

și cu învinuța sa trufașă, e un eminent psiholog. Știe că Oedip iubește adevărul mai presus de viață, că e un om ce poartă în el năzuința spre absolut. Cine să judece, dar, și să dea pedeapsă pentru o crimă atât de groaznică, săvârșită în cea mai deplină inocență? Desigur, cădem aici în dilema lui Socrate, anume dacă ignorantul este vinovat de ignoranța sa. Socrate credea că nu e vinovat, dar, scoțându-l din ignoranță, nu-i aducea el, oare, pe oameni în starea de vinovăție? Locasta, buna locasta, îi cere regelui să nu cerceteze — e vocea bunului-simț. Dar tot bunul-simț e cel ce ne pune pe drumul adevărului. Nu conduce la adevăr, căci bunul-simț e prea comod ca să-l caute, dar seamănă îndoielă în sufletele căutătoare, căci el afirmă adevărul, prin simple negații. Și iată că locasta îl aruncă ca în cea mai grea îndoielă, pe soțul (și fiul) său, povestindu-i fapta cea crudă — că a pus să-i fie ucis copilul, căruia îi fusese menit de zeu să-și omoare tatăl și să se căsătorească cu mama sa. Dintre cele văzute, omenești, bunul-simț al locastei ne-a aruncat spre cele nevăzute, zeiești. Undeva, întâmplările toate se leagă în necesitate, undeva, seriile de nedeterminări tind să închipuie o determinare, o determinare. El, omul, n-are decât să cerceteze. Să cerceteze, cu orice risc. Oedip nu s-a speriat de Sfînx, însă una e să dezlegi misterul oamenilor, și altceva, să tragi vălul misterului de pe propria ta viață. Și iată că Oedip cercetează, pentru ca, scăpat de ignoranță, să dobîndească, în

schimb, starea de vinovăție. Regele care, cu atîta demnitate, promisese tobanilor că îl va găsi și pedepsi pe vinovat, se transformă, cunoscînd, într-un biet om terorizat.

Forțele victorilor celorlalți se înnoadă în viața lui și acesta este destiul. Ca să-l lumineze, sînt chemați să dea mărturie toți cei implicați; nu zeii mărturisesc, ci oamenii. Să fie zeii doar întru chipuri ale intuițiilor, să fie oamenii doar simple instrumente ale acestei realități obscure, pe care grecii o numeau destin? Atunci la ce este bună lumina gîndirii, la ce bun să vezi, cînd nu poți prevedea? Vinovatul Oedip își va scoate ochii cu agrafele de la mania locastei, care s-a sinucis pentru că nu putea îndura dezonoarea. (Așa e cu bunul-simț: el ține la aparențe.) Gestul lui Oedip rămîne, însă, un act de protest împotriva limitatei condiții omenești; el refuză lumina lumii exterioare, pentru una mai intensă, interioară. Așa să fie? Oare nu e, totodată, și începutul solipsismului?

Dar filmul lui Philip Saville mai pune și o altă gravă întrebare: nu cumva vinovați sînt, mai degrabă, acei ce caută vinovăția celui ce nu și-o cunoaște? Revenind la dilema lui Socrate, nu cumva Socrate a fost principalul vinovat?

Simbolurile dramatice ne-au fost traduse scenic cu pregnanță de care sînt capabili mari actori ca: Christopher Plummer (Oedip), Orson Welles (Tiresias), Lilli Palmer (locasta), Richard Johnson (Creon).

**Constantin Radu-Maria**

## CARTEA DE TEATRU

### AUREL BARANGA : „Jurnal de atelier“

Dezavuat sau aprobat fără rețineri, „Jurnalul de atelier“ al lui Aurel Baranga rămîne pentru noi un document de creație necesar oricînd unei drepte exegeze a operei. După cum mărturisește, autorul a păstrat puține pagini, iar cele păstrate (și publicate) vorbesc despre maturizarea conștiinței sale scriitoricești, deopotrivă artistică și civică, și cuprind anii cei mai fructuoși ai creației, ani în care au fost concepute cele mai bune dintre piesele sale. Nu le mai notăm aici; sînt cunoscute publicului. Între *Mielul turbat* și *Viața unei femei*, acestea au făcut serie de succese, care l-au așezat pe scriitor în fruntea eșalonului de dramaturgi contemporani.

Nu cred că s-a supralicitat cînd s-a spus că, așa cum a fost Caragiale pentru epoca burgheză, este Aurel Baranga pentru epoca noastră — un spirit satiric care a fixat moravurile negative, vitriolîndu-le cu ironia sa dizolvantă. Autorul însuși are conștiința acestui loc privilegiat, cucerit prin muncă laborioasă și neîntreruptă luciditate, căci în „Jurnal...“ (p. 162—163), cu prilejul expunerii procesului de elaborare a farsei atroce *Interesul general*, se fixează în continuitatea spirituală a marelui său înaintaș, stabilind cu finețe relațiile și diferențierile dintre cele două lumi reflectate în operă. Relația ar sta în *tranzacție* (îîrg, învoială), categorie etică reprezentativă pentru societatea comică a lui Caragiale cit și pentru aceea a autorului nostru. Diferențierile rezidă în caracterele personajelor care fac tranzacțiile, căci dacă „mofangul“ (prototipul uman caragialean) era nepericulos (putînd fi, deci, reprezentat în registrul burlesc — *n.n.*), caracterele comice negative ale lui Baranga sînt de o totală lipsă de scrupule : „... la o altă

treaptă a spiralei, cum spunea Călinescu, Hrisanide a devenit mai rău decât predecesorii lui, mai cinic, de o infernală lipsă de scrupule”.

