

■ VALENTIN  
SILVESTRU

## Rîsul lui Baranga

Cel mai fecund comedigraf al epocii postbelice, Aurel Baranga, și-a distribuit umorul original și îmbelșugat, nu numai în piesele vesele, ci și în pamflete și fabule. L-a utilizat, în dozele necesare, și în drame, după o rețetă străveche: opresorii și agresorii erau îmbăiați în ridicol, victimele recurgeau la ironie ca la o pavăză, episodul comic funcționând îndeobște ca un respiro între acțiuni grave. Care e familia spirituală a acestui hărăzit scriitor? După factura realismului său și după unele mărturisiri, catena în care se integrează începe cu Caragiale, continuă cu Victor Eftimiu, Alexandru Kirițescu, Mihail Sebastian, George Mihail Zamfirescu — a cărui piesă încă nejucată, tirziu descoperită, *Schimbarea la față*, îl arată ca pe un redevabil pamfletar politic. Apartenența la această familie e vădită de știința construcției teatrale, în care autorul *Siciliei* excela. Spunem știință, ținând seama, desigur, și de acele imponderabile care apar în tehnica oricărui artist al cuvîntului, constituind descoperirile sale. Baranga a învățat de la alții să edifice o poveste comică, s-o sporească arborescent spre culminație și s-o surpe printr-o surpriză. A cultivat peripeția meandrată, nu desfășurarea liniară, epical fiind în osmoză continuă cu dramaticul, narația acumulînd treptat materie dinamitardă și explodînd în clipa cînd incurcătura capătă tensiune maximă. Subiectul e elaborat în așa fel încît să existe loc pentru savuroase acțiuni colaterale și pentru dezlănțuirea pasiunii conversației a eroilor. Ca și la Caragiale sau la Sebastian, personajele din *Adam și Eva*

sau din *Travesti* au voluptatea confesiunii, le place să tăifăsuiească, să capitalizeze spovedanii și să le risipească. Le place să și glumească, persiflînd, pocînd nume, fantazînd asupra unor pătani posibile în raport cu conflictul dat, citeodată chiar autoironizîndu-se cu perfidia trufiei care se umilește fals pentru ca să fie contrazisă public. De la maeștri ca Eftimiu, probabil, a preluat contrastul comic dintre emfaza de fald larg și riposta seacă, glacială, cu disimulări de ambele părți, unul crezînd că-și poate zdrobi oponentul cu rodomontade, celălalt înțepînd baloanele logoreice cu cite o vicleană sau pur și simplu naivă interogație ori constatare plată. De la cei mai buni dramaturgi români din deceniile trei-cinci, ca și din studierea vodevilului francez, a reținut importante elemente de psihologie comică, mai ales în domeniul vieții afective, personajele din *Fii cuminte*, *Cristofor*, *Sfîntul Mitică Blajinul*, *Rețeta fericirii* și altele pretîndu-se la jocuri subtile ale sincerității și cinismului, pe teme eterne ale cuplului licit și ilicit. Studiul onomasiologic al dramaturgiei lui Baranga va releva îndubitabil filiația caragialeană: Spiridon Biserică, Mitică Blajinul, Nicolae Gămălie, Duo Boboc, Tiberiu Cezar Sicoșan, Valsamache, Niculina Gologan, Braharu, Calamariu, Jean Sfîntescu, Vasile Plăticiă, Gogu Linte sînt nume menite să contureze caracterul, funcția, rudenția eroului, un element biografic, o țară sau o calitate raportate la finalitatea întregului. E aplicabilă și aici cunoscuta afirmație a lui Ibrăileanu, care, vorbind despre numele din opera lui Caragiale, spunea că seamănă prin ele însele cu personajele, prin conținutul lor noțional, ori prin asociații cu medii comice, prin sonoritate, ori prin pecete categorială, în piesele de teatru fiind cu deosebire necesară această corespondență; căci o piesă e scurtă și nu e timp să se facă acea sudare între nume și personaj care e posibilă în roman.

