

DUMITRU MICU

Teatrul lui Aurel Baranga

Intrigă, eroi, semnificații

Am parcurs din nou opera dramatică a lui Aurel Baranga, cu intenția de a-i descifra unele note caracteristice generale, constante. Asemenea note există, și oricât de departe s-ar afla dramaturgul de azi — unul din cei mai de seamă pe care îi avem — de debutantul de acum peste zece ani¹, ceva comun între Baranga din *Bal la Făgădău* și cel din *Rețeta fericirii* se poate descoperi.

Urmărind un obiectiv cât se poate de concret: sprijinirea luptei partidului pentru victoria B.P.D. în alegerile din 1946, comedia *Bal la Făgădău* (neinclusă în volumul *Teatru*) e o piesă ocazională, ușoară, fără pretenții literare, o piesă ce recurge, în scopul ridiculizării partidelor reacționare, la procedee facile, ca îngroșarea peste orice limită a grotescului situațiilor, caricarea extremă a personajelor. Nu se poate totuși contesta acestei farse o anumită vervă și vioiciune a dialogului, o abilitate în dezvoltarea intrigii, un anumit pitoresc, calități ce — la cu totul alt nivel de realizare — vor intra în definiția specificului permanent al creației lui Aurel Baranga. E de asemenea neîndoios că piesa *Bal la Făgădău* și-a atins într-o apreciabilă măsură scopul pentru care a fost scrisă — acela de a demasca anumite practici frecvente în mediile burgheze politicianiste de pe vremuri. Deferiți justiției ca dositori de mărfuri, Nae Matache-Git, vicepreședintele unei organizații de circumscripție a P.N.Ț.-Maniu, și Gogu Flaimuc, președintele unei organizații brătieniste, amîndoi candidați în alegeri, își dau demisia din funcțiile respective, spre a nu-și compromite, dragă doamne, partidele, trecînd însă numaidecît, automat, unul în postul celuilalt. Nea Nicolae Sfetcu, președintele „circei“ maniste, prins și el cu tilhării, semnează în presa reacționară o declarație, dictată de gazetarul Nelu Patulea, în care afirmă, cu o stringență logică demnă de raționamentele doctrinarilor de tristă memorie ai partidelor „istorice“, că nici el, nici Matache-Git și Flaimuc nu s-au făcut vinovați de vreo infracțiune, povestea cu mărfurile ascunse fiind „cea mai odioasă și mai profundă înscenare“, întrucît, „Întii... nu s-a găsit nici un fel de marfă. Al doilea... marfa găsită nici nu era a lor... Și al treilea... marfa era adunată pentru a fi împărțită nevoiașilor“.

Cu o tehnică incomparabil superioară, dramaturgul avea să abordeze, cițiva ani după *Bal la Făgădău*, pentru a doua oară, o temă electorală în comedia într-un act

¹ Aurel Baranga s-a făcut cunoscut ca publicist și poet încă înainte de ultimul război. Teatru, nu știu să fi scris însă înainte de eliberare.

Bulevardul împăcării, în care, printr-o paradoxală invertire a intereselor, ministrul venit într-un oraș de provincie să asigure reușita candidaților guvernamentali în alegerile comunale, ajunge să sprijine candidatura șefului local al opoziției, care nu voiește însă în ruptul capului să devină „alesul națiunii“. În cele din urmă, cei doi politicieni doritori să renunțe la mandatul pe care aparent îl solicită cu vehemență, purced la înființarea unui nou partid politic, „independent“, de pe urma acțiunilor căruia să profite amândoi mai gras decât dacă ar deveni deputați guvernamentali.

Comediile *Bal la Făgădău* și *Bulevardul împăcării* denotă inventivitatea autorului, virtutea lui de a construi situații dramatice. Virtute pe care creațiile majore ale lui Aurel Baranga o vor confirma. Crearea unor piese antrenante, cu o acțiune dinamică, captivantă, a unor piese bine *construite*, cu alte cuvinte, constituie o preocupare statornică, mărturisită public, a dramaturgului. Într-un interviu recent, dramaturgul protestează împotriva tendinței unor cronicari literari de a desconsidera construcția dramatică a pieselor de teatru. „Mi-a fost dat — mărturisește A. Baranga — de nenumărate ori să citesc : piesa X a dramaturgului Y e admirabilă, plină de poezie, adâncă (vorba lui jupîn Dumitrache, „e scris adânc“), dar nu e deloc *construită*“. Aceasta — consideră scriitorul — e ca și cum ai zice despre o clădire : „casa e admirabilă, minunată, inspirată și originală. Are un singur defect: se dărîmă peste locatari“. („Gazeta literară“, nr. 16 din 17.IV.1958). În practica propriei creații, Aurel Baranga caută să construiască numai piese încheiate, susținute printr-o acțiune strînsă, atrăgătoare. Oricîte obiecții de altă natură ar suscita o piesă sau alta, toate scrierile dramaturgului, fără excepție, se caracterizează prin noutatea îndrăzneată a tematicii, ascutimea și, adesea, modul inedit, original de dezvoltare a conflictului, și mai cu seamă prin interesanta, imprevizibila dezvoltare a subiectului. Bineînțeles, asemenea însușiri, considerate în sine, nu înseamnă nimic ; ele își găsesc rațiunea de a fi, numai întrucît servesc exprimării mai pline a conținutului ideologic al unei piese, transmiterii unui mesaj. În general, acțiunea ingenios organizată a pieselor lui A. Baranga îndeplinește tocmai rolul de reliefare a unor sensuri etice și social-politice înalte, de argumentare artistică, prin mijlocirea unor expresive scene de viață, a unor mari idei contemporane.