De ce nu rămâne Baranga în registrul grotescului — cum ar părea firesc pentru un autor care construiește asemenea caractere — cu alte cuvinte, de ce învie onestul Bocioacă din *Interesul general*, după ce e ucis de Hrisanide? Pentru că autorul cultivă cu obstinată speranța, valoare morală sub semnul căreia se înscrie întreaga sa creație. Baranga crede în funcția teatrului, de a contribui, alături de alte forme ale artei, la înnoirea condiției morale a omului, nu însă direct, ca o didactică, ci pe căile mai sinuoase ale psihologiei (v.p. 155). Și, mai jos: „Teatrul n-are obligații didactice, dacă luăm termenul în accepția directă și elementară, teatrul are o altă datorie: să fie o mărturie a vremii, nu o copie, ci un testimoniu al epocii: fața ascunsă a lumii”. Iată o profesiune de credință care stă ca temelie întregii sale creații din ultimii douăzeci de ani; căci ce altceva face personajul ironic-onest al lui Baranga — un Spiridon Biserică, un Mitică Blajinu, un Bocioacă — decât să smulgă măștile aleluate din toate convențiile „principialității” de pe chipurile de individualiști rapace și cinici, ale celor strecurați prin obscure țiguri (tranzacții), în funcții importante?

Vorbind despre piesele sale, despre lumea lor, scriitorul face și multe referiri la situații din propria viață, la oamenii pe care i-a cunoscut, dar care i-au furnizat subiecte, intrigă, date caracterologice etc. Cu zîmbet malițios de ironist subtil, scriitorul înregistrează multe reacții umane; dar, sub zîmbet, începe meditația gravă, care conduce la înfriguratul proces de elaborare a operei, o operă nu numai scrisă cu mijloace artistice clasice, ci clasică prin perpetua sa actualitate, prin legătura ei cu viața socială, aceasta devenindu-i primă motivație și fundament. Despre această legătură organică dintre viață și artă, mai ales despre aceasta, ne vorbește nouă „Jurnalul...” lui Aurel Baranga.

C. R. M

## RADU BELIGAN:

### „Luni, marți, miercuri...”

O surpriză a actualei stagiuni (am ales această unitate de măsură a timpului pentru că oamenii de teatru gîndesc și acționează

de la o stagiune la alta) o instituie cartea maestrului Radu Beligan, tipărită de una dintre cele mai serioase edituri contemporane românești și intitulată ca un volum de aforisme, *Luni, marți, miercuri...* Inițiativa Editurii Eminescu mi se pare cu atât mai demnă de atenția cititorilor cu cît noua carte a lui Radu Beligan nu este o apariție obișnuită, o simplă carte de memorii — cum, dealtfel, au apărut nu chiar puține în ultimii ani, memorii ale actorilor, memorii ale scriitorilor, memorii ale oamenilor de știință — ci, mai degrabă, un codex al omului de cultură contemporan. Pentru că, deși are aparența unui jurnal (dar nu jurnal în care nu apar niciodată anul sau ziua sau ora, ci numai zilele săptămînii, într-o ordine pur și simplu necăutată, după duminică urmînd uneori tot o duminică, sau după marți o luni), noul volum al lui Radu Beligan este un ansamblu de cugetări de sine stătătoare, care nu sînt legate de o clipă anume neapărat. Aceste cugetări nu sînt simple speculații, salturi în abstract de dragul jocului cu ideea, ci se nasc din realitatea imediată, pornind adică de la un fapt de viață petrecut, de la o situație în care Radu Beligan a fost implicat. De aici și savoarea lucrării, paginile ei fiind răsfoite cu interes sporit, pentru că autorul apelează la un fel de „tehnică a destinderii”, prin trecerea de la un anumit teritoriu al artei la un univers adiacent, de pildă, de la problema „starurilor” la portretul unui mare scriitor contemporan, așîtat de frumusețea din profil a actriței care-i recită opul (și asemenea observații de fin psiholog nu sînt rare în carte) sau, de la problema actorului fără valoare care insistă să i se dea rolul cel mai important într-un spectacol, la cea a tainelor gravurii lui Albrecht Dürer.

Importantă, prin plasticele evocări ale întâmplărilor contemporane, de la noi sau de pe alte meridiane (aflat la Londra, în timpul unui spectacol care aplica moda agresării publicului, maestrul relatează cum a devenit victima furioasei mode: „Asupra mea a năvălit o jună actriță într-un nud integral. Consecvent convingerii mele că teatrul e un dialog între actori și public, am aplicat o amicală palmă pe fundul tinerei agresoare. Replica aceasta neașteptată a stîrnit aplauzele entuziaste ale asistentei. Spectacolul mă antrenase în irezistibilă lui dezbateră”), dar și prin ipostaza de moralist în care apare deseori autorul („Știu oare cronicarii noștri care expediază în două rînduri o trudă de luni și luni, că tensiunea arterială a unui actor crește cu 3—4 linii cînd intră în scenă, că formula leucocitară se schimbă, că după un spectacol el se deshidratează cu 2—3 litri, sau că, după calcule științifice, efortul interpretului lui Hamlet echivalează cu al unui alergător de performanță pe 10.000 de metri? Poate că dacă ar ști aceste adevăruri, ziarele