Statuarea apartenenței la o anume familie spirituală nu contrazice originalitatea scriitorului, ci îi fixează locul într-o cultură. Iar definirea originalității sale își extrage argumentele din contextualizarea în epocă. Aurel Baranga a apă-

rut în dramaturgie în anul 1946, după o experiență multiplă de gazetar politic, critic literar, poet suprealist, prozator documentar și a dominat comedia românească peste treizeci de ani. Multipla experiență de tinerețe — pe care, în diverse chipuri și în bună parte, a continuat-o și în anii maturității depline — relația sa directă cu teatrul, precum și înalțarea mereu mai adâncă în cultura specializată l-au îndemnat să se desprindă de factologie, negînd dialectic o bună parte din comedia anterioară, grefată pe anecdotă și pe pitoresc. Începînd cu *Mielul turbat*, el a intrat hotărît pe făgașul noii dramaturgii, care-și propunea — și în conspectul analitic al istoriei, și în cuprinderea convulsiilor sociale, și în satiră (de pildă, prin Alexandru Șahighian) — să problematizeze realitatea, Baranga individualizîndu-se puternic prin recursul la alegorie și simbol într-o materie ce se oferise pînă atunci direct ogîndirilor, chiar cînd tendința moralizatoare era afișată. Comedia sa nu mai surprindea hazul vieții de toate zilele într-o preluare neutrală, ci manifesta o orientare civică substanțială printr-o critică socială extremă, fenomenalizînd sub specie satirică. Tot Ibrăileanu semnala că genul satiric presupune, la acei care-l cultiva cu succes, o mare putere intelectuală și, deopotrivă, un puternic punct de vedere personal provenind din idealul omenească al satiricului.

Deși, în aparență, de formulă realistă tradițională, comedia lui Baranga s-a impus și prin novatorismul ei continuu, pornind de la apariția pe scenă a personajului purtător de cuvînt al autorului și sfîrșind cu finalul deschis, în trilemă, al *Opinii publice* și cu destrucțiunea deliberată a actului ultim din *Interesul general*. Și poate că nota distinctivă a originalității acestei comedii e dată chiar de natura ei satirică. Din unghi taxonomic, în această operă găsim principalele specii, la calibre felurite, dar totdeauna în gen. Alegînd tipuri și năravuri obișnuite — notează cu pertinență Valeriu Răpeanu într-o prefață —, care prin repetare și urmărire ne produc indignare, Baranga a știut să graveze ceea ce a fost caracteristic pentru reversul negativ al epocii, care au fost tarele societății noastre, punîndu-le în lumină cu demnitate și curaj civic; într-un climat ani de zile neprielnic afirmării satirei, semnificația comediilor lui Baranga în istoria teatrului românesc postbelic depășește valoarea intrinsecă a fiecărei piese în parte.

Opera e, în cea mai mare parte a ei, o ofensivă împotriva fătărniciei, duplicitatea pîrîndu-i-se autorului *Bulevardului*

*împăcării* o gravă lezare a intereselor colective, indiferent de zona în care se manifestă. Examinată sub lupă, în comportamente individuale benigne, ca în *Fii cuminte*, *Cristofor*, duplicitatea e privită prin telescop atunci cînd duce la mistificări enorme ale realității cu procedeele formalismului vidat de gîndire, ca în *Interesul general*. Trăind într-o vreme a afirmării unor principii noi de viață, satiricul a denunțat cu minie agitația sterilă a principiilor de către impostura demagogică, aceea care ducea la convertirea principiilor în contrariul lor. Toată *Opinia publică* e un model savuros de fabricare a unei pseudo-opinii colective într-un loc de muncă, prin înbusonarea principiilor la interese personale și momentane, cu deghizamentul demagogic de oportunitate. Satira viza, desigur, perversități morale moștenite, dar totodată descoperirea modalității noi de contravenție etică și de antisocialitate. Dificultatea autorului nu era deloc minoră, căci păcatele eterne iau în timo înfățișări inedite, nu chiar imediat și lesne depistabile, iar clivajul adevărului de minciună e cu deosebire anevoios cînd forma este aceeași. Problema a fost a tuturor satiricilor, implicînd cîteodată aspecte dramatice, ca în opera lui Heine — care percepea, cu dureroasă surpriză, pervertirea principiilor revoluționare, în Germania, prin chiar enunțarea acelor principii, dar în contexte false; sau în opera lui Caragiale, care se sufoca de indignare întîlnindu-se zilnic, în viața publică, cu romanticul revoluționarism pașoptist degradat în logoreic și obtuz liberalism burghez. Beaumarchais a exprimat teoretic această universală dificultate a genului: „e nevoie de o disconveniență socială în subiect. Dar cum să arăți personaje vicioase? Doar viciile și abuzurile nu se schimbă, chiar cînd societatea are tendința de a se schimba. Ele se deghizează cu mii de măști ale moravurilor dominante. A smulge aceste măști, a arăta chipurile veritabile, iată nobila noastră sarcină“.

