

CONCEPTE EXISTENȚIALISTE ÎN DRAMA „IERTAREA” DE ION BĂIEȘU

CĂTĂLINA CONSTANTINESCU
Universitatea din Pitești, România

Abstract

The paper attempts to bring into the present an iniquitously forgotten writer, by a play that contradicts the superficiality in the label of comedy writer that diminishes the value, profundity and originality which define playwright Ion Băieșu.

From a trama with multiple meaningful layers, aspects of the human condition are depicted following the tragical evolution of some irreconcilable incompatibilities identified on two plans: character versus character and character versus society.

Premiată în 1968 de Uniunea Scriitorilor, piesa „Iertarea” preia subiectul și personajele nuvelei „Acceleratorul” dovedind și în teatru, cum o făcuse și în proză, că, dincolo de comediograful consacrat, Băieșu ascunde un scriitor capabil să vadă profund, modern și original, fața tragică a condiției umane.

După mărturisirile autorului, „Iertarea” s-a jucat în București doar o jumătate de stagiune, fiind reluată abia după cincisprezece ani. „Cu alte cuvinte a fost considerată o piesă dificiltoasă”, conchide Băieșu (Amza Săceanu, „Teatrul ca lume”, Ed. „Meridiane”, 1985, p. 17).

În același loc, răspunzând la o întrebare convențională, dramaturgul se referă la piesa în discuție oferind o interpretare esențială dar restrictivă și surprinzătoare dacă ne gândim la piesele cu care a avut succes:

„Dumneavoastră mă întrebați care dintre piesele mele o consider cea mai profund ancorată în realitate, sunt tentat să vă spun că „Iertarea” care, deși se ocupă de „obsedantul deceniu” (depășit de peste douăzeci de ani), lansează un apel care va fi întotdeauna actual: grija față de libertatea individuală a fiecărui om, dreptul inalienabil al acestuia de a încerca noi drumuri întru dobândirea fericirii individuale”(op. cit., p. 10).

O altă referire la „Iertarea” o face Băieșu în contextul unor mărturisiri flaubertiene asupra modului propriu de elaborare a unei opere literare:

„Pasiunea scrisului este teribil de chinuitoare. Cel puțin pentru mine. Scriu foarte greu, deși tot ceea ce fac eu dă unora impresia de lucru întreprins în grabă și cu ușurință. Fiecare nuvelă sau piesă o gândesc îndelung, îmi fac enorm de multe notații, îmi scriu rezumate: „Iertarea” am gândit-o vreme de patru ani. Mă trezeam noaptea din somn și îmi notam pe întuneric câte o idee pe carnețelul pe care îl țin tot timpul pe noptieră. Apoi când totul mi-a devenit limpede, a început pânda. Îmi pândeam starea cea mai propice pentru a mă apuca de scris. Starea mea cea mai fertilă pentru lucru e nemulțumirea. Nu nemulțumirea față de alții, ci nemulțumirea față de mine însumi. Într-o seară am simțit că sunt pârguit și m-am apucat de lucru. În trei nopți piesa a fost scrisă.”(Amza Săceanu, „Teatrul în cetate”, „Junimea”, 1994, p. 134).

Scriitor profesionist cu o acută conștiință a responsabilității actului de creație, contrafața foiletonistului, a gazetarului obligat să scrie rapid și terorizat de timp.

Dincolo de interesul pe care acest text îl oferă pentru profilul general al scriitorului, el relevă un fapt evident și nu lipsit de semnificație: piesa „Iertarea” a însemnat mult pentru creatorul ei, a ținut la ea (mai mult la textul scris decât la reprezentarea scenică) poate și pentru faptul că prin ea demonstra că nu consideră comedia specia definitivă a opțiunilor sale; a avut întotdeauna în mână cele două măști ale teatrului.

Băieșu nu se lasă cucerit total de nici un curent literar sau filozofic, talentul și originalitatea sa trec pe lângă moda timpului, dar trec în cunoștință de cauză.

Ca atare în „Iertarea”, dramă în trei acte, cu șase personaje, a cărei acțiune se petrece „în zilele noastre” descoperim o multitudine de noțiuni predilecte existențialismului; alienare, angoasă, culpabilitate, responsabilitate, absurd, convenție socială, trăire autentică vs trăire neautentică etc.

Are, tot astfel, datele, (în terminologia răspândită a lui Eugen Ionescu) unei farse tragice, ale unei psihodrame, dar autorul o numește „dramă” și îi respectăm opțiunea.

