



CRONICA DRAMATURGIEI ORIGINALE CONTEMPORANE

Incisivitatea, această „rara avis“

În peisajul dramaturgiei originale contemporane, satira este o componentă indispensabilă. Ani la rînd (fără excepții, pînă la *Mielul turbat*, semnificativ pentru exemplificarea virtuților satirei în condițiile societății socialiste, și, cu excepții, mult după data de naștere a piesei lui Baranga), teatrul autohton de azi a subestimat capacitățile educativ-artistice ale comediei satirice. Chiar atunci cînd risul își reclama imperios înscrierea în drepturile legale, dramaturgii alegeau adesea formele cele mai inofensive ale umorului; astfel s-a făcut că piața a fost copleșită — în diferite etape — de piese hazlii, născute pentru a fi uitate peste noapte, piesute pe care timpul le-a înghițit, cum era și firesc, fără remușcare, cu binecunoscuta-i plăcere de a devora orice creație cu prea ridicat coeficient de perisabilitate. Asistăm, în ultima vreme, la o înviorare a creației dramaturgilor noștri pe partitura — nu lipsită de dificultăți — a satirei. Și este firesc să fie așa. Arta noastră nouă nu este, și nu poate fi, inofensivă. Dimpotrivă, una din trăsăturile sale principale este și trebuie să fie combativitatea; angajat în lupta generală a poporului pentru construirea noii societăți, teatrul original contemporan — alături de toate celelalte arte — este chemat să contribuie plenar, eficient, la bătălia bunăstării morale și materiale.

Care ar fi „semnele“ care atestă înviorarea creației satirice a dramaturgilor noștri? Să enumerăm cîteva. După divagațiile (meșteșugite) care au urmat *Mielului turbat*, și după ani de promisiuni, Aurel Baranga reia, cu *Sfîntul Mitică Blajinu*, registrul grav al satirei. După contribuția importantă din ultimele două-trei stagiuni a unor dramaturgi ca Al. Mirodan, Teodor Mazilu, Sergiu Fărcășan, Al. Voitin, atras de fascinația comediei, prin *Tezaurul lui Justinian*, minuieste dezinvolt satira, pe un teren inedit, iar talentatul prozator satiric Ion Băieșu, debutînd în teatru, nu se mulțumește în *Ariciul de la „Dopul perfect“*, cu the ideea comediei de situații, ci apelează și la funcția ofensivă a risului. Avem, așadar, în față un panoramic (relativ) amplu al creației satirice originale. Deosebit de important mi se pare și faptul că reîmprospătarea vervei satirice a dramaturgilor poate fi corelată cu o anume deschidere a perspectivei în tematica abordată: într-un fel, se poate spune că obiectul satirei a evoluat de la genericul „cal de bătaie“ noțional — birocratismul — spre „birocratismul conștiinței“, transpunînd mai acuzat ținta ofensivei spre teritoriul abaterilor morale de la normele conviețuirii socialiste. În fond,

de la Maiakovski încoace, birocrății constituie personajele cele mai vehemente atacate de teatrul socialist. Pe plan etic, travestirea vechiului sub aparențele noului poate prileji dramaturgilor creații în care măsura caracterului contemporan al satirei să fie riguros relevantă. Anacronismul vechii morale, în contrast cu contextul general, dominant, al unei etici înaintate iese pregnant în evidență; astfel orientată (încă timid!), investigația dramaturgilor noștri este menită să înfățișeze scenic tocmai nuanțele particulare, specifice prezentului, ale luptei dintre vechi și nou: acelea din sfera luptei ideologice pentru generalizarea moralei socialiste.

Dintre nenumărate forme de exprimare ale comediei în literatura dramatică (să numărăm, totuși, cîteva: comedii lirice, istorice, feerice, muzicale, bufe, eroice, tragice, vodeviluri etc., etc.), comedia satirică, în intenția de totdeauna — de demascare a unor forțe sau tendințe retrograde — se află pe poziții înaintate ca eficiență educativă-estetică. Desigur, împărțirile mecanice sînt — ca de obicei — puțin arbitrare, formele comicului se întrepătrund adesea, sau devin complementare, după cum însăși satira are atît de multe culori, atîtea tonuri și atîtea nuanțe. (Tradiția clasică stă, de altfel, și la baza diversității de gen a comediei actuale, în care întîlnim deopotrivă comedia satirică, vodevilul, comedia lirică — toate în serviciul acelorași finalități educative, cu mijloace specifice fiecărui gen, corespunzătoare cu gravitatea și importanța obiectivului pe care și-l fixează.) Satira face parte din avansposturile comediei, această constatare fiind de altfel veche de cînd există rîsul, cu alte cuvinte „de cînd lumea și pămîntul”. O găsim rostită foarte explicit în „Teatrul comic” al lui Goldoni: „Comedia a fost născocită pentru a îndrepta viciile și a ridiculiza moravurile urite; și cînd comediiile anticilor făceau lucrul acesta, întreg poporul era chemat să judece, pentru că văzînd pe scenă copia unui caracter, fiecare descoperea ori în sine însuși, ori în altul, originalul. Cînd comediiile au devenit numai și numai bufonești, nimeni nu le mai lua în seamă, pentru că, sub pretextul de a stîrni rîsul, se îngăduiau cele mai grozave și sfîrșitoare bazaconii. Acum, cînd ne întoarcem să căutăm comediiile în *mare magnum* a naturii, oamenii se simt mișcați din adîncul inimii și, preluînd pasiunea sau caracterul reprezentat, știu să discearnă dacă pasiunea e bine susținută, dacă personajul, caracterul e bine condus și observat”. Acest cam lung citat sintetizează pe scurt și atitudinea estetică a dramaturgului față de oscilațiile calitative în mînuirea rîsului, învederate de dezvoltarea teatrului universal.

