

Tragedia revoluționară

Respectul absolut firesc față de marile, impunătoarele valori din câmpul istoriei literare este uneori însoțit de o supremă timiditate, care ajunge la concluzia tristă, pesimistă a imposibilității de a le egala vreodată. Necesara, recomandabila modestie a scriitorului autentic din zilele noastre este meritorie atîta vreme cît complexele de inferioritate, constituite într-un cortegiu al obsesiilor, nu se încăpăținează să-l însoțească, neostenite, de-a lungul întregii sale existențe zămislitoare de frumos și adevăr artistic.

E enorm de greu, fără îndoială, amintindu-ți de Eschil, Shakespeare sau Racine, să privești cu o liniște indiferentă încercările rudimentare, pretențiile stupide, zgomotoase ale unor bravi impostori, care azvîrlă, de la înălțimea inconștienței lor insolente, mânușa genialilor predecesori, declarînd că s-au pornit să edifice, într-un moment de reculegere, tragedia modernă. Dar parcă e cel puțin nedrept față de înălțimea evului contemporan să-l învrednicești cu o privire sceptică atotcuprinzătoare, dispusă să-i atribuie numai dreptul inalienabil de a se prosterna cuvios în fața grandorii capodoperelor de altădată.

În această perspectivă, trezește sentimente contradictorii (admirație pentru înaltul simț de răspundere al dramaturgului, nedumerire în raport cu neîncrederea față de posibilitățile scrisului contemporan) o întrebare pusă de O'Neill prin 1930: „E cu putință să găsești o interpretare psihologică modernă sensului grec al destinului și să aplici această interpretare unei piese pe care spectatorii inteligenți de astăzi, ce nu mai sînt pradă unei credințe religioase, s-o poată accepta? Și ar putea ei oare să fie mișcați de o asemenea operă?”

N-au trecut decît vreo trei ani de zile după ce această întrebare cu rezonanță dramatică fusese formulată și un scriitor a îndrăznit să-i dea un răspuns concret, palpabil, într-o lucrare intitulată, provocator pentru spiritele conservatoare și sceptice, *Tragedia optimistă*.

Împletirea paradoxală, la prima vedere, a doi termeni opuși violent de-a lungul veacurilor de teoria și practica dramaturgiei n-a fost făcută de dragul senzaționalului; ea a apărut solicitată de niște sensuri noi, *contemporane*, care au determinat întinerirea unei specii literare bătrîne cît teatrul. Fascinanta legendă a lui Faust s-a lăsat parcă reeditată și în cazul tragediei, care și-a redobîndit vigoarea, altoită pe splendida ei tradiție.

În ce constă — ca să păstrăm terminologia lui O'Neill — această „interpretare psihologică modernă” dată „sensului grec al destinului”?

Unul dintre personajele lui Vsevolod Vișnevski rostește, la un moment dat, niște cuvinte menite parcă să deschidă discuția asupra accepției noi a tragediei, să pornească în căutarea definiției tragicului optimist: «Viața nu moare. Oamenii știu să rîdă și să

mănince pe mormintele celor dragi. Și e minunat! Murind, ostașii v-au cerut: „Mai multă voie bună!“ „Mai sus, steagul revoluției!“» E menționată aici o caracteristică umană, care cere dreptul recunoașterii universale: inconsistența, în timp, a sentimentului morții, caducitatea durerii de nesfârșită intensitate, provocată de pierderea unor oameni apropiați. Această particularitate a naturii umane nu coincide deloc cu ușurința inconsecventă, cu superficialitatea, cu lipsa de sensibilitate și incapacitatea de a ajunge la simțăminte puternice. Este, în fond, vorba despre marea forță a vieții, care se insinuează cu perseverență în trupul desperării răvășitoare și izbuteste să spulbere amintirea morții; este, în ultimă analiză, vorba despre echilibrul, sănătatea psihică a omului, care e făcut să-și învingă crizele depresive. Tocmai din această pricină, conștienți de resursele noastre interioare și de modul lor de acțiune, ne trezim uneori intrigati, astăzi, în contactul cu soluțiile sumbre ireversibile pe care le propune tragedia antică sau cea clasică.

