

ÎN TRE DOUĂ ERORI FILOZOFICE*

Spectacolul Teatrului Mic cu *Iertarea*, în regia lui I. Cojar, este unul dintre acele fapte de teatru „integratoare” și active care propulsează evoluția dramaturgiei, pentru că propune propriul său punct de vedere asupra unei piese românești dintre cele mai interesante¹, asupra căreia s-au emis de la apariție² multe opinii favorabile, fără să fi fost totuși discutată prea pe larg. Acest „punct de vedere spectacol” se face auzit într-un moment când sterila controversă ce izbucnește din când în când la periferia profesiei, între două poziții extreme, la fel de neavenite (pe de o parte, cei ce susțin reprezentarea oricărui text original nou; pe de alta, cei ce afirmă în abstract un decalog de exigențe absolute, refuzând sprijinul scenic textului imperfect, dar meritoriu), a atipit parcă, obosită de propria sa zădărnicie; cu atât mai limpede reprezintă el un răspuns la o problemă reală: cum este prezentată și reprezentată dramaturgia contemporană românească. E o chestiune de atitudine în creație, care înseamnă și a alege o anume piesă, căreia artistul (sau echipa) se simte chemat să-i ofere drept argument mijloacele sale interpretative (în opoziție cu înscenarea întâmplătoare, din considerente de plan și repertoriu, a oricărui titlu cu eventuale rezonanțe de actualitate); și, mai ales, capacitatea de a „deschide” piesa aleasă până la cele mai intime implicații de sens, de a o asimila organic, printr-un act de responsabilitate intelectuală, și a o reoferi încorporată unui univers viu de sugestii sensibile — toate acestea, în cea mai profesională accepțiune a termenilor. Adică, oferindu-i atu-ul major al faptului de artă. E o realizare care merită să fie corect definită, tocmai pentru că se manifestă o tendință nivelatoare în aprecierea fenomenului spectacol, care nedreptățește câteodată teatrele și creatorii consecvenți cu ei înșiși.

Ce perspectivă deschide deci spectacolul asupra piesei? ³

În primul rînd, perspectiva unei „atitudini filozofice”.

Materialul dramatic al *Iertării* a trecut printr-un interesant proces de sedimentare; nuvela *Acceleratorul* propunea, în linii mari, aceeași ipoteză, totuși atmosfera ei era fundamental diferită, pentru că faptele, gesturile, modul de a gândi al eroilor erau întrețesute unui fundal de observații și comentarii ținînd de un realism psihologic complex și variat, care situa în prim-plan zbaterile unor destine; era o „dramă în mișcare” ale cărei desfășurări de evenimente se căutau îndelung și încordat, cu reveniri, ezitări, praguri. Pe drumul de la proză la teatru — contrariu obișnuințelor în acest soi de situații — a intervenit o restructurare în sensul abstractizării și esențializării; polii conflictului s-au depărtat și mai mult, ambiguitatea psihologică s-a redefinit ca dedublare dialectică între adevăr obiectiv și adevăr subiectiv, climatul afectiv s-a răcit. Ecuații care descrie raportul dintre personaje e mai dinărie, mai severă: ne aflăm în fața unui concentrat care nu ne îngăduie prea multe căi de acces, ci ne impune o „schemă de dramă” afirmată de la început ca atare, și nu-și rezervă decît o singură desfășurare posibilă; în schimb, se deschide un larg spațiu interpretărilor și aprecierilor valorice. Cuvîntul „schemă” nu are aici nimic peiorativ: Băieșu a reușit să înfringă

* TEATRUL MIC: „Iertarea” de Ion Băieșu

Regia: Ion Cojar. Decoruri și costume: Adriana Leonescu. Distribuția: Dumitru Furdui (George); Leopoldina Bălanuță (Lia); Mihai Dogaru (Cornel); Eugenia Popovici (Femeia); Constantin Dinescu (Doctorul); Elena Pop (Anișoara)

¹ Distinsă, de altfel, cu Premiul pentru dramaturgie al Uniunii Scriitorilor pe anul 1968.