Să ne gîndim la *Iarbă rea*, prima creație dramatică remarcabilă a autorului. Îmbrățișînd o temă contemporană din cele mai importante, piesa este una din primele care, acum aproape zece ani, aducea pe scenă oameni noi ai zilelor noastre, înfățișîndu-i în luptă împotriva dușmanilor socialismului. Subiectul piesei conține o seamă de elemente în stare de a constitui o intrigă vie, chiar palpitantă : infidelități conjugale, nesinceritate față de un prieten, folosirea, de către o femeie descompusă moral, a dragostei în scopul unei acțiuni de sabotaj. Acțiunea piesei fură atenția spectatorului, o subjugă. Dramaturgul nu și-a propus însă, evident, să-și impresioneze facil spectatorii, să-i uimească doar, punindu-le în față întimplări extraordinare. *Iarbă rea* urmărește un scop social-educativ, abordînd o temă specifică vremii noastre, o temă politică, tema participării intelectualității la construirea bazelor socialismului în condițiile unei înverșunate lupte de clasă. Diversele mijloace prin care dramaturgul complică acțiunea, ațîțînd astfel curiozitatea spectatorilor, tind să releve pe această cale perfidia dușmanului de clasă, rafinamentul procedeele sale, să trezească în spectatori hotărîrea de întărire a vigilenței.

Obiectivul social-educativ pe care și-l propune piesa este însă atins doar parțial, datorită unor deficiențe de ordin artistic ce afectează veridicitatea unor momente din piesă. Însuși autorul admite, într-un interviu acordat unui redactor al „Gazetei literare“ în urmă cu doi ani (numărul din 7.VI.1956), că intervenția activistului de partid Sofronie pentru limpezirea conflictului devenit foarte încurcat în actul II constituie o soluție lesnicioasă, comodă, imprimînd acțiunii o notă de artificialitate. În loc să-și bată capul eroii centrali, spre a da de urma dușmanului, care se află printre ei, apare



Scenă din „Iarbă rea“. De la stînga la dreapta : Mihai Popescu (Andrei Bîrlea), Gh. Timică (Pavel Zaharescu), Radu Beligan (Victor Dumitrescu), Natașa Alexandra (Aneta Zaharescu) — Teatrul Național „I. L. Caragiale“

Sofronie — „deus ex machina“ — ca un iluminat, îndrumîndu-i pe ceilalți eroi numaidecît pe calea cea bună. Din această pricină, ancheta din actul III, oricît de atractivă ar fi ea în sine, lasă impresia unei bateri pe loc : cititorul ghicise dinainte că „iarba rea“ este Ioana Marin, nemaifiind necesară atîta insistență pentru dovedirea acestui fapt.

Lipsa de veridicitate a unor momente din piesă se explică, cred, mai cu seamă prin anumite defecte de constituție a caracterelor. E necesar ca un erou să fie clar conturat, să aibă o fizionomie morală definită, pentru ca acțiunile lui să pară verosimile. Povestită sumar, acțiunea piesei *Iarbă rea* este cît se poate de interesantă și just orientată. Abia cînd începem să raportăm intriga la caracterele personajelor (și nu putem să n-o facem), constatăm slăbiciuni în mecanismul desfășurării ei.

Lăsînd laoparte faptul că unele personaje (cuplul Zaharescu-„scriitorul“ Dumitrescu) nu sînt deloc indispensabile rezolvării conflictului, observ, mai întîi, imprecizia caracterului lui Andrei Bîrlea. În piesă, eroul se manifestă, încă din primul act, nu numai ca un mare chimist, un creator în specialitatea sa, dar și ca un om care participă cu toată însuflețirea la munca sa concretă, pusă în slujba construirii socialismului. Cu cît entuziasm vorbește el, de îndată ce apare pe scenă, despre muncitorii de la Reșița, despre noua lor atitudine față de muncă ! În actul II, Bîrlea rostește însă vorbe pline de cinism cu privire la idealurile etice, zicînd că „omul gîndește principii... dar consumă calorii“, că „omul e un animal ticălos“. Ce rosturi sufletești determină zelul creator al profesorului Bîrlea, dacă el nutrește asemenea concepții ? Poate, scepticismul său e doar o stare de moment. Era însă de datoria dramaturgului să motiveze contradicția, fie și efemeră, între chimistul patriot înflăcărat și „gînditorul“ pesimist (care e și un soț infidel), să releve temeierile biruinței primului asupra celui din urmă.

Foarte contradictorie este și Ioana Marin. Prea bine. E necesar să se dezvăluie însă, dramatic, factorul de ordin moral care face posibilă nu numai coexistența dar chiar întrepătrunderea, conexiunea organică, a unor laturi de caracter divergente. Personal, nu pot pricepe cum e posibil ca Ioana să vorbească atât de inspirat, într-o scenă din primul act, despre frumusețea profesiei de chimist („De ce crezi că noi nu sîntem la fel de fermecați de profesiunea noastră? Numai că noi nu mai căutăm piatra filozofală pentru ea însăși“), despre mulțumirea pe care o dă „conștiința asta simplă că îndeplinim o misiune...“, pentru ca în scena imediat următoare să se comporte ca o femeieșcă țifnoasă, iar în actul III să rostească vorbe în care mustește o ură josnică împotriva oamenilor ce-și făuresc o viață mai bună. Repet: pot exista ființe ca Ioana, dar spectatorul voiește să afle tocmai ce le face să fie astfel.

În concepția piesei, personajul cel mai luminos ar trebui să fie Irina Birlea, soția și colaboratoarea lui Andrei Birlea, în care dramaturgul și-a propus să reprezinte femeia-flacăra, intelectuală comunistă, dedicată integral, cu fremătătoare pasiune, activității sale creatoare, cauzei socialismului. Ea este aceea care dinamizează colectivul de chimiști condus de Andrei, ea ține ridicat moralul soțului său, însuflindu-i încredere în izbînda acțiunii întreprinse, dojenindu-l cînd el are manifestări de orgoliu sau cînd se lasă pradă deznădejdiei. Mă întreb însă, convins că și spectatorii își vor fi pus aceeași întrebare: de ce Irina Birlea, personajul cel mai înaintat din piesă, trebuie să fie atât de rigidă, uricioasă și de o pudoare suspectă (o ușoară mîngîiere a soțului o face să roșească).

