

În evoluția de dramaturg a poetului Nicolae Tăutu se manifestă o inexplicabilă inconsecvență. Dacă ar fi să analizăm drumul parcurs de scriitor de la *Furtuni de primăvară* la *Zbor de noapte* și de la *Ecaterina Teodoroiu* la *Oprîi-l pe Dick Warings*, căutînd expresia unei oarecare ascendențe, observăm cum elementele calitativ superioare ale primelor lucrări au devenit în lucrările următoare scăderile lor, cum ceea ce s-a cîștigat în unele, s-a pierdut în celelalte. Cel mai edificator și mai proaspăt exemplu ni-l oferă confruntarea ultimelor două piese. *Ecaterina Teodoroiu* s-a impus prin umanismul simplu și înflăcărat al personajelor, ceea ce ar fi trebuit să caracterizeze în primul rînd și lucrarea inspirată pe o temă atît de amplă ca lupta pentru pace: *Oprîi-l pe Dick Warings*. Din păcate, ceea ce constituie principala slăbiciune a acestei lucrări, ceea ce îi lipsește este tocmai umanismul.

Asumîndu-și împreună cu St. Bucevski răs-punderea noii piese, Nicolae Tăutu a urmărit să întreprindă un rechizitoiu la adresa lumii capitaliste și a freneziei războinice, lume pentru care noțiunile de etică și umanitate capătă înțelesuri mercantile, pentru care omul nu mai reprezintă decît o simplă sursă de profit, pentru care banul anihilează orice afecțiune, orice sentiment, orice speranță. Și pentru a înlesni rechizitoriul, autorii ne introduc în intimitatea acestei lumi, acolo unde se nasc afaceri și bombe.

Căutînd să deslușim sensurile și virtuțile acestui rechizitoriu, sîntem solicitați dintru început de rezonanța imperativă a titlului. Se desprind din această formulare — *Oprîi-l pe Dick Warings* — trei întrebări pe cit de simple, pe atît de semnificative: cine este Dick? ce acțiune întreprinde el? și de ce trebuie oprit? Răspunsurile pe cit de semnificative, pe atît de simple, vin mai repede decît ne-am fi așteptat. Chiar în actul I, din primele scene, aflăm hotărîrea înaltului senator american John Warings, de a imputernici pe fiul său, locotenentul de aviație Dick Warings, să efectueze primele zboruri cu încărcătură atomică pe avioanele fabricate de dînsul. Avem, prin urmare, clarificate datele problemei. Urmează elucidarea ei. Fiul senatorului năzuiește, visează să zboare. Dar fiul senatorului e slab, e plăpînd, e inapt — prin constituția sa fizică — împlinirii visului. Terorizat de acest gînd,

se apucă de băutură. Iată însă că senatorul (nu tatăl) îi oferă pe neașteptate prilejul rîvnit. Slăbănogul, anemicul, interzisul, trăiește de acum beatitudinea dominației. Se va vedea, în sfîrșit, plînd ca un semizeu deasupra omenirii, uimind-o și înfricoșînd-o prin măreția forței sale. „Nu știu oamenii ce minunate sînt aceste zboruri... Parcă aș avea sub mine nu o încărcătură atomică sau cu hidrogen, ci destinul întregii omeniri. Și ce bine este să zbori, stăpin pe soarta lumii”. (Actul II). Sensul și prețul acestei temerare măreții îi sînt indiferente. În frenezia împlinirii visului, cel îndrăgostit de albas-tul văzduhului, cel care rivnise de mic să fie puternic și sus, nu-și mai pune nici o întrebare legată de secretul acestei neașteptate împliniri. Preferă să bea în continuare (de data aceasta, probabil, de bucurie). Aflăm însă, spre sfîrșitul primului act, explicația cuvenită. Senatorul, deși perfect conștient de rezistența indoielnică a avioanelor sale, îi acordă lui Dick dreptul de a zbura, spre a beneficia astfel de o garanție morală, în fața celeilalte firme — „Vulton” — care-l concurează cu mai mulți sorți de izbîndă. La baza actului de înaltă filantropie paternă, stă astfel același interes meschin, josnic, care-i caracterizează în general pe exploatare și care se materializează în ultimă instanță în aceeași expresie: banul. Banul care dezumanizează și ucide. În numele acestui ban, fabricantul-senator își aruncă în brațele înspăimîntătoare ale morții, fără o tresărire sau o lacrimă, pe propriul și unicul său fiu. Iată, deschizîndu-se aici, una din paginile cele mai demascatoare ale rechizitoriului.