Este o dramă așadar, „ceea mai pură și cea mai profundă a lui Băieșu ” după aprecierea lui Eugen Simion, o dramă în primul rând a unor incompatibilități ireconciliabile ce pot fi identificate în două planuri: personaj vs. personaj și personaj vs. societate.

Principala sursă a acestor incompatibilități este aspirația spre libertatea individuală care, obstrucționată într-o lume ostilă, agresivă provoacă inevitabile crize de identitate.

Suntem în domeniul literaturii timpului și a viziunii ei asupra credinței umane; omul este „un animal bolnav” (Blanchot) iar Dumnezeu, sătul de creația sa locuiește în alt colț al universului (Steiner).

Respectând structura piramidală verticală din teatrul clasic intriga este, în aparență, simplă: Lia Pogonat, o femeie autoritară care crede că menirea ei vitală este de a salva bărbații

făcându-i fericiți cu orice preț încearcă, culpabilizându-se între altele, din cauza unei delațiuni mincinoase din perioada studenției anilor cincizeci (1953), să-l salveze pe George, inventatorul unui „aparat”(psihic) de accelerare a timpului cotidian anost sau dușmănos.

Lia insistă, având o experiență anterioară cu Cornel, pe care îl salvase parțial de la orbire. Nefericitul George, deposedat în cele din urmă de mecanismul său de supraviețuire fuge în pădure pentru a se lăsa pradă lupilor.

Trama, ea însăși originală este învelită în mai multe straturi semnificative care ascund probleme de conștiință acute, emoții profunde, trăiri anxioase și un fundal politic ce contribuie parțial la distrugerea unui destin.

Fiecare personaj reprezintă o stare existențială esențială și identificabilă care se detaliază în gradare ascendentă până atinge în anume momente ale piesei tragismul: George – evadarea, Lia – autoritatea, Cornel – dependența, Anișoara – iubirea, Femeia – plictiseala, Doctorul – curiozitatea.

Din cauza acestor marcatori principali ai condiției lor, fiecare intră în incompatibilitate cu ceilalți sau chiar cu ei înșiși.

Lia îl distruge pe George în două etape care sunt și etape temporale distincte ce presupun strategii diferite: prima oară din ură, în studenție, și a doua oară, din iubire.

Numai că ura a fost autentică iar iubirea trucată, programată.

În facultate, contrariată de atitudinea independentă, rezervată, personalizată deci neînregimentată a lui George scrie(și în calitate de secretară U.T.M.) un denunț cu care îl acuză de ceea ce atunci constituia culpa de neiertat și în urma căreia George este arestat, închis, apoi eliberat fără să i se dea nici o explicație întrebărilor repetate. Vinovăția kafkiană care i-a invadat atunci ființa îi va determina destinul, își va pierde reperele identității și va pierde din cauza repercusiunilor în plan social și iubita.

După ani, Lia îl caută pe George pentru a obține iertarea gestului de atunci și se instalează impetuos în viața lui ca, în numele a ceea ce ea numește iubire, să-l readucă în rândul oamenilor, în normalitatea din care George reușise să evadeze.

Fatală în cele din urmă pentru George, iubirea Liei este un impuls egoist, mascat de argumente umanitare. Cu Cornel i-a reușit programul de salvare deoarece acesta suferise o traumă fizică dar cu George nu-i va reuși pentru că trauma acestuia este una psihică și morală.

Mai mult, George a cunoscut iubirea pe care a pierdut-o tocmai din cauza arestării provocate de Lia.

Ea anihilează acceleratorul reușind să-l izoleze pe George de universul compensator pe care și-l crease, îi înlătură singurii prieteni (greierul și pisica) și, sufocându-l cu iubirea ei declamativă, îl determină să aleagă o sinucidere pe cât de cutremurătoare pe atât de simbolică. Se consolează foarte repede după dispariția lui George și își îndreaptă din nou atenția asupra lui Cornel

pe care îl reia în stăpânire. Replica ei, ultima a piesei îi este adresată acestuia: ”Nefericite! O să te fac iar fericit!” (I. Băieșu , „Teatru”, „C.R.”1970, p. 149). Lia nu se schimbă, nimic nu-i elatină certitudinile ei întemeiate pe falsa premisă că poți, în numele unei idei, oricare ar fi ea, să transformi oamenii în marionete cărora să le mânuiești sforile după reperele personalității proprii. O tiranie care nu-și găsește nici un suport moral viabil, oricât ar încerca să se justifice și care are bătaie mai lungă, dincolo de personajul în sine.