Pornind de aici, autorul *Tragediei optimiste* a încercat să rezolve această incompatibilitate dintre o formă consacrată a dramei și mentalitatea omului modern. Și a reușit într-un mod admirabil, sintetizat de Tairov în „Teatrul sovietic și actualitatea“: „Opera aceasta (*Tragedia optimistă* — n.n.) ne-a dovedit că tragedia poate fi înțeleasă altfel decât pînă acum... Pînă acum, vedeam în tragedie deznodămîntul tragic, conflictul tragic, catastrofa tragică, o încheiere a acțiunii; dar datorită *Tragediei optimiste* am început să înțelegem catastrofa tragică nu ca o încheiere, ci ca o limită precisă, ca un punct culminant al acțiunii, care trebuie învins în numele vieții“. Catastrofa tragică ca limită precisă a acțiunii și nu ca încheierea ei definitivă deschide o amplă perspectivă, susceptibilă să valorifice înclinațiile optimiste ale omului, să-l scoată de sub imperiul concluziilor covârșitoare, întunecate, paralizante.

Dintotdeauna, tragedia considera necesar sfârșitul iremediabil al eroului ca o demonstrație a victoriei inevitabile a soartei asupra omului. Eliberată de această concepție fatalistă (și e limpede că aici intervine, în cea mai mare măsură, „interpretarea psihologică modernă“ cerută de O'Neill pentru „sensul grec al destinului“), tragedia își descoperă alte coordonate, care-i lărgesc considerabil dimensiunile și semnificațiile. Eroul piere și în piesa lui Vișnevski, fără să fi fost însă în prealabil însemnat de soartă. Sfârșitul său nu e, de fapt, decât un început: jertfa e adusă pe altarul viitorului. Faptul tragic constituie un pas, o treaptă în desfășurarea acțiunii, pe drumul dobîndirii victoriei generale. Spectatorul, care simte alături de erou, se identifică cu el, suferă enorm la pieirea acestuia: rănile sale morale încep însă să se tămăduiască imediat, în măsura în care s-a identificat și cu cauza eroului și a constatat că ea a căpătat și mai mulți sorți de izbîndă prin sacrificiul personajului preferat. În acest chip, ajungem la convingerea că moartea a deschis drum vieții. Și, tragedia devine astfel... optimistă, zguduind conștiințele oamenilor, fără a-i cufunda în tenebrele desperării.

În însemnările sale, Vișnevski vorbea despre necesitatea creării unei „tragedii revoluționare“: or, tocmai ideea revoluției, asociată cu datele fundamentale ale tragediei, a izbutit să-i modifice structura tradițională, întinerind-o, îmbogățind-o cu perspectiva stenică a viitorului. De aici, optimismul tragediei moderne, născută înăuntrul realismului socialist, se justifică prin rădăcinile sale înfipte în solul unei vieți cu desăvîrșire noi, generatoare de nenumărate gînduri și forme neîntîlnite încă în istoria civilizației.

Tematica revoluției socialiste n-a fost abordată prima dată în dramaturgia sovietică de Vsevolod Vișnevski. Maiakovski a fost și în acest domeniu un inițiator, scriind, contemporan cu marile evenimente, în 1918, *Misterul buf*: genialul poet folosește aici grandiosul și grotescul, întreprinzînd cu eroii săi călătorii în rai și iad, prin univers, în intenția definirii proporțiilor cosmice, pe care le visează pentru revoluție. Bill Belotșerkovski în *Uraganul*, Treniov în *Liubov Iarovaia*, Vsevolod Ivanov în *Trenul blindat*, Lavreniov în *Ruptura*, îmbrățișînd aceeași temă generoasă, consideră că o slujesc cel mai bine în

cadrul dramei eroice, restrângînd sfera acțiunii, localizînd-o într-un oraș, într-un sat, pe un vas de război și sugerînd, prin intermediul particularului, trăsăturile caracteristice, peisajul de ansamblu al lumii revoluționare. Autorul *Tragediei optimiste* consideră că „viața ne oferă posibilitatea unor uriașe amplitudini artistice, istorice” și că de aceea trebuie realizată o „tragedie monumentală”. În această lumină, el nu adoptă nici soluția maiakovskiană, nici pe aceea întrebuintată de înaintași și contemporani în drama eroică. Vișnevski își concentrează atenția, ca Lavreniov sau Treniov, de pildă, asupra unui grup de oameni dintr-un loc bine definit, care își deapănă înfrigurat existențele în fața ochilor noștri; introducînd însă în economia dramei niște comentarii — Primul și Al doilea plutonier — care fac legătura vie cu trecutul și cu perspectiva iminentă a viitorului, el amplifică considerabil dimensiunile operei, apropiînd-o de proporțiile maiakovskiene. În acest chip, el păstrează imaginea concretă a unor oameni ca toți oamenii, foarte aproape ca univers psihic și comportare de spectatori, îngăduindu-le, însă, fără intervenția miraculosului, să obțină înălțimi gigantice, valori de sugestie universală.