Din acest moment, conflictul își conturează poli; la un capăt despotismul și venalitatea mercantă — John Warings — la celălalt, sensibilitatea și căldura umană — Rose Rood (Rose Rood fiind un fel de doică a lui Dick). Între acești poli, angajați în acțiunea și conflictul de bază al piesei, evoluează cîteva personaje cu funcții mai mult sau mai puțin apropiate de subiect. Definim aceste funcții în raport cu atitudinea lor față de acțiunea senatorului. Unii, din preajma lui Dick, nu iau nici o atitudine; ei sînt Steve, Smith și Gipsy. Ei se rezumă la comentarii de dife-ite nuanțe critice la adresa zborurilor cu încărcătură atomică în general, și la acțiuni separate, ilustrative, care nu se integrează organic în conflict. Astfel, Steve și Smith

★

Scenă din actul II



refuză să mai zboare, conștienți de semnificația socială a acestui protest și de proporțiile pe care le-ar dobîndi extinderea lui în masă, dar refuzul lor nu are absolut nici o legătură cu planul conflictului, desfășurîndu-se în afară, ca un caz separat, cu totul independent. De aceea, actul III, dedicat în întregime anchetării lor, este prin excelență, o piesă într-un act. Alții, din preajma senatorului, preferă să accepte situația și chiar s-o înlesnească, spre a nu se expune prejudiciilor și, în definitiv, spre a nu pierde cîteva procente care li se oferă drept remunerație. Aceștia sînt: prusacul von Stromm care „a venit ca prizonier în America și se întoarce acum ca învingător”; generalul Cooper, un om de afaceri în uniformă, de o perfidie candidă; un medic cu gradul de colonel, autor al referatului care certifică rezistența piloților pe avioanele Warings; Alice Duncan, o femeie „fără scrupule”, asociată de cîteva ore (și procente) a domnului senator. Între ei există o armonie deplină, determinată de comunitatea intereselor și a dividendelor. O singură contradicție sparge această armonie (atunci cînd nu se mai întrezărește nici un mijloc de a se dezlănțui punctul culminant). Este contradicția sentimentală John-Alice. Senatorul, spirit instabil și aventuros, o părăsește la un moment dat pe Alice (între actele II și III) și se căsătorește, departe de parteneri și de rosturile piesei, cu o înfrizată marchiză din Franța. Această infi-

delitate spulberă perspectivele fostei amante, care se vedea realizîndu-se cîndva printr-un act similar, și determină o ruptură a legăturilor obișnuite, de dragoste și afaceri, între ea și John. Din gelozie, Alice se răzbună, dezvăluind lui Dick și Rose, în final, secretul atît de mult camuflat. Ceea ce provoacă izbucnirea isterică a lui Dick, și reflexul conștient, de semnificație tragică, al doicii, care îl împușcă.

Prea puțini sînt cei care opun o rezistență activă traducerii în fapt a hotărîrii lui John. Pe firul principal al acțiunii (care străbate, de altfel, căi întortochiate) se întîlesc numai două personaje: colonelul Petersen și Rose Rood. Ce pot să facă demnitatea și sensibilitatea atunci cînd nu sînt conjugate cu energia? Nimic, sau cel mult... ceva, nu însă ceea ce trebuie. Așa, de pildă, colonelul Petersen, care comandă în actul I regimentul de aviație din care face parte și Dick, interzice, printr-un ordin cit se poate de categoric, ca acesta să mai piloteze vreun avion. Din momentul în care senatorului i se aduce la cunoștință acest ordin și pînă la plecarea vaporului colonelul este destituit și transferat pe avioanele de transport din Africa. Odată cu acest transfer, colonelul părăsește, bineînțeles, și piesa (revenind abia în final). Mai solicitată și mai interesantă pare evoluția personajului Rose, de la implorările sterile din primele acte, la protestele vehemente din ultimul act și la gestul disperat din final,

