în favoarea colectivității presupuneau evacuarea de sens a vieții private, în genere, și a familiei, în special; emanciparea femeii a fost principalul instrument al acestei destructurări”³⁰.



28. Corneliu Leu, *A doua dragoste*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 207.

29. Vezi în acest sens <https://star.cimec.ro/productions/view/23835>, accesat la 10 septembrie 2024.

30. Zoe Petre, *Promovarea femeii sau despre destructurarea sexului feminin*, în: Lucian Boia, *Miturile comunismului românesc*, București, Nemira, 1998, p. 259.

Piesa lui Corneliu Leu contribuie și ea la acea „eradicare a individualității în favoarea colectivității” despre care vorbea Zoe Petre în materialul ei și din care tocmai am citat mai sus. După cum observa și Ana Maria Narti în cronica ei referitoare la punerea în scenă din anul 1965 de la Constanța, *A doua dragoste*, „este o demonstrație etică, în cursul căreia se dovedește că nimeni nu se poate izola, că oamenii duc cu ei, pretutindeni unde s-ar afla, legile conviețuirii colective, că ei nu pot să contrazică, mai ales într-o orânduire socialistă, imperativele morale ale societății din care fac parte”³¹. Tovarășul inginer George, cel care își propune să construiască o uzină „unică în lume”³², fără însă a lua în calcul, atunci când este cazul, și alte perspective decât cele proprii, se întrebă în primul act al piesei: „oare și nouă, când nu suntem sociabili, ne lipsește ceva?...”³³. Acțiunea piesei, desfășurată într-o cabană aflată „în afara lumii, în afara legilor ei”³⁴, „în afara unei zone de civilizație”³⁵, îi va răspunde, printr-o teribilă lecție de viață, egoistului, mult prea individualistului și lipsitului de sensibilitate față de semenii inginer.

La această demonstrație etică de care are parte „cel mai grozav constructor”³⁶ (și care nu ezită să se compare cu celebrul Meșter Manole), contribuie în mod semnificativ și felul de a fi al celor două personaje feminine ale piesei: Ana și Mirela. Ana, femeia de profesie hidrogeolog, se înscrie în imaginarul feminin construit de comuniști, ea reprezentând-o pe acea femeie a viitorului despre care vorbea Liviu Malița în studiul său publicat în revista *Steaua*: acea femeie a viitorului care „își etalează caracterul revoluționar prin energie (consumată pe șantier)” și care dă dovadă și de „intransigență



31. Ana Maria Narti, „«A doua dragoste» de Corneliu Leu la Teatrul de Stat din Constanța”, în: *Teatrul*, anul 11, nr. 3, martie 1966, p. 53.

32. Corneliu Leu, *A doua dragoste*, în: Corneliu Leu, *A doua dragoste și altele...*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 60.

33. *Ibidem*, p. 144.

34. *Ibidem*, p. 144.

35. *Ibidem*, p. 143.

36. *Ibidem*, p. 151.

(...) și vizionarism³⁷. Ana, femeia care a renunțat „la un om pentru care” însemna „totul”³⁸, se află, în prezentul în care se desfășoară piesa, într-o relație de iubire cu George. În timp ce bărbatului pe care l-a ales nu-i este cu putință să-i ofere femeii care se află lângă el aceeași cantitate de dragoste câtă simte în raport cu propria lui meserie, Anei îi reușește din plin acest fapt. Într-unul din numeroasele dialoguri purtate cu mult prea orgoliosul inginer ea se confesează: „mă unilateralizezi (...) Mă vezi numai printr-o singură prismă, dintr-un singur unghi. Mă vezi făcând un singur lucru, într-o singură direcție. Eu pentru tine am o singură latură, o singură întrebuintare și un singur mod de-a exista”³⁹. După cum singură recunoaște, ea este capabilă de numeroase lucruri simultan: să simtă dragoste pentru bărbatul ales, să se lase condusă de dragostea pentru dreptate (iar dreptatea nu șade de partea lui George, ci de partea lui Ion, cel care mereu simte nevoia să-i pună pe ceilalți deasupra propriului bine) și să simtă o teribilă iubire pentru meseria aleasă (evocatoare în această direcție este una dintre secvențele finale ale actului al doilea în care Ana și Ion sunt surprinși discutând cât se poate de pasional cu privire la proiectul pe care urmează să-l pună în aplicare).

Pentru Ana, cea care crede că „lucrurile se leagă între ele”⁴⁰, izolarea propovăduită de George și acțiunile sale nu reprezintă nicidecum o soluție. La fel cum nu reprezintă o cale atingerea obiectivelor dacă, în acest parcurs, sunt sacrificați cei din jur. Portretul Anei se desăvârșește în relație cu felul de a fi al Mirelei. Mirela, mai tânără cu zece ani decât Ana, se prezintă celor din jur făcând uz de funcțiile pe care le „deține”: „administrator, șef de personal, normator, economist, gestionar, responsabil cu protecția muncii”⁴¹.



37. Liviu Malița, „Emanciparea femeii în dramaturgia realismului socialist”, în: *Steaua*, anul LXX, nr. 11-12 (853-854), noiembrie-decembrie 2019, p. 69.

38. Corneliu Leu, *op. cit.*, p. 154.

39. *Ibidem*, p. 188.

40. *Ibidem*, p. 186.

41. *Ibidem*, p. 147.

Totodată, ea va fi și pionul de care va profita George. Mereu dispusă la tot felul de trăsnăi și sacrificii, Mirela este cea care, în dorința ei de a deveni realizată în viață, celebră și aplaudată, se aruncă orbește în executarea unui plan care nu-i va aduce mult râvnita dragoste a inginerului pe care-l idolatrizează, ci care va conduce la pierderea propriei vieți. Deși reușește să observe că „era atât de bine când lucram împreună cu toții”⁴², Mirela uită de ceilalți și nu ia în calcul posibilele consecințe ale propriilor ei acțiuni. Astfel de greșeli precum cele ale tinerei exaltate sunt puse în antiteză cu felul de a fi al Anei, femeia căreia nu-i place „să fie făcută statuie sau idol”⁴³, mai precis, cu portretul femeii căreia nu-i place să fie individualizată în raport cu colectivitatea.