Tradiția realistă a comediei românești se confundă cu înseși izvoarele dramaturgiei noastre, urcă în timp pînă la cele mai vechi forme de teatru popular. Rîsul primilor noștri comedioграфи, cu seninătatea și naivitățile inerente pe care le degajă azi pie-sele unui Facca, C. Bălăcescu, sau V. Alecsandri, avea ținte satirice limpezi: fie boierimea cosmopolită, fie burghezia parvenită a vremii. Rîsul plin de minie al lui Caragiale, rezultat din confruntarea lucidă a aparențelor de cînte, democrație și patriotism ale claselor conducătoare cu esența lor, constînd din demagogie, minciună și ipocrizie, rămîne exemplar în dramaturgia noastră, pentru reliefaarea virtuților demascatoare ale satirei. După încă un salt în timp, comedia unor scriitori dintre cele două războaie mondiale — precum Liviu Rebreanu, Tudor Mușatescu, Victor Eftimiu, V. I. Popa, Gh. Ciprian, Mihail Sebastian, Al. Kirîțescu — a crescut, neîndoios, din revolta scriitorilor cinstiți ai vremii față de realitățile observate și s-a dezvoltat pe planuri variate, spre o diversitate de forme. Comedia realistă a anilor dintre cele două războaie mondiale a avut de înfruntat gustul pentru farsa gratuită, dovedindu-și trăinicia în confruntarea directă cu mostrele tipului boulevardier. În mod aproape definitoriu, comedia realistă a avut întotdeauna un puternic rol social-educativ, prin ridiculizarea a ceea ce se află în contradicție cu cerințele firești ale vieții, ale bunului-simț popular, cu idealul de viață al maselor populare.

Ce funcții specifice are satira în condițiile societății socialiste? Din capul locului trebuie subliniat faptul că poziția autorului nu se îndreaptă, ca în vechea comedie, împotriva bazelor societății, ci, dimpotrivă, actul satiric este menit să contribuie la progresul orînduirii sociale. Exprimînd idealul de viață al maselor populare, tirul satirei lui Caragiale era, în chip firesc, îndreptat direct (incisiv, cu nemaipomenită ferocitate) împotriva bazelor orînduirii capitaliste din țara noastră. Exprimînd de asemenea idealul de viață al maselor populare, tirul satirei contemporane este, la fel de firesc, îndreptat direct (ah, incisivitatea, această *rara avis*...) împotriva elementelor care dăunează sau frînează dezvoltarea firească a orînduirii socialiste și, implicit, contribuie deci — are datorita civică să contribuie — la consolidarea bazei sociale. Din această perspectivă ne apar limpede „semnificațiile” unor mici conflicte conjugale, unor mici defecte morale, care alimentează încă, uneori, inspirația dramaturgilor noștri în comedii ușoare, poate chiar foarte spumoase dar inofensive, cu caracter idilic. Din această perspectivă trebuie să

Șt. Ciubotărașu (Mitică Blajinu) și Marius Pepino (Anton P. Ionescu) în „Sfintul Mitică Blajinu” de A. Baranga — Teatrul „Lucia Sturdza Bulaandra”



privim, în evoluția unui anume dramaturg, deosebiri de fond dintre — să zicem — *Ziariștii*, pe de o parte, și *Noaptea e un sfetnic bun*, pe de alta, dintre *Mielul turbat* sau *Sfintul Mitică Blajinu*, pe de o parte, și *Adam și Eva* sau *Fii cuminte, Cristofor !*, pe de alta. Peisajul nostru teatral reclamă diversitatea, toate aceste piese își justifică popularitatea de care s-au bucurat sau se bucură pe scenele noastre ; după cum mi se pare justificată — de pildă — și reprezentarea unei comedii de situații, precum *Ulise și coincidențele*, a cărei intrigă amoroasă, bazată, cum o spune și titlul, pe coincidențe și pe qui pro quo-uri, este condusă suficient de abil de autori — Mircea Șeptilici și Gh. Dumbrăveanu — pentru a ne sugera apropierea tematică și valorică de o piesă mai veche, ca *Rețeta fericirii* (aceasta din urmă cu plusuri și minusuri lirice). Nu împietăm asupra utilității comediilor ușoare în repertoriul teatrelor noastre (cu condiția fermă ca „spuma” să aibă cât de cât „acoperire” artistică) ; vrem doar să precizăm că scena contemporană reclamă imperios incisivitatea satirei, și că orice fel de comedie, cât de meșteșugit scrisă, nu poate suplini acest deziderat propriu unei arte militante cum este arta socialistă. Este mult mai ușor de făcut, desigur, o adaptare după Verneuil (să zicem după *La femme de ma vie*) decât de a surprinde în profunzime, și cu întreg arsenalul de semnificații, conflicte comice specifice zilelor noastre, de a descoperi aspecte tipic contemporane ale contradicției fundamentale dintre aparență și esență, în lupta dintre vechi și nou.

Dar arta noastră socialistă nu și-a creat niciodată o obișnuință din alegerea căilor facile de acces spre realitatea prezentului, și chiar atunci cînd — mai mult practic decât teoretic — a funcționat prejudecata că nu pot fi relevante fenomene sociale care se opun dezvoltării spre socialism fără a se aluneca în negativism, tot practica a

demonstrat că absența temporară a satirei din preocupările dramaturgiei originale poate fi catalogată drept accident. O dramaturgie a actualității, pentru a relua părerea unui confrate, nu se poate constitui dacă una din muzele ei, comedia, aplică lovituri „adînci” cît mușcătura de purice. Risul militant poate lua ființă numai din atitudinea curajoasă și intransigentă a dramaturgului care, surprinzînd cauzele, originea și forma de manifestare a unui fenomen negativ, îi reflectă imaginea la microscopul satirei (conform esteticii maiakovskiene, și activității sale practice într-ale scrisului dramaturgic, „teatrul nu e o oglindă care reflectă, ci o lupă care mărește”), pentru a-l lovi în plin.