ciind apasă ea însăși pe revolverul care de mult trebuia să țintească vinovații și îl ucide acum pe Dick. Numai că soluția nu ni se pare recomandabilă și glontele nu rezolvă problema. În locul lui Dick va zbura altcineva (care nu va avea probabil o doică atît de grijulie) și John — sau Vulton — își vor încasa cu seninătate beneficiile. Replica adresată de către Rose lui John: „Tu l-ai ucis! Voi l-ați ucis! Voi mi l-ați ucis!” sună într-adevăr ca un aspru act de acuzare, căruia îi lipsește însă *sentința*. Rose nu putea s-o dea și nici nu era indicată s-o facă.

Autorii au ajuns aici din cauza unui viciu de conținut. Dick Warings nu reprezintă demența războiului rece, ci criza unui organism defectuos. Irascibilitatea sa e provocată de obsesia slăbiciunii și de multe complexe de inferioritate. Pentru a-și înfrîna această obsesie, tinărul aviator bea. Prin urmare, atunci cînd se pune problema interzicerii zborurilor sale și se invocă drept argument această predilecție alcoolică, acțiunea se reduce la un caz strict individual și izolat, și se minimalizează. Atributele cu care a fost înzestrat personajul principal nu sînt tangente cu semnificația socială a zborurilor efectuate de tinerii aviatori americani, îmbătați de nevroza războiului rece. Pe o premisă falsă, nu se poate naște un conflict adevărat. Toată disputa dramatică dintre Rose și senator capătă o traectorie redusă la cadrul particularului.

Reiese din desfășurarea acțiunii, cu toată străduința autorilor de a ne demonstra, prin discuții interminabile, contrariul, că patologicul devine o cauză a războiului rece. Ceea ce e o inversare a raporturilor între cauză și efect. Starea aceasta de irascibilitate extremă, de demență aproape, este în realitate provocată de politica cercurilor imperialiste, care susțin și promovează cu un sadism nemăiîntîlnit măcelul nervilor, și nicidecum de constituția fizică mai mult sau mai puțin normală a cutărui individ. Această stare poate fi cel mult o condiție. Adevăratul efect se produce în umbra unei singure clipe. Și de fapt, acolo a scăpărat scintea adevăratei drame sociale, fără ca autorii s-o bănuiască. Redăm aci cuvintele a două personaje. Dick personajul principal: „Ții minte cînd eram copil, eram slab și fricos. Acest gînd mă obseda. Mă înnebunea. Această haină de aviator mi-a dat puterea”. Și mai departe: „Asemenea zboruri sînt numai pentru oameni superiori. Lor le aparține lumea. Mai bine să fii privit cu teamă, decît cu milă...”. Rogers, personaj episodic: „Adjutantul aviator Rogers s-a îmbătat. Ptiu! Strașnic s-a îmbătat... L-ați întrebat pentru ce?... Adjutanul Rogers s-a săturat de toate. Rogers, mergi în Japonia! Rogers, mergi în

Coreea! Rogers, mergi în Taiwan! Rogers, mergi la Hamburg! Rogers, trage! Rogers, ucide! Și lui Rogers îi place să cînte... Ascultați-mă! (cîntă)”. Vorbesc aici un bolnav și un bețiv, amîndoi aviatori care au zburat pe avioanele cu încărcătură atomică. Boala este incurabilă; beția este lucidă, amară, ironică, tristă, amenințătoare și, mai ales, *dramatică*. Ne-am fi așteptat ca drama unui om să intereseze mai mult pe autori, decît crizele unui bolnav. S-ar fi evitat astfel caracterul singular al problemei, pentru o semnificație plurală.

Eroarea este determinată de faptul că autorii au neglijat investigația profundă a mediului și relațiilor sociale caracteristice, fără de care sfera de asociații nu poate depăși limitele particularului.