² Vezi „Teatrul”, nr. 5/1968.

³ Cu prilejul premierei absolute, care a avut loc la Arad, revista noastră a publicat, în nr. 12/1968, un prim comentariu asupra textului ca atare, la care facem cuvenita trimitere.



**Leopoldina Bălănuță
(Lia) și Dumitru
Furdui (George)**

un canon, atmosfera acestei „drame schematice” e misterioasă, încărcată de o aparte tensiune tragică.

Pe această dimensiune de esențializare a textului, ca un pas mai departe, a fost gândit spectacolul; axul său este ridicarea de la imediatul acțiunilor și gesturilor spre sfera dramei de idei, traiectoria către semnificație. Ceea ce stă aici pe primul plan nu este deci „cazul” în sine al traumei psihice și tot lanțul de suferințe și greșeli ce nu pot dobîndi „iertarea”, ci descifrarea complicatei dialectici a raporturilor umane (și, în cadrul lor, a reflexului social), examinată la nivelul unor destine neobișnuite, despărțirea esenței de aparență în înțelegerea și aprecierea actului omenesc, a cauzelor, mobilurilor și consecințelor sale.

Spectacolul sesizează aici tonalitatea particulară a piesei *Iertarea*, în contextul dramaturgiei noastre actuale; căci ea nu se afiliază pe deplin nici orientării tradițio-

nale spre piesa realistă, de situații și caractere, aspirînd spre „concentratul” de realitate istorică și socială; dar nu e ispitită nici de cochetăriile — la modă în mediul dramaturgilor foarte tineri — cu teatrul vag și abstract, în care poți citi în același timp totul și nimic, joc de metafore și simboluri uneori șocante, dar încă prea arareori dense. *Iertarea* încearcă un drum propriu: pe o temelie fixată într-un sistem de coordonate de timp și spațiu se înalță liber eșafodajul îndrăzneț al unei experiențe a spiritului în eroare, urmărită în inevitabilul său eșec, devenirea unor cazuri de conștiință. Experiența aparține unor personaje care țin de o structură arhetipală, dar și-au găsit în același timp o fizionomie și o relație inedite, prin care se definesc ca aparținînd unei problematici profund contemporane.

Premisele implantate în real sînt concise. Lovit prin surprindere, George (D. Furdui) nu realizează întîi nimic din ce i se întîmplă, se epuizează în încercări de a reface ordinea romantismului său univers juvenil; apoi, nereușind, cedează definitiv, și toate legăturile omenestii în care era prins se desfac și cad de pe el, moarte. De aici începe experiența singulară a întoarcerii în sine, aventura coborîrii în adînc — care înseamnă și dramaturgie o experiență, căci scriitorul trebuie, fiind consecvent cu premisa, să construiască pentru unul dintre eroi un fel de izolare imaterială, păstrîndu-l în relație și în același timp „separat”. Dintr-o dată, un om nu mai știe să-l asculte și să-l privească pe cel ce-i vorbește „dacă nu e invitat s-o facă”, nu dorește să fie necesar nimănui și nu mai are nevoie de nimeni: e un fel de amnezie la etic, ce provoacă o ruptură brutală în eșafodajul de precepte ce fac posibil un anumit mod evoluat de conviețuire între oameni, o „golire de substanță” ce răstoarnă *tumea pentru om*, făcînd-o stranie, de nelocuit, transformînd-o într-o arhitectură de convenții verbale oarecare. Și iată întrebarea, prima întrebare: ce se întîmplă dacă, într-o bună dimineață, cineva, o ființă oarecare, încearcă să denunțe contractul cu omenirea, devenind un Robinson pe o insulă de tăcere? Dacă ceea ce era pînă ieri o relație vitală (cu semenii, cu munca) își pierde acoperirea, și insul încearcă să iasă din „joc”? În ce direcție se rostogolesc consecințele unor asemenea acte?