Salutăm, deci, cu sinceră satisfacție — pentru a reveni la repertoriul nostru actual — cele cîteva comedii satirice originale a căror premieră a avut loc în stagiunea aceasta sau la finele anului teatral trecut. Și în primul rînd, reîntoarcerea dramaturgului Aurel Baranga la filonul „de aur” al *Mielului turbat*. Eroul noii sale piese face parte din familia sufletească a lui Spiridon Biserică: se numește Mitică Blajinu și e un arhivar onest, modest și conștiincios. Arborele genealogic al ambilor are, de altfel, rădăcini solide în literatura noastră dramatică, dacă ar fi să numim doar cîteva predecesori: pe Chirică — blajinul „om cu mîrtoagă” —, pe Spirache — pașnicul, dar temerarul „navigator” al „Titanicului” —, pe Miroiu sau pe Andronic, pe Mitică Popescu sau pe Ion cel „anapoda”, fiecare cu nuanța sa foarte particulară. Blajinul erou al comediei lui Baranga își dovedește, pe parcursul acțiunii, fermitatea în dirza apărare a principiilor noii etici a muncii. Oponenții săi — Cavafii, Bontașii, Dumitreștii, Cristeștii de ieri — aduc în cadrul scenei o lume realmente ridicolă, tocmai pentru că acționează în serviciul unei cauze anacronice în condițiile realității prezente, încercînd să-și disimuleze struștește hibe morale, căutînd zadarnic să-l convingă pe spectator, sau — și mai nostim — chiar să se autoconvingă de „corectitudinea” comportării lor sub aparențe inevitabil străvezii, oferind alteori certitudinea că, pur și simplu, nu au deloc conștiința adevăratelor proporții ale incorectitudinii lor. Ion Cristea este un demagog cu inabile tentative de a ascunde falsul situației în care se află — funcția de prestigiu obținută prin cine știe ce mijloace, în nici un caz prin muncă — sub platoșa imberbă a unui retorism găunos; Anton P. Ionescu este un funcționar de tip vechi (citește *anacronic*), totalmente depășit, în munca sectorului de cadre; Florin Colibaș este specimenul slugărniciei în stare pură față de șefi (cu corespondențe reale în viața de toate zilele); „nedumeritul” Vasile Vasile își poartă senin și parazit încompetența, din slujbă în slujbă; inginerul Adrian Mateescu este gata oricînd de „sacrificii”: nu mai are timp și loc pentru muncă din cauza permanenței deplasărilor „în interes de serviciu” peste hotare. Și așa mai departe.

Împotriva acestei faune, Baranga, prin Mitică cel blajin și Adela cea blajină, pornește acțiunea demascării. Baranga are un „ochi” pertinent, o remarcabilă perspectivă comică (vădită de *toate* piesele sale) în conducerea acțiunii, și, din acest punct de vedere, comedia sa se structurează ca atare, fără dificultăți și fără dubii. Ceea ce îl împiedică însă pe dramaturg să se ridice la ștacheta de exigență și eficiență din *Mielul turbat* este, îndeosebi, pretextul acțiunii. Intriga piesei nu este ferită de întorsături ieftin senzationale, de complicații gratuite, de artificii care se răzbuună pînă la a refuza spectatorului iluzia realului. Pe bună dreptate se poate reproșa faptul că farsa pusă la cale de cei doi funcționari blajini depășește limitele credibilului (Mitică convinge, fără nici o dificultate, întreaga faună a negativilor că ... a predat, unei puteri străine, arhiva de care răspundea). Indirect, această exagerare făcînd măsură a fabulei transformă personajele negative *in corpore* într-un grup de găgăuți reduși mintal (ceea ce nu cred că a fost în intenția autorului, pentru că atunci însăși bătlălia lui Mitică trebuia să aibă alură și impulsuri donchișotesti, și mi se pare inutil de demonstrat că dramaturgul n-a putut avea în nici un caz o astfel de intenție programatică). Desigur, Baranga folosește și el lupa, pentru ca, vîzînd mai bine, să lovească mai bine. Exagerarea defectelor de caracter la personajele negative este, de altfel, convingătoare pentru reușita demascării lor. Dar exagerarea conștiință a pretextului dramatic, dincolo de limitele firescului, spre senzaționalul facil, anulează mult din eficiența radiografiei tipologice întreprinse. Nu are, desigur, nici o rațiune să ținem riguros evidența numerică a personajelor pozitive și negative într-o comedie satirică, condiționînd valoarea textului de prezența sau absența primilor. Depinde de îndemînarea scriitorului, de inspirația lui — în ultimă instanță, de talentul și măiestria lui — dacă satira constructivă, proprie societății în care trăim, se obține cu sau fără personaje pozitive. Este o aberație, cred, să incriminăm un text satiric pentru că n-ar avea un erou exemplar. Cert însă, în creația satirică a lui Baranga prezența personajului pozitiv (central!) este de bun augur, reușește să precizeze limpede, cu umor, incisivitatea actului critic întreprins de dramaturg împotriva exponenților vechii morale.