Ce se întîmplă în piesă? Undeva, în Flota Baltică, există pe un vas de luptă un așa-numit Detașament liber anarho-revoluționar, condus de elemente dubioase, profund deficitare pe plan moral. Partidul trimite aici o comunistă dirză, Comisarul, care se apucă să transforme cu răbdare oamenii, să-i scoată de sub influențe nefaste, să înlăture pe dușmanii evidenți sau camuflați. Detașamentul liber anarho-revoluționar e transformat în Primul regiment naval, alcătuit din trei batalioane. Această schimbare nu e numai una de nume; ea reflectă munca neobosită, plină de abnegație a Comisarului, care a reușit să strîngă în slujba revoluției, într-un mănunchi solidar, oameni înnoiți, gata de luptă neînfricată cu adversarul. Regimentul pornește pe uscat, se angajează într-o bătălie crîncenă cu oștile contrarevoluționare și le înfrînge. Comisarul moare în această luptă, dar cauza revoluției trăiește victorioasă, făgăduind omenirii viitorul unei vieți demne.

Această fabulă destul de simplă își descoperă, pe parcurs, o serie de sensuri extrem de interesante, care dezleagă, în mod artistic, unele dintre problemele majore ale revoluției.

Vorbînd la primul Congres unional al scriitorilor sovietici, în 1934, Vișnevski spune, între altele: «Cultului „supraomului” care se dezvoltă în Germania, cultului „fiului ceresc” care se dezvoltă în Japonia, noi îi opunem figura autenticului conducător proletar, figura unui conducător omenesc, simplu și calm. Aceasta se poate face bine, aceasta trebuie să se facă. Masei din țările fasciste, care se supune orbește, noi îi opunem o masă care merge conștient înainte. Noi găsim o corelație: conducătorul și masa». Idei acesteia însemnate — conducătorul și masa —, una dintre cele esențiale în revoluție, pare că i se subordonează, în mare măsură, *Tragedia optimistă*. În fond, întreaga acțiune a piesei tinde să stabilească corelația despre care vorbește Vișnevski, se străduiește să apropie, în focul încordării dramatice, pe Comisar de oamenii de pe vas. Și numai fuziunea lor ideologică, afectivă, desăvîrșită, îi aduce în situația de a apăra cu cea mai mare eficacitate baricadele revoluției. Această fuziune nu presupune însă niște termeni abstracti; ea stabilește un lanț



Vs. Vișnevski

de condiții, cu ajutorul cărora se poate ajunge la identificarea conștiințelor, la solidarizarea lor în luptă.

Conducătorul — în cazul concret, Comisarul — trebuie să fie „omenesc, simplu și calm“. Dar nu numai atât. Mi se pare că cea mai potrivită caracterizare a Comisarului poate fi găsită într-o replică a celui de Al doilea plutonier, referitoare la comuniști în general: „Ascultați. Până la ultima suflare, până la ultima putință de a-și mai mișca brațul, fie chiar și stîngul, ostașul comunist va acționa. Și cînd nu mai poți acționa, îți rămîne gura. Convinge, îmbărbătează, fă pe ceilalți să lupte!... Nu poți vorbi — fă semne! Ești prins, ești bătut... nu te lăsa frînt. Nu te mai poți mișca, ești legat, culcat, cu gura astupată — scuipe călușul în obrazul călăului. Și dacă trebuie să mori, de ești lovit cu securea peste grumaz — dăruiește-ți ultimul gînd revoluției. Nu uita că și moartea poate fi muncă de partid.“