Lia ajunge o altă „dresoare de fantome”, asemănătoare personajului din altă piesă a lui Băieșu.

Nici ea, nici societatea în numele căreia se preface a acționa nu oferă așa numitele „valori-ghid” (Paul Diel) care ar putea da o șansă de a accede prin liberă alegere la coordonatele esențiale ce ar trebui să fie de drept inerente speciei umane.

Personajul n-are o biografie, n-are o poveste personală (lucru rar la Băieșu), se construiește din acțiunile sale asupra celorlalți, dar este o personalitate prea puternică și prea activă ca să fie gândită ca un simplu simbol.

Dacă pe parcursul piesei se creează impresia că în unele momente se apropie de atributele feminității, schimbul de replici din actul al III-lea nu mai lasă nici o îndoială: ea este în cele din urmă, înlăturate nuanțările, doar un mecanism perfecționat de subminare până la distrugere a identității existențiale a celorlalți, a bărbaților pe care îi alege, în speță.

„George: [...] din păcate nu am libertatea să dispun de mine , să trăiesc așa cum vreau. De ce sunt constrâns?

Lia: Cine te constrânge?

George: Tu! Ți-ai asumat rolul de ambasadoare a umanității pe lângă mine. Stai ca un paznic și-mi urmărești fiecare mișcare, nu cumva să treacă vreuna dincolo de limitele normalului. Trebuie neapărat să fiu normal ca voi, nu cumva să fiu altfel, trebuie să calc pe același pământ, să respir același aer, și să beau aceeași apă, trebuie neapărat să trăiesc!

Lia : Da, trebuie să calci pe pământ, să respiri, să mănânci, să bei apă, adică să fi normal, să trăiești normal”.(op. cit, p 131).

Este limpede, când se vorbește despre umanitate, cel care suferă primul este chiar omul, individualitatea supusă unor imperative cărora nu (mai) vrea să le facă față. Prea mult „trebuie”, prea mult „normal” pentru George.

Libertatea Liei se consolidează din anihilarea libertății celui alt. Ea nu este dispusă a accepta nimic din ceea ce-i spune George, nu e capabilă să primească sau să gândească măcar acuzația gravă a acestuia: „Ai crezut că-mi faci un bine, dar ai făcut o crimă. Toată viața ta e mănjită de crime” (op.cit., p. 144).

Cu cât simte că pierde , cu atât devine mai vehementă în a-și susține crezul până la hiperbolizare paranoidă:

„Lia (*fanatică*): Nu m-ai acceptat tu. Eu nu sunt omul care să fie acceptat. Dacă consider că ceva mi se cuvine, îl iau singură, fără să cer voie. Tu erai omul de care aveam nevoie și te luam chiar dacă nu erai de acord. Am o voință pe care nu o poate înfrânge absolut nimic pe lumea asta. Fostului meu soț i-am redat vederea. Ție ți-am distrus ideea bolnăvicioasă a acceleratorului. Mâine voi fi în stare să pun la loc unui om piciorul care i-a fost tăiat și să-l fac să alerge din nou. Forța aceasta pe care mi-a dat-o natura, trebuie să mi-o exercit asupra cuiva, asupra unui om. Tot timpul trebuie să simt pe cineva în mână, să-l văd cum se modifică sub privirea mea, tot timpul trebuie să fac ceva.” (op. cit., p. 145)

Această femeie este, cel puțin în finalul piesei, foarte asemănătoare în multe privințe cu un regim totalitar.

Lui George, traumatizat din copilărie, i-a lipsit unul dintre suporturile existențiale inițiale așadar, și le pierde treptat pe celelalte: iubirea, profesia, relația cu o societate atacatoare și acaparatoare. George a ratat șansa unei reconcilierii cu lumea ratând iubirea, profesia, realizarea unui proiect grandios care să revoluționeze omenirea (aspirația unui naiv și mare visător).

Cât din eșecul vieții sale a fost cauzat de incidentul din facultate și cât din propria-i structură e mai puțin important, deoarece ambele cauze conduc spre același efect: alienarea, retragerea din cotidian prin dispozitivul de autoreglare a timpului („le pire ennemi”) ce provoacă o autorecluziune dublă: când acceleratorul pornește cade într-o atonie ce-l izolează de viața din jur, iar când îl oprește se retrage în spațiul camerei sale, „spațiul iubit” (Bachelard) cu greierul, pisica și discul de muzică.

