

dori și gesturi meschine, în așa mod încît să se poată totuși detașa fiorul artei ade-vărate de cabotinism, ambițiile și aspira-țiile nobile de vanități și ifose. În rea-lizarea tipurilor, intervenind o experiență foarte apropiată, directă, date familiare, la îndemînă, se realizează inevitabil o notă de autenticitate. Dramaturgul ne-fiind foarte sever cu personajele satiri-zate, regizorul și, la rîndul lor, actorii sînt și ei indulgenți, evitînd să le con-damne fără drept de apel. De altfel, sa-tira nu vizează aici vicii profunde de ca-racter. Romeo Mogoș în Titi, care deține rolul unui prim-amorez, este — așa cum pretinde rolul — afectat, stingaci, cam lipsit de duh, cu susceptibilități infantile. Emil Sassu în Mihai, soțul Alexandrei, își rostește replica cu un umor sec, măsurat,

exprimînd cum se cuvine contrarietatea comică a personajului. Cîteva schițe reu-șite realizează: Emil Birlădeanu, în rolul unui contabil acuzat de a fi trecut prin-tr-o criză erotică senilă; Constantin Guțu (Vasilică) — un sufleur cu „trecut glo-rios“, dar cu demnitatea știrbită de un „maestru“ cu care intră într-un mărunț conflict; Costel Rădulescu (Vasilu), un autor dramatic galant, sîcîitor, fără opinii durabile, superficial și ridicol; Mircea Constantinescu-Govora (Fanache), un re-gizor lipsit de personalitate; Viorica Faina-Borza (Manuela), în rolul unei ac-trițe de o naivitate cuceritoare, etc.

Îndrăzneț, ingenios, bogat în sugestii și unitar în concepție, decorul semnat de Ion Gănescu și Benedict Gănescu.

I. Rusu

# Arad

## „IERTAREA” de Ion Băieșu

*Iertarea*\* e o piesă care se citește pînă la capăt. Vreau să spun că lectura ei nu îngăduie pauze, momente de suspensie sau amîinare. Spunînd asta, scot în evi-dență implicit una din primele însușiri care caracterizează literatura bună de teatru, și anume *interesul dramatic*. Vi-zînd, mai cu seamă, analogii și necon-cordanțe de timbru interior, scrutînd ima-terialul psihic și urmărind mișcarea im-perceptibilă a firelor urzite de destin, Ion Băieșu a scris o piesă cu ecouri directe în conștiință, care pune pe gînduri și tul-bură mai mult decît o clipă. Transfer din proză, ea dovedește că în forma inițială (povestirea *Acceleratorul*) existau serioase elemente de manifestare specific dramatice. Probă că e așa, e faptul că piesa își păstrează integritatea și rotun-jimea, independența stării de sugestie. E o operă de sine stătătoare, cu ecou mi se pare mai larg și mai direct aici, în teatru, la a cărei valoare contribuie atît concentrarea de care a fost nevoie prin reducție, cît și spontaneitatea gradului de emisie, faptul că nu e fructul pîrguit în sera elaborărilor calculate. Evoluția

intrigii și a dialogului au accesibilitatea poveștilor spuse cu duh, cu farmec dis-cret, cu zvon ușor de snoavă care ascunde tîlcuri profunde. Ce ar putea fi, la urma urmei, povestea celui ce și-a descoperit puțința accelerării timpului interior decît — aparent — o bună snoavă cu privire la reglementarea acestui domeniu? Cîneva chiar făcea precizarea, într-un comentariu al piesei din „Gazeta literară“, că „avem de-a face cu o veritabilă dramă de idei, expusă însă în termenii, familiari lui Băieșu, ai comicului și grotescului“. Sub aparența snoavei însă fierb tîlcuri de alte dimensiuni, morale și filozofice, care probează o fină pătrundere a sufletului ome-nesc, a mecanismului ce exercită neauzit propulsia ființei spre un drum anume de împlinire.