Nobilă și grea, îngreunată și de reacția rapidă și intempestivă a maloneștilor, ca și a celor ce intră în alertă din precauție, imputîndu-i satiricului, printre altele, generalizarea nemotivată a cusururilor, ultragiul adus persoanelor ori clanurilor, ironia dizolvantă — acolo unde se zice că ar putea opera și bunăvoința constructivă —, pretinsa incapacitate de a vedea și ceea ce e înălțător în viață, presupusa tendință de a defăima realitatea. Satira e o substanță alergenă. La procesul public făcut comediei *Siciliana* — proces, din ferice, fără urmări administrative —, scriitorul a fost

intrebat de oponenți „unde a găsit el în viață speciemenele înfierate în piesă”, ca și cum furnizarea unor identități și adrese ar fi putut modifica sau demoli conspectul critic, iar imposibilitatea de a produce sursele concrete ar fi anulat tipurile, angelizând brusc demonii și pulverizând intriga.

O particularitate a comediei lui Aurel Baranga: prezența eroului exemplar. Susținerea, potrivit căreia acest erou ar fi o inovație modernă, n-are suport. Molièrescul Alceste, Figaro, Ceatki al lui Griboedov (în *Prea multă minte strică*), goldoniana Mirandolină, eroi moralizând cu zîmbetul pe buze și onestitate deplină în cuget, în piese engleze — din Renașterea pînă la Shaw și Wilde —, raisonneur-i simpatici și zeflemişti în comedia franceză a secolului nouăsprezece, în comedia scandinavă etc., fac posibilă o antologare masivă a tipului. În comedia românească mai veche el e, de asemeni, prezent, de la producerea mai naive ale lui Iosif Vulcan, la cele consistente ale lui Alecsandri și, mai tîrziu, la Valjan, Mircea Ștefănescu, Tudor Mușatescu (Spirache Neculescu în *Titanic-Vals*), Victor Ion Popa, G. Ciprian și alții. Eroul lui Baranga ilustrează însă un proces esențial nou: trecerea de la pasivitate la atitudine, pe o treaptă superioară de conștiință, socialistă. Eroul nu dorește să rezolve problema sa, ori numai problema sa, ci una comunitară, de substanță etică și socială. Astfel s-a creat un *arhetip* comic, un personaj de generalitate a cărui esență precede existența (Henri Gouhier), coborînd în scenă pentru a fi mereu altul — Spiridon Biserică, Adam Vintilă, Mitică Blajinul, Chitlaru, Bocioacă. E un amestec de realitate reconoscibilă și irealitate, avînd nuanțe fantasmagorice — cum observa regizorul G. Tovstonogov —, concretețe (câci e inventator, arhivar, ziarist, corector) și abstracțiune în teritoriu alegoric (el descoperă eroarea, o rectifică, o denunță, o înalțează instanței cetățenești, o pune în efigie). În personalitatea eroului e un coeficient de claritate și unul de ambiguitate: spiritul său ofensiv are o direcție limpede, naivitatea sa e însă echivocă: luptînd împotriva disimulării prin disimulări, nu e „integru” în sensul comun, nu se extrage rigid justițiar din context, se detașează doar provizoriu, în funcție de cazul dat; nu neagă mediul, își propune ameliorarea lui, sugerînd, prin făptura și actele sale, latentele pozitive ale aceluia mediu.