Privite retrospectiv, atât subiectul, cât și personajele piesei lui Corneliu Leu se dovedesc tributare credinței autorului care le-a construit dramaturgic și pentru care societatea și perspectiva asupra lumii existentă în România comunistă de la mijlocul anilor ’60 era net superioară oricăror alte forme de organizare social-politică. În ceea ce privește o eventuală punere în scenă astăzi a piesei *A doua dragoste*, apreciez că acest text dramatic îi cheamă înspre el pe toți aceia care preferă teatrul discursiv și demonstrativ, moralizator, pe cei care văd în teatru un mijloc de propagare a unor idei, teze sau lecții de morală. Cât privește direcția artistică a unui eventual spectacol având la bază acest text dramatic, *A doua dragoste* se potrivește ca o mânășă celor care văd în spectacolul de teatru simpla ilustrare scenică a poveștilor pe care le conține piesa; textul lui Corneliu Leu conține infime goluri, așa cum numește Anne Ubersfeld acele spații *descoperite* proprii oricărui text dramatic și care le oferă șansa actorilor, regizorilor, scenografilor etc. să intervină creativ, interpretând piesa pe care o au în față.



42. *Ibidem*, p. 147.

43. *Ibidem*, p. 172.

3. *Drumul spre Everest de George Genoiu*

Primele scrieri purtând semnătura lui George Genoiu apar în anul 1955, atunci când autorul publică poezie în revista *Tânărul scriitor*⁴⁴. În anul 1962, George Genoiu absolvă cursurile specializării Teatrologie, iar debutul său în dramaturgie are loc odată cu publicarea, în anul 1968, în revista *Ateneu*, a piesei *Umbrelă pentru singurătate*. De-a lungul anilor, piesele sale s-au jucat pe scenele teatrelor din Bacău, Bârlad, Botoșani și Târgu Mureș⁴⁵. Numele lui George Genoiu este legat și de revista *Ateneu*, al cărei redactor-șef a fost. Totodată, autorul născut în anul 1933 la Armășești, în județul Ialomița, a fost apreciat de breaslă și în calitatea sa de critic teatral. Edificatoare pentru această direcție a carierei sale ar putea fi atât Premiul criticii pentru activitatea sa de cronicar teatral (1979), cât și volumele *Subiecte teatrale: motive, procedee, stări și Teatrul de toate zilele*.

Premiera piesei lui George Genoiu, *Drumul spre Everest*, a avut loc pe scena Teatrului de Stat Bârlad, în luna aprilie a anului 1975. După cum remarca Valeria Ducea în cronică referitoare la acest spectacol, autorul aici prezentat se afla la cea dată „la cea de a 15-a scriere dramatică, și la cea de a treia confruntare cu scena”⁴⁶. Conform informațiilor oferite de baza de date Star⁴⁷, punerea în scenă semnată de Cristian Nacu pentru scena teatrală bârlădeană reprezintă singura montare a acestei piese scrise de George Genoiu.



44. Vezi în acest sens: Adriana Popescu, „Dramaturgi români contemporani. George Genoiu“, în: *Teatrul*, anul 31, nr. 7-8, iulie-august 1987, p. 175.

45. În ceea ce privește spectacolul târgumureșean, aceasta a însemnat punerea în scenă, la începutul stagiunii 1988/ 1989, a piesei *Conversație în oglindă sau victima fericită*. Spectacolul realizat pe scena Naționalului din Târgu Mureș a fost regizat de Dan Alecsandrescu, iar din distribuție au făcut parte actorii Eduard Marinescu, Mihaela Rădescu, Dan Glasu și Mihai Gingulescu.

46. Valeria Ducea, „Drumul spre Everest de George Genoiu“, în: *Teatrul*, anul 20, nr. 7, iulie 1975, p. 56.

47. Vezi în acest sens <https://star.cimec.ro/productions/view/30780>, accesat la 10 septembrie 2024.

În centrul poveștii pe care o propune piesa *Drumul spre Everest* se află Roxana. Ea este directoarea unei fabrici de textile situate într-un oraș de provincie și trăiește în România comunistă. Tema piesei este foarte clar explicitată de chiar replicile femeii care se află în centrul acțiunii: „încredere, încredere în tine, în oameni. Să-ți păstrezi încrederea. Asta e totul în viață”⁴⁸. Astfel, personajul central al piesei, directoarea fabricii, va fi surprinsă în mijlocul activităților sale, atât a celor profesionale, cât și a celor personale, încercând să le insufle persoanelor cu care intră în contact cheia fericirii în viață: încrederea în oameni. De-altminteri, piesa lui Genoiu a circulat, pentru o vreme și cu titlul *Drumul încrederii*.

Cât privește sintagma care alcătuiește titlul piesei (drumul spre Everest) aceasta poate fi analizată dintr-o perspectivă duală. Pe o parte, ea face referire la unul dintre vitraliile construite de maestrul Sotir, vitraliu pe care directoarea fabricii îl apreciază în mod deosebit. Povestea de la care pornit maestrul Sotir în construcția acestui panou decorativ este legată de istoria impresionată a alpinistei japoneze Hissana care „a anunțat că va întreprinde în fruntea unei echipe de alpiniste prima expediție feminină de cucerire a Everestului”⁴⁹. Pe de altă parte, din punct de vedere simbolic, sintagma face referire la tot ceea ce înseamnă pentru Roxana călătoria prin viață: răbdare, încredere, putere, adevăr, puritate, cinste. Pentru ea, fabrica este echivalentul Everestului: „la fabrică mă simt în călătoria spre Everest. Acolo știu că am descoperit viața, oamenii cu toate minunile lor”⁵⁰.

În fapt, în *Drumul spre Everest* avem de-a face, după cum sesiza și Valeria Ducea, cu „o biografie contemporană, un caz reprezentativ pentru emanciparea femeii cu o «nouă conștiință a muncii», factor social puternic”⁵¹. Piesa este cât se poate de „lîmpede și curată, cu un mesaj luminos,



48. George Genoiu, *Drumul spre Everest*, în: George Genoiu, *Teatru*, București, Fundația Culturală Rampa și Ecranul, 1997, p. 254.

49. *Ibidem*, p. 256.

50. *Ibidem*, p. 256.