Cîndva, un tînăr a fost respins din drumul său de actul necugetat al unei colege. Restabilindu-i-se, fără explicații, independența, el e respins a doua oară, poate mai crud, de ființa cea mai apro-piată. Eroul nu trăiește, propriu-zis, drama acestei duble respingeri, cît drama absur-dului situației, drama de a nu putea în-telege. Accentuînd pe această premisă, autorul se dovedește foarte inspirat și des-

\* „Teatrul“, nr. 5/1968.

chide eroului său portii de perspectivă ne-bănuite de largi, de universale. Ceea ce îl reține însă șovăitor, în fața acestor porți, pe tînărul erou, este starea cu totul pasivă în care se menține de la declanșarea dramei încoace, adică timp de zece ani, fixația asupra unei unice preocupări, „acceleratorul interior”, care, neiructificată cu deslușiri în compensație asupra lumii și universului, închide cercul, ceea ce s-ar putea numi „cercul vicios” al stadiului în care-l aflăm. Pentru că, nu descoperirea acestei faimoase accelerații a timpului interior este importantă acum, ci consecințele sale, capacitatea de a cuprinde și mai repede și mai mult dintr-un orizont, hai să-i spunem filozofic. Dacă ar fi fost produsul legitim al modalității teatrale sub care ni se înfățișează acum, i-aș fi pretins, poate, lucrării acel spor de revelație filozofică prin care Thornton Wilder își măsoară eroii, cutremurat — „ce orbi sînt oamenii!”. Nefiind întrutotul un produs legitim al modalității teatrale, noi putem acuza faptul că în piesă mutația nu s-a produs, după cum nu putem regreta pe deplin nici sugestia prea clară a finalului, cu eroul care fuge urmărit în pădure de o haită de lupi, preferîndu-i una echivocă, cu semnificație deschisă, de unde să nu putem trage concluzia netă că ajunge la „moarte” (vezi tot „Gazeta literară”).

Dar asta înseamnă, totodată, că piesa nu este consecventă cu sine însăși. Sigur că da. Cu particularitatea stării pe care ne-o înfățișează eroul, piesa e, privită din afară, un reflex comic al refuzului de a mai intra în consonanță cu semenii. Așa se și explică succesivele „căderi în sine însuși” ale eroului principal, echivalente cu punerea în funcțiune a „acceleratorului” și cu desprinderea totală de timpul fizic al partenerilor. Așa se și explică insistențele cu care el își apără descoperirea și o descrie, cu lux de amănunte, celor care se arată interesați. Așa se explică, la urma urmei, și consecvența cu care se îndărătnicește numai la acest stadiu, în mod conștient indiferent față de ceea ce i-ar putea revela o asemenea incursiune în interior și, cu atît mai mult, față de ceea ce se impune din afară. Asta ne face să credem că, în confruntarea cu colega de altădată, armele nu mai sînt, deliberat, egale. Pentru că refuzul lui serios e dat de pe o poziție acum cel puțin ridicolă, în timp ce solicitarea ei, ridicolă, vine de pe o poziție acum foarte serioasă. Privind din interior, piesa e numai la suprafață un reflex comic; ceva mai în ea, se răsfrîă și se întretaie linii