A fost reținut, cu deosebire, Spiridon Biserică, dealtfel cap de serie, apărut în lume în 1952. Oximoronul *miel turbat* n-a fost studiat, titlurile pieselor fiind în genere neglijate — adesea și neglijabile. Firește, în cazul în speță, nu e vor-

ba numai de titlu. Formula rezumă un șir de personaje și atitudini congenere. „Mielul” ca simbol vine de departe, investit cu blîndețe și inocență. A fost preluat — desigur, din misterele medievale, unde apărea în dramatizările după Noul Testament — de către farsorii. În reprezentațiile sacre, păstorii îl aduceau evlavioși pe brațe, cum se poate vedea în adorațiile mistice ale lui Van Eyck, sau îl minau blajin, ca în idilele rustice sacralizate ale lui Jehan Foucquet, iar farsorii i-l așezau pe după cap sau sub braț ciobanului nătîng Rîflaț, sau îl puneau pe Agnețel din istoria domnului Pathelin s-o facă pe nebulul, imitîndu-i behăitul subtil. Vom regăsi mielul ca motiv comic la Chaucer sau în poemele macaronice ale lui Teofilo Folengo. Într-o piesetă a lui John Heywood, ciobanul visează că mieii se prefac în oi uriașe și-l mănîncă. Un fir din acest vechi caier e tors și în piesa lui Baranga, unde funcționarii disoluți și feloni de la cabinetul de inovații sint incredințați că muncitorul inovator e bun și supus, „mielul lui Dumnezeu”. Într-adevăr, născocitorul „cheii franceze fără ghivent” e leal și încrezător. Apoi însă va mima sarcastice supunerea, naivitatea, credulitatea, înscriindu-se chiar în falsa perspectivă a birocraților. La un moment dat, va izbucni, atacînd și clamînd: va „turba” pentru a-reinstaura ordinea normală.

Mitică e și el blajin, un sfînt, mucenic al arhivelor, generos, corect, debonar. Față de subalternii care vor să-l tragă pe sfoară are o atitudine condescendent zîmbitoare și comprehensivă, vîdînd un suflet ce nu cunoaște ranchiuna: Gică (lui Mitică, în clipa în care acesta voia să se reapece de lucru): Tovarășe Mitică, o chestiune importantă. *Mitică* (îngropat în documente): Zi-i. *Gică*: A murit tata. *Mitică* (cu ochii în hîrtille lui): Nu mai spune, condoleanțele mele. Cînd? *Gică*: Azi-noapte... Așa încît v-aș ruga să mă lăsați să plec mai devreme, și miine... *Mitică* (mereu ocupat): Sigur, draguță, mai încape vorbă?... Dar ce a avut? A fost bolnav, a zăcut, cîți ani avea? *Gică*: Tinăr, tovarășe Mitică, nici șazecei de ani. *Mitică*: De, ce să-i faci? Sigur, dacă s-a întîmplat, nu pot decît s-o regret și să fiu, cu tot sufletul, alături de durerea dumitale. O singură observație mi-aș îngădui să-ți fac, în situația asta, grea, în care te afli. *Gică*: Ce observație, tovarășe Mitică? *Mitică*: Acum patru ani (scoțînd dintr-un sertar un catastif)... mai exact, la 17 noiembrie 1961, ai lipsit trei zile, fiindcă ți-a murit tata. Exact? *Gică*: Era tatăl meu bun... *Mitică*: Dumnezeu să-l ierte. Dar la 7 martie 1962 ai lipsit din nou două zile, fiindcă ți-a murit tata... *Gică*: Era cel care m-a crescut. *Mitică*: Te privește.

La 9 noiembrie, același an, ai lipsit o săptămână, plecat la Caransebeș, fiindcă ți-a murit tata. Gică : Nu se poate. Mitică : Ba se poate, că e notat aici. Stai, că n-am terminat. La 4 iulie 1964 ai cerut un ajutor de înmormintare, fiindcă ți-a murit tata. (Închizând catastiful). Ce te faci, domnule, cu atîția tați ? De unde-i scoți, Gică ? Eu am cunoscut cazul unui tată care avea șapte copii, dar un copil care să aibă șapte tați, și toți morți, asta n-am mai pomenit. (Dă din cap cu mare amărăciune). Și pe urmă, om tinăr ești dumneata ? Nici atîta fan-tezie, să inventezi și alte rubedenii, n-ai ? Mamă n-ai ? Bunic n-ai ? Soră, frate, n-ai ? Unde naiba te-ai născut ? Pe strada ? Ești copil găsit ? Sau te pomenesti că ești primul homuncul fabricat în eprubetă ? (Aspru)... Treci, te rog, la locul dumitale și inventează un deces mai plauzibil. Sau nu, stai, tatăl e totuși motivul cel mai bine găsit. Te previu însă că e ultimul tată pe care ți-l mai îngrop. (Cu un alt ton, tandru). Domnule Gicule, domnule Gicule, de ce nu-mi spui, mai bine, c-ai convins-o pe Geta să meargă cu dumneata la cinema ?"