În *Mielul turbat*, Baranga aflase o excelentă modalitate de a sugera climatul social în care își desfășoară „activitatea” principalele personaje negative. Ca un clopot de sticlă, nevăzut, pericolul amenințătorului raid sufocă, paralizează parcă istețimea unei canalii descurcărețe, cum este Cavafu, sau mișcările îndelung reglate spre coșul de hîrtii ale birocratului prin excelență Toma Dumitrescu; inventivul Bontaș, descoperitorul „primului perpetuum mobile ideal”, calcă, sub amenințarea gogoliană, și mai apăsător în străchini, în timp ce tipicul gură-cască Cristescu se pierde de tot cu firea sub imperiul friorii. Raidul-anchetă anunțat cu surle și trîmbițe, urmărit cu stegulețe pe harta orașului de către toți acești indivizi panicați, va întârzia să sosească pînă după terminarea piesei, dar are un puternic efect dizolvant în torpilarea clicii negativilor; raidul atîrnă ca o sabie a lui Damocles peste fauna personajelor lui Baranga și semnificațiile sale conțin limpede ideea unei vigilențe permanente, gata oricînd să împiedice săvîrșirea nedreptăților și abuzurilor în societatea noastră. În *Sfîntul Mitică Blajinu*, condiționarea socială este palidă, satira nu-și exercită funcțiile specifice prezentului socialist. E drept: eroii negativi, condamnați pe plan moral, sînt înlăturați cu hotărîre, asemenea personaje reziduale nu au ce să caute în viața noastră. Există și în această comedie o sabie a lui Damocles — dar cam cu două tăișuri — deasupra capetelor incriminaților: în afară de frica lor nefirească în fața... teroristului Mitică, ei simt clătinarea propriilor scaune la fiecare adiere de remaniere a posturilor ierarhice superioare. Oricum însă, simbolul raidului era mult mai eficient, pentru că, pe lingă că ilustra mai limpede ideea „controlului social”, avea și pregnantă funcție dramatică în desfășurarea conflictului. Dez-nodămîntul-surpriză din *Sfîntul Mitică Blajinu* (însuși Mitică este numit în postul superior și începe, firesc, să facă imperioasa curățenie generală a uscăturilor morale) este tipic *deus-ex-machina*, se petrece în culise și, prin forța lucrurilor, are mai mică putere de convingere.

De la stînga la dreapta : Toma Caragiu (Ion Cristea), George Oancea (Adrian Mateescu), Paul Sava (Florin Colibaș) și Marcela Rusu (Adela Cosimbescu) în „*Sfîntul Mitică Blajinu*” de A. Baranga — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”



Apropierele repetate pe care simțim nevoia să le facem între cei doi poli ai satirei în creația lui Aurel Baranga (*Mielul turbat* și *Sfântul Mitică Blajinu*) nu trebuie interpretate în nici un caz drept tentative de a raporta orice, oricând și oricum, la „patul procustian” al mielului turbat. Cu atât mai mult cu cât dramaturgul a făcut în timp un substanțial progres în ceea ce privește măiestria compozițională, fapt dovedit chiar de unele piese intermediare, cu mai puțin pronunțat caracter etic ofensiv. Referindu-ne însă foarte strict la modul în care creația dramaturgului poate exemplifica mai bine funcția specifică a satirei în societatea socialistă, trebuie din nou să ne întoarcem la *Mielul turbat*. Cheia franceză, pentru care se desfășoară toată bătaia lui Spiridon Biserică, a fost considerată, încă de la premiera piesei, drept o premisă minoră, un pretext subțirel pentru declanșarea conflictului. Iată însă că anii au trecut și cheia franceză nu s-a uzat deloc, desurubează (mai bine parcă decât atunci) mecanismul birocratic, pînă la ultima componentă. În *Sfântul Mitică Blajinu*, „cheia franceză” mi se pare, din capul locului, ruginită. Pe drept cuvînt, ne putem pune unele întrebări, din momentul în care aflăm că ofensiva lui Mitică este declanșată — după douăzeci de ani (!) de tăceri și refulări, sinonime cu o adaptare — de pensionarea sa și de îndepărtarea unei colege de birou. Este, desigur, un frumos gest uman din partea lui Mitică, pe care îl receptăm cu emoție și cu satisfacție civică, dar nu putem uita că Spiridon Biserică s-a bătut cu întreaga liotă a birocratilor, nu pentru un caz, ci pentru o idee. Dacă în satira lui Baranga s-ar fi materializat convingător ideea posibilă (schităată doar vag în text, și mai mult presupusă) că personajul central evoluează de la lupta pentru „perfecționarea tehnică”, la bătaia pentru „perfecționarea morală”, ne-am fi scos, bucu-roși, pălăria. Dacă...

* * *

Alte comedii din repertoriul curent al teatrelor noastre, în care regăsim realități directe și imediate, lărgesc aria investigației satirice spre noi obiective, cu alte finalități.

În *Tezaurul lui Justinian*, dramaturgul Al. Voitin nu este un „înverșunat”, satira are alte tonalități, mai apropiate de timbrul ironiei, cu acuzațe trimiteri spre farsă; în schimb, investigația critică nu se oprește la suprafață, ci forează zone de adîncime ale comportamentului etic, prin aceasta răspunzînd unor comandamente specifice satirei în condițiile societății socialiste. Poate că în veșmîntul unei glume moralizatoare, gravitatea satirei se diluează și, uneori, se pierde. Tirul dramaturgului nimereste totuși la țintă, și cel puțin citeva din obiectivele urmărite (și atinse) sînt demne de ironia autorului, satira avînd în vedere reprobabile anacronisme etice. Goana absurdă după înavuțire nemuncită, absurditatea unor ființe fără adevărate idealuri etice, care, în căutarea febrilă a unei moșteniri inexistente, își etalează ridicolul unei mentalități perimate, contravin flagrant normelor de conviețuire ale societății în care trăim. Dramaturgul evidențiază limpede în ce constă esența suficienței personajelor satirizate; este vorba, neîndoios, de o anume incapacitate a eroilor săi (și ne referim îndeosebi la ingeniosul „monstru pe anvelope”, Justin Justinian Ionescu, și la mama sa, cu veleități de Cleopatră) de a înțelege sensurile vieții contemporane. Satira operează în aceste cazuri cu eficiență, dărîmă mituri și iluzii deșarte; nimeni în societatea noastră de azi, nouă din temelii, nu poate trăi cu adevărat (prin aceasta înțelegem cel puțin a ține pasul cu vremea — condiție elementară — dacă nu și ceva mai mult: a aduce o contribuție, pe măsura posibilităților, la progresul societății) dacă a rămas la mentalitatea de acum trei decenii. Există un adevăr tragic în această contradicție, dar comedia este foarte propice pentru a-l evidenția. („Numai prin bufonerie, comedia poate ataca unele subiecte debordante de tristețe, ca acela al lui Georges Dandin” — spunea Lanson, referitor la comedia lui Molière, și, deși citatul nu este foarte propriu discuției noastre în momentul de față, îl păstrăm pentru că o legătură tot are el.)