Personajul nu e antieroul clasic; mai degrabă un nonerou, grăunte de nisip a cărui prezență, zgrunțuroasă și iritantă, deschide dintr-o dată un proces fenomenului de alterare a unor valori morale. E foarte semnificativ faptul că nu avem de-a face cu un reprezentant al speciei de eroi definiți prin protest, dar avînd ceva de afirmat sau de negat și jucîndu-și soarta din trufie: George reprezintă, dimpotrivă, ipoteza omului înfrînt înainte de a-și fi putut verifica vreunul din generoasele elanuri ce traversează visurile oricărui adolescent, înainte ca vreunul dintre acestea să se fi constituit în Ideal. Nu vom ști niciodată valoarea adevărată a ceea ce s-a pierdut — poate tocmai faptul că a fost surprins încă în „minorat”, din punctul de vedere al cristalizării personalității, l-a condus în impasul fără ieșire în care se află. Cert e că-și acceptă în așa măsură condiția, încît renunță la absolut tot ce putea să-l mai ancoreze pe acest tărîm; singurul său efort e de a se abstrage de la real. Starea lui amintește cîteodată de cea a eroului lui Poe, prins în vîrtejul Maelström-ului: amestec de groază și fascinație, de luciditate și dureroasă voluptate de a fi cunoscut o altă dimensiune, atît de aproape și totuși pe alt tărîm. Ideea acceleratorului e (biologic și psihic) un nonsens, o aberație, dar nu reprezintă mai puțin porțița de evadare, trapa de acces într-o lume subterană, și în această ordine validitatea ei științifică n-are importanță. În felul său tăcut, dar cu încăpățînarea și viclenia unei sălbăticiuni hăituite, George și-a construit această lume ascunsă: fără oameni, cu un greiere, cu o pisică, niște melodii, mult loc gol împrejur. Un vid populat cu umbre, dar păzît cu strănicie.

Nimic mai firesc decît faptul că o asemenea zonă aparte, încrustată într-o porțiune de existență normală, „întreține” jurisdicția oricărei legi și norme și se constituie în sursă de probleme. În primul rînd, George e pol de opoziție pentru Lia (Leopoldina Bălanuță); ea este aceea care i-a deviat cîndva cursul vieții, ca atare se simte obligată (de remușcare), dar și îndreptățită (de principiul moral) să-l aducă înapoi. Ea va acționa deci, și din acțiunea ei, aparent benignă — gest de soră de caritate (dar înfăptuit cu înverșunare fanatică și cu aceeași funciară brutalitate posesivă), firele unui păienjenis de întrebări se vor țese de-a curmezișul tuturor momentelor piesei. Care este natura relației ce-l unește pe individ cu individul și în ce măsură trece această relație printr-un „filtru” social? Pînă unde se întinde solidaritatea și unde începe imixtiunea în viața intimă? Unde începe și unde încetează datoria? Ce înseamnă, în fond, a fi un om social?