51. Valeria Ducea, *op. cit.*, p. 56.

direct⁵². La această claritate a textului contribuie în mod evident și structura dramatică pentru care a optat George Genoiu în redarea acestei povești, și anume, melodrama. Melodrama, ale cărei personaje sunt „clar împărțite în cei buni și cei răi“ aduce în prim-plan personaje „modelate de sentimente bune sau rele, de certitudini și evidențe fără nicio umbră de îndoială“⁵³. Roxana, directoarea fabricii, devine, în piesa lui Genoiu, vectorul reprezentativ pentru tot ceea ce înseamnă calea corectitudinii și a dreptății. În funcție de actele ei de conduită, fie că este vorba de cele profesionale, fie că este vorba de cele personale, acte mereu corecte, putem să analizăm sau să judecăm și restul personajelor din piesă. După cum remarca și teoreticianul Patrice Pavis, melodrama încearcă să reducă contradicțiile, avansând fie „o atmosferă de teamă ancestrală“, fie o atmosferă „de fericire utopică“⁵⁴. George Genoiu ne propune în piesa lui o atmosferă de fericire aproape utopică: urmarea regulilor clare și fără echivoc după care își conduce viața Roxana, nu poate duce decât la prosperitate, bună-înțelegere și fericire. Totul este să nu cazi pradă ispitelor și să ai forța, răbdarea și anduranța, așa cum are de altfel Roxana, de a te încrede în oameni și în capacitățile lor.

Întrebându-ne în ce măsură piesa *Drumul spre Everest* se înscrie sau nu în zona textelor dramatice a căror menire fusese aceea de a contribui la consolidarea sau la formarea unei anumite imagini a femeii în acord cu doleanțele regimului comunist aflat la putere atunci când ea a fost scrisă, ne putem răspunde la această întrebare aducând în discuție mai multe aspecte care privesc acest text dramatic.

Acțiunea piesei lui George Genoiu se petrece într-o fabrică de postav, iar personajul central al textului dramatic este directoarea acesteia. După cum subliniază și Lucian Boia, încă înainte de sosirea comuniștilor la putere, în România



52. *Ibidem*, p. 56.

53. Patrice Pavis, *Dicționar de teatru*, traducere din limba franceză de Nicoleta Popa-Blănariu și Florinela Floria, Iași, Editura Fides, 2012, p. 221.

54. *Ibidem*, p. 221.

„principala ramură industrială majoritar feminină era industria textilă”⁵⁵. Privită în acord cu această perspectivă, meseria personajului central din piesa lui George Genoiu confirmă un anumit *status quo*. Însă, dacă aducem în discuție o serie dintre reprezentările de mentalitate ale vremii care „vorbeau despre anumite «caracteristici» ale femeii, precum gingășia, delicatețea, finețea, răbdarea, tactul, simțul estetic care o «recomandau» mai degrabă pentru meserii precum cea de medic, cadru didactic, în domeniul agriculturii și al industriei ușoare”⁵⁶, perspectiva din care privim profesia Roxanei din piesa *Drumul spre Everest* se poate schimba. Deși, așa cum subliniază Georgeta Ghebrea, „în ceea ce privește politicile față de femei (...) regimurile comuniste (...) au avut inițiative de avangardă”⁵⁷, scopul lor principal era acela de a conduce la „legitimarea regimului și nu o emancipare reală, autentică, a femeii”⁵⁸. În plus, „deși era negată orice formă de discriminare”⁵⁹, se pare că, atunci când venea vorba de reprezentarea dramaturgică a îndeletnicirilor unei femei, era preferat un anumit portret care să se încadreze în matricea de calități anterior adusă în discuție. Însușirile extraordinare pe care le are directoarea fabricii de postav din piesa lui George Genoiu, *Drumul spre Everest*, o fac pe aceasta să se alăture acelor serii de reprezentări care au contribuit la propagarea recomandărilor profesionale sugerate de comuniști.

Autorul George Genoiu construiește în acest text dramatic imaginea unei fabrici asemănătoare unui stup de albine care



55. Lucian Boia, *Femeia: emancipată și asuprită*, în: Lucian Boia, *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericitele ei consecințe)*, București, Humanitas, 2016, p. 123.

56. Petruța Cîrdei, „Femeia comunistă între realitate, doctrină și propagandă”, p. 82.

57. Georgeta Ghebrea, *Contextul de acțiune a egalității de gen înainte de 1989*, în: Alina Hurubean (coordonator), *Statutul femeii în România comunistă. Politici publice și viața privată*, Iași, Institutul European, 2015, p. 36.

58. *Ibidem*, p. 29.

59. Petruța Cîrdei, „Femeia comunistă între realitate, doctrină și propagandă”, p. 82.

funcționează impecabil sub atenta supraveghere a albinei-regină: directoarea Roxana. Iar acest tablou ideal, se află în contrast evident cu situațiile reale existente în fabricile din România comunistă. În sprijinul acestei afirmații, se poate dovedi utilă una dintre observațiile Petruței Cîrdei: „condițiile într-o fabrică din vechiul regim erau inumane și munca nu era făcută cu dăruire, mai mult, se încerca evitarea muncii prin diferite tertipurii“, pe când viața în fabrica condusă de directoarea Roxana este, în mare, „prezentată drept una extrem de fericită“, o fabrică în care, sub ghidajul ei, încet-încet, vor ajunge să domnească, „spiritul de colegialitate, puterea și dorința de muncă“⁶⁰. În ceea ce privește atmosfera dominată de camaraderie și atenție față de cel de lângă tine, în piesa lui George Genoiu exemplar se dovedește a fi și „meciul“ câștigat de directoarea Roxana în fața atitudinii deplasate a tovarășului Serafim. Dacă nu ar fi intervenit directoarea, câteva tinere fete venite la oraș „din sate îndepărtate“⁶¹ ar fi fost concediate pe loc. Ba mai mult, la îndemnul aceleiași directoare, tinerele absolvente de liceu, angajate și ele ale fabricii, sunt sfătuite să le învețe pe tinerele sosite de la țară „să se deprindă cu o altă viață“⁶². Roxana o instruieste pe tânăra și entuziasta Ioana: „trebuie să le spunem că apa curge zi și noapte, nu numai sâmbătă seara; culorile îmbrăcăminții trebuie asortate; să nu mai umble braț la braț câte opt sau zece, pe toată lățimea trotuarului“⁶³.

„Portretul femeii comuniste cumulează responsabilități precum cele de mamă, soție, muncitoare și cetățeană“⁶⁴, afirmă Petruța Cîrdei. Urmărind-o pe directoarea Roxana în intervalul de timp propus de acțiunea piesei *Drumul spre Everest*, descoperim cum în ea au reușit să se armonizeze exemplar fiecare dintre aceste responsabilități. Directoarea



60. *Ibidem*, p. 82.

61. George Genoiu, *Drumul spre Everest*, p. 261.

62. *Ibidem*, p. 261.