În persoana și filozofia de viață a savantului (cam decrepit) Bogdănescu-Pentapolis, dramaturgul Al. Voitin sintetizează o altă mentalitate anacronică, condamnînd-o cu ironie de pe pozițiile unei etici superioare. Teoria acestuia despre „farmecul social” (un factor cu foarte multe componente: *exempli gratia* — funcție, remunerație, titluri, lucrări, drepturi de autor, vilă, mașină, misiuni în străinătate), despre avantajele decisive ale acestui factor social „nou”, dar în fond rezultat al unei concepții prăfuite, perimate, despre lume și viață, este exprimată de dramaturg cu umor și subtilă ironie, astfel încît efectul critic este cel scontat. Dacă ar fi numai aceste exemple și ne putem da cu ușurință seama că investigația satirică a scriitorului nu se oprește la suprafața lucrurilor.

Abordînd temerar teritoriile comediei (după un „rodaj” în dramă, cu rezultate dintre cele mai bune, și ne gîndim îndeosebi la *Oameni care tac*), Al Voitin își vădește



Silvia Dumitrescu (Cleo) și Gr. Vasiliu-Birlic (Bogdănescu-Pentapolis) în „Tezaurul lui Justinian” de Al. Voitin — Teatrul Național „I. L. Caragiale”

de la prima tentativă condeii vii și spiritual. Confirmarea s-a și produs în noua sa comedie, *Anonime*, publicată de curind în această revistă, crochiurile personajelor sale (după Pentapolis, Cleo, Justin — Scăpărici, Păpușica, Șefulică) dovedindu-se, în majoritate, atractive. *Tezaurul lui Justinian* nu este însă o piesă „cu mari pretenții”. Intriga este agrementată cu facilități, personajele pozitive sînt șterse, deznodămîntul (stil „pupat Piața Independenței”) edulcorează satira, idilizează conflictul. După cum se definesc personajele în decursul intrigii, am fi simțit, parcă, nevoia unei atitudini incisive, cel puțin în final, concludiv.

Debutul dramatic al lui Ion Băieșu cu *Ariciul de la „Dopul perfect”* conține promisiuni certe, dincolo de toate inegalitățile acestui text, care a văzut lumina tiparului și a rampei la cîțiva ani după ce a fost elaborat. Talentat prozator satiric și la fel de înzestrat gazetar, Băieșu a fost atras de zîmbetul Thaliei, și el, asemenea unor alți confrăți, cu ani mai mulți sau mai puțini în urmă. Guzgănici, responsabilul unității nr. 2 a Cooperativei „Dopul perfect”, își face parcă un titlu de glorie din suficiența lui, se simte bine ca personaj negativ („Știți, eu aș dori să rămîn negativ”, spune el autorului cînd i se oferă, în epilog, posibilitatea reabilitării) și acționează ca atare — în relațiile cu membrii familiei sale (mama, unchiul din partea mamei, unchiul din partea tatii, nepotul I, nepotul II, nepotul III, angajați cu toții în aceeași întreprindere), în discuțiile

cu inspectorul de la Centrală sau în scenele conjugale... cu „secretara”. Hiperbola împinge personajele și mersul acțiunii în domeniul absurdului, absurditatea concepției de viață a unui tip ca Guzgănici se traduce prin grotesc.

Din păcate însă, satira nu-și atinge decît în mică măsură scopul (în demascarea „familiei”, și în alte mărunte intervenții critice), pentru că însăși tratarea este minoră, cu semnificații perisabile. Viața a demonstrat că există căi mult mai eficiente de îndreptare a lipsurilor decît cele preconizate de dramaturg. Băieșu a rămas la stadiul „gazelor de perete”, închipuind un arci simbolic care tulbură odihna lumii de guzgăni aduse în scenă de dramaturg. Anacronismul se răzună, și piesa, pe lîngă alte inegalități, se vedește și în momentul primei reprezentări. (Felurite circumstanțe l-au „ajutat” să se realizeze și această anacronism, dintre ele, cea mai importantă fiind, desigur, reprezentarea piesei, după cîtiva ani de la elaborare, a piesei, care, în momentul scrierii, poate că nu avea o oarecare actualitate; oricum, din moment ce viața însăși a trecut pe linie moartă solutiivă dramaturgului, înseamnă că raza de actualitate a piesei a fost excesiv de scurtă.) Ceea ce mi se pare important de subliniat, cu tot riscul paradoxului, sînt perspectivele reale de dramaturg satiric pe care Ion Băieșu le învederează, chiar și prin această piesă inegală, care, prin forța lucrurilor, s-a născut, în bună măsură, sacrificată.