Pe de o parte, deci, un om închis cu disperare într-o soluție falsă, înșururat, „pustiu”, la marginea mizeriei fizice; pe de alta, o voință încordată ca un arc de oțel, o energie aproape fără limite, o personalitate puternic structurată pe axul acțiunii, trăind o nevoie organică de pozitivitate, dar în actele căreia se strecoară de fiecare dată un simbreu otrăvit, ce prefăce fiecare înfăptuire într-o distrugere. Pe cât de asociaț și George, pe atât e de mare gradul de integrare de la care pornesc hotărârile Liei; totuși, reflexul ei social cvasiautomat funcționează antisocial. Ne aflăm în momentul cînd omul care a fost cîndva victima ei a depășit faza deznădejzii acute, a reușit să-și neutralizeze într-un fel suferința, instalîndu-se într-un soi de echilibru relativ pe care-l asimilează cu fericirea. Are cineva dreptul să mai intervină? Trebuie sfărîmată iluzia? Trebuie operată tumoarea, indiferent de viața pacientului? Există numai dreptul de a reuși, sau și dreptul de a rata? De aici încolo, se deschide drama Liei, ființa aparent stenică și robustă, obișnuită să facă întotdeauna ordine în jurul ei, dar care, la primul eșec al decalogului de formule în virtutea cărora există, intră cu toată capacitatea ei de trăire în plină criză. Crima față de libertatea unui om, săvîrșită în trecut, e o greseală pînă la un punct explicabilă; dar ea insistă, și insistența în sine devine odioasă, pentru că în lupta pe care o duce s-a pierdut de mult sensul superior, umanist. Ea regretă sincer *fașta*, dar nu poate înțelege nici acum cît e de primejdios modul de a gândi care i-a inspirat-o, și continuă să fie convinsă că, în măsura în care intențiile îi sînt bune, deține și autoritatea de a interveni și de a decide. Golite însă de generozitate, de dragoste pentru om, de înțelegere, de compasiune, frazele pe care le minuieste s-au chircit, s-au uscat, metamorfozîndu-se în contrariul lor: sloganuri, instrumente ale unei presiuni brutale și fără rost. Din momentul în care oamenii reprezintă mlădioase figuri de ceară în mîna ei, piese pe eșichierul de carton al unei ambiții reci, Lia a părăsit și ea universul normalului; e drept, nu și-a pierdut coordonatele de timp, se descurcă dezinvolt, prea dezinvolt, cu un limbaj de circumstanță, dar cazul ei nu e mai puțin grav. Ieșind din rînd pentru a privi dinafară și de sus, renunțînd la îndoială, la teamă, la emoțiile individului obișnuit, ea a jucat o carte fără întoarcere și și-a pierdut condiția esențială într-o relație de solidaritate: monstruoase sînt deci nu atît faptele, cît ceea ce exprimă ele. Ruptura între precept și sens săvîrșită în conștiința ei e un fenomen de degenerescență ce se poate petrece atunci cînd individul falsifică (în sens contrar celui în care a pornit George) relația ce-l leagă de societate, încercînd să-și subordoneze un nivel căruia îi este de fapt subordonat, să se erijeze în putere absolută, dorînd să regizeze destinul altora, ca și cum ar construi din ființe docile și uniforme o lume rigid concepută, în care nu se rezervă loc pentru manifestarea libertății.

Totuși, relația George — Lia nu e relația univocă între „persecutat” și „persecutor”; „vinovăția” și „pedeapsa” în raport cu propriul destin sînt distribuite mai puțin simetric. Există singurătatea și nefericirea celui slab și singurătatea și nefericirea celui pietrificat; singurătatea și nefericirea celui mințit, singurătatea și nefericirea celui care minte. Drama reală provine din prăpastia ce s-a deschis între conștiința fiecăruia dintre ei și adevăr: chiar dacă și-au mizat întreaga viață pe o singură idee, pe o singură atitudine, sinceritatea și fervoarea subiectivă nu le pot oferi un suport obiectiv, nu pot justifica nimic și nu pot dobîndi recunoașterea nimănui. Himera îndelung șlefuită a lui George, reprezentînd în ochii lui salvarea, pe care ar dori s-o transmită oamenilor într-un suprem gest de răscumpărare pentru o viață ratată, e, la drept vorbind, un instrument de sinucidere față de care reacția de oroare e întemeiată. În ceea ce o privește pe Lia, situația e și mai complicată: e aproape imposibil de stabilit demarcația între dorința reală de a trăi conform comandamentelor etice superioare și utilizarea acestora ca instrumente ale vanității rănite, susceptibilității, setoasei voințe de putere. Ce s-a schimbat în ea? Pînă unde e o plantă parazită viguroasă și rapace agățată pe trunchiul unui organism social de mișcarea căruia se servește în mod deliberat, și de unde începînd e ea însăși prinsă în angrenajul unor seisme a căror legitate nu izbutește s-o priceapă? După cum, ceea ce proclamă ea — nevoia de a trăi normal în societate, de a avea cu oamenii raporturi vii și sănătoase, de a munci — de atîtea ori verificat ca adevărat, se arată viciat chiar *ca adevăr* în cazul special în care nu se așază sub imperativul moral al umanismului și refuză să țină seama de concretul situației și de ființa vie. Aceste două moduri opuse de a trăi adevărul se definesc reciproc ca două moduri de negare a realității în favoarea unei abstracții. Un limbaj comun e imposibil, chiar și un dialog — pentru că asta ar presupune acoperirea cuvîntului cu aceeași semnificație; e un tangaj ameițor între idei-sisteme, dintre care fiecare domină pe rînd pentru a recădea apoi.