Examinarea de aproape a eroilor din *Iarbă rea* arată că dramaturgul a fost prea pușin solicitat de aspectul adînc uman al conduitei acestora și, în consecință, n-a reușit să creeze caractere memorabile — fapt ce nu rămîne fără repercusiuni asupra desfășurării intrigii. Piesa lui Aurel Baranga își are însă însemnătatea ei incontestabilă în istoria dramaturgiei noastre contemporane, ca una care a pornit, printre primele, la defrișarea unui teren încă neexplorat, deosebit de fertil. *Iarbă rea* își propunea să descifreze *noul* existent în mediile intelectuale, într-un moment cînd acesta se afla încă într-o fază incipientă, embrionară. Prin aceasta se și explică, în bună măsură, schematicismul eroilor, carența vieții lor sufletești. În cursul înaintării spre socialism, noul s-a dezvoltat, a luat amploare. Oameni ca Irina Birlea și Marin Marin există astăzi pretutindeni în țara noastră. Firesc ar fi fost ca dramaturgul să-i aducă pe scenă, îmbogățind literatura noastră cu eroi pozitivi de seama celor din *Iarbă rea*, dar mai vii, mai bogați sufletește decît aceștia. Din păcate, acest fenomen nu s-a produs. În ultima sa piesă, *Rețeta fericii*, scriitorul a preferat să înfățișeze intelectuali cu o mentalitate aparținînd mai degrabă vechii societăți. Înainte de aceasta, Aurel Baranga ne-a dat însă cîteva piese ce ridică probleme din cele mai interesante.

Așa bunăoară, *Recolta de aur (Într-o noapte de vară)*. Această piesă schițează și ea, original, cursul dezvoltării unui conflict caracteristic vieții din zilele noastre, conflict generat de contradicția (mai precis: aparenta contradicție) de interese între doi membri ai aceleiași familii intrate în gospodăria agricolă colectivă. Stîrnit și speculat de dușmanul de clasă, un asemenea conflict dobîndește implicații social-politice profunde, deznodămîntul lui echivalînd cu un răspuns pe care-l dă viața unor acute probleme contemporane.

Ca în piesa precedentă, există și în *Recolta de aur* elemente suficiente pentru închegarea unei acțiuni euceritoare. Absența unei preocupări a dramaturgului pentru sondarea psihologiei țaranilor, ca și insuficiența sa familiarizare cu problemele concrete ale construirii socialismului la sate, determină însă și în această piesă o seamă de slăbiciuni. Chiaburii (Posteuca, Galvan, Ciupici, Turcanu) încearcă și sînt pe cale de a reuși să-l aștîpe pe Mihai, ginerele președintelui gospo-

dăriei colective, Iacob Istrati, împotriva socrului său și a gospodăriei. O asemenea manevră dovedește abilitatea dușmanului de clasă, iar dejucarea ei de către țărani muncitori, în frunte cu comuniștii, este de natură să reliefeze într-un chip interesant superioritatea noului din viața satului de azi, invincibilitatea lui. Chiaburii se demască însă în piesă singuri, răpind eroilor înaintași posibilitatea de a-și valorifica însușirile. E deajuns să între Iacob Istrati în cârciuma lui Posteucă și să adreseze chiaburilor adunați acolo câteva cuvinte aparent prietenoase, pentru ca aceia să-și dea pe față legăturile cu Mihai, adică să se vire orbește în capcana pe care președintele colectivei le-o întinde. Aceasta în actul II. În al treilea act, ei dau foc hambarului și înfig cuțitul în paznicul Țițuică, procedând atât de grosolan încît sînt identificați numaidecît ca făptași ai crimei și incendiului, oricît primele aparențe ar fi un argument în sprijinul afirmației lor că nu sînt vinovați, aruncînd bănuiala asupra lui Mihai. Falsitatea caracterelor, datorată sărăcirii acestora de substanța lor omenească, atrage după sine, în *Recolta de aur*, o intrigă greoaie, în ciuda punctului de pornire interesant.

Cu totul alta e situația în *Pentru fericirea poporului*, piesă scrisă în colaborare cu N. Moraru. Construcția solidă, axată pe o acțiune impresionantă, deși fără întorsături, cu elemente de senzațional, se bizuie, desigur, pe interesul special trezit de chipurile eroilor pozitivi — unele din cele mai cuceritoare ce s-au creat pînă astăzi în literatura noastră. Umanitatea lui Mihai, Mircea și Sanda Buznea, a celorlalți comuniști, a Mariei Buznea, se revelează în episoade a căror construire nu implică atît inventivitate cît o cunoaștere îndeaproape a caracterelor de comuniști și a mecanismului muncii de partid ilegale. Buznea, tatăl, fiul și fiica ni se înfățișează mai întîi în sinul familiei, trezindu-ne simpatia și admirația prin maturitatea cu care gîndesc problemele contemporane și prin luciditatea cu care privesc anumite fenomene politico-sociale ce amenință direct siguranța vieții lor, liniștea casei. Ei îndeplinesc munca de partid cu înflăcărare, cu o participare deplină a tuturor facultăților și talentelor lor, patetic și în același timp cu modestie, fără nici o emfază, cu simplitate, calm și naturalețe. Mircea povestește ca despre un fapt normal despre bătaia încasată de la niște derbedei legionari, iar tatăl său toastează pentru această primă bătaie, adăugînd că „o să vină și altele”. Mihai și Mircea Buznea, mai apoi și Sanda, se avîntă în luptă avînd deplina conștiință a primejdiilor cărora se expun, arătîndu-se gata să rabde, de nu se va putea altfel, cele mai îngrozitoare chinuri din partea dușmanilor clasei muncitoare. În fața călăilor, ei se comportă cu o demnitate în care se exprimă toată forța morală izvorîtă din conștiința slujirii unei cauze mărețe. Nici schingiuirile, nici teroarea morală nu-i pot îndupleca pe cei doi Buznea să șoptească un cuvînt măcar, de care să se slujească dușmanul. Oricît i-ar sfirteca inima țipele copilului său torturat într-o încăpere apropiată, Mihai rămîne dirz, neclintit în hotărîrea de a nu recunoaște nimic din ceea ce omul siguranței, Gheorghian, îi cere să recunoască, și de a nu destăinui nimic din ceea ce știe. Refuzînd să vorbească, Mircea este ucis în beciurile siguranței. Aceeași atitudine comunistă o va adopta Mihai Buznea la proces. Impreună cu tovarășii săi, el transformă boxa într-o tribună a acuzării, de la care se ros-