Timpul, dincolo de semnificațiile filozofice, ia aspecte ale unui timp ostil prin banalitate, prin repetarea solicitantă negativ a reperelor lui zilnice lipsite de sens.

Acceleratorul, creat printr-un efort uriaș de autocontrol, de concentrare, i-a dat posibilitatea de a evita acest timp „ca un râu de câmpie, leneș, mâlos, indolent care nu mai voia să curgă” (op. cit., p. 116) într-un moment în care, rămas singur, nu mai avea nici un motiv să mai existe.

Și-a adaptat organismul astfel încât să-și impună propriul ritm de existență, creându-și o senzație proprie a scurgerii timpului, o durată interioară.

„Când pornesc acceleratorul, lumea înconjurătoare încetează să mai existe pentru mine. O săptămână obișnuită o pot reduce la câteva ore” (op. cit., p. 117).

Soluția, de care George e mândru, o înspăimântă, bineînțeles, pe Lia atunci când acesta face greșeala de a i se destăinui, sugerându-i și entuziasmul său pentru o posibilă omologare a invenției „ca refugiu în fața nenorocirilor”.

George este conștient de impactul pe care-l are asupra celorlalți comportamentul său, dar cu aceeași luciditate explică și cauzele care-l determină să fie în mod vital dependent de invenția lui:

„Îl pornesc numai atunci când mi-e frică de lume, când nu mai suport oamenii. Eu lucrez într-o comună de lângă București [...] sunt un fel de tehnician agronom, nici eu nu știu exact. În orice caz, sunt obligat să trăiesc într-un univers dificil, ca să spun așa, într-un mediu în care nu pot să mă adaptez, dar o fac pentru că sunt nevoit să exist, ca să am ce mânca” (op. cit., p. 118).

Explicația, care pleacă așadar de la neputința adaptabilității la un univers ostil, dramatică în sine (și atât de frecventă în literatură) capătă ulterior accente mult mai grave cu care intrăm în marea problemă a filozofiei și a literaturii, ecou firesc al condiției umane: „Nu crezi că dacă ar adopta această atitudine nouă față de timp, oamenii ar fi mai liberi și mai fericiți? Închipuie-ți că având acceleratorul la dispoziție ar scăpa de senzația îngrozitoare a timpului, de această povară asasină pe care conștiința umană o poartă în spinare de atâtea milenii” (op.cit., p. 119).

Evadarea din timp și din lume, opțiunea lui pentru accesul la libertate este definitiv distrusă de Lia.

Stimulat de prezența Anișoarei, iubita de altădată, George se confesează. Și-a pierdut singurătatea care constituia fericirea lui reală, și-a pierdut independența protectoare ce l-a izolat de lume și acum, pentru puțin timp, simte nevoia comunicării.

„– Anișoara, am făcut o descoperire îngrozitor de tristă: eu nu mi-o amintesc pe mama. Nici copilăria nu mi-o amintesc, mi-aduc aminte doar atât: când eram mic, mă duceam singur în pădure să văd animalele, să mă împrietenesc cu ele. Visul meu era să mor mâncat de animale. Odată, i-am spus mamei: „Mamă, vreau să merg în pădure să mă mănânce lupii” (op. cit., p.141).

Confesiunea este zguduitoare într-un moment în care, anihilat iremediabil, își neagă invenția față de aceeași Anișoara, pentru a nu o speria: „Am glumit... Povestea asta cu acceleratorul e așa... o idee. Nu trebuie s-o iei în serios” (ibidem).

În mintea lectorului se infiltrează subtil o îndoială și este provocat a regândi piesa pornind de la această replică. Indiferent însă de unde am pleca, finalul este același. George va decide să-și ducă la împlinire primul vis, cel din copilărie. Pentru restul, e prea obosit, „bolnav de indiferență”, e învins de timp și de cunoaștere. „Sunt atât de bătrân, încât știu totul. Știu prea mult” (op. cit., p. 139).

Cu oboseală rememorează împreună cu Anișoara povestea pe care i-o spunea când se iubeau în pădure, o poveste cu o zăpadă imensă, „comestibilă”, prin care ei se căutau „ani lumină”

și se regăseau mereu. Atunci, George își plasa acțiunea poveștii „la începutul lumii”, acum, în amintire, o contrazice pe Anișoara spunând că se petrece „la sfârșitul lumii”.