La acest nivel de interpretare, *Iertarea* devine piesa unui conflict ireductibil între două erori filozofice materializate în existență: evaziunea într-o ordine nonumană, condiționată de pasivitate absolută, pe de o parte; substituirea umanului printr-o viziune

instituționalizată, și represivă, al cărui scop a fost înghițit de mijloace, necesitate, înecat în arbitrar, un fel de demențială tentativă de a lua în stăpânire atributele inalienabile ale interesului social major, pe de alta. Evident, erorile nu sînt echivalente, și lucrul se observă de îndată ce le raportăm la sistemul de valori al oricărei societăți umaniste, în speță societatea noastră: cea dintîi e o eroare tragică, angajînd o existență individuală: cea de a doua, o vină, pentru că primejduiește echilibrul dintre social și individual, libertatea lăuntrică — ca drept fundamental al omului. Această deosebire de esență e puternic afirmată în spectacol, care nu acordă Liei beneficul îndoielii și deci nici cel al îngăduinței: suferința ei e sumbră și violentă, a lui George, senină și pură. Această opțiune atît de categorică are însă consecințe pe două planuri: pe de o parte, „decide” negativ în cazul Liei, interzicîndu-i drama, în măsura în care este totuși o dramă reală; pe de alta, stinge luciditatea critică a spectatorului în cazul George, trecînd întrucitva personajul în zona sentimentalului.

În conflictul dintre spiritul retractil și spiritul ofensiv, primul zdrobit va fi în mod normal George: privat de pseudoviața larvară pe care izbutise s-o înfiripe sub pavăza ideii fixe a acceleratorului, dar neputînd reveni în urmă pentru a-și mai găsi salvarea alături de oameni, fuga și moartea în pădure nu vor mai fi decît grăbirea deznodămîntului inerent. O clipă descumpănită, Lia, cu un instinct vital treaz și cu o mare suplete adaptativă, se va reîmpăca ușor cu sine, transferîndu-și iarăși veleitățile asupra lui Cornel; acesta, gravitînd perseverent în jurul ei, va reintra deîndată, recunoscător și împăcat, în vechea sferă de influență. Se conturează astfel simetria tridimensională a acestei constelații de infirmități morale — căci, să nu ne înșelăm, și la el, cu toate că e orb, tot despre o infirmitate morală e vorba: deprinderea de a trăi pe seama cuiva, prin intermediar. Ceea ce i se întîmplă însă lui Cornel nu e — nu mai e — o dramă: dacă a existat șansa ca el, rămas singur — *răspunzător, deci liber* — să-și accepte soarta și să încerce să-și reclădească un rost, acum cercul s-a reînchis în sine. Relația structural falsă se va perpetua pînă la uzură, pentru că de data aceasta componentele ei își sînt reciproc adecvate: teribila voință a Liei va domina fără efort masa amorfă a spaimii, reticentei, dezorientării lui Cornel. Acestea sînt, epuizate în ele însele, alternativele „acceptării”.