Cînd e însă ultragiât în convingerile sale, devine demonic pentru a da alarma față de sclerozele responsabilității din instituție. El zeflemisește caricatura vigilenței, nu vigilența însăși, opunînd o grotescă înscenare de tip polițist unei incurii înveredate. Dezacordul, uneori impulsiv, altori doar ricanator al eroului exemplar, semnifică dobîndirea unei noi condiții sufletești a omului simplu, ajuns la convingerea că e propriul său stăpin, nu mai slujește la alții, nu depinde hotărîtor de indivizii supraalterni, ci de comunitatea de muncă. „Manifestă un curaj nebunesc — zice despre acest erou Radu Popescu — și o încredere pură, demască pe ticăloși și, mai ales, *mai ales* le spune pe nume, în gura mare..." fiind „răzbu-nătorul publicului prin sine însuși". Furia e însă comică, deși sancționează anomalii periculoase. Protestul e ironic, uneori, sarcastic.

**A** cțiunea eroului e și ea specifică, adică în registru comic. El obișnuiește să joace o *farsă* ambuscaților, montînd o scenetă cu țel terapeutic, așa cum își propune, în regn tragic, Hamlet, cu actorii, deveniți pentru o clipă artiști cu sarcină specială într-o psihodramă. Farsa e preparată cu ingeniozitate hazlie, încheierea ei fericită înveredînd biruința inteligenței asupra prostiei abuzive și orgolioase, sau doar asupra superficialității deșuchiate. Mitică Blajinul se preface a fi agent al unei puteri străine, înspăimîntîndu-și superiorii cu un pretins transfer al arhivelor. Chitlaru și Pascalide edi-

fică farsa relației personale dintre redactor și ministrul presei, ceea ce produce violente și cameleonice convoluții de grup în redacția „Făcliei vii". Fifi din *Siciliana* le joacă cel mai rău renghi posibil adoratorilor ei citadini blazați sau interesați, plecînd pentru totdeauna la Damian, cel din sat. *Fii cuminte, Cristofor!* e toată o farsă sprintenă.

Procedeul — ca și specia, dealtfel — are, iarăși, tradiții îndelungate, de la Adam de la Halle, la Courteline și Alfred Jarry, de la Ruzzante, la De Filippo, de la Lope de Rueda, la Jacinto Benavente, de la Costache Caragiale, la Tudor Mușatescu. Farsei — așa cum se conservă la Baranga — îi e propriu comicul intens, tonul burlesc, antilogismul situațiilor, sensul critic, dinamismul acțiunii, nescala invenție umoristică, scenicitatea. Această din urmă însușire provine mai cu seamă din punerea în scenă a teatrului în teatru, cu o regie interioară mu-calită și deșteaptă care ține seama de ritmul intrărilor și ieșirilor, de pregătirea loviturii, pauza de după poantă, intervenția într-un dialog al celui de-al treilea, cli-maxul comic, cu un crescendo rossinian în *affretando* și *scherzando*. Probabil că la această scenicitate se gîdea Ion Vartic, scriînd (într-un articol din „România Literară") că sintem în fața unui „teatru teatral". Criticul exprimă și o impresie unilaterală, anume că astfel „prin această aspirație către teatralitatea pură, dramaturgul expiază păcatele eticii sale primarmaniheiste... după cum ne face să uităm turnura de «piesă ocazională» pe care o iau din cînd în cînd piesele sale" (ce-o fi însemnînd aici „etică maniheistă" ? Toată satira e astfel : de la Aristofan la Nicuță Tănase, deschis moralizatoare : apoi, orice etică operează într-un cîmp de polarități distincte ; comedia nu-i niciodată ocazională, ea nu se pliază nici unui fel de servitute conjuncturistă). Dar cu toată îngustimea privirii, în acest paragraf, criticul observă ulterior judicios, în esență, că scriitorul a ilustrat cu predilecție farsa, și anume, sub regimul unui „instinct sigur al teatralității".

