



© POSIBILĂ ISTORIE  
A LITERATURII  
DRAMATICE  
CONTEMPORANE (VI)

Mihail Davidoglu: de la „Omul din Ceatală”  
la „Cetatea de foc” (3)

În același timp, pe fundalul mediului specific, piesa ar fi putut contura un conflict original: între legea străveche și lumea nouă, între ordinea morală existentă și îndrăzneala comunistă. Cum Mariei încercarea lui Anton de a sparge normele îi apare ca o sfidare adresată Muntelui, cele mai tensionate scene sînt dominate de așteptarea eroinei ca răzbu-narea Muntelui să se împlinească: „MARIA: Nu, Toni! Mai înainte te-am văzut surpat... și cînd ai urcat, întreg... Doamne, Toni! Să nu mori, să nu-ți cauți moartea” (M. Davidoglu, „Teatru”, E.S.P.L.A., Buc. 1954, p. 173). Și alte replici, scene, e drept rare, neînsemnate în economia piesei, lasă să se-nțeleagă existența, la origine, a unui conflict dramatic puternic, perfect încadrabil în exigențele reflectării noii realități. Nu încercau comuniștii un gest eroic, o zguduire din temelii a unei întregi lumi? Nu se confruntau îndrăzneala revoluționară cu o statornicie de veacuri? Și în alte replici, scene, deci, încercarea lui Anton apare proiectată pe fundalul unei înverșunări împotriva Muntelui. Iată cum o caracterizează unul dintre personaje: „UI-BACI: Că-i de seamă ce-a scornit el: să dea peste cap muntele. Omul? Pasăre care zboară” (p. 164). Mergînd în această direcție, deci, nu numai atmosfera din piesă, ci și conflictul s-ar fi înscris vocației de dramaturg a lui Mihail Davidoglu. În același timp, ar fi fost un conflict dramatic original, izvorînd din realitățile României anilor de început ai socialismului, în care Revoluția sfida nu numai legi sociale anterioare, ci și o ordine străveche, misterioasă, punînd la îndoială, ca simbol al bărbătescului, credințele adunate. Dar, conflictul care se conturează din piesă e altul: conflictul dintre eroul pozitiv, membru de partid, fruntaș în producție, însoțit de alți eroi pozitivi, și eroii negativi sau șovăielnici. Parcă speriat de ceea ce ar fi putut fi piesa, dramaturgul simte ne-

voia să ne explice adevărata origine a conflictului: piedicile care stau în calea eroului pozitiv nu își au sorginea în Legea Muntelui, ci fie în slabul nivel politico-ideologic al celor din jur, fie în sabotajul unor spioni (unul parașutat de la Nürnberg). E de ajuns ca în conducerea sindicatului minei să aibă loc o schimbare, iar sabotorii (Vlonga, Băban, Croiu) să fie prinși și deferiți justiției, pentru ca totul să ia trăsături triumfale: metoda lui Anton e generalizată rapid, aprovizionarea cu alimente se redresează subit, iar eroul ține o tiradă finală: „Nu-i ușor lucru să te ții pas cu Partidul că el are mers ca zborul... (Privește muntele.) Ca un șoim ce zboară peste Pîringul plin de neguri, ca ferestre de lumină la noi în subteran... așa-i partidul... Și Partidul, noi sintem Partidul!” (p. 212). Și alte intervenții ale eroului suferă de emfază, replicile omeniești fiind înlocuite cu discursuri, adevărurile simple, cu ilustrarea neconvingătoare a unor adevăruri din domeniul științelor sociale: ANTON: „Măi oameni buni, mă gîndesc la anii care or să vină, fiindcă noi clădim în ziua de azi, dar cu ochii departe, dincolo de viața noastră. Pentru șiruri întregi de vieți. (Lui Mihali.) Cu ce inimă ai să-ți amintești, măi tovarășe, că o dată la greu ai fugit și i-ai lăsat pe toți ai tăi! Haide cu noi, bătrine, și-ai să-nțineresti; o luptă cinstită și dreaptă pentru un trai mai bun, pentru o viață mai bună tuturor” (p. 185).