Scenă din „Pentru fericirea poporului” — Teatrul Național „I. L. Caragiale”



tește sentința de condamnare fără apel a judecătorilor aserviți claselor stăpînitoare și întregii orînduirii clădite pe exploatarea omului de către om. Cu mijloace sobre, fără patetism, fără nimic convențional, piesa *Pentru fericirea poporului* plămăiește o expresivă, neuitată imagine a eroismului comunist.

Aurel Baranga reia tema legată de lupta partidului în ilegalitate, în *Arcul de triumf*, piesă ce-și propune să înfățișeze lupta comuniștilor în momentul istoric al prăbușirii fascismului în România, sub loviturile nimicitoare date de armata sovietică. Piesa continuă, în definitiv, acțiunea din *Pentru fericirea poporului*, arătînd cum viața adeverește previziunea lui Mircea Buznea, care, din boxă, anunța inevitabila surprare a lumii capitaliste, zicînd : „...dacă războiul împotriva Uniunii Sovietice va fi dezlănțuit, sintem încredințați că victoria nu va fi a imperialiștilor... Lupta și cauza noastră, a comuniștilor, este dreaptă. Noi vom învinge !“

Intriga piesei *Arcul de triumf* e mai complicată, mai bogată în surprize, în situații imprevizibile, decît cea din *Pentru fericirea poporului* și, din păcate, nelipsită de unele elemente melodramatice. Piesa conține numeroase scene impresionante, ce dezvăluie spectatorului condițiile neînchipuit de grele în care comuniștii aveau de dus lupta, în timpul războiului, împotriva unui dușman rafinat. Întregul curs al acțiunii e astfel conceput de dramaturg, încît prin el să se plămăiască imaginea dramatică înțeleștării între forțele social-istorice antagoniste aflate în ultima fază a luptei lor pe viață și pe moarte. Acțiunea însă — am mai spus-o — nu poate fi judecată independent de celelalte elemente constitutive ale lucrării. Numai atunci găsim că e logică evoluția conflictului unei opere, acțiunea ei, cînd diversele împrejurări în care apar eroii izbutesc să scoată în lumină caractere verosimile, în concordanță cu adevărul vieții, cînd raporturile de forță dintre eroi reflectă fidel raporturile reale dintre forțele sociale pe care aceștia le reprezintă. Or, în *Arcul de triumf*, personajele pozitive active nu sînt înfățișate cu toată veridicitatea. Personajul menit, în primul rînd, să exprime prin conduita sa mesajul piesei, Magda, nu întrupează cu îndestulare însușirile unui adevărat activist de partid și, în consecință, nu izbuteste să ilustreze prin conduita ei, rolul pe care P. C. R. l-a jucat în desfășurarea evenimentelor premergătoare actului de la 23 August. Instructoare a Comitetului Central, Magda nu este înfățișată în piesă luînd vreo inițiativă, conducînd organizarea vreunei acțiuni ofensive antifasciste ; ea nu face decît să împiedice înfăptuirea unor măsuri pe care le crede doar greșite, necugetate, cînd, în realitate, sînt direct dușmănoase, măsuri inițiate de soțul ei, Matei Zapan, devenit agent de siguranță, camuflat sub titlul de activist al partidului. Eroii remarcabili există în *Arcul de triumf*. Unul din ei este bătrînul anticar Mayer Bayer, ce și-a pierdut fiii în toiul prigoanelor rasiale și care, știindu-se nepregătit pentru luptă activă, e fericit de a-i putea ajuta pe comuniști oferindu-le locuința sa pentru în- truniri. Dar Mayer Bayer, al cărui umor înțelept ne urmărește mult timp după vizionarea piesei, nu joacă un rol hotărîtor în evoluția evenimentelor din piesă. Alți comuniști, între care Oprișan e cel mai reliefat, sînt prezentați de asemenea în roluri secundare, episodice. În schimb, e zugrăvit cît se poate de veridic Ciolac, comandantul siguranței locale, în caracterul căruia se îmbină viclenia și cruzimea, rafinamentul perversiunii și o brutalitate de bestie. Realizarea acestui personaj e o izbîndă a scriitorului. Păcat însă că acestui personaj infernal nu i se opun în piesă eroi pozitivi de o inteligență superioară, activi, dinamici, în care să recunoaștem forța ireductibilă a clasei muncitoare, a partidului.