Comun celor mai bune încercări ale satirei noastre socialiste, afirmate de la *Mielul turbat* încoace, este tonul stenic, optimist, menit să evidențieze pregnant caracterul constructiv al satirei în condițiile societății socialiste. Am reținut, dintr-o întîmplătoare lectură recentă, considerațiile unui om de știință englez, Syndeham, scrise cu trei secole în urmă: „Sosirea unui circ într-un oraș înseamnă pentru sănătatea locuitorilor mai mult decît sosirea a zeci de catiri încărcăți cu medicamente.” Cu alte cuvinte: vin tonic sau ris tonic? Și eu cred, deși stimez medicina, în virtuțile curative ale risului tonic.

DE LA TEXT LA SPECTACOL

Într-un „dialog la mică distanță”, publicat în caietul-program al Teatrului „Lucia Sturza Bulandra” pentru spectacolul *Sfîntul Mitică Blajinu**, dramaturgul Aurel Baranga se întreține spiritual cu regizorul Aurel Baranga. Sînt rostite, în acest plăcut monolog dialogat, adevăruri despre teatru. Îndesebi, cîteva din considerațiile teoretice ale autorului despre regie sînt demne de reținut. În ceea ce privește rolul regizorului în montarea unui text, reținem, spre exemplu, pledoaria dramaturgului pentru o regie funcțională în relația text-spectacol: „O colaborare rodnică, în spiritul piesei, cu o contribuție esențială de fantezie și gust a regizorului, căruia îi cer toate inițiativele, cu o singură excepție — să nu fie văzut în spectacol... Regia e ca inima. Să stea în piept, dar să nu-i simți prezența”... În ceea ce privește păcatul naturalismului, reținem verva ironistului: „Un *Hamlet*, în care Hamlet ar fi realmente ucis, iată un țel regizoral demn de stimă. S-ar juca seară de seară în colaborare cu morgia și ar fi sublim”. În ceea ce privește pericolul neoexpressionismului, reținem, de asemenea, una din constatări: „Naturalismul transformă ființa umană într-un monstru, prin hipertrofiere; expresionismul, într-o umbră, prin devitalizare”.

Am reprodus toate aceste juste păreri teoretice despre teatru, pentru a sublinia că numai bunele intenții sînt insuficiente azi (și nu numai azi) pentru o valorificare scenică adecvată a unui text dramatic. Regia modernă a atins un stadiu de profesionalizare care nu mai poate face casă bună cu diletantismul; mai ales pentru realizarea dezideratului suprem, acela al regiei funcționale („atîta regie cît cere textul” — cum spune Baranga), se cere din partea regizorului o ireproșabilă cunoaștere a legilor scenei. Zădarnic încercăm să construim, cu cele mai bune intenții, dacă nu știm cum se prepară mortarul. Zădarnic încercăm cea mai simplă operație chirurgicală dacă nu știm cum se minuieste bisturiul (chiar Baranga ne avertizează: „un regizor e un chirurg: ține în mîinile lui viața personajelor, a piesei”); inutil de adăugat că vremea vracilor a trecut de mult. Avem toată încrederea în fantezia și inventivitatea dramaturgului, poetului, fabulistului, gazetarului, medicului, regizorului Aurel Baranga; condiția aproape singulară care se impunea însă la debutul său în direcția de scenă a unui spectacol tea-

* Regia: A. Baranga. Decoruri și costume: Dan Nemțeanu. Distribuția: Ștefan Ciubotărașu (Mitică Blajinu); George Stîlu (Gică Balaban); Vasile Florescu (Gh. Mitrofan); Rodica Suciu (Geta Tudorică); Marcela Rusu (Adela Cosimbescu); Evelyn Grui (Froa); George Oancea și Aurel Cioranu (Adrian Mateescu); Octavian Cotescu și Dan Dainian (Vasile Vasile); Rodica Tapalagă (Doina Boboc); Toma Caragiu (Ion Cristea); Paul Sava (Florin Colibaș); Marius Pepino (Anton P. Ionescu); Mariela Petrescu și Maria Pricop (O secretară).

tral (experiența sa bogată de autor dramatic, de om de teatru, constituie un *atu* deosebit de prețios în această tentativă regizorală) era un efort spre însușirea unor elemente indispensabile științei și artei regizorale.

Spectacolul cu *Sfântul Mitică Blajinu* de pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Buiandru” ne face să credem că dramaturgul a neglijat importanța acestui efort, subestimând atribuțiile regizorului, reducându-le la o simplă ilustrare. (Pare paradoxal, din moment ce crezul artistic, buna sa intenție erau cu totul altele: „deși jucăm teatru, e momentul să ne convingem, la toate compartimentele, că teatrul nu e un *joc*.”) Da. Regia e ca inima, trebuie să stea în piept, să n-o simți, pentru că, altfel, e cord. Dar ce ne facem dacă nu simțim bătaia în piept? Dacă nu se face simțită ideea directoare a montării, care e atâtea relief artistic pe scenă substanței satirice din text? Baranga are un simț, intuitiv, pe care-l demonstrează plenar



Scenă din „Ariciul de la „Dopul perfect” de Ion Băieșu. În centru: Dem Rădulescu (Guzgănici) — Teatrul „Barbu Delavrancea”

în fiecare piesă a sa : aproape fără excepții, în montări foarte diferite stilistic (în măsură în care au fost semnate de personalități cu temperament artistic foarte diferit — Sică Alexandrescu, Dinu Cernescu, Valeriu Moisescu și mulți alții, cam la toate teatrele din țară), piesele sale s-au dovedit, indiferent de valoare, proprii reprezentației, abile în captarea adeziunii publice. Este însă o mare diferență între simțul scenic dovedit de text și simțul scenic necesar... pe scenă.