63. *Ibidem*, p. 261.

64. Petruța Cîrdei, „Femeia comunistă între realitate, doctrină și propagandă“, p. 78.

Roxana reușește să se achite cu brio de toate obligațiile pe care le are și face asta fără să arate vreo urmă de slăbiciune sau de îndoială. Astfel, în cele zece tablouri ale piesei, indiferent că acțiunea se petrece la biroul ei sau acasă (semn că, în lumea imaginată de comuniști, nu există nicio limită între spațiul public și cel privat), neobosita Roxana este surprinsă atât în relație cu familia (cu fiica sa extrem de greu de strunit; cu fostul soț, cel care a părăsit-o și din a cărui cauză s-a sinucis fiul ei adolescent), cât și în raport cu subordonații ei (cu Sina – mereu atenta ei secretară; cu lipsitul de tact Serafim; cu Adriana – nemulțumita și mult prea îmbătrânita tovarășă; cu Ioana – tânăra pasionată de tapiseria monumentală etc.). Din aceste atât de variate și nenumărate interacțiuni, Roxana iese mereu triumfătoare, având mereu adevărul și dreptatea de partea ei. Ilustrativă pentru felul ei de-a fi este una dintre replicile pe care i le adresează tovarășului Sotir: „Eu n-am greșit niciodată”⁶⁵. Astfel, în portretul Roxanei imaginat dramaturgic de George Genoiu avem de-a face cu simbolul „femeii emancipate” comuniste care, pentru o perioadă consistentă a vieții ei, a renunțat „la viața personală pentru a construi noua societate”⁶⁶.

Revizitată astăzi, piesa *Drumul spre Everest* poate deveni o sursă dramaturgică importantă pentru cine își propune să investigheze statutul femeii în România comunistă: așa cum fusese el proiectat la nivel utopic (perspectivă din care este, de altfel, prezentat și în piesa lui Genoiu) și așa cum a fost resimțit/ trăit el la nivel societal și personal. Spre exemplu, pusă în relație cu cercetări din domeniul antropologiei, sociologiei sau al studiilor de gen, piesa poate revela care era, de fapt, starea de spirit în fabricile din România, acolo unde statul român începuse, de la un punct încolo, să supravegheze, prin controale regulate, implementarea politicilor pronataliste restrictive. În ceea ce privește tema



65. George Genoiu, *Drumul spre Everest*, p. 295.

66. Claudia Florentina Dobre, „Comunismul și drepturile femeii”, în: *Memoria, revista gândirii arestate*, nr. 68-69 (3-4/ 2009), <https://www.revistamemoria.ro/comunismul-si-drepturile-femeii/>, accesat la 10 septembrie 2024, p. 44.

majoră a piesei, anume încrederea, astăzi piesa se poate dovedi utilă celor care își propun să analizeze modul în care nu încrederea, ci suspiciunea și incertitudinea sau îndoiala erau stările de spirit care dominau relațiile profesionale și personale din România comunistă.

4. *Nascendo* de Alina Nelega

În România, în dificilii anii '90, orice proiect, orice întreprindere artistică era similară cu ceea ce presupune, de regulă, pătrunderea pe un teritoriu necunoscut. Una din personalitățile acelor ani care se aventurează într-o astfel de călătorie dificilă este Alina Nelega. Și face asta atât prin textele ei de teatru și de proză care răspund actualității aceluși timp, cât și printr-o serie de proiecte (este suficient aici să numesc tot ceea ce a însemnat Dramafest-ul) a căror menire este aceea de a deschide ușa teatrului românesc către noi direcții și oportunități.

În ceea ce privește activitatea Alinei Nelega ca autoare dramatică, reprezentative pentru scrisul său pentru teatru sunt atât cele două premii UNITER câștigate la categoria *Cea mai bună piesă românească a anului* (www.nonstop.ro – 2000, *În trafic* – 2012), cât, mai ales, punerile în scenă având la bază textele ce-i poartă semnătura. Din această perspectivă, publicul târgumureșean a fost unul norocos, întrucât a avut ocazia ca, de-a lungul anilor, să intre în contact cu spectacole dintre cele diverse realizate în baza pieselor scrise de Alina Nelega: de la, pe atunci novatorul, www.nonstop.ro, până la monodramele Hess sau *Amalia respiră adânc*, de la *Efectul Genovese* până la *În trafic*.

În 1996, pe scena Studio a Teatrului Național din Târgu Mureș, a avut loc premiera spectacolului *Nascendo*. Textul a fost scris de autoare în perioada februarie-martie 1995. Până la acel moment, textele de teatru ce-i purtau semnătura se jucaseră în spectacole lectură fie în țară (Theatrum Mundi și Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu), fie în străinătate (Teatrul Bush, Londra), fie în cadrul unor ateliere de creație (Arcuș, Târgu Mureș). Piesa Alinei Nelega nu a beneficiat

de o întâlnire doar cu publicul târgumureșean. *Nascendo* a stat și la baza unui spectacol de teatru radiofonic regizat în anul 1999 de Gavril Pinte. Totodată, versiunea în limba engleză a textului dramatic a fost pusă în scenă la Teatru Tricycle din Londra (regia Janet Mason). Textul s-a jucat, în anul 2000, și la Zuercher Theatre Festival, Zurich (regia Mauricci Farre). În plus, dintr-o relatare publicată în „paginile“ online ale revistei *Respiro* semnată de Adina Dabija, aflăm că piesa Alinei Nelega s-a întâlnit, în anul 2002, în cadrul New York Fringe Festival și cu spectatorii americani: „în regia tinerei americance Erica Kylander-Clark, spectacolul *Nascendo*, după textul cu același nume al Alinei Nelega, a trezit interesul publicului new-yorkez prin acuitatea emoțiilor pe care“ a reușit „să le creeze“⁶⁷. În mod evident, la această carieră internațională a piesei au contribuit traduceri în limbile engleză (1999), respectiv franceză (2000) ale acestui text dramatic.