Depărtarea, fie și numai parțială, de adevăr în ceea ce privește prezentarea rolului comuniștilor, sărăcirea conținutului activității antifasciste a partidului nu pot să nu altereze într-o măsură simțitoare logica desfășurării acțiunii. Schema subiectului piesei *Arcul de triumf* este, evident, iscusit construită, cursul acțiunii principale e orientat într-un sens autorizat de adevărul faptelor petrecute în pe-

vioada la care se referă piesa. Folosind tiparul aceleiași fabulații, dramaturgul ar fi putut crea, cred, o imagine integral veridică a luptei de clasă în preajma eliberării, dacă, urmărind și osîndind mișelia lui Matei Zapan, s-ar fi preocupat înainte de orice de activitatea comuniștilor, dacă ar fi înfățișat-o pe aceasta în conformitate cu adevărul istoric. În acest caz, și conduita unui personaj ca Valeria Zapan ar fi putut dobîndi o motivare plauzibilă. Așa cum apare în piesă, și Maria Zapan e mult prea contradictorie, scindată. De unde în primul act se dovedește deajuns de puțin conștiință, dacă nu chiar lipsită de conștiință politică, în actele III și IV ea ajunge să-și expună viața pentru a sprijini o anumită acțiune a partidului. Cînd s-a produs și cum s-a produs o prefacere atît de profundă în conștiința acestei femei? Pentru a da răspuns întrebării, dramaturgul ar fi trebuit să zugrăvească acțiunile comuniștilor, inclusiv acțiunea de atragere într-un front larg de luptă antifascistă, a tuturor elementelor cinstite. Neaprofundarea caracterelor activiștilor de partid și a muncii acestora face ca anumite momente din piesă să nu se susțină, părăind introduse numai din dorința de a se crea complicații palpitate în dezvoltarea intrigii. Un astfel de moment e acela în care Maria Zapan, aflînd că fiul său, pe care-l crezuse comunist, e de fapt o slugă odioasă a siguranței, moare subit în cancelaria lui Ciolac.

Urmările negative ale înclinației dramaturgului de a rupe uneori preocuparea pentru o intrigă atrăgătoare de preocuparea pentru definirea unor caractere și afirmarea convingătoare artistică a unei concepții înaintate de viață se văd din plin în *Rețeta fericirii*. Ca întotdeauna, Aurel Baranga atacă și în această piesă, cu îndrăzneală, o latură a unei probleme de viață, ce poate deveni, în anumite împrejurări, deosebit de acută și dificilă de rezolvat — problema fericirii intime în condițiile socialismului. Marin Vuia, director de întreprindere, alunecă pe panta degenerării morale, devenind îngîmfat, deprinzîndu-se să-și tiranizeze subalternii, comportîndu-se cu soția ca un stăpîn de odinioară cu o slugă, terorizînd-o și înșelînd-o. Un asemenea fenomen poate genera, desigur, în permanență



Scenă din „Arcul de Triumf” — Teatrul Municipal

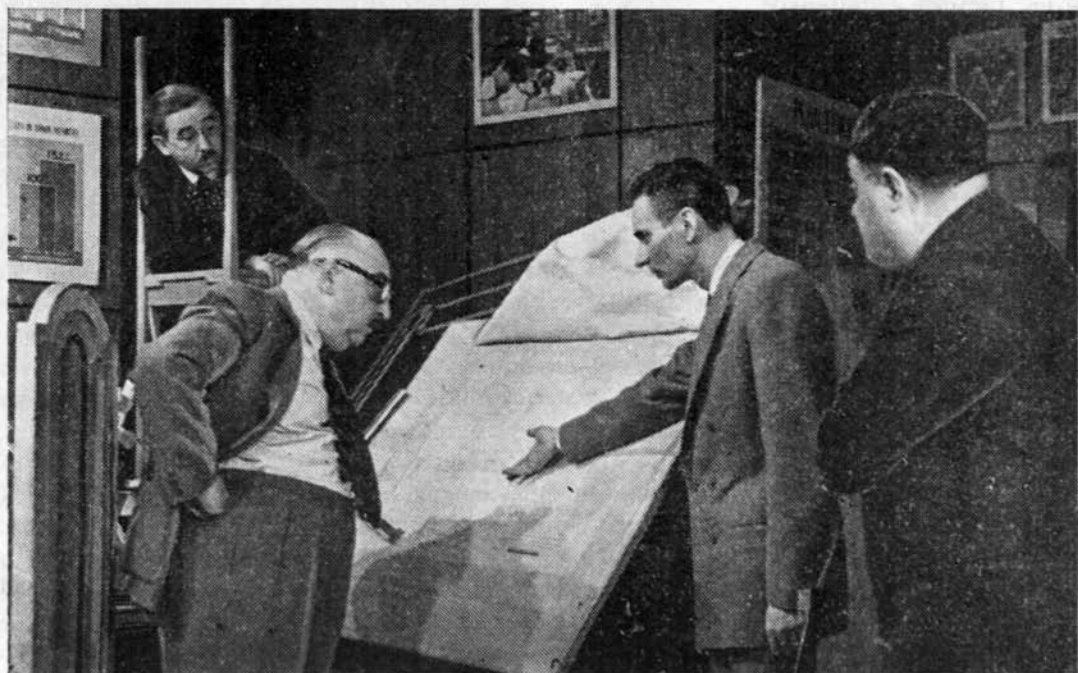
dramatism, prilejuind, de pildă, confruntarea unor concepții etice, a unor atitudini în problema vieții personale. Dramaturgul lasă însă, în general, neexploatate asemenea posibilități. Înfrunzind diverse manifestări ce produc dovada materială a infidelității lui Marin Vuia, dar trecind ușor peste procesele de conștiință asociate normal actelor de orice natură pe care le săvârșește un om deprins să gândească (asociate inevitabil unei comportări ca aceea a personajului în discuție), piesa reușește să țină, prin intriga ei antrenantă, într-o continuă tensiune atenția spectatorului dornic să afle ce se va întâmpla mai departe, fără a izbuti implicit să definească drama protagonistului. Ce reprezintă pentru acesta Eliza, soția lui, și ce reprezintă amanta, Ina? Care din ele îi deschide perspectiva unei fericiri mai trainice, unei îmbogățiri a vieții sufletești? O alegere implică manifestarea unei atitudini în fața vieții. Ce atitudine morală traduce alegerea făcută de Vuia? Personajul e înfrunzător ca un om îmbătat de iluzia că funcția de răspundere ce i-a fost incredințată îi dă dreptul să se considere un ins excepțional, ieșit din comun, căruia îi este permis orice, chiar conduita despotică, chiar imoralitatea. Una din slăbiciunile secrete ale lui Marin Vuia e plăcerea de a fi adulat. Ina i-o cunoaște și i-o cultivă. Ea joacă așadar în viața eroului rolul femeii fatale. Marin Vuia e însă, în intenția autorului, un om cu un fond moral sănătos, și piesa tinde să urmărească tocmai biruința acestuia. Dar cum? În ultimul act, eroul își dă seama de răătăcirea lui funestă și, pocăit, se întoarce la soție. Formal, această soluție este, evident, cea mai corespunzătoare din punct de vedere etic. Pe noi nu ne satisface însă rezolvarea formală a unei probleme. Întorcându-se la Eliza, Marin nu-l convinge pe spectator că numai alături de o femeie ca aceasta e posibilă adevărata dragoste, fericirea reală, că Eliza merită să fie preferată. În tot cuprinsul piesei, Eliza Vuia apare ca o ființă ștearsă, placidă, fără nimic fermecător în ea. Ca soție, ea manifestă o supușenie ce merge pînă la umilință. Căutînd să fie bărbatului său pe plac (ceea ce nu reușește), renunță la orice demnitate, rabdă toate jignirile, își mestecă lăuntric durerea de a se vedea abandonată, sau se destăinuie, penibil, prietenelor. Ce era pe cale să piardă eroul, depărtîndu-se de Eliza, și ce regăsește el revenînd la ea? Piesa nu răspunde. În general, conduitei detestabile a lui Marin Vuia nu i se opune în *Rețeta fericirii* o forță pozitivă. Eroi ca scriitorul Alexandru, ca Aurora, cărora le este proprie o mentalitate relativ mai înaintată, nu joacă nici un fel de rol în readucerea prietenului lor pe o cale sănătoasă. Nici birocratismul și manifestările tiranice, nici abaterile de ordin moral ale lui Vuia nu primesc vreopostă, fapt ce aruncă o umbră asupra ambianței în care trăiește personajul, asupra societății noastre, în definitiv. Dezmeticirea lui Marin Vuia nu este rezultatul unei confruntări a conduitei sale cu principiile de viață după care se călăuzesc oamenii înaintați ai vremii noastre. Este opera hazardului. Soțul infidel descoperă că este înșelat, la rîndul său, de amantă, are cu aceasta o explicație violentă, după care dispare pentru o noapte, pentru a se întoarce a doua zi în sînul familiei, doritor să înceapă o — vagă — viață nouă.