S-a mai observat la Baranga instantaneitatea replicii, cu efect exploziv, deși aparența cite unui dialog e de schimb aleatoriu de informații banale. Iată o pagină concludentă din *Travesti* (între doi soli care se văd rar) : *Alexandra* : Noroc, Michi... O secundă. Ia loc. (Cu receptorul la ureche.) Ce e pe acasă ? *Mihai* : Bine, foarte bine... Coca a rămas însărcinată. *Alexandra* (tot timpul agățată de aparat și de tonul care nu mai vine) : Nu mai spune ! De cînd ? *Mihai* : Îți dai seama că m-am jenant s-o întreb. *Alexandra* (bătînd disperată în furcă) : Și ? *Mihai* : Și nu mai spală. *Alexandra* : Fireesc. Ce, vrei să piardă copilul ? *Mihai* : Așa că, am dat cearceafurile la spălătorie, la

„Nufărul”. *Alexandra* : Foarte bine. *Mihai* : Și am pierdut bonul. *Alexandra* (bătând în furcă) : Mare plictiseală ! *Mihai* : Mie îmi spui ? *Alexandra* (i-a venit tonul) : În sfârșit ! (Face un număr de telefon.) Alteceva ? Formidabil ! Ocupat ! *Mihai* : Ne-a furat butelia de aragaz. *Alexandra* (alte bății furioase în furcă) : I-auzi... Cind... *Mihai* : Se pare că alaltăieri dimineața. A lăsat-o Coca în fata liftului — îți dai seama că nu putea s-o care sus — și cind s-a întors, n-a mai găsit-o. *Alexandra* : Și cum găsește ? *Mihai* : Nu găsește. Ne descarcăm și noi cum putem. Mai un parizer... mai un mușchi ligănesc... *Alexandra* : Trebuie să faci neapărat rost de o butelie... Dă un anunț la ziar... *Mihai* : Așa m-am gândit și eu... Nichi... *Alexandra* (a obținut în sfârșit tonul ; a format numărul) : O secundă... Cabinetul ministrului... (Așteptind, cu mina astupă receptorul.) Ce e cu Nichi ? (În receptor.) Aștept. *Mihai* : Sint pur și simplu disperat... De trei zile nici n-a mai dat pe acasă. *Alexandra* : Am știut că aici o să ajungă. L-ai răsfățat. *Mihai* : Eu ? *Alexandra* : Mihai dragă, mie poți să-mi reproșezi orice, dar că l-am răsfățat, în nici un caz, fiindcă eu nici n-apuc să-l văd... (În receptor.) Da, tovarășă, eu. Aștept. (Lui Mihai.) Alteceva ? *Mihai* (funebru) : Gîlcă. *Alexandra* (panică, a scăpat receptorul din mînă) : Ce e cu Gîlcă ? *Mihai* : A sărit să-l muște pe copilul doamnei Dumitrescu. *Alexandra* (emoționată, în sfârșit) : Mititelul... Probabil că e în călduri... Sau l-a contrariat ceva...“.

Coliziunea dintre două stări de spirit contrarii dictează un anume ritm, în care interogația și răspunsul capătă, treptat, fosforescență, telefonul dînd femeii un spor de aferare, iar bărbatului — căruia îi apare ca un intrus agasant — accentuindu-i indispoziția inițială. Iată încă o pagină, din *Interesul general*, în care replicile binevoitoare, de pseudoaltruism, primesc riposte glaciale. „*Hrisanide* : Ai probleme ? *Bocioacă* : Nu, tovarășe director. *Hrisanide* : Sint greutăți ? *Bocioacă* : Ca în toate părțile. Dar, nu știți cum se întîmplă ? Stai, te frămînti și, pînă la sfîrșit, o scoți la capăt. *Hrisanide* : Cu oamenii dumitale te împaci bine ? Vezi, fii atent, sufletul omului e complicat, iar aparențele înșală : te uiți la el, pare un sfînt și, în fond... *Plătică* : E a mai cutră. *Bocioacă* : La mine în serviciu, nu există. *Hrisanide* : Ai nevoie de vreun ajutor ? *Bocioacă* : În ce direcție ? *Hrisanide* : În primul rînd, în muncă. *Bocioacă* : Nu. La ora actuală, n-am nevoie de nimic. *Plătică* : Ia, ia și pepsi, că tot se aruncă. *Hrisanide* : Atunci, poate că din punct de vedere personal... Poate că soția dumitale are vreo problemă... *Plătică* : Nu, că e burlac. *Hrisa-*