Nascendo, spectacolul realizat la Naționalul târgumureșean în regia lui Gavril Cadariu, a reprezentat debutul Alinei Nelega în teatru în calitate de autoare dramatică, un debut care, aprecia Anca Rotescu, „depășește zona lăudabilului din rațiuni ce țin de acea mult teoretizată încurajare a dramaturgiei tinere și se reclamă din clasa operelor de valoare, a căror întâlnire cu regizori inspirați naște spectacole pe măsură“⁶⁸. Piesa „în două acte pentru cinci femei și un bărbat“⁶⁹, după cum își categorisește însăși autoarea textul dramatic, aduce în prim-plan, povestea a cinci femei pe care Revoluția Română din Decembrie 1989 le surprinde într-o maternitate. Așa cum remarcă și Victor Scoradeț, „din punct de vedere dramatic, situația este excelentă!“⁷⁰. În jurul acestei situații deosebite, autoarea va construi povestea din



67. Adina Dabija, „Un text emoționant despre România de ieri și de azi: *Nascendo* de Alina Nelega“, în: *Revista Respiro*, https://www.respiro.org/Issue8/teatru_alina.htm, accesat la 3 septembrie 2024.

68. Anca Rotescu, „De la cotidian la simbol“, în: *Teatrul azi*, nr. 1-2, 1997, p. 34.

69. Alina Nelega, *Nascendo*, în: Alina Nelega, *Teatru și povestiri*, București, Unitext, 2003, p. 153.

70. Victor Scoradeț, „Strategie sau conjunctură? Piese românești pe scenă (VII)“, în: *Contemporanul*, anul 7, nr. 35, 28 august 1997, p. 12.

Nascendo, o serie de fapte și acțiuni dramatice care, în viziunea Adinei Dabija, devin un bun prilej pentru a explora o lume care „își caută sensul și identitatea”⁷¹ tocmai în momentul în care se produce o schimbare politică, socială și culturală de dimensiuni semnificative.

Astfel, o maternitate dintr-un oraș de provincie din România comunistă devine locul care aduce împreună, în preajma Crăciunului anului 1989, atât femei de etnii diferite (maghiară, română, rromă, săsească), cât și din medii sociale și profesionale dintre cele mai felurite (o pianistă care și-a abandonat cariera, o profesoară dintr-un sat, o doctoriță apreciată, o moașă experimentată și o „țigăncușă, volubilă, vulgară, fată bună, altfel”⁷²). Ina, cea pentru care viața din ea a fost îngropată odată cu cariera ei de pianistă, își repetă gamele pe tabla patului de spital și încearcă să o învețe pe țigăncușa Rita să vorbească corect. Toate acestea se desfășoară în timp ce femeia așteaptă ziua în care va putea părăsi spitalul. Ea a ajuns aici din cauza unei sarcini dificile și a nevoii de fi asistată în aceste prime luni de graviditate. Tânăra Rita, aflată deja de trei săptămâni în maternitate, trăiește cu o frică teribilă față de lumea de afară. Întrucât Zaki, tatăl copilului ei, este în armată, în mod cert, la întoarcerea acasă părinții i-ar da copilul abia născut înspre adopție și pe ea ar căsători-o cu forța pentru a ascunde rușinea. Duța, cea care trebuia să nască deja de două săptămâni, este deosebit de speriată. Pe de o parte, o sperie acest moment amânat al nașterii și posibilele consecințe nefaste, pe de altă parte, gândul că viitorul copil va fi tot o fată (asemenea celor trei care o așteaptă acasă) nu o lasă să respire din pricina soțului ei care-și dorește cu ardoare un băiat. Valentina, doctorița sub supravegherea căreia se află cele trei paciente, consideră că femeile sunt „condamnate să fie mereu suflete sclave, cetățeni de rangul al doilea”⁷³. Deși lucrează într-o „fabrică de copii”⁷⁴, preferă, mai degrabă, ideea de copil



71. Adina Dabija, *op. cit.*.

72. Alina Nelega, *op. cit.*, p. 154.

73. *Ibidem*, p. 172.

74. *Ibidem*, p. 174.

decât situația efectivă pe care o presupune o astfel de prezență în viața unei femei. Pe bărbați îi privește asemenea unor „obiecte“: „îmi plac bărbații“, se confesează Valentina, „cum să nu, așa cum îți place o haină nouă, o bijuterie, un parfum. Dar nu sunt atașată de obiecte“⁷⁵. Marta, moașa experimentată, vigilentă și atentă, este cea care le însoțește pe fiecare dintre aceste femei în dificila situație în care se află. Din când în când, autoarea acestui text dramatic ne lasă să întrezărim secvențe ale peisajului social, politic și economic în care își trăiesc viața personajele din *Nascendo*: frigul din case, frica de a vorbi despre pierderile de sarcină, lupta copiilor pentru coji de banane și portocale căzute de la masa celor care au acces la astfel de produse, „duduitul triumfător al buldozerelor“⁷⁶, întreruperea sistematică a curentului electric. Finalul actului întâi aduce, prin intermediul Ritei, și vestea unei mari schimbări: „Oleoleoleole! Cea-u-șes-cu-nu-mai-e!“ (...); de-acum „fiecare face ce vrea! S-a terminat cu legile, nu mai sunt domni, jos cucoanele, gata cu ele, o să ai pian, o s-avem portocale!“⁷⁷.

În debutul actului al doilea, în salonul „împodobit de Crăciun“⁷⁸, acum când, în sfârșit, se poate celebra pe față un astfel de moment, se desfășoară o serbare atipică. Rita, Irina, Duța și Marta au făcut schimb nu doar de haine, ci și de roluri și, impulsionate de veștile care vin din afară, își imaginează un univers radical transformat care le-așteaptă de-acum acasă: o lume în care sunetele de pian le înlocuiesc pe cele ale buldozerelor, o lume curată și încălzită, cu soți atenți și curți pavate, o lume în care țigăncușele sunt tratate asemenea unor doamne, își iau bacalaureatul și-și găsesc locuri de muncă, un univers în care prinzi curaj și îți lași în urmă viața ta de până atunci. Euforia nu zăbovește mult timp în aerul acestui tablou și visele femeilor sunt înlocuite de realitatea care pătrunde pe ușă odată cu sosirea tânărului



75. *Ibidem*, p. 173.

76. *Ibidem*, p. 164.

77. *Ibidem*, p. 175.

78. *Ibidem*, p. 176.

ce poartă pe corpul său urme însângerate ale violențelor de afară. Într-un anume fel, Rita anticipase apariția acestui tânăr: „un bărbat la drum de seară vine cu o veste”⁷⁹. Prezența lui aduce vești referitoare la „schimbarea într-un colț de lume în care legendele povestesc cum se dărâmă noaptea ceea ce construiește peste zi”⁸⁰.