Complicînd inutil intriga piesei, dramaturgul introduce în *Rețeta fericirii* un episod secundar, în care un profesor e împins la sinucidere de intrigile ticăloase ale colegilor săi. Episodul ridică probleme de viață cu totul altele decît cele implicate de evoluția acțiunii principale, necontribuind prin nimic la rezolvarea conflictului situat pe prim-plan, mergînd alături de acesta, introducînd în piesă elemente de melodramă, a căror prezență acuză concesiia făcută de scriitor gustului unui anumit public mic-burghez, ahtiat de senzațional. Dar nu e numai aceasta. Oricare ar fi fost intențiile autorului, episodul e astfel construit încît, în cuprinsul său, apare ca și cum ar fi caracteristic vieții în societatea noastră, un fenomen ce contrazice direct natura acesteia, reprezentînd o prelungire a unor fenomene proprii lumii capitaliste. Nu e, desigur, exclus ca, undeva, să se țeasă în

jurul unui om perfect onest o rețea de calomnii, încercându-se pe această cale distrugerea lui. Dar asemenea manifestări nu se produc, în viața noastră, fără o ripostă zdrobitoare. Nu astfel se petrece în *Rețeta fericirii*, unde năpăstuitul profesor Andrei nu găsește nicăieri înțelegere, nerămânindu-i altceva de făcut decât să-și pună capăt zilelor. De ce aceasta? Rezultatul acestei goane după efecte de senzație duce, în pofida tuturor convingerilor și năzuințelor scriitorului, la defăimarea realității din zilele noastre.

Piesa de actualitate cea mai împlinită, din toate punctele de vedere, pe care a publicat-o pînă acum Aurel Baranga este, desigur, *Mielul turbat*, ce comunică un mesaj cetățenesc de mare însemnătate prin revelarea destinelor unor personaje vii, angrenate într-o acțiune dibaci condusă. Comedia desfășoară în fața spectatorilor o suită de episoade firesc înlănțuite între ele, care stîrnind hazul, înfățișează urmările grave pe care le poate avea atitudinea formală, birocratică, nepăsătoare față de problemele de muncă și în general de viață, într-o unitate socialistă.

În cabinetul tehnic al unei uzine s-au cuibărit cîțiva birocrați. Aceștia, în loc să sprijine inițiativele muncitorilor în vederea îndeplinirii planului de stat înainte de termen, se apucă să planifice... inovațiile. Birocratul prin excelență — tipul birocrațului — este Toma Dumitrescu, șeful cabinetului tehnic, pentru care ordinea în hîrtii constituie cea mai pasionantă preocupare. Ce nu face el pentru asigurarea acestei ordini? Alcătuieste liste în care trece propunerile de inovații în ordinea intrării, apoi în ordine alfabetică, după numele inovatorilor: întocmește copii după dosarele ce urmează a fi aruncate în foc; examinează dosarele nerezolvate și scrie pe ele rezoluții în care își trasează sieși sarcina de a cerceta „cauzele amînării acestui dosar” și de a referi asupra lor, neuitînd să semneze sub rezoluții. Dosarele, atent clasate, sînt ținute să mucegăiască, cu toate formele în regulă: „Prezentă propunerea, prezentă schița, lipsă referatul. Se amînă”. „Se amînă” e formula ce rezumă întregul „Weltanschauung” al personajului. Interesant sînt prezentați și ceilalți membri ai cabinetului tehnic, în special Bontaș, care, căl-