Semnificativ pentru întreaga prăbușire a piesei este și următorul fapt: negarea tragicului din realitate merge pînă la negarea lui chiar și din viața individuală. Să fim înțeleși: e greu de imaginat că în 1949 se putea reprezenta o piesă în care spionii să nu fie prinși sau în care metoda nouă să nu se generalizeze. Dar nu era deloc imposibil ca autorul metodei să moară. Dar, dacă doar imitația educă, influențează pozitiv, e firesc ca

piesa să excludă posibilitatea tragediei, faptul că un erou care moare, învins în planul existenței, poate să triumfe în planul eticului. Din această cauză, piesa galopează pentru a rezolva favorabil nu numai conflictul politic (cel dintre vechi și nou), dar și unele probleme omenești. Un erou pozitiv, Ionuț, întors de la școală de trei luni, înnebunește în urma unui accident, dar se însănătoșește brusc în final. Cauza: credința în eroul pozitiv victorios la modul absolut, negarea tragicului din viață. Dar cea mai sicioasă este rezolvarea conflictului Maria-Anton. Pe lângă cele de mai sus, cei doi sînt despărțiți și de viziunea asupra lumii. Paradoxal, pînă în final, Maria reprezintă, în raport cu Anton, bunul-simț, omenescul. Paradoxal, spun, pentru că astăzi unele replici ale Mariei ne apar într-o altă lumină decît aceea a scenei din 1949. Iată cîteva dintre acestea, toate ca un reproș la adresa lui Anton, a modului lui de a fi: „MARIA (liniștită, îi întinde securea): *Haide, dacă ăsta e răspunsul ce-l aștept de la tine... Sărac de voi... Ce ușor vă jucați cu viața omului... Poate unde n-o prețuiți nici pe a voastră*” (p. 163); „MARIA: *Vei fi știind, Toni, cum se scoate cărbunele, dar omul nu-i cărbune; nu pot să vorbesc. Dar dacă ai ști ce-i în sufletul meu...*” (p. 171); „MARIA: *Ce amesteci politica și oamenii?*” (p. 184); „MARIA (printre lacrimi): *Tu spui că știi pentru ce trăiești... de seamă sînt cele mari, dar adevărul începe cu cele mici și nevăzute...*” (p. 63).

Sînt replici paradoxale, pentru că, deși îndreptate împotriva lui Anton, care trăiește într-o lume a lucrurilor și vorbelor mari, care își părăsește copilul bolnav pentru a pleca la mină, ele par a fi îndreptate împotriva piesei înseși, împotriva unei literaturi din care „cele mici și nevăzute” sînt excluse. Din nefericire, și finalul aduce o rezolvare confecționată. Maria, personajul atît de puternic clădit, se transformă brusc, convinsă că atitudinea ei nu e justă: „MARIA: *Mi-era teamă că ne pierdem copilul. Dar m-am gîndit. Ea ține și la tovarășii tăi, cum vi s-a împletit viața și v-ați cuprins unul în celălalt, și asta m-a liniștit; fiindcă poate-i singurul adevăr pentru care omu-i mai tare decît fierul și moartea*” (p. 210). Ba, mai mult, în chip surprinzător, eroina își face autocritica: „MARIA: *Dac-ai ști, Toni, cît mă simt de rușinată! Tu ai urcat mereu și ai găsit cum să-ți umpli viața, iar eu, numai din vina mea...*” (p. 210).

Culmea o reprezintă însă neașteptata explicație a conflictului, pe care, într-un fel, se construiește întreaga piesă: el s-ar datorator faptului că Anton, contrar exigențelor unui comunist, n-o ajutase pe ne-

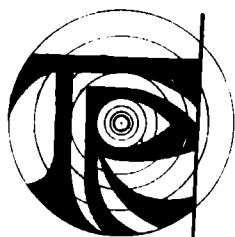
vastă-sa să se lămurească ideologic, o considera numai femeie, nu și tovarăș: „ANTON: *Nu, Marie. Am urcat, cum spui tu — și m-am ținut mîndru cu munca mea, dar n-am făcut nimic sau aproape nimic ca să te ajut să urci și tu... Să-ți umpli viața din viața noastră... Și aici e porția mea de vină, fiindcă te-am socotit mai mult femeie și mai puțin tovarăș*” (p. 210).