Acțiunea piesei scrise de Alina Nelega se petrece la pragul dintre lumi: acolo unde și atunci când lumea comunistă românească se lasă înlăturată de lumea românească postdecembristă. Într-un astfel de spațiu liminal se pot observa în voie câteva dintre urmele politicilor implementate de constructorii comunismului românesc. Constructorii comunismului românesc își imaginaseră o femeie pentru care munca era „un factor eliberator și creator”⁸¹. Pentru Valentina, „săsoaica arogantă cu haine din pachet”⁸², munca fusese singura opțiune salvatoare într-o lume în care statutul minorității din care făcea parte era unul aparte. Se pare că Valentina și-a ales o meserie în acord cu recomandările partidului. Claudia Florentina Dobre notează: „conform ideilor partidului, femeia română era bună să gătească, să coasă, să crească copii și să îngrijească bolnavi. (...) Partidul îi recomanda să practice meserii de genul textilistă, învățătoare, infirmieră, agricultoare”⁸³. Și nu doar ea și-a ales o meserie care nu face notă discordantă în raport cu această imagine. Și Duța, învățătoarea de la sat, și Marta, moașa „calmă și experimentată”⁸⁴ și-au ales meserii mai potrivite femeilor, așa cum recomandau cei care inventaseră astfel de politici. În ceea ce privește meseria pentru care a optat, Valentina constată: „meseria asta ingrătă – nici măcar nu-i o meserie de femeie. Așa zic toți. Și știi ce-i mai ciudat? Ele



79. *Ibidem*, p. 157.

80. Adina Dabija, *op. cit.*.

81. Petruța Cîrdei, „Femeia comunistă între realitate, doctrină și propagandă”, p. 79.

82. Alina Nelega, *op. cit.*, p. 171.

83. Claudia Florentina Dobre, *op. cit.*, p. 43.

84. Alina Nelega, *op. cit.*, p. 154.

preferă să nască cu bărbați, le dau siguranță, protecție. Chiar dacă sunt nepricepuți⁸⁵. Replicile acestea ale personajului din textul Alinei Nelega dau seama de o anumită perspectivă care se strecurase în mentalul colectiv și care îi solicita femeii un mod de a fi similar cu cel al bărbatului. De altminteri, Zoe Petre vorbește în studiul ei *Promovarea femeii sau despre destructurarea sexului feminin* despre cum, în viziunea ideologilor comunismului românesc, emanciparea femeii se cerea făcută prin masculinizarea acesteia⁸⁶.

Totodată, textul dramatic aici prezentat face vizibile și urmele politicilor pronataliste restrictive impuse de regimul comunist din România, începând cu faimosul decret 770 care a adus cu el „interdicția represivă și neașteptată a avorturilor”⁸⁷. Duța, învățătoarea de la sat este una dintre victimele acestei interdicții. Din modul în care a fost el construit dramaturgic, se pot observa în biografia acestui personaj consecințele acelei revalorizări a familiei pe care și-o propusese Ceaușescu încercând să „integreze ideologia tradiționalistă în ideologia oficială”⁸⁸. În studiul intitulat „Regimul matrimonial în comunism”, Luminița Dumănescu aduce în discuție unele voci care susțin că parte dintre schimbările de emancipare de certă valoare propuse de politicile comuniste au eșuat și „din pricina unui aspect de natură psihologică”: femeile erau „învățate de acasă să se teamă de bărbați, să evite plăcerea și să accepte actul sexual ca «un rău necesar», doar de dragul întemeierii unei familii. Autorii apreciază, în urma interviurilor derulate, că socialismul s-a pliat peste sistemul tradițional, patriarhal și că «atmosfera pseudopuritană era impusă forțat de către reinterpretarea socialistă a modestiei feminine»⁸⁹. Ceilalți copii care o așteaptă acasă, dar și



85. *Ibidem*, p. 172.

86. Zoe Petre, *op. cit.*, p. 260.

87. *Ibidem*, p. 265.

88. Georgeta Ghebrea, *Contextul de acțiune a egalității de gen înainte de 1989*, p. 34.

89. Luminița Dumănescu, *Regimul matrimonial în comunism*, în: Alina Hurubean (coordonator), *op. cit.*, p. 117.

atitudinea brutală și violentă a soțului în raport cu ea stau drept mărturie în ceea ce privește biografia acestui personaj.

Dincolo de aceste aspecte privitoare la urmele politicilor de gen implementate de comuniști, revizitată astăzi, piesa Alinei Nelega ar putea deveni o probă dramaturgică de un real ajutor celor care și-ar dori să vorbească teatral despre modul în care funcționează în spațiul societal și civilizațional autohton sentimentul neîncrederii. Sunt numeroase cercetările din zona psihologiei sau a antropologiei care, în ultima perioadă, ne atrag atenția asupra următorului fapt: „[...] problema noastră stă în faptul că“ nu avem „încredere unii în alții“⁹⁰. Mă refer aici la investigații din zona psihologiei, precum cercetarea lui Daniel David, *Psihologia poporului român* sau la cele venite din zona antropologiei ca, spre exemplu, cercetarea semnată de Radu Umbreș, *Neîncrederea. Cum funcționează România profundă?*. Piesa Alinei Nelega s-ar putea dovedi utilă celor care și-ar dori să exploreze teatral o astfel de temă, întrucât ea ne propune un univers dramaturgic în care au fost închise într-o cutie precum cea a Pandorei sentimente ca „dragoste, bunătate, toleranță, fericire“⁹¹. *Nascendo* este o lume în care jocul de rol – sau a te îmbrăca în haina celuilalt – nu conduce în mod necesar și către o schimbare a perspectivei din care privești lumea și din care îi privești pe cei care sunt, asemenea ție, parte din această lume. Pusă în relație cu oricare dintre investigațiile psihologice sau antropologice anterior aduse în discuție, piesa Alinei Nelega ilustrează în mod dramaturgic cum funcționează în spațiul autohton acest sentiment al neîncrederii sistemice în relațiile dintre sexe, în relațiile dintre etnii și în relații dintre persoane provenite din categorii sociale diferite ș.a.m.d..



90. Andreea Roșca, „Daniel David. Pentru că nu avem încredere unii în alții, ne irosim potențialul și șansele, în: [andreearosca.ro](https://www.andreearosca.ro/daniel-david-incredere/)“, <https://www.andreearosca.ro/daniel-david-incredere/>, accesat la 3 septembrie 2024.