O asemenea investigație ar fi stimulat fără îndoială unitatea de concepție și de acțiune a piesei. O selecție a elementelor esențiale, capabilă să ofere substanță și consistență dramei, să-i dea nu numai întindere, dar și adîncime, ar fi concentrat firele acțiunii și le-ar fi dat o direcție mai eficace. Conflictul s-ar fi conturat pe o bază solidă și ar fi avut perspectiva unei desfășurări dramatice ample, tocmai pentru că ar fi fost unic și central. Ceea ce capătă în piesă expresie antagonică este facil și adiacent. O asemenea investigație ar fi permis crearea unor personaje complexe (sau cel puțin simple) și nu complicate. În acțiunea propriu-zisă, cu rosturi determinate, participă individualități eterogene, încărcate cu cel puțin o trăsătură inutilă.

În sfîrșit, o asemenea investigație ar fi înlăturat austeritatea didactică pentru emoția artistică, mai convingătoare decît orice prelegere. Această austeritate a determinat nemăsurate explicații, pe care personajele și le dau nu din necesitatea de a se lămurii pe ele, ci din dorința de a convinge publicul de anumite lucruri care nu reies suficient din acțiune.

Premiera a avut loc la începutul primăverii, pe scena Teatrului Armatei. Aici spectacolul a scăpătat o expresie mai unitară, datorită străduinței regizorului Mircea Avram de a imprima un caracter mobilizator acțiunii, ceea ce a permis limpezirea pe alocuri a unor idei și relații confuze în text. Ceea ce dă unitate și semnificație spectacolului, derivă din sublinierea procesului de maturizare socială a personajului feminin Rose, care străbate drumul de la invocția firavă la acțiunea violentă și elucidează astfel — pe un plan redus — punctul de vedere al autorilor. Elena Chiosa, în acest rol, încearcă un act de virtuozitate.

O vedem în actul I, în portul despărțirilor, îmbrățișind cu toată dragostea de mamă pe Dick, și implorindu-l să rămână, căutând în ochii fiecăruia, sclipirea unei umanități și a unui ajutor, fringându-se în singurătatea și golul slăbiciunii. Acolo un singur om îi spune adevărul: colonelul Petersen. O vedem apoi în actul II pe pământul reinvierii fascismului, căutându-l pe Dick, zbatându-se să-l salveze de la pieire, înșelată de fiu, de senator, de medic, de prieteni, ridicată de poliție. Acolo este înăbușit adevărul. O vedem apoi în închisoare, mică, imobilă pe o bancă rece, cu ochii congestionați de indignare, secați de lacrimi — ascultând; ascultând durerea unor aviatori care s-au lepădat de aripile criminale, ascultând ipocrizia și cinismul anchetatorului, ascultând strigătul de moarte înfricoșător al unor oameni. Acolo înțelege adevărul. O vedem în sfârșit în ultimul act, demnă, stăpînă pe sine, înfruntînd cu dirzenie despotismul senatorului, încercînd să mai salveze ceva, și apăsînd pe trăgaci simplu și copleșitor, cînd totul pare definitiv pierdut. Acolo a biruit adevărul. Dar ne întrebăm la sfârșit, ce intensitate ar fi căpătat evoluția dramatică a acestei eroine, dacă autorul ar fi făcut un sondaj adînc în cutele sale sufletești nebănuite (și neexplorate), dacă n-ar fi obligat-o să debeată anumite platitudini, dacă nu i-ar fi pus pe umerii ei firavî răspunderea unui conflict care o depășește?

Urmărind expresia rechizitorială a textului, regizorul a indicat personajelor negative o desfășurare satirică. Cu excepția lui Geo Maican, cei cîțiva interpreți ai acestei faune au reușit să schițeze unele caricaturi abile. Constantin Irod — un general prusac, cu chelie și monoclu, autoritar, viclean și sprinten ca un resort; Aurel Rogalski — un om de afaceri în uniformă, ipocrit și laș, cam țeapăn și rigid; George Sion — un medic felin și canalie nebănuită; Nicolae Gărdescu — un procuror obez și sadic, de o excelentă expresivitate scenică; Migry Avram-Nicolau — o cochetă sireată și înaltă, care știe să calculeze procente și situații. În ceea ce privește persoana senatorului, ea ne-a fost înfățișată într-o sobrietate rigidă de către Geo Maican, pe linia unei maxime accentuări a venalității și despotismului. Ceea ce, judecînd rolul pe toată întinderea lui, înseamnă o simplificare exagerată. Un joc exterior caracterizează interpretarea dată de Ion Punea, adjutantului Steve, cel care ar fi trebuit, prin ideile sale progresiste, să ni se înfățișeze apropiat, frîmțat de destinele partenerilor. Prin contrast, colegul său Eugen Petrescu, într-un rol mai dărnice — sergentul Smith — a fost sprinten și volubil, comunicativ și sincer îndrăgostit