Avem convingerea că valorificarea regizorală a piesei se înscrie sub nivelul mediu al artei spectacolului original contemporan și, oricum, sub nivelul *tuturor* montărilor bucareștene cu alte piese (multe din ele mai sărace în substanță) din repertoriul Baranga. Aceasta nu înseamnă că spectacolul de pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” este lipsit de interes. Are câteva reale puncte de atracție, printre care adevăratele recitaluri actoricești pe partituri solistice. Excelează Toma Caragiu, în caricatura revelatoare pe care o face demagogului Cristea, cu o ironie subtilă, cu mijloace de expresie îndeminate alese, de la ritmul vorbirii și pînă la plastica de ansamblu, surprinzînd cu aplomb și foarte inspirat datele găunoșeniei morale a personajului ; „ticurile de gîndire” ale acestuia sînt adevărate întreruperi de curent electric. Îl secondează cu contribuții originale Octavian Cotescu și Dan Damian (în rolul nedumeritului și nocivului Vasile Vasile, realizat în versiuni și cu efecte diferite, ambele izbutite), Marius Pepino (cu mult haz în înfățișarea unui birocrat „evoluat”, cum este Anton P. Ionescu), Rodica Tapalagă (explozie de talent în rolul decorativ al Doinei Boboc), Paul Sava (Florin Colibaș, subalternul ideal) sau — în mai mică măsură — Gh. Oancea (Adrian Mateescu, inginerul „umblat”). În general, personajele negative au mai mult relief scenic, relațiile dintre ele sînt îndrumate mai aplicat, deși — repet — actorii se împun în primul rînd ca soliști. Orchestra cîntă însă adesea „de capul ei”, absența dirijorului (nu poate fi vorba de prezența discretă, și deci eficientă, a acestuia, pentru că atunci montarea ar avea unitate) se face adesea simțită. Pînă în amănunt, la mișcarea monotonă și monocromă a personajelor în scenă.

În rolul lui Mitică Blajinu, popularul actor Ștefan Ciubotărașu are și el partitură de solist, și o parcurge cu recunoscuta-i și pe drept cuvînt apreciată forță de expresie. Îndesebi, adevăratul fond uman al „sfîntului” titular este sondat cu mare grijă pentru evidențierea corespunzătoare a însușirilor sale morale. Personal, nu cred însă că distribuirea sa în acest rol este cea potrivită, din simplul motiv că nu mi-l pot nici-decum imagina (și spectacolul dovedește aceasta) în ipostaza de spion diversionist, mai ales fără o îndrumare regizorală în consecință. Cu totul altfel se petrec lucrurile cu Marcela Rusu, care găsește prilej de desfășurare pleneră a talentului său complex, mai ales în ipostaza hazlie, de „complice teroristă”, a Adelei. Despre celelalte interpretări (George Știlu, Vasile Florescu, Rodica Suciuc, Evelyn Gruia etc.), cît și despre alte capitole ale montării, nu se pot spune prea multe lucruri, nici bune, nici rele, sînt (excepție făcînd decorul, nu numai corespunzător, dar și ingenios al lui Dan Nemțeanu) în ton cu montarea : șterse.

Cu *Tezaurul lui Justinian*** și *Ariciul de la „Dopul perfect”**** se întîmplă, pe scenă, altceva. Poate să surprindă faptul că regizorul Mihai Berechet (care semnează amîndouă spectacolele, primul pe scena Naționalului, al doilea la Teatrul „Barbu Delavrancea”) își descoperă veleitățile de regizor satiric după experiențe scenice totalmente diferite. Poate să surprindă, de asemenea, faptul că gustul său estetic, cu un rafinament anume, se metamorfează dintr-o dată, în două montări consecutive, spre parodie și grotesc. Întîmplare ? Premeditare ? Cert este că regizorul își dovedește oarecare înclinație spre comedie, pe care n-a sîms-o pînă acum la ivală. În *Tezaurul lui Justinian*, formula de spectacol evidențiază absurdul personajelor, tocmai prin utilizarea preponderentă a elementelor de teatru absurd. În *Ariciul...*, Mihai Berechet, tentat de grotescul situațiilor din text, dovedește vervă în aflarea multor altor momente grotești.

** Teatrul Național „I. L. Caragiale” : TEZAURUL LUI JUSTINIAN de Al. Voitin.

Regia : Mihai Berechet. Decoruri : Gh. Bedros. Costume : Mihai Berechet. Distribuția : Gr. Vasiliu-Birlic (Bogdănescu-Pentapolis) ; Silvia Dumitrescu-Timică (Cleo) ; Dem. Rădulescu (Justin) ; Coca Andronescu și Ilina Tomoroveanu (Livia) ; Mihai Fotino și Gh. Popovici-Poenaru (Radu Neacșu) ; Didona Popescu și Alexandra Polizu (Mimi)

*** Teatrul „Barbu Delavrancea” : ARICIUL DE LA „DOPUL PERFECT” de Ion Băieșu.

Regia : Mihai Berechet. Decoruri : arh. Vladimir Popov. Costume : Gabriela Nazarie. Distribuția : Dem. Rădulescu și Marius Marinescu (Guzgănici) ; Constantin Răschitor (Corespondentul voluntar și Autorul ; Traian Pârșu (Controlorul de calitate) ; Maria Burbea (Mama) ; Marius Bușulescu (Unchiul din partea mamei) ; Dominic Stanca (Unchiul din partea tatii) ; Adrian Petrace (Nepotul I) ; Const. Prișcoveanu (Nepotul II) ; Daniel Constantin (Nepotul III) ; Andreea Năstăsescu (Secretara lui Guzgănici) ; Ion Nicu (Inspectorul de la Centrală) ; Eugen Petrescu (Plătăci) ; Gh. Mihalache (Portarul) ; Dimitrie Dunca (Tolfini) ; Lucretia Racoviță (Rafistolina) ; Vasile Dinescu (Paznicul I) ; Costin Popescu (Paznicul II) ; Romulus Bărbulescu (Groparul) ; Aurel Tunsoiu (Ștefan).