Simplității, căldurii interioare, eroismului i se adaugă și o mare dragoste în raport cu masa. „Noi credem în oameni“ — spune Comisarul, adăugînd: „Lucrezi cu oamenii pe care îi ai, nu cu aceia pe care i-ai vrea. Dar, în general, aici, la noi, în regiment, oamenii sînt buni...“ Acestei poziții a comunistului i se opune scepticismul anarhiștilor, concretizat de Marinarul răgușit („Toată existența noastră e schilodită. Ne-au otrăvit cazarma și închisoarea, am fost torturați și alcoolizați pe vase, iar dumneata — se adresează Comisarului; *n. n.* — vrei să ne faci acum să înghițim hapuri de conștiință“) și de Căpetenie: („Toți sîntem niște dobitoace mincinoase. Toți sîntem otrăviți. Toți trebuie să fim smulși cu rădăcina cu tot... Nu există Dumnezeu, nu există oameni... Nu există nimic.“) Încrederea pe care o acordă Comisarul masei i se răspunde, nu de la început, ci după consumarea unui proces complex, cu dragoste, cu devotament. Acest circuit al încrederii reciproce, al afecțiunii sincere manifestate de ambele părți, constituie o condiție fundamentală a fuziunii despre care vorbeam mai sus, a unității absolut indispensabile dintre conducător și masă în revoluție. Ideile abstracte ale sacrificiului, ale morții pentru o cauză înaltă, ale solidarității în luptă capătă un teren concret, solid, în relațiile *omenești* dintre oameni, în obținerea complicității dintre rațiune și sentimentele simple, adevărate, care înnobilează existența noastră. În acest sens am impresia că înțelege Vișnevski corelația dintre conducător și masă, în acest sens este ea demonstrată, cu instrumentele artei, în *Tragedia optimistă*, unind indisolubil, în crîncena bătălie, pe Comisar de marinarii din Primul regiment naval.

Și poate că, pe această linie, se poate bănui o intenție a autorului, care și-a ales o femeie în rolul Comisarului. E limpede că, pe de o parte, această alegere tinde să sugereze universalitatea revoluției, care cuprinde în miezul ei nu numai pe ostașii de sex masculin, consacrați faptelor de arme de o istorie de mii de ani. Pe de altă parte, însă, femeia, înzestrată aici cu o serie de date caracterologice convenite pînă acum mai cu seamă bărbatului — vitejie, duritate uneori, dîrzenie —, păstrează mari resurse afective, hărăzite ei de-a lungul veacurilor de maternitate, resurse care o îndică nemijlocit pentru vehicularea bogăției și profunzimii sentimentelor necesare în apropierea de mase. E o simplă impresie, dar, parcă, bravura fără de seamă capătă mai mult relief pe fondul firav, gingaș, al femeii, tot așa cum, pe temeiul unor prejudecăți vetuste, dragostea caldă, învăluitoare, apare implantată mai firesc în lumea afectivă a tovarășelor noastre de viață. Alegerea făcută de Vișnevski, în cazul Comisarului, nu poate fi, în nici un caz, redusă la limitele unui artificiu dramatic; ea dovedește, mai degrabă, o ascuțită sensibilitate și o admirabilă cunoaștere a sufletului omenesc.

Vorbind însă despre tăria de caracter a Comisarului, despre claritatea cristalină a idealului ei și a căilor care duc spre realizarea lui, despre ferma ei credință în viață și în

izbînda acesteia, despre nemărginita-i ardoare revoluționară, e firesc să ne întrebăm de unde provin și cine nutrește aceste înclinații admirabile. Întrebarea devine cu atât mai legitimă cu cât, la sosirea pe vas, ea e aproape cu desăvîrșire singură în fața unei mulțimi ostile, care nu pregetă să devină autoarea celor mai mari ticăloșii, săucidă fără nici o reticență. Răspunsul, care cuprinde o explicație supremă a miracolului care pare să anime existența Comisarului, începe să apară formulat într-o convorbire dintre femeia-erou și un viteaz marinar finlandez :

„Vainonen : Ce ? Tu ești singură, comisar ?

Comisarul : Dar partidul ?“

Completarea acestei idei pline de o considerabilă semnificație o face tot Vainonen, răspunzînd nedumeririi manifestate de un ostaș de pe vas :

„Marinarul ciupit de vărsat : Dar cîți sîntem : unul, doi și-atîta tot.