de autentică dramă, coresponzătoare toate reflexului a ceea ce am putea numi punct de impas. Pentru George, eroul piesei, punctul de impas s-a arătat cîndva, cu zece ani în urmă; pentru colega lui, Lia, punctul de impas s-a cristalizat treptat, de atunci, agravîndu-se în ultimul timp, cînd nu mai poate trăi fără ispășirea actului necugetat; ființa cea mai apropiată lui George, Anișoara, care l-a respins atunci, a trecut și ea printr-un moment de impas; soțul Liei, Cornel, e într-un impas organic, ca să spunem așa, pentru că e amenințat cu orbirea și nu-și poate pierde singurul sprijin; în fine, Femeia, bătrîna femeie de nouăzeci și unu de ani, care cutreieră nopțile prin tramvaie pentru a mai sta de vorbă cu cineva, e și ea într-un impas, de altă natură însă. Toate aceste personaje, exceptîndu-l pe George, se caută unul pe altul, „vin spre oameni”. Poate cel mai puternic impas îl trăiește acum Lia, care trebuie să închidă cu un act extrem, conștient, drama deschisă de un act inconștient. Dar, precum am spus, cei doi eroi nu se înfruntă cu arme egale aici, poziția ei dramatică e deliberat diminuată de ridicol, în timp ce stadiul de evoluție actuală al partenerului e menținut la zbulcîmul steril de dinaintea unui dezno-dămînt sumbru. Din perspectivele menționate aici, nu reiese deci consecvența pe o anumită direcție a piesei, ci doar faptul că, refuzîndu-și calculul artizanal în elaborare, ea rezumă o frîntură de viață cu amestecul respectiv de logic și absurd, de clar și confuz, de dramă și ridicol. Dar asta înseamnă că ar fi putut fi desăvîrșită...

Cred că, numai formulînd ipoteza, am și adus un elogiu acestui dramaturg pentru materialul de viață pe care ni l-a prezentat aici, fără artificii de gen, pentru adevărul, marele adevăr al faptelor, transfigurate într-o imagine poate tot atît de imperfectă ca realitatea, care ne face să ne gîndim profund la „răspunderea omului față de om”. De fapt, acesta a fost rostul piesei. Și dacă îi mai adăugăm sublinierea a două dintre frumoasele idei enunțate în ea — „nu e ușor să găsești un om care să vrea să te asculte și să vorbească cu tine” (Femeia, actul întîi) și „fiecare sîntem obligați să lăsăm umanității o moștenire: o casă, un pom, o operă artistică, un copil” (George, actul trei) — avem, cel puțin succint, imaginea timbrului particular, recules, care îi caracterizează reușita.

Zoe Muscan (Lia) și Iulian Copacea (George)



Nu știu, de la piesa Ecaterinei Oproiu, *Nu sînt Turnul Eiffel*, jucată la Piatra-Neamț, să se mai fi bătut un teatru cu atîta patimă și interes pentru o piesă originală, ca teatrul din Arad. Colectivul a pregătit-o cu entuziasm și seriozitate în luni de repetiție și i-a asigurat, în cocheta sală a Studioului 192, o premieră de gală, pe țară. Acolo, echipa — condusă de regizorul Dan Alecsandrescu, cu colaborarea scenografei Eva Györffy, și compusă din Zoe Muscan (Lia), Iulian Copacea (George), Alex. Fierăscu (Cornel), Cristina Stamate (Anișoara) și Elena Drăgoi (Femeia) — a jucat cu emoție extenuantă un text în care a pus convingere și patos. Rolurile feminine, în special, au beneficiat de o fină portretizare, de la poezia romanțioasă a Femeii, la maturitatea caldă a Anișoarei și zbuciumul dur, necruțător al Liei. Prezența lui Cornel a

avut amărăciunea convenită. Dar, realizatorii spectacolului au făcut o singură mare greșală, pe măsura febrei pregătirilor; și anume, l-au văzut, și deci l-au interpretat, pe eroul principal ca pe un individ complet infirm. Ipoteză patologică, fațeta pe care ne-au arătat-o arădenii ca aparținînd lui George, în interpretarea lui Iulian Copacea, e nu numai nejustificată aici, dar complet neinteresantă din punct de vedere dramatic (altfel, în joc, egală cu evaluarea unor remarcabile însușiri de compoziție și sensibilitate scenică). S-a mizat, astfel, pe o stare aparentă a personajului, care derutează, e drept, dar derutează numai partenerii — în dauna dezvăluirii resorturilor adînci, însingurate, ale spiritului acestui om. Prin această mutație de accent, neinspirată, spectacolul derutează în bună parte publicul, și e păcat!

C. Paraschivescu