Pornind de la premisele spațiului social real al contemporaneității, Băieșu și-a construit totuși piesa ca pe un „sistem închis”, care să nu-și poată găsi dezlegarea în nici un fel de schimb osmotic cu lumea dinafară. Ca să nu existe dubiu, a fost evitată orice întîlnire cu normalul, cei cîțiva oameni care mai circulă prin piesă sînt și ei tot ipostaze ale izolării: medicul de țară (Const. Dinescu), văzut în spectacol ca despărțit printr-un absolut vid spiritual, prin „viața la nivel biologic” (în piesă, în „anonimatul” său, există și un potențial de sugestii de solidaritate și de interes uman); Anișoara (Elena Pop), rămasă în trecut, ocrotită de cercul existenței ei mediocru-domestice; și mai ales bătrîna (Eugenia Popovici), singurătatea însăși, încă sănătoasă, dar definitiv inutilă, tînjind după oameni cu un fel de foame organică, însă rotîndu-se în marginea unei pustietăți, unde, evident, nu va găsi pe nimeni. E un fel de demonstrație *in vitro* și la extrem, ale cărei riscuri sînt intrinsece premiselor: o anumită artificialitate în desfășurarea raționamentelor așezate pe un alt teren decît acela al realității bogate și diverse a vieții în care-și găsiseră punctul de pornire, un anumit grad de relativitate a adevărului său, căruia nu i-a rezervat și nu-i îngăduie marea verificare cu adevărul obiectiv. Dacă George și Cornel și-au încheiat traiectoria dramatică de personaje și și-au epuizat interesul ca purtători de mesaj, Lia rămîne de aceea în parte ascunsă, „neresolvată”. Ce reprezintă ea, cu modul de a gîndi și a acționa prin care s-a impus atît de precis, privită nu ca anomalie de caracter sau ca pură eroare filozofică, ci considerată ca fenomen social real? Răspunsul la această întrebare e pasionant, dincolo de cadrele dramei, și el ar fi putut veni numai din raportarea la un asemenea adevăr. E drept, acesta nu-și găsea locul în construcția atît de specială a piesei: auto-claustrarea într-o atmosferă rarefiată și ușor stranie acționează puternic ca sursă de emoție. Dar totul se singularizează în așa măsură încît piesa ar putea fi receptată și numai ca piesa unui „caz particular”: ceea ce, firește, restrînge valoarea de generalizare a demonstrației, lipsindu-i argumentele intelectuale de suportul faptelor de viață efective.

În această lumină și între limitele ecuației propuse, concluzia profundă a *Iertării* se afirmă totuși cu o gravitate nouă: că uneori, dintr-o cauză sau alta — crimă sau eroare — o fișe din corpul realității se poate desprinde, evoluînd într-o direcție absurdă, aberantă, și că ea rămîne pierdută, fără să mai poată fi vreodată reîncorporată. Că faptele omenești, grave sau neînsemnate, sînt fără întoarcere; că bunele intenții sînt

inoperante atunci când nu au acoperirea actualui; că vorbele sînt fragile și-și pot schimba sensul, așa cum o unealtă poate fi constructivă sau distructivă, depinzînd de cine o minuieste; că există oameni (victime sau vinovați) al căror grad de ratare sau de tarare se află dincolo de punctul de unde lucrurile se mai pot îndrepta și că, deci, societatea nu mai poate face nimic pentru ei: asupra lor și-a pus pecetea ireversibilul. Că „iertarea” nu absolvă.

În această ordine de idei, *Iertarea* depășește pragul pieselor construite pe axioma unei „pedagogii sociale” infailibile, care au sacrificat de multe ori adevărul aspru al vieții către care năzuiau unui final pastoral, postulînd rezolvarea cu orice preț a tuturor dramelor propuse. E un câștig de adevăr artistic. Dar, refuzînd pe drept cuvînt un astfel de happy-end convențional, Băieșu refuză micului său univers devastat și „înseninarea” de natură catartică; lăsînd totul să se scufunde lent într-o resemnare statică, viscoasă, piesa, pînă atunci vie, vibrantă de ecourile suferinței, revoltei, indignării, se stinge sceptic, cu un punct final de cinism, ca o flăcărie acoperită cu un clopot, ce și-a consumat pînă la capăt oxigenul.