Scenă din „Mielul turbat”. De la stînga la dreapta: Ion Hiescu (Bontaș), Ion Talianu (Cristescu), Radu Beligan (Cavafu), Al. Giugaru (Toma Dumitrescu) — Teatrul Național „I. L. Caragiale”

cător în străchini, își dă aere de mare inventator, plictisind pe toată lumea cu „opera“ sa — un ventilator obișnuit, pe care-l recomandă drept „primul perpetuum mobile ideal“, întocmit astfel încât se poate învărti pînă la sfîrșitul veacurilor, fără alt impuls extern decît... energia naturală a vîntului. Amuzant este și Tache Imireanu, reprezentantul sindicatului în cabinetul tehnic, un încurcă-lume ce-și face apariția pe scenă, doar pentru a semna, absent, procese-verbale asupra unor debateri la care nu poate niciodată asista, ca unul ce, cît e ziua de mare, n-are timp măcar să răsufle, zorit fiind să alerge de la o ședință la alta. În inginerul-șef Cristescu, dramaturgul a schițat un tip de gură-cască răpit de iluzia avansării — pe care i-o întreține abil Cavafu — fără pic de tragere de inimă pentru munca lui, slab de înger, naiv și incult, încult pînă peste limitele verosimilului. Toți aceștia se află la chereumul lui Cavafu, canalia isteasă ce dovedește o iscusință deosebită în a se aranja : ia trei salarii fără să efectueze practic vreo muncă utilă și e mereu în deplasare la București, unde o ține numai în chefuri. Istețimea lui Cavafu stă în elocința lui. Naivii se lasă amețiți de torențele de vorbe, de promisiunile și lăudăroșeniile personajului, fiind înclinați să-i recunoască acestuia calități aparte. Dar tocmai istețimea — și în aceasta constă comicul destinului său — îl va duce pe șmecher, în cele din urmă, la prăbușire. Este meritul comediei — principalul merit — acela de a înfățișa spectatorului prinderea lui Cavafu într-o cursă pe care, inconștient, și-o întinde singur. Deșteptăciunea lichelei poate epata pe un Cristescu sau pe un Toma, dar Spiridon Biserică și, mai cu seamă, Dumitru Ionescu-Perjoiu, secretarul organizației de partid, intuiesc numaidecît esența abjectă, ca și punctul vulnerabil al ipochimenului. Supralicitîndu-și abilitatea și socotind oamenii simpli ca pe niște neajutorați (Spiridon Biserică e pentru el un „pricăjit“, un „Catedrală, Biserică, ăsta cum îi zice...“), Cavafu nu bănuiește că toate actele lui sînt urmărite și evaluate de cineva la valoarea reală, și în consecință se învăluie într-un păienjenis de mistificații, socotind că își creează în acest chip în fața acoliților o aureolă de ins superior. Mai isteț însă decît el, Perjoiu îl lasă să-și urzească în voie pînza minciunilor, pentru ca, la momentul potrivit, să-l înfășoare în ea, făcîndu-l inofensiv.

Comicul, în *Mielul turbat*, este obținut prin mijloace realiste. Intriga, cu toate sinuozitățile ei, își are deplina motivare în structura caracterelor definite în piesă — caractere ale unor oameni ce trăiesc într-o societate anumită. Fiecare personaj se comportă cum îi este firea, și din conduita tuturor — dictată de condițiile concrete de timp și loc în care se dezvoltă conflictul — rezultă o intrigă în care nu intră în general artificii, complicații gratuite, întorsături ieftin senzaționale. Neprevăzute, rezervînd la tot pasul surprize, întîmplările comice nu se desfășoară arbitrar; ele sînt dictate de logica intrinsecă a evoluției conflictului, reușind să producă spectatorului iluzia realului. Personajele negative ale comediei sînt ridicole datorită faptului că acționează — nătîng — în serviciul unei cauze pierdute dinainte, unei cauze detestabile, căutînd să dea impresia — și, unii, mai reduși, ca Toma Dumitrescu, Bontas și chiar Cristescu, crezînd poate ei înșiși — că se comportă corect sau, în tot cazul, neavînd conștiința proporțiilor incorectitudinii lor. Nu e vorba, așadar, nici pe departe ca în *Bal la Făgădău*, spre exemplu, de ființe convenționale, a căror prostie să fie exagerată peste orice măsură, menită să stîrnească rîsul prin absurditatea gratuită a actelor lor comandate de o inteligență subnormală. Nu, personajele din *Mielul turbat* sînt perfect normale, posibile în viața reală. O anumită impresie de abatere de la ordinea normală a vieții — pe care acțiunile lor ne-o provoacă, dînd naștere unui contrast comic particular — provine nu din îngroșarea neveridică a unor defecte personale, ci din opoziția între realitatea obiectivă și iluziile personajelor. Eroii din *Mielul turbat* nu știu pe ce lume trăiesc și se angajează, teribili, într-o luptă din care ies compromiși jalnic și ire-

mediabil. Poate că dramaturgul a accentuat prea mult această latură — naivitatea — neaprofundind sensul acelor manifestări în care se exprimă ceea ce e detestabil în caracterele personajelor. Birocrații din piesă, și chiar Cavafu, sînt înclinați să ia lucrurile deajuns de ușor, să subaprecieze primejdia căreia se expun prin matrapazfăcurile lor. Stîrnindu-ne risul, dramaturgul nu ne oferă destule elemente care să stimuleze disprețul nostru pentru alde Cavafu et comp. Piesa își atinge întru totul țelul propus, acela de a înfățișa cu artă modul în care iluziile birocratilor se năruie lamentabil, una după alta, la asaltul vieții noi. Episodul cel mai hazliu e, fără îndoială, acela în care Cavafu, cu consimțămîntul celor din gașca lui, care-i iau drept bune brașoavele, pleacă la București, în căutarea inexistentului Ionescu-Perjoiu, mare savant cică și prieten apropiat al său, de unde trimite un șir de telegrame năstrușnice în stil involuntar caragialesc. Comicul ce se degajă din acest episod (ca de altfel, din întreaga piesă) nu e un comic gratuit. Minciunile lui Cavafu, în stare să înghețe apele, reliefează un caracter. Un caracter respingător, în ultimă analiză, chiar dacă stigmatele lui nu sînt suficient de vizibile. Rîzînd de Cavafu, îl condamnăm implicit, manifestîndu-ne satisfacția pentru căderea lui în capcană.

