

# Mărturiile unei lupte de veacuri

Apiversarea unei jumătăți de veac de la izbucnirea războaielor țărănești din 1907 ne-a determinat să cercetăm mai îndeaproape dramaturgia noastră oglindind viața țărănimii din trecut.

Concluziile acestui examen sînt surprinzătoare pentru o literatură ca a noastră, făurită, îndeosebi, de scriitori rurali ca origine, vechia noastră dramaturgie numărînd relativ puține piese inspirate din viața satelor.

Apoi, multe din aceste piese, dacă nu ocolesc conflictele sociale, le denaturează și, în consecință, oferă — cînd își propun s-o facă — soluții cu un pronunțat caracter diversionist. Consecință imediată a acestei împrejurări este faptul că dramaturgii respectivi își falsifică eroii, ne prezintă țărani, boieri și arendași convenționali, inventează intrigi neverosimile, își construiesc artificios piesele. Firește, aceste concluzii nu trebuie privite la modul absolut. În considerarea lor trebuie să ținem seamă de condițiile politice în care au fost scrise piesele de care ne ocupăm și de publicul — îndeobște aristocrat — căruia i se adresau și care, multă vreme, era singurul cu acces la ele. Mai trebuie să ținem seamă și de anumite atitudini înaintate, care au