Pentru că el se află la sfârșitul lumii, memoria afectivă, stimulii prezentului dispar sub presiunea conștiinței tragice:

„Sunt obosit... Trebuie să mor... Când ne obosește viața trebuie să avem decența de a muri” (op. cit., p. 141).

Zăpada, lupii, pădurea sunt simboluri estompate, iar sinuciderea se poate psihanaliza prin prisma copilăriei, desigur.

Anișoara este o victimă a conjuncturii politice și sociale. Lipsită de personalitate, feminitatea ei se lasă condusă de ceilalți. După ce George iese din arest, părinții îi interzic să-l vadă și o obligă să se căsătorească. „M-am căsătorit de frică”, mărturisește ea. Astfel, luminoasa lor poveste de dragoste ia sfârșit, dar nu și sentimentul ei. A rămas cu amintirile și unul dintre cei doi copii ai ei este al lui George. Îi seamănă, îi poartă numele, dar nu i-a adus bucurie, ci o suferință care a scutit-o de vinovăție și remușcări.

Își trăiește cu discreție propria-i dramă, terorizată de întrebările unui copil bolnăvicios („mamă, de ce?”) care dobândesc o semnificație mai profundă: singura moștenire pe care o lasă George posterității este o sâcâitoare nedumerire și nu ceea ce sperase el, o descoperire senzațională sau oricum ceva durabil, memorabil.

Anișoara încearcă să-l înțeleagă pe George, măsura în care reușește nu contează pentru că ea nu mai este pentru acesta decât o amintire a unei înfrângeri și un bun receptor al mesajelor finale.

Chemată în ajutor de Lia, asistă neputincioasă la zbuciumul lui George și într-un schimb de replici pe muchie de cuțit în care tragismul crescendo este brusc atenuat, dovedește totuși, în ciuda vulnerabilității ei, o concepție responsabilă, stabilă dar și confortabilă asupra existenței:

„George (*după o pauză*): Dacă nu aveai copii poate în clipa asta te-aș fi strâns de gât.

Adică te-aș fi omorât. Dar dacă ai copii – du-te acasă!

Anișoara (*câtuși de puțin speriată*): Dacă nu aș fi avut copii, veneam eu singură să mă omori!

George (*uluit*): De ce?

Anișoara: Exagerez. Nu veneam să mă omori. Veneam să te văd. Nu ca să-ți cer iertare pentru că nu e obligatoriu să ne simțim vinovați pentru tot ceea ce facem rău în viață. Așa cum nu putem pretinde recunoștință pentru tot binele pe care îl facem. Ar însemna să ne ținem mereu de formalități, să trăim din recunoștințe și remușcări” (op. cit., p. 137).

Cornel este o altă victimă, un personaj în fond lamentabil, nu pentru că se lasă umilit și depersonalizat de Lia, ci pentru că atunci când simte o slăbiciune umană devine agresiv, manifestându-și egoismul și frustrările acumulate, așa cum se întâmplă în întâlnirea cu Femeia.

Un om, oricât de slab, va găsi întotdeauna unul mai slab ca el pe care să-l umilească la rândul-i. Pândește în permanență, își revendică drepturile nu de soț, ci de bolnav și rămâne, în final, beneficiarul programului Liei, dându-i acesteia posibilitate de a-și perpetua cariera de activistă cu problemele de fericire ale celorlalți.

Are, totuși, un moment de sinceritate când îl avertizează pe George să fugă de Lia, pentru că-l va face nefericit. Își știe așadar condiția, dar o acceptă și chiar o revendică.

După opt ani de căsnicie, Lia l-a părăsit în momentul când și-a dat seama că stă lângă el pentru a face o demonstrație: „Nu mă lega de el decât ideea în sine, adică ambiția mea de a-l face fericit” (op. cit, p. 98).

Cu cât se vorbește mai mult despre fericire, cu cât se acționează mai mult în numele ei, cu atât personajele se îndepărtează mai mult de ea și, în toată conjunctura, însăși noțiunea devine ceva lipsit de sens.

Rămas orb în urma unui accident de muncă, George s-a căsătorit cu Lia în momentul în care era hotărât să se sinucidă. Alternativa i-a salvat viața, i-a redat vederea, dar l-a condus către o dependență ireversibilă careia din când în când i se spune iubire.