de soare și adevăr. În două apariții episodice, Sergiu Dumitrescu și Natașa Nicolescu au conturat două profiluri interesante. Primul, un colonel demn, cald, reținut, abordînd o tristă (dar nu deznădăjduită) resemnare; a doua, o bufetiерă blondă, zglobie ca un fluture (cînd e în uniformă), agresivă ca o cocotă (cînd e în rochie-sac), și falsă, ca o lacrimă pe scenă, cînd plînge în preajma despărțirii de Dick.

N-am vorbit pînă acum de cel care trebuia să fie eroul principal. Dick circulă ca un caz patologic, undeva între prieteni și dușmani. Interpretarea lui Toni Zaharian, pe care l-am văzut la premieră, a accentuat într-o mare măsură din mozaicul de trăsături, pe cele clinice, capabile să justifice, în ultimă instanță, evadările frecvente și strani ale personajului de pe făgașul normal. Toni Zaharian a adoptat astfel o mască crispată, o precipitare continuă, o bruschețe epileptică. Cînd o îmbrățișează pe Rose, parcă o face silit; cînd ride, ride sinistru; cînd bea, devine obsedat. Cel mai reușit moment îl realizează în final cînd află adevărul și, în pornirea lui bolnăvicioasă, îi amenință pe toți cu moartea. Atunci într-adevăr simți proporțiile catastrofale ale demenței. Atunci, într-adevăr, simți că nimeni nu-l mai poate opri. Actorul domină scena, înflorează sala. Și cînd spune, transfigurat de emoție: „Dick nu va mai plimba degeaba bombe!” — se produce un cutremur de indignare.

Dar regizorul i-au scăpat două momente, a căror rezolvare mai atentă ar fi adus pe aria semnificațiilor două idei prețioase. Este vorba, în primul rînd, de personajul Rogers, care a fost tratat ca un bețiv incurabil și agasant, de către Napoleon Crețu. Toată drama acestui personaj, exprimată într-o alură lucidă, ironică și lirică, în cuvintele citate de noi, a fost minimalizată și redusă la un divertisment facil. (O melodie oarecare revine în desfășurarea spectacolului, în câteva momente-cheie: cînd oamenii se despart, cînd prietenii se întîlnesc, cînd Dick se pregătește să decoleze. Nu este greu de presupus ce semnificație ar fi dat întregului spectacol această melodie, dacă ea ar fi fost cîntată de Rogers și ar fi revenit ca un leit-motiv al dragostei de viață, în aceleași momente).

În al doilea rînd, e vorba de răsturnarea de situații din final. În clipa în care Dick fuge spre avion, senatorul (pînă atunci de altă părere) strigă înspăimîntat: „Oprîți-l pe Dick!” Acest reviriment, care concentrează într-o singură replică efectul unui șoc puternic, a fost neglijat în spectacol și, prin urmare, nu s-a transmis. Perspectiva

pierde astfel din claritate, întrucât ştindardele magnaşilor par a nu se fi clătinat nici măcar cu un centimetru. Rămîne însă, puternic şi agitatoric, sunetul revolverului din mîna unei femei plăpînde, Rose Rood. Şi rămîne, ca o impresie certă, efortul

vizibil al colectivului teatrului de a lumina şi îmbogăţi în spectacol expresia insuficientă pe care autorii au dat-o unui important mesaj de luptă.