Dramaturgul a rezolvat fericit o problemă-cheie a comediei satirice: prezența eroului pozitiv. Spiridon Biserică e un personaj comic ce, spre deosebire de adversarii săi, comici și aceștia, cîștigă deplina noastră azeziune. În timp ce în cazul lui Cavafu și al birocratilor constatăm contradicția dintre aparență și esența interioară, esența psihică a lui Spiridon Biserică este superioară aparenței. Eroul face pe naivul, pe prostul, inducînd în eroare funcționarii ce se pretind grozav de deștepți, ascunzîndu-și față de aceștia adevăratul său chip, pentru ca, la timpul potrivit, înfățișarea lui autentică să se dezvăluie surprinzător, punîndu-i pe birocrăți și pe mentorul lor, Cavafu, la locul meritat.

Prin soluția dată conflictului, comedia *Mielul turbat* conține un mesaj ce exprimă o încredere nestrămutată în mersul continuu înainte al vieții noi din țara noastră.

Acest mesaj îl transmite, de altminteri, cu mijloace variate, mai mult sau mai puțin adecvate scopului, tot teatrul lui Aurel Baranga, ca, în genere, întreaga noastră literatură scrisă de pe pozițiile înaintate ale concepției despre lume a partidului clasei muncitoare. Specificul comunicării acestui mesaj în opera dramatică a scriitorului examinat se concretizează, cum am încercat să relev, sub mai multe aspecte. Aurel Baranga este, ca dramaturg — ca de altfel, și ca poet, reporter, pamfletar, eseist —, un autor cu viziuni personale îndrăznețe, explorator al unor tărîmuri necercetate. În *Iarbă rea*, a abordat, pentru întîia oară în noua noastră dramaturgie, tema atitudinii intelectualității față de problemele practice ale construirii socialismului. În *Pentru fericirea poporului* a înfățișat (în colaborare cu

STADTTHEATER SENFTENBERG INTENDANT GUNTER LANGE



Programul Teatrului din Senftenberg — R.D.G.,
la „Mielul turbat“

N. Moraru) chipuri de neuitat ale comuniștilor luptători în ilegalitate, nemaicunoscute pînă atunci pe scenele noastre. *Mielul turbat* e prima noastră comedie satirică viabilă. În sfîrșit, *Rețeta fericirii* are meritul de a fi abordat o temă încă netratată în dramaturgia actuală — tema raporturilor familiale în condițiile socialismului —, ridicînd probleme de mare interes, pe care însă le lasă nerezolvate. Chiar susceptibile fiind de cele mai ascuțite obiecții, piesele lui Aurel Baranga au calitatea de a ridica probleme de viață autentică, răscolitoare, ce solicită irezistibil participarea spectatorilor la dramele sau peripeziile comice prezentate pe scenă. Piesele dramaturgului sînt construite cu o remarcabilă inteligență artistică, avînd subiecte antrenante, în cuprinsul cărora intriga evoluează ingenios, imprevizibil. Desfășurarea intrigii și întreaga construcție a operelor lui Aurel Baranga derivă, de cele mai multe ori, în chip logic, din problematica de conținut a pieselor, avînd menirea de a defini caractere și a transmite un mesaj. Abaterile de la această normă produc, pe alocuri, episoade convenționale sau de un melodramatism vetust. Inteligența artistică a scriitorului se vedește din plin și în măiestria conducerii dialogurilor, acestea neavînd în ele nimic strident, nimic afectat, desfășurîndu-se firesc, autentic.

Urmărind opera lui Aurel Baranga în evoluția ei în timp, înregistrăm o înaintare cu sinuozități și ascensiuni verticale, cu bateri pe loc și, uneori, dări înapoi. În ceea ce privește creația comico-satirică, dramaturgul săvîrșește un adevărat salt de la *Bal la Făgădău* la *Mielul turbat*. Dramele urmează însă o cale mai întortochiată. *Iarbă rea* atacă pieptiș problematici arzătoare ale contemporaneității, întreprinzînd o operă de pionierat, cu toate riscurile implicate. *Recolta de aur* se menține în sfera problemelor actuale de prim-ordin, fără a izbuti să creeze chipuri memorabile de oameni ai prezentului. Cu *Rețeta fericirii*, dramaturgul — în pofida intenției de a releva conflicte ale vieții contemporane — nu reușește obiectiv decît să reactualizeze străvechiul triumphi conjugal, să ne întoarcă la preocupări care (în modul cum se manifestă concret în piesă) nu sînt și nu pot fi ale dramaturgiei noastre noi. În dramele cu subiect istoric constatăm iarăși o involuție: patosul eroic al luptei comuniștilor, comunicat cu putere dramatică în *Pentru fericirea poporului*, se exprimă mult mai palid în *Arcul de triumf*.

Oricum, rămîne cert faptul că, oricare ar fi zig-zagurile evoluției sale, autorul *Mielului turbat* a creat o seamă de piese ce înscriu succese hotărîtoare ale literaturii noastre dramatice. Prin ceea ce are mai realizat, creația lui Aurel Baranga aduce o contribuție esențială la dezvoltarea dramaturgiei noastre pe drumul realismului socialist. Avem toate temerile să sperăm că piesele la care dramaturgul lucrează în prezent — și dintre care cel puțin una, *Bastonul de mareșal*, se găsește, după mărturisirile sale, într-un stadiu înaintat, aproape de încheiere — vor marca o nouă izbîndă a creației scriitorului, vor da glas unor preocupări actuale, de însemnătate.