*nide* (admonestare dulce) : Cum se poate una ca asta, tovarășe Bocioacă ? *Bocioacă* : Nu s-a nimerit. *Hrisanide* : Un om plăcut, distins — nu știu cum să spun — agreabil, ca dumneata, să nu-ți găsești o tovarășă de viață ? ! (Lui Plătică.) Ia să ne gîndim, împreună, la problema asta... *Plătică* (notindu-și în carnet) : „Soție — Bocioacă“. Să vedem ce fete ne vine de la politehnică... Anu' trecut ne-a trimis numai băieți... Aștia sint inconștienți... *Hrisanide* : Cu casa cum stai ? *Bocioacă* : Bine, tovarășe director. *Hrisanide* : Omul ăsta mă exasperează. Și cu casa stai bine ? Păi, bine, frate, dumneata incetezi să fii un om, începi să devii un personaj de teatru“.

După cum se vede, dialogul se încheagă iute din chestionări, informații laterale și siderări mimate, într-un joc continuu al disimulărilor. Se va remarca, în genere, preferința pentru replica brevilocventă, cu întretăieri scinteietoare. Din concentrarea logosului, în spiritul comediei universale, s-a născut și aici replica leitmotivică, formulă rezumativă ilustrînd stereotipia, sau o anume cecitate, sau (și), prin catafazie, un semn de punctuație în ortografia scriiturii comice, o intrerupere abnormă ori cel puțin neașteptată, citeodată poznașă, a vorbirii cursive. „Ce căuta el pe galera aceea ?“ la Molière, „Nu plinge ! Ești volintr !“ la Caragiale, „Nu putem pleca, îl așteptăm pe Godot“ la Beckett, „Nu-mi distruge viața“ la Mazilu sint în corepondență cu „Fii cuminte, Cristofor !“, „Nu mă siliți să iau măsuri radicale“, „Se amină !“ (în *Sfîntul Mitică Blajinul*). Atari formule au, după Bergson, și un rol psihologic mai subtil, ținînd de compresie și detență — determinate de stimuli diferiți : „Într-o repetare comică a aceluiași cuvinte în general se află prezenți doi termeni : un *sentiment* comprimat, care se destinde ca un resort și o *idee* care se amuză a comprima din nou sentimentul.

Vorbind despre eroul exemplar, să precizăm și cine este adversarul său în comediiile lui Baranga. Niciodată un individ, ci o *bandă* de farfarale obtuze și pramatii patente. (La Tudor Popescu, autor mai recent, banda e foarte compactă ; în ultima comedie a lui Mazilu, *Mobilă și durere*, sint două bande, rivale !) Am mai examinat, într-un studiu, alcătuirea celulară a grupului acesta inamic, înche-gat prin mutualism, ca o colonie de sifonofori. E compus din indivizi versatili, cu aere candido, octofori salariați și deținători de funcții : în *Opinia publică*, redactorul-sef al unui ziar și acoliții săi, cei mai înapoiați redactori și reporteri ; în *Interesul general*, un ministru adjunct și un director general ; (sensibilizați peste măsură de treptele scării ierarhice pînă la care cutezase să urce satira, o parte

cîin realizatorii angajați în viitorul spectacol i-au propus scriitorului să scadă gabaritul funcțiilor. Cîteva zile mai tîrziu, ziarele anunțau demiterea unui ministru adjunct și a unui director general pentru grave abateri în munca ce le fusesse încredințată de stat).