91. Alina Nelega, *op. cit.*, p. 163.

5. *Animalul ăsta care se rănește singur* de Teona Galgoțiu

Teona Galgoțiu (n. 1998) este regizoare de film, autoare (scrie poezie, piese de teatru), dar și o personalitate implicată în organizarea evenimentelor culturale dintre cele mai diverse (festivaluri, platforme online de creație interdisciplinară etc). Este laureată a Premiilor Gopo: în anul 2021, a fost nominalizată la categoria Tânăra speranță, iar, în anul 2023, a câștigat premiul la categoria Cel mai bun film de scurt metraj cu producția *Vreau să sparg sera*. Absolventă a specializării Regie de film din cadrul UNATC București, semnătura ei se regăsește nu doar în dreptul unor filme de scurt-metraj (*Locuri ascunse*, *Elefant departe*, *Mă uit înapoi și dispăre*), ci și a unor texte dramatice. Prima piesă de teatru pe care a scris-o, *Animalul ăsta care se rănește singur*, a fost dezvoltată în cadrul programului de rezidențe *Drama 5* inițiat de Reactor de Creație și Experiment Cluj. În cadrul proiectului *New Stages South East* generat de Goethe Institut, textul scris de Teona Galgoțiu, *Nu pot să adorm decât dacă îmi imaginez că ninge*, a fost selectat pentru o viitoare punere în scenă în spațiul teatral german. *Memoria Apa*, scrisă de aceeași autoare, a fost una dintre cele cinci piese declarate câștigătoare ale concursului de dramaturgie românească organizat în cadrul ediției 2023 a Festivalului Național de Teatru.

Animalul ăsta care se rănește singur, prima piesă de teatru a Teonei Galgoțiu, este un text dramatic născut, după cum declara însăși autoarea, „dintr-o nevoie enormă de a vorbi despre ce nu se vorbește dar se întâmplă”⁹². În descrierea care însoțește volumul colectiv de texte *Drama 5. Rezidențe de scriere dramatică*, piesa Teonei Galgoțiu este prezentată astfel: „o fată acompaniată de doi androizi pornește într-o călătorie prin propriile amintiri ca să încerce să afle de ce și



92. Șerban Pop, „Cred că dacă ceața din mai multe capete se întâlnește, încep să se formeze mici idei de rezolvare. Un interviu cu Teona Galgoțiu”, în: *LiterNet*, <https://atelier.liternet.ro/articol/21415/Serban-Pop-Teona-Galgotiu/Cred-ca-daca-ceata-din-mai-multe-capete-se-intalneste-incep-sa-se-formeze-mici-idei-de-rezolvare.html>, accesat la 5 septembrie 2024.

cum se întâmplă autorănirea⁹³. Astfel, în zece scene urmate de un epilog, întâlnim relatată povestea unei tinere fete care parcurge, în urma unui nou proces terapeutic, o incursiune prin pădurea propriilor amintiri emoționale.

„Călătoria-tratament⁹⁴ la care asistăm are menirea de a ne face cunoștință cu o nouă perspectivă asupra unui subiect delicat: autorănirea. Din acest punct de vedere, edificatoarele se poate dovedi a fi una dintre replicile Fetei: „deci marea problemă e că în cam toate poveștile pe care le-am citit și văzut cu *self-harm* pur și simplu există personaje care fac asta, fără să problematizeze scopul, motivul, cum se întâmplă. Fie ai povești de dragoste între depresivi și e romantizată chestia asta, un fel de vals al suferinței și al auto-flagelării, fie sunt personaje exotice care se poartă în general ciudat, sunt «NEBUNE». Și vă întreb, ca persoană care face asta, te simți reprezentat?»⁹⁵.

Replica pe care tocmai am citat-o dă seama de mai multe aspecte referitoare la textul Teonei Galgoțiu. Pe de o parte, din fragmentul ales se poate lesne observa stilul dramaturgic pe care îl adoptă autoarea în redarea acestei povești. Teona Galgoțiu ne propune în *Animalul ăsta care se rănește singur* un teatru de tip discursiv, optând în favoarea formulelor dramaturgice care vorbesc *despre* acest subiect sensibil, lăsând deoparte *arătarea* lui „în imagini scenice concrete”⁹⁶. Perspectiva din care este redată această poveste este cea a persoanei care a trăit în mod direct, nemediat evenimentele



93. *** „Drama 5 - 5 piese de teatru 2019”, în: *LiterNet*, <https://editura.liternet.ro/carte/375/Norbert-Boda-Adriana-Creanga-Teona-Galgotiu-Andreea-Ioana-Tanase-Lucian-Tion/Drama-5-5-piese-de-teatru-2019.html>, accesat la 5 septembrie 2024.

94. Teona Galgoțiu, *Animalul ăsta care se rănește singur*, în: *5 piese de teatru. Drama 5. Rezidențe de scriere dramatică 2019*, Editura LiterNet, 2020, <https://editura.liternet.ro/carte/375/Norbert-Boda-Adriana-Creanga-Teona-Galgotiu-Andreea-Ioana-Tanase-Lucian-Tion/Drama-5-5-piese-de-teatru-2019.html>, p. 54.

95. *Ibidem*, p. 56.

96. Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, versiune în limba română de Alina Nelega, București, Unitext, 2009, p. 20.

la care se face referire în această istorie. În plus, față de istoriile relatate, există o anumită distanță: a trecut suficientă vreme de la toate aceste întâmplări („Nu mai cred chestiile astea acum”⁹⁷, afirmă Fata în scena a treia a piesei). Întrucât beneficiem de un astfel de interval temporal tampon, faptele și acțiunile relatate pot fi reconstituite. În fapt, reconstituirea, re-punerea în act și fapt a ceea ce s-a întâmplat în trecut reprezintă o altă formulă aleasă de autoare în redarea acestei povești de viață. În sprijinul retrăirii amintirilor Fetei vin cei doi androizi care o ajută pe tânără să reconstruiască teatral acele secvențe din propria istorie care sunt semnificative în raport cu problema tratată. Prin mijloacele dramaturgice pentru care a optat în redarea acestei povești, Teona Galgoțiu se apropie de ceea ce Patrice Pavis definește a fi *life story*: „povestea de viață [*the life story*], narată de obicei la persoana întâi, se concentrează pe traiectoria unei vieți, fiind povestită de un individ de la o anumită distanță. Ea nu este specifică teatrului sau literaturii: este destul de universală și a fost studiată din perspectiva antropologiei, istoriei, psihologiei și medicinei. Teatrul, inclusiv teatrul contemporan, imită, transpune și reinventează modul în care spunem povești. Povestea de viață poate fi relatată de un personaj și nu este neapărat nevoie ca cel care o istorisește să fie actorul, povestitorul sau performerul”⁹⁸.