Acceptînd integral ideea dramei insolubile, regia construiește spectacolul accentuînd divergența dintre planul obiectiv și cel subiectiv printr-o desăvîrșită „materializare în imagine”, dacă se poate spune așa, a categoriilor ideale implicate. Aș numi întîi scenografia (Adriana Leonescu), pentru că acest decor deschis, cu transparente de lumină, încadrat de siluetele gracile ale unor copăcei, adunat parcă, prin acțiunea unei dinamici interioare proprii, configurînd un spațiu-nucleu, are valoare determinantă: fără să fie nevoie de nici o explicație suplimentară, el exprimă *natura esențială* a rupturii dintre cadru și universul lăuntric în taina căruia se consumă drama, lipsa oricărei punți de trecere între ele.

Distribuția e un mic eveniment în sine, pentru că se realizează unul dintre acele acorduri atît de rare între tipuri deosebite de actori, aparținînd unor stiluri de interpretare care nu-și găsesc ușor puncte de tangență. Din această întîlnire rezultă un joc de tensiuni, o stare de concentrare care atenuează „sincopele” de gîndire, ascunde zonele în care substanța dramatică e mai diluată, o anumită neîmplinire literară a replicii.

La acest capitol se manifestă cea de-a doua influență esențială a spectacolului asupra piesei: în același sens în care a acționat prin atitudine intelectuală, adică limpezînd și concentrînd, alegînd fără echivoc din ipotezele posibile, dar neadăugînd nimic străin, echipa condusă de Ion Cojar acționează și în selecția mijloacelor artistice, care sînt astfel grupate și structurate încît să reliefeze un potențial de noblete și gravitate. Piesa lui Băieșu justifică acest tratament și în același timp avea nevoie de el: pentru că, în anumite perioade de redimensionare a spațiilor și coordonatelor literaturii, unele scrieri, mai ales dintre cele care tentează saltul în zonele unei adevărate explorări, sînt prinse în foarfeca dintre nivelul de concepere și nivelul de realizare; cîteodată, gîndul o ia înaintea cuvîntului, sau, după un lung și elegant salt, se oprește brusc, neputînd să mai înainteze — și acesta e cazul piesei în discuție; în alte cazuri, forma se grăbește înaintea conținutului, și rămîne sterilă.

Actorii reușesc să creeze personaje-esență, cu un înalt grad de integralitate. Eugenia Popovici, maestră a rolurilor-bijuterie, a cizelat extrem de fin un portret conținînd o mare bogăție de sugestii: nuanțe ale vocii, pauze, șoaapte, o lume de gînduri nerostite, de tristeți moarte și neînmormîntate. După plecarea ei din scenă (dar mai ales într-un foarte bun act II, concentrat, dramatic, sobru), centrul de interes au fost Leopoldina Bălănuță și Dumitru Furdui. Leopoldina Bălănuță a parcurs o experiență nouă: a fost dură, rigidă, fanatică, de o inflexibilitate dominatoare, explorînd pînă la capăt toate resursele de vanitate intelectuală ale unui caracter complicat, a cărui unică perspectivă rămîne stăruință în eroare. D. Furdui și-a putut valorifica excelent pe o asemenea partitură modul său particular de joc, întors în sine însuși; el i-a dat personajului un soi de ingenuitate infantilă, parcă ocolită de ani și suferințe, o atitudine de seninătate vidă, fără puncte de contact, ceva imaterial, o „absență” care sugerează, mai clar decît o stare patologică, timpul oprit, nontangența cu lumea.

Mihai Dogaru și Elena Pop nu comunică cu partenerii în aceeași stare de spirit. Cel dintîi își execută puținele treceri prin scenă calm și corect, nuanțînd „mizeria morală”, dar nu și semnificația ei; Elena Pop nu izbuteste să compună artistic mediocritatea, ci o oferă ca atare, cam prea agitat uneori pentru echilibrul întregului; același lucru se întîmplă și cu Const. Dinescu. Sînt roluri de teatru realist, dar mult mai „sintetice”, cărora le lipsesc pe scenă „finețurile”, atît de generoase în descrierea mediului, a obiceiurilor, în conturarea orizontului. Și din cauza lor, într-o anumită măsură, ultimul act e mai puțin dens, desfăcîndu-se de cîteva ori în porțiuni albe.