Un personaj denominalizat al piesei este Femeia, interesant și conturat doar din câteva replici și un monolog, un univers uman în puține cuvinte.

Ea aduce în piesă nota personajelor tipice ale lui Băieșu, prin dorința imperioasă de comunicare cu semenii, prin verbiajul excesiv, prin nararea unor istorii scurte încărcate de senzațional. Are nouăzeci și unu de ani, nu doarme, nu mănâncă, așteaptă un tramvai în noapte, cu care se plimbă din dorința de a vedea oameni, de a intra în vorbă cu ei. Își plânge de milă, pe bună dreptate: „... sunt tare singură pe lume (*își șterge o lacrimă*), singurică și sănătoasă. Și nu mai mor deloc. Tot aștept să mor și nu mai mor” (op. cit., p. 102).

Ar fi de ajuns pentru un personaj reliefat și impresionant. Dar el se mai complică. A fugit de la azil pentru că acolo se plictisea. Suportă durerea singurătății pentru a evita așadar plictiseala cauzată, spune ea, de minciunile celor de acolo, unde a mai avut și alte nemulțumiri: o controversă legată de un proverb, faptul că unii „se țineau de prostii” (adică se spânzurau din dragoste) și prezența sicriilor din magazie.

Femeia așteaptă un tramvai și un schimb de replici cu George ne trimite spre o metaforă cunoscută:

„Femeia: Nu vă supărați că vă întreb: credeți că mai vine tramvaiul?”

George (*se așează pe bancă*): Cine știe, doamnă, dacă mai vine sau nu. Datoria noastră, a celor vii, e să-l așteptăm” (op.cit., p. 101).

Doctorul este un alt personaj cu apariții mai dese în opera lui Băieșu, vecinul curios și inoportun, cu aparențe binevoitoare.

Reacționează vag la cuvântul „bolnav”, dar în mod evident el nu poate acționa profesional împotriva bolii lui George.

Agitându-se inutil, în casă străină, în conflicte străine, el vrea să știe ce se întâmplă în locuința de alături „ca să-și îmbogățească viața sufletească”, după cum l-a sfătuit soția. Un fel de parazitism emoțional, o trăire prin alții, în ton cu una din ideile piesei.

Premiera absolută a dramei „Iertarea” a avut loc în noiembrie 1968 la „Teatrul de Stat” din Arad și a fost preluată apoi în martie 1969 și de „Teatrul Mic” din București, în regia lui Ion Cojar.

La vremea aceea ecourile au fost favorabile. Dinu Kivu, printre alții, spre exemplu, este surprins de „simțul atât de acut al tragicului”, de „grava viziune asupra raporturilor umane”, văzând în „Iertarea” una dintre cele mai bune piese ale dramaturgiei după 1944.

Sanda Faur sesizează, de asemenea, un fior al tragicului pe care puțini l-ar fi bănuit la un scriitor cu vocația umorului ca Băieșu și este de acord cu explicația pe care acesta o dă în programul de sală al spectacolului că piesa aceasta care nu iartă neomenia, este o piesă despre omenie (apud Ion Băieșu, „În căutarea sensului pierdut” – „Teatru comentat”, Editura „Eminescu”, p. 78-79).

Comentatorii au făcut referiri și la titlul piesei atrăgând, în trecut, atenția că este înșelător.

Iertarea este resortul care declanșează distrugerea totală a lui George, pentru că și în ideea obținerii iertării începe acțiunea distructivă a Liei. Nu va fi iertată, așa cum în piesă nimeni nu iartă pe nimeni, nici pentru gesturile mărunte, nici pentru cele grave, strivitoare. Ca atare, titlul în tonalitate creștină, semnifică în cele din urmă o finalizare opusă ideii pe care o reprezintă.

Când un rău făcut declanșează o avalanșă în urma căreia nimic esențial verticalității umane nu se mai salvează, nu poate fi vorba de iertare.

BIBLIOGRAFIE

- Ion Băieșu, „Teatru”, „Cartea Românească”, 1970
Amza Săceanu, „Teatrul ca lume”, Editura „Meridiane”, 1985
Amza Săceanu, „Teatrul în cetate”, „Junimea”, 1994
Steiner, G., „La mort de la tragedie”, Editions du Seuil, Paris, 1965
Ionescu, Eugen, „Note și contranote”, Editura „Humanitas”, 2002