Vainonen : Cîți ? O jumătate de lume înainte, întreaga lume în spate și tovarășul Lenin la mijloc. Nu-ți ajunge ?“

Cei doi plutonieri continuă această temă, ajung s-o desăvîrșească, printr-o apoteoză a partidului, a făuritorului revoluției și a celor mai buni oameni ai ei :

„Primul plutonier : Întreb pe fiecare dintre voi : vă amintiți cîți comuniști erau pe atunci în rîndurile Armatei Roșii și ale Flotei ?... Hai încercați să vă amintiți, voi care ați trăit acele timpuri !... Două sute optzeci de mii. Jumătate din partid. Din doi comuniști, unul era pe front, în foc. Cel care rămînea se afla și el sub un alt foc, în orașe, în stepă și în păduri, pentru că în lupta de clasă nu există spatele frontului. Pe lista comuniștilor răniți se afla și Vladimir Lenin, iar printre cei uciși — Volodarski, Urițki, cei douăzeci și șase de comisari, comitete întregi guberniale și întregi organizații trecute prin sabie. Dar a avut măcar o clipă de ezitare partidul ?

Al doilea plutonier : E cu puțință oare să ții în loc sau să te pui de-a curmezișul unui astfel de partid ? Un partid înarmat, curajos, mlădios, care a ridicat întreaga clasă. Un partid care a creat o țară — o tabără gigantică a celor mai bune elemente ale omenirii ? Partidul care a creat unitatea de voință proletară în lupta sîngeroasă și nesîngeroasă, violentă și pașnică — împotriva tuturor forțelor lumii vechi... Cel care va încerca să se ridice împotriva unui astfel de partid, împotriva țării noastre, va fi frînt și strivit !“

În asociație cu această forță și vitalitate covîrșitoare de care dau dovadă partidul și oamenii care îl reprezintă, existența Comisarului și sfîrșitul ei își găsesc deplina justificare. În finalul piesei, Comisarul se stinge, dovedind, la lumina rampei, că „și moartea poate fi muncă de partid“. Adusă în scenă în agonie, ea mai apucă să spună cîteva cuvinte. Și nu se gîndește în ultimele clipe la un părinte drag, la un om iubit, la satul în care a văzut pentru prima dată lumina zilei. E mulțumită că și-a îndeplinit datoria, că a apărut cu demnitate adevărul revoluției. Pronunțînd cu mare greutate fiecare vorbă, ea șoptește : „Comunicați Consiliului Militar Revoluționar că Primul... regiment naval a fost format... și a nimicit pe dușman“. Cu o ultimă suflare, ea adaugă, înainte de tragerea cortinei finale:

„Păstrați onoarea marinei militare“... Acest îndemn curajos, plin de viață și încredere în victorie, acoperă suflul morții care plutește insistent deasupra eroinei. În același timp, arătându-ne că unii comuniști mor dar că viața cauzei lor e nemuritoare, finalul acesta pare să consfințească un sens fundamental al tragediei optimiste, s-o descopere în toată înălțimea-i impresionantă.

Grandoarea temei, caracterul monumental, coordonatele noi ale tragediei revoluționare impuneau un mod de expresie corespunzător, susceptibil să transmită sugestiv, artistic, convingător, universul sensibilității și gândirii febrile a autorului. Era cu neputință ca *Tragedia optimistă* să se mulțumească să facă apel la arsenalul diverselor forme dramatice uzuale, istovite de o îndelungată și egală întrebuintare. În aceleași însemnări, pomenite și altădată, scriitorul își explicitează, pe această linie, intențiile: „Ca să lupți pentru nou în teatru, trebuie să cauți... Și eu fac aceasta“. Vișnevski nu e un răzvrătit profesionist în artă, inovațiile sale nu constituie rodul unor străduințe, care se vor încununata de voluptatea gratuită. Remodelind edificiul de idei al tragediei, dramaturgul se vede constrâns să caute, să găsească liniile cele mai potrivite să înmănuncheze armonice noutatea reflecțiilor și sentimentelor sale. Tocmai de aceea, discuția asupra formei în care e turnată *Tragedia optimistă* nu poate începe decât de la înțelegerea acestei necesități, căreia i se supune în mod creator autorul.