Cu tot efortul de documentare, *Cetatea de foc* nu-l mai amintește aproape deloc pe Mihail Davidoglu din *Omul din Ceatal*. În ambele variante ale piesei, cea publicată în „Viața românească” nr. 1, ianuarie 1950, jucată la Național în stațiunea 1949—1950, și cea publicată în volumul „Teatru”, E.S.P.L.A., 1954, aspectele caracteristice vocației lui Mihail Davidoglu nu se mai întîlnesc, biruite deplin de aspectele asumate prin supunerea la exigențele de conjunctură. Deși, ca și în *Omul din Ceatal* și în *Minerii*, lumea abordată e una specifică, lumea oțelarilor, deși dramaturgul a făcut aceeași documentare minuțioasă, în *Cetatea de foc* lumea adusă pe scenă nu convinge prin originalitate. E drept, mai mult decît în *Omul din Ceatal* și *Minerii*, termenii specifici profesiei respective abundă, problemele locului de muncă sufocă viața personală a eroilor, totuși nu se mai întrezărește, ca în piesele anterioare, un mediu închis, guvernat de legi morale specifice, scenele, replicile nu mai au subtext, posibilele trimiteri la reguli vechi, misteroase, care ordonează, dincolo de aparențe, viața și munca oțelarilor. Singura scenă amintind de patetismul misterios al dramaturgiei lui Mihail Davidoglu e cea în care Pavel Arjoca, bandajat la ochi în urma unui accident, trăiește ca în delir mersul activității la furnal. E aici un patetism al gesturilor, al trăirii, atît de pregnant încît depășește simpla percepere a problemelor producției, trecînd ușor în fanatismul neliniștitor caracteristic personajelor lui Mihail Davidoglu: „PAVEL: *Nu mai pot. După grafic acuma-i timpul să-l destupe pe unu; eu stau cu ochii legați și prim topitorul poate a și trecut în spate la ștîh! N'ai văzut niciodată cum izbește cu șlegul? (A trecut două degete în gură și scoate un șuierat puternic.) Ații! Ații! Feri de la ștîh că uraganul numai ce e slobod! SILVIA (și-a trecut și ea degetele în gură și a șuierat ca Pavel): Ații, ații! Și treci în pat să te odihnești, că numai ce mă dau la tine: uite deșteptul; că nu-s ei și alții să șuiere. (Rid amîndoi.) PAVEL: *Înțelegi, mamă, că eu acuma sînt ca o pasăre fără de aripi, Chiar de-aici, de acasă, altădată numai ce vedeam fumul cum urcă și știam cum merg cuptoarele... Te uită pe geam și, spune-mi, cum este fumul lui unu? SIL-**

VIA : *Urcă subțire*. PAVEL : *Albiu ?* SILVIA : *Da*. PAVEL : *E bun. Trebuie că-s gata să-l sloboade ; dar cinciul ? Are șarjă specială cu crom. Cum arată fumul lui cinci ?* SILVIA : *Negru*. PAVEL : *Și-ntortocheat cu limbi roșcate, sucite ca niște pene, gălbui pe margine ?* SILVIA : *Așa cum spui !* PAVEL : *Joacă gazul ! Are șarjă specială cu crom și joacă gazul. La fabrica veche Coroni a dat a doua mașină cu aburi în a 20-a zi, și Sucek a trecut la încă un trolieu Rotary... Dumneata, mamă, nu știi ce înseamnă un trolieu Rotary peste plan. (La telefon.) Rog platoul ! Alo ! Matei ? Aici Pavel. Dă-mi pe Linu. Ori spune-i dumneata să nu joace gazul la cinci, că-i șarjă pentru arul intermediar al trolieului. Ori asta vi-i aju-*