Cum luptă *banda* pentru a-și salvagarda interesele amenințate? Ea organizează îndeobște o *ședință* principală, reprezentînd însă falsificarea unei proceduri democratice, căci reuniunea e meticolos pregătită, vorbitorii fiind fixați anticipat și instruiți asupra a ceea ce trebuie să spună, hotărîrile fiind și ele ante-stabilite. (Ion Băieșu va duce mai departe, în forme caricaturale, procedeul). În *Opinia publică* ședința e condusă astfel încît cei care au alte păreri decît opiniile socotite ortodoxe sînt împiedicați să ia cuvîntul. În *Interesul general*, Hrisanide ascunde în fiecare buzunar cîte un discurs de o altă tonalitate, pentru a face față oricăror eventualități.

Dar dacă, spre deosebire de adversari, nu e pârtaș la o grupare, eroul exemplar nu e nici complet singur. Lîngă Spiridon Biserică e Dumitru Ionescu-Perjoiu, lîngă Chitlaru sînt Otilia și Pascalide, lîngă Mitică Blajinul e Adela. (Un asemenea dispozitiv va fi înlînit și în comedii ale lui Dumitru Solomon, firește, și cu alte caracteristici). Apoi există totdeauna și o forță colectivă care poate bloca malversațiunile: *opinia publică* autentică, metaforizată, în *Mielul turbat*, prin „raidul” gazetăresc de care se tem atît de spăimînos birocrății de la cabinetul tehnic (Teodor Mazilu va opta și el pentru formula: în *Proștii sub clar de lună* riposta societății e simbolizată de „controlul financiar”); în *Siciliana* e întruchipată, indirect, de primar, un erou frumos și... invizibil, dar omniprezent; în *Sfîntul Mitică Blajinul* e ministerul de resort, care va interveni prompt și decisiv.

Confecționînd, la început, cu oarecare facilități happy-end-ul meliorist, Aurel Baranga a devenit, cu timpul, ceva mai circumspect și, în *Opinia publică*, după

ce a propus ca zei tutelari ai unui posibil deznodămînt ferice un ministru al presei și un spectator, a rămas pe gînduri: oferind trei alternative de încheiere, dintre care una foarte neplăcută — cum ar fi zis Bernard Shaw —, sau neagră — culoarea preconizată în atari cazuri de Anouilh —, autorul a invitat participanții la spectacol să decidă, pe cont propriu, care poate fi soluția, somîndu-i amical să se constituie în opinie publică nu numai în piesă, ci și în circumstanțe asemănătoare ale vieții. În *Interesul general*, răspunsul canalelor la ironia demascatoare e anihilarea eroului, dîncolo de crimă scriitorul nemaigăsînd decît o întorsătură bufă, cu victima săltîndu-se din coșciug ca să proclame evaziv farsa. Cum acest deznodămînt nu rezolvă problema ce s-a tot innodat pînă aici, dînd un nex tragicomic, ramîne să considerăm că „farsa atroce” — cum e subintitulată piesa — i-a fost jucată într-un fel autorului însuși de propriul său erou, cazul clasîndu-se, ca într-o nuvelă de Dürrenmatt, pentru a fi redeschis altcîndva. *Opinia publică* e, de astă dată, în întregime în sală și-i ramîne a se sesiza platonice, evident, nu fără consecințe în planul conștiinței.

Comediile satirice ale lui Baranga, re-luate mereu de teatrele romanești, avînd, unele, o longevitate scenica matusalemica, traduse și jucate în mai multe țări, aparute într-un volum de *Opere* în U.R.S.S., comentate în „Istoria teatrului universal” a lui Vito Pandolfi, în „Istoria teatrului european” a lui Heinz Kindermann, citate în Enciclopedia Britanică, clasificate în repertoriile bulgare, tirlandeze și din alte țări, notate, bineînțeles, în toate cărțile românești de referință (cu excepția unui singur Dicționar, lacunar și sub destule alte raporturi) sînt, hotărît, mereu *actuale*. Feluriți exegeți pot gasi felurite explicații etiologice rap-tului, dar el rămîne fapt.

Rîsul tonic și adonitiv al lui Baranga ne însoțește — și o va mai face, probabil, multa vreme.