Foarte disputată a fost existența celor doi plutonieri, care, nefiind împlinți direct în miezul acțiunii, își îngăduie totuși o participare activă, comentînd cele ce se întîmplă pe scenă, făcînd asociație cu trecutul și viitorul, descoperind astfel o serie de sensuri filozofice ale piesei. Cei care consideră că aceste două personaje au o valoare formală dovedesc că nu s-au oboșit din cale afară de mult să pătrundă în țesătura intimă a *Tragediei optimiste* și că sînt dispuși să accepte numai ceea ce obișnuința îndelungată le-a impus. În fond, acești eroi — care amintesc, într-o oarecare măsură, corul tragediei antice — au o legătură foarte strînsă, dacă nu cu aparența fabulei, în orice caz cu sensurile ei profunde. Ei nu fac oficiul de povestitori ai acțiunii, cum se întîmplă, de pildă, cu Cîntăreții din *Cercul de cretă caucazian* al lui Brecht, din „teatrul epic“; ei sînt un fel de conștiințe vii ale piesei, care îi prelungesc perspectiva, îi amplifică substanța, ajungînd la o serie de generalizări filozofice, izvorîte nesilit din desfășurarea acțiunii.

Un schimb de replici dintre aceste personaje descoperă o parte însemnată din justificarea existenței lor:

„Primul plutonier (privind pe spectatorii din sală): Cine-s oamenii aceștia?

Al doilea plutonier: Publicul. Urmașii noștri. Viitorul nostru, după care, ți-aduci aminte, tînjeam cîndva, pe vase...

Primul plutonier: Ce interesant este să vezi viitorul înfăptuit.“

Sînt cuprinse aici două idei esențiale: pe de o parte, „tînjirea după viitor“, *optimismul* legitim al clasei muncitoare, credința în victorie și lupta implicită pentru obținerea ei, iar pe de altă parte „viitorul înfăptuit“, realizarea visului romantic revoluționar, a visului perfect verosimil al comunismului, vis îndreptățit, fiindcă se îndreaptă în direcția mersului firesc al lucrurilor (cum spune, într-un loc, Pisarev).

Confruntarea aceasta cu viitorul, asociația cu trecutul și organica lor legătură cu prezentul constituie, de fapt, un sistem al anacronismelor, destul de folosit în practica dramei contemporane. Îl folosește de predilecție Bertolt Brecht în *Mama Courage*, în *Cercul de cretă caucazian* (unde două colhozuri gruzine de azi se întîlnesc cu o stră-

veche legendă chinezească, care sună familiar pentru urechile contemporanilor); îl folosește Maiakovski în *Baia* (unde descinde între semenii noștri o delegată a viitorului), în *Ploșnița* (unde un personaj e transferat peste o jumătate de veac). Îl folosește și Vișnevski într-o manieră foarte personală, confruntând trecutul (eroica luptă pentru marea dreptate) cu prezentul (înfăptuirea supremelor năzuințe) și reliefînd astfel pregnant, în procesul de desfășurare, ideea revoluției victorioase.

Privind astfel lucrurile, prezența celor doi plutonieri nu rămîne parazită, gratuit convențională; ea nu constituie nici un balast discursiv, în măsura în care replica acestor personaje, aproape scandată, este căptușită de o autentică poezie, generatoare de mare, vibrantă emoție.

E interesant de remarcat că, introducînd acești eroi destul de neobișnuiți, și prin ei cîteva situații mai rar întîlnite în economia unei piese, autorul nu renunță, în același timp, la o serie de date fundamentale ale tehnicii dramatice, menite să susțină eșafodajul *Tragediei optimiste*. Există mai multe scene de înaltă tensiune, dintre care relevante par: aceea a sosirii Comisarului pe vas, sumara dar cruda judecată anarhistă a bătrînei cu punga de bani sau lichidarea cinică a celor doi ofițeri veniți din prizonierat. Aceste fragmente spectaculoase nu sînt confecționate cu meșteșug pentru captarea bunăvoinței unui public mai puțin exigent; ele ating însemnate valori dramatice, slujindu-se de o pastă groasă, foarte proprie zugrăvirii lumii „spirituale“, instinctuale, a unora dintre anarhiști. Nu se poate trece cu vederea mai cu seamă momentul apariției Comisarului, sortit să declanșeze resoartele puternice ale dramei. Falsul puritanism, iezuitismul au încercat să refuze această scenă importantă, simțindu-se stînjinite de dorința erotică brutal manifestată de marinari. Dar, intrarea „nămilei de bărbat pe jumătate gol, tatuat“ și a cearșafului purtat simbolic, ca și glonțul slobozit de Comisar în burta Marinarului pe jumătate gol sînt zguduitoare, profund dramatice, sunînd ca un grav prelude al tragediei. Această scenă, ca și aceea de mai tîrziu a uciderii Căpeteniei anarhiste au o importanță considerabilă în gradarea conflictului: ele sînt un fel de momente-cheie care rup, sfîșie, asemenea unui cataclism, atmosfera creată, schimbînd albia acțiunii, definiindu-i alte coordonate, cu ajutorul cărora începe să se profileze deznodămîntul piesei.