*torul care-l dați lui Sucek și echipei lui Coroni ? Cum de știu ? Secretul meu. (Ride.) Mi-a spus mama cum merge fumul. Vezi, ofelu-i viu și vorbește ; numai să-i cunoști alfabetul". (Mihail Davidoglu. Cetatea de foc, „Viața românească” nr. 1, ianuarie 1950).*

Deși mult comentată, îndeosebi pentru personajul Stratulat, *Schimbul de onoare* nu rezistă în timp prin nici o replică sau scenă. E o piesă în care vocația originară a lui Mihail Davidoglu s-a pierdut definitiv. E în același timp un ultim „succes” al lui Mihail Davidoglu. Mutațiile radicale din spațiul literaturii fac din el, rapid, un dramaturg uitat. O lecție dramatică pentru orice creator care nu știe, chiar de bună credință fiind, să reziste, să-și valorifice vocația sa autentică.



## În alt registru artistic

● Pentru autori de musicaluri, teatrul lui Mihail Sebastian se dovedește a fi foarte ispititor, iar explicațiile, desigur, sînt numeroase și la îndemînă.

Recent, am avut prilejul de a asculta și la radio o astfel de transpunere : *Corina*, musical de Edmond Deda după *Joana de-a vacanța* (adaptare radiofonică de Edmond Deda și Matei Alexandru). Schimbarea de registru artistic a fost făcută cu grijă, intervențiile nu sînt masive și în nici un caz mutilante, schimbările (în mai mult de accente, decît de linii de forță. Trebuie să remarcăm, totuși, că musicalul a reținut mai ales nota zburdalnic-duioasă a piesei, aducînd-o în prim-plan, astfel încît ascuțimea observației psihologice, finețea tonurilor, știința de a crea atmosferă, de a stabili o comunicare vie între personaje, apar ușor estompate. Agreeabile, calde, melodiile compuse de Edmond Deda se „împacă” bine cu personajele piesei, cu jocul lor de-a vacanța ; dar total neinspirate, în dezacord cu spiritul comediei lui Sebastian, ni s-au părut textele cîntecelor, semnate de Cella Tănăsescu.

Regia artistică, aparținînd lui Matei Alexandru, a imprimat montării un ritm alert, o notă de jovialitate onestă, fără îngroșări și fără stridente ; înțelegem că mai mult nici nu și-a propus.

Dintre interpreți, o contribuție deosebită au avut Florin Piersic și Matei Alexandru, ale căror personaje au depășit — prin încercătură interioară, prin semnificațiile sugerate — miza spectacolului. Evoluții meritorii au înscris : Angela Similea, Vali Niculescu, Victor Moldovan, Adina Popescu, Vasile Filipescu, Cella Tănăsescu, Petre Gheorghiu Goe.

● Cu *Floarea din prăpastie*, radioul ne-a făcut surpriza plăcută de a ne oferi o dramaturgie (semnată de George Mihailache Buzău) după proza lui Alexandru Philippide. Meditație amară, lucidă, nu lipsită de o notă de încercinare, textul supune observației eșecul inevitabil, uneori dramatic, al cinstei, al purității sufletești într-o lume fără scrupule și fără sentimente, o lume animată de „înalte idealuri” ale înavuțirii. În jocul febril și feroce al milioanei, autorul nu acordă nici o șansă eroului său — om integru, muncitor, foarte bun profesionist — decît, poate, unica șansă de a muri în loc de a se destrăma sufletește, de a ajunge asemenea lumii ce-l înconjoară. Dacă, aparent, personajul va fi ucis din greșală, în locul altuia, înțelegem că, de fapt, el era acela care trebuia să moară, unică piesă nepotrivită într-un mecanism „perfect”.

Spectacolul realizat de Cristian Munteanu a optat, oportun, pentru un ton sobru, aspru aproape, lipsit de înflorituri „sensibile” și accente „sfîșietoare”. Montarea a beneficiat, de asemenea, de o excelentă distribuție, din care notăm pe : Radu Beligan, Valeria Seciu, George Constantin, Mircea Șeptilici, Valeria Gălgălov, Simona Bondoc, Constantin Dinulescu, Matei Alexandru, Fory Etterle etc.

**Cristina DUMITRESCU**