În ambele cazuri însă, regizorul supralicitează. Să fie la mijloc o neîncercare în forța satirei din cele două piese alese pentru a fi reprezentate? Prin supralicitețarea efectelor regizorale (într-un fel, sinonimă cu subestimarea textului), Mihai Berechet se împartează însă, copios, de intențiile originare. Aceste îndepărtări, distanțele obținute, nu sînt în favoarea montărilor. Dimpotrivă. În *Tezaurul lui Justinian*, nucleul satiric al piesei este greu descifrabil sub avalanșa momentelor adăugate, unele cu haz, dar de o calitate și un gust foarte îndoielnic (cum ar fi parodia gratuită a *Umbrelor din Cherbouurg*, sau „parafrazarea” după Brecht). Se spune că scopul scuză mijloacele. Dar strădania regizorului Berechet a fost îndreptată, oare, spre potențarea satirei? Mai curînd spre obținerea risului cu orice preț. De la ideea ingenioasă de decor (Gh. Bedros), care consacră drept locuri de acțiune două scări plasate în diferite puncte ale scenei (pe care personajele se cocoată alternativ pentru a-și spune sau a-și cînta replicile), și pînă la atmosfera „de groază”, putem constata că spiritul montării se îndepărtează de spiritul textului, în loc să facă, cum era firesc și necesar, corp comun, să urmeze datele comice inițiale.

Stimulat, parcă, de priza obținută cu astfel de procedee, regizorul „se desfășoară” și mai vehement în *Ariciul de la „Dopul perfect”*. Efectul este, în acest caz, și mai negativ. Obiectul satirei — care, cum am văzut, era destul de mărunț, minimalizat încă din text — se pierde cu desăvîrșire prin încărcarea spectacolului cu fel de fel de adaosuri baroce, multe de un gust vulgar. Și aici, regizorul supralicitează, ajungînd la un moment dat să polemizeze pînă și cu Shakespeare (în scena groparului), în loc să polemizeze cu tarele de caracter ale lui Guzgănici. Uităm aproape cu desăvîrșire în timpul spectacolului că în această piesă autorul încearcă, prin modalități alegorice, să stimuleze opinia publică în condamnarea venalului și iresponsabilului responsabil al cooperativei „Dopul perfect”, preocupat, în toată goana furibundă după ariciul simbolic, nu de înlăturarea cauzelor rebuturilor și a proastei organizări, ci de acoperirea și mușamalizarea lipsurilor. În schimb, receptăm o permanentă supraalegorizare a simbolurilor piesei, asistăm la un spectacol zgomotos, în care ajung în prim-plan acțiuni minore și totalmente secundare (păzirea ariciului cu tunul), vulgarizările textului pătrund viguros pe scenă, personajele ajung să traducă ad-literam metaforele textului (secretara-panteră, funcționarul-motan etc.); în text, scena cu cei doi îmblînzitori de circ conținea anumite idei satirice, hazlii, în spectacol se pierd toate aluziile la „îmblînzirea guzganilor”, sub avalanșa pocnetelor de bici și în ritmul precipitat al rostirii replicilor lui Tolfini și Rafistolina. Nici în scenele „familiuței”, spectacolul nu evită momentele tipic gratuite. Desigur, nu grotescul în sine este supărător. În filmele lui Alexandrov vacile se pudrează, un birocrat (à propos de telefonul lui Guzgănici) vorbește la telefon cu birjarul aflat la doi pași de el. În comedie și satiră, fantasticul constituie, de fapt, prin *reductio ad absurdum*, o demonstrație a ideii autorului. Cu condiția să nu fie reduse la absurd tocmai ideile autorului!

Ambele montări, datorate lui Mihai Berechet, beneficiază de aportul unuia dintre cele mai viguroase talente comice ale noii generații, Dem. Rădulescu. În rolul mai redus al lui Justin, sau într-aceia „totalitar” al lui Guzgănici, actorul face dovada unui tonus umoristic permanent ridicat, improvizațiile sale (spre deosebire de ale regizorului) nu sînt prea departe de trunchii și îi oferă prilejul unor variate ipostaze comice. Despre pericolele repetării, la un actor atît de înzestrat și enorm solicitat în ultima vreme, au scris alții. Atît în *Tezaurul lui Justinian*, cît și în *Ariciul de la „Dopul perfect”*, distribuția cuprinde alți buni actori de comedie ai scenei românești. Astfel, Gr. Vasiliu-Birlic joacă cu haz ramolismul și amneziile savantului distrat Pentapolis; Silvia Dumitrescu-Timică impune prestant, cu trănicie de monument, prostia lui Cleo; Mihai Fotino și Coca Andronescu se stimulează reciproc în duetele lor parodistice; Didona Popescu este o apariție extravagantă, cum o cerea rolul. De asemenea, Andreea Năstăsescu (secretara lui Guzgănici), Dumitru Dunea (Tolfini), Constantin Rășchitor (correspondentul voluntar, care, printr-o idee bună de spectacol, joacă și rolul Autorului), Romulus Bărbulescu (groparul) sînt numai cîțiva dintre actorii de talent atrași în odiseea ariciului. Din păcate, adeseori, jocul lor este împins fără măsură, cu premeditare, spre excese.

Oricît ar părea de nefiresc, comedii satirice ale stagiunii curente sînt valorificate scenic (fără excepții) sub nivelul textelor respective. Bunele spectacole românești cu comedii satirice clasice sau contemporane au intrat în tradiție. Prezentul obligă la mai mult. Funcția educativ-estetică a satirei în societatea noastră nu poate fi lipsită de argumentele decise ale spectacolului.