Structura complexă a lucrării, cu alternanța pasajelor de atîtea ori lirice ale plutonierilor și a secvențelor de dramatism concentrat citate puțin înainte, determină și o mare varietate a limbajului folosit de personaje: metafora încărcată de valori sensibile a comentatorilor se întîlnește cu violența primitivă, crudă, a cuvîntului rostit de Marinarul răgușit sau Căpetenie; replica mai intelectualizată, mai contorsionată a lui Alexei („Eu reprezint partidul propriei mele judecăți critice“) se întîlnește cu aceea de o simplitate, de o candoare impresionantă a lui Vainonen („Bine — e cînd le va fi bine tuturor. Socialism“, sau „Cine o muri, o muri, dracu' să-l ia... Dar va muri prima dată ca un om“).

Lectura foarte atentă, aplicată, a textului *Tragediei optimiste* îngăduie — datorită deosebitei minuțiozități a autorului în compoziția dramatică, în evoluția măiastră a conflictului, în diferențierea caracterologică a personajelor, în maniera lor de exprimare, în cîntărirea extrem de mișaloasă a fiecărui cuvînt și a greutății lui specifice în ansamblu — descifrarea, fără echivoc, a semnificațiilor cuprinse în piesă. Cu toate acestea, autorul și-a mai luat măsura de precauție a alcătuirii unui foarte amplu, veritabil caiet de regie, care însoțește, în lungi paranteze, lucrarea dramatică propriu-zisă. Vișnevski merge, pe această linie, pînă la limita deslușirii subtextului. Așa, de pildă, Comisarul spune, într-un loc: „Stați liniștiți, tovarăși. Poate că această convorbire e necesară“, pentru ca în paran-

teza indicației de regie să găsim adăugat : «rostește această frază, dându-i înțelesul de : „așa o să câștigăm timp“.» Explicațiile autorului sînt foarte plastice, fiind înzestrate cu o mare putere de sugestie, ca în acest caz : «Din grupul oamenilor care s-au oprit și ascultă, cineva strigă întunecat : „Deci nu mai au încredere în noi?“ Și oamenii încep parcă să-i și vadă pe vinovați, iar trupurile se îndoaie să primească lovitura». Uneori este solicitată, tot în intenția sugerării atmosferei, asociația olfactivă : „Din nou spații nocturne, pline de miros de sare, de iod, de pește și pelin“.

Ceea ce apare însă cel mai frecvent este asociația muzicală, care tinde să împlinească cuvîntul, să contureze aproape fizic cadrul diverselor secțiuni ale acțiunii. Tot în însemnările sale, dramaturgul, vorbind despre noua tragedie, arăta că ea trebuie să realizeze „o imagine uriașă, clasică, emoțională, *muzicală*“ (sublinierea noastră : *H. D.*) Consecvent cu sine, Vișnevski are indicații ca acestea : „Muzica redă vuietul luptei care se îndepărtează și apropierea zorilor pe malul mării. Sunetele se succed armonios și pur, pătrunzînd în sînge“ ; sau „În liniștea aceasta vibrează nemărginita tristețe omenească. Ea nu poate fi exprimată decît prin muzică“ ; sau „Gornistul începe să sune. Sunetele vibrează, ca o poruncă. Sînt o reprezentare a datoriei, promptitudinii și ordinei“ ; sau, în sfîrșit, în finalul piesei „Ca apele marilor rîuri, inundate de lumină, ca mărețele și copleșitoarele forțe ale naturii, cumplite în dezlănțuirea lor, desprinzîndu-se din melodie, curg sunete încă crude, brutale și puternice — vuietele cataclismelor și șuvoaielor vieții“.

Fior revoluționar. Adevăr zguduitor. Poezie în acțiune. Filon emoțional vibrant. Proportii monumentale. Modalitate originală de tratare. O nouă tragedie... Iată, poate, unele elemente esențiale, care, în mod convențional, ar apărea separate din închegata formulă de compoziție a poemului dramatic ce și-a ales ca titlu : *Tragedia optimistă*.