Lectura piesei Teonei Galgoțiu, *Animalul ăsta care se rănește singur*, poate reprezenta pentru cel/ cea care intră în contact cu ea ceva mai mult decât o nouă poveste în care suntem confrunțați cu o nouă perspectivă asupra unui subiect sensibil (autorânirea). Textul Teonei Galgoțiu poate însemna și o întâlnire cu actualul spirit al timpului: cu sentimentul de solitudine existențială care pare că ne împresoară din ce în ce mai puternic. Analizând lista personajelor din acest text dramatic observăm că ea conține o singură perspectivă umană: cea a Fetei care își relatează parcursul existențial



97. Teona Galgoțiu, *op. cit.*, p. 57.

98. Patrice Pavis, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, translated by Andrew Brown, London and New York, Routledge, 2016, p. 125 [traducerea autoarei].

traumatic. Această unică perspectivă umană este însoțită doar de „privirea“ celor doi androizi hiper-umani care o asistă pe tânără. Pusă în relație cu, spre exemplu, *Secolul singurătății*, cartea Noreenei Herz, piesa Teonei Galgoțiu poate fi citită și asemenea unei istorii teatrale despre singurătate. O stare de spirit atât de specifică timpurilor pe care le traversăm în care *a fi împreună cu oricare altcineva* devine un lucru aproape imposibil de realizat, întrucât contactele interumane adeseori sunt înregistrate ca fiind traumatice și contondente. Se pare că astăzi ne despart mult prea multe și vaste teritorii sociale, economice, politice sau existențiale și nu prea ne mai încumetăm să le traversăm *doar* pentru a-l întâlni pe *Celălalt*.

Bibliografie:

Articole:

- CÎRDEI, Petruța, „Femeia comunistă între realitate, doctrină și propagandă“, în: *Annals of the University of Bucharest /Political science series*, 2012, 14(2), pp. 75-86. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-389976>.
- DABIJA, Adina, „Un text emoționant despre România de ieri și de azi: Nascendo de Alina Nelega“, în: *Revista Respiro*, https://www.respiro.org/Issue8/teatru_alina.htm.
- DOBRE, Claudia Florentina, „Comunismul și drepturile femeii“, în: *Memoria, revista gândirii arestate*, nr. 68-69 (3-4/ 2009), <https://www.revistamemoria.ro/comunismul-si-drepturile-femeii>.
- DUCEA, Valeria, „Drumul spre Everest de George Genoiu“, în: *Teatrul*, anul XX, nr. 7, iulie 1975.
- GHIȚULESCU, Mircea, „Teatrul lui Corneliu Leu“, în: *Teatrul*, anul XXIV, nr. 9, septembrie 1979.
- MALIȚA, Liviu, „Emanciparea femeii în dramaturgia realismului socialist“, în: *Steaua*, anul LXX, nr. 11-12 (853-854), noiembrie-decembrie 2019.
- MAZILU, Teodor, *Somnoroasa aventură*, în: *Teatrul*, anul IX, nr. 4, aprilie 1964.
- NARTI, Ana Maria, „«A doua dragoste» de Corneliu Leu la Teatrul de Stat din Constanța“, în: *Teatrul*, anul XI, nr. 3, martie 1966.

- POP, Șerban, „Cred că dacă ceața din mai multe capete se întâlnește, încep să se formeze mici idei de rezolvare. Un interviu cu Teona Galgoțiu“, în: *LiterNet*, <https://atelier.liternet.ro/articol/21415/Serban-Pop-Teona-Galgotiu/Cred-ca-daca-ceata-din-mai-multe-capete-se-intalneste-incep-sa-se-formeze-mici-idei-de-rezolvare.html>.
- POPESCU, Adriana, „Dramaturgi români contemporani. George Genoiu“, în: *Teatrul*, anul XXXI, nr. 7-8, iulie-august 1987.
- ROȘCA, Andreea, „Daniel David. Pentru că nu avem încredere unii în alții, ne irosim potențialul și șansele, în: [andreearosca.ro](https://www.andreearosca.ro/)“, <https://www.andreearosca.ro/daniel-david-incredere/>.
- ROTESCU, Anca, „De la cotidian la simbol“, în: *Teatrul azi*, nr. 1-2, 1997.
- SCORADEȚ, Victor, „Strategie sau conjunctură? Piese românești pe scenă (VII)“, în: *Contemporanul*, anul VII, nr. 35, 28 august 1997.

Cărți:

- ***, „Drama 5-5 piese de teatru 2019“, în: *LiterNet*, <https://editura.liternet.ro/carte/375/Norbert-Boda-Adriana-Creanga-Teona-Galgotiu-Andreea-Ioana-Tanase-Lucian-Tion/Drama-5-5-piese-de-teatru-2019.html>.
- BOIA, Lucian, *Miturile comunismului românesc*, București, Nemira, 1998.
- BOIA, Lucian, *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericitele ei consecințe)*, București, Humanitas, 2016.
- ESSLIN, Martin, *Teatrul absurdului*, versiune în limba română de Alina Nelega, București, Unitext, 2009.
- GENOIU, George, *Teatru*, București, Fundația Culturală Rampa și Ecranul, 1997.
- HURUBEAN, Alina (coordonator), *Statutul femeii în România comunistă. Politici publice și viața privată*, Iași, Institutul European, 2015.
- LEU, Corneliu, *A doua dragoste*, București, Editura Eminescu, 1979.
- MAZILU, Teodor, *Acești nebuni fățarnici*, București, Editura Eminescu, 1986.
- NELEGA, Alina, *Teatru și povestiri*, București, Unitext, 2003.
- PAVIS, Patrice, *Dicționar de teatru*, traducere din limba franceză de Nicoleta Popa-Blănariu și Florinela Floria, Iași, Editura Fides, 2012.

PAVIS, Patrice, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, translated by Andrew Brown, London and New York, Routledge, 2016.

STRIHAN, Andrei, *O aventură estetică cu Teodor Mazilu*, București, Editura Științifică, 1972.

Pagini web:

<https://3ghub.ro/despre-noi/>

<https://3ghub.ro/product/3g-retrospective/>

<https://corneliuleu.wordpress.com/>

<https://star.cimec.ro/productions/view/23835>

<https://star.cimec.ro/productions/view/30780>

© Raluca Blaga, 2025. Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).