C. Paraschivescu

JALNICA FIGURĂ A INTELLECTUALULUI MIC-BURGHEZ

Teatrul „C. Nottara”: *Vilegiaturiştil* de M. Gorki

„După cum ştii, voi scrie un ciclu de drame. Asta-i sigur. Una dintre ele va înfăţişa viaţa intelectualilor. O mulţime de oameni lipsiţi de idealuri şi deodată! — între ei apare un om — care are un ideal! Ce mai furie, tărăboi, urlete şi larmă stîrşeşte!” îi scrie Maxim Gorki, în anul 1901 lui C. P. Piatnişki. Dar în momentul acela. Gorki nu ştia încă, în mod limpede, cum va fi piesa. Curînd însă, se hotărăşte să vorbească despre „acea parte a intelectualităţii ruse, care se trage din păturile democratice, dar, după ce a atins o anumită treaptă socială mai înaltă, a pierdut legătura cu poporul şi deşi e singe din singele lui, ea a uitat de interesele poporului, de necesitatea stringentă de a lărgi viaţa lui”.

Aceasta este ideea de bază a piesei *Vilegiaturiştil*, intitulată astfel pentru că autorul îşi consideră personajele trecînd prin viaţa aidoma unor oameni în vacanţă, care au griji, în fond, puţine, dar care gem tot timpul, fie că au mincat mai mult decît e necesar, fie că pădurea prin care ei se plimbă nu este destul de umbroasă. Şi fac din aceasta o dramă, se vaită, se socot nedreptăţiţi, jigniţi.

Perioada premergătoare anului 1905, perioadă bogată în frămîntări de tot felul, în curenţe politice şi artistice diferite, în căutări şi renunţări, în elanuri şi deznădejdi, l-a făcut să ia o poziţie fătîşă, în primul rînd în problema intelectualului care ar avea el, primul, datorită să facă puţină lumină în ceaţa aceasta de confuzionism, dar care, fie că provine din burghezie, fie că pornit din popor, a parvenit la burghezie, se lamentează pe toate tonurile în jurul propriului său „eu”, şi se înecă în mocirla s'ătută a individualismului.

Dacă acest intelectual este medic sau inginer, preocuparea lui de bază este „să facă avere”, să se îndestuleze, nu să ridice poporul la civilizaţie, la cultură. Dacă este scriitor, el se refugiază în cele mai reacţionare curenţe artistice (decadentism, na-

turalism) şi cîntă jalnic „cîntecul unei culturi în descompunere”. El poetizează spaima vechii lumi exploatare, care se vede la capăt de drum, găseşte explicaţii filozofice pentru propria lui descompunere morală, iar glasul său, spune Gorki, „răsună ca nişte dangăte de clopot ce prevestesc moartea unei societăţi egoiste, cu nervii măcinaţi, a unei societăţi care şi-a supraestimat puterile”. Şi tot despre acest soi de intelectual vorbeşte Gorki, cînd arăa că el navighează pe o mare furtunoasă, dar într-o barcă de lemn putred, de la un curent la altul, mizînd astăzi pe filozofia materialistă şi mîine pe cea idealistă, denaturînd sensurile uneia şi exagerînd limitele celeilalte, fiind mereu în căutarea unui ţărm la care să-şi ancoreze fără greş mărunta lui făptură, dar negăsindu-l nicicînd, pentru că un asemenea ţărm se refuză unei asemenea mărunte făpturi.

Încărcat cu o nestăvilită minje împotriva acestei lumi, Gorki purcede la demascarea ei, în cîteva dintre piesele sale, *Micii burghezi* fiind, printre acestea, cea mai bine conturată. Scrisă în aceeaşi perioadă (1901—1904), piesa *Vilegiaturiştil* oscilează, ca gen, între frescă, dramă şi satiră. De-a lungul a patru acte, personajele îşi poartă plictisul şi infatuarea, se îmbată cu vorbe strălucitoare, dar seci, şi se tem cumplit de adevăr, iar cînd cineva vine să le strige în faţă că viaţa lor este inutilă şi că ei sînt sortiţi pieirii, resorturile echilibrului lor se rup, iar furia, cu toate că grozav de zgomoasă, se zbate aidoma unei păsări cu aripile frînte. Pentru că există cineva care îi acuză. Este doctoriţa Maria Lvovna, o replică — pe plan intelectual — a muncitorului Nil din *Micii burghezi*. Conştientă de menirea ei în societate, convinsă că semenii ei, oamenii din popor „ne-au trimis înainte ca să le deschidem drumul spre o viaţă mai bună”, Maria Lvovna nu se mulţumeşte doar să se simtă ea însăşi legată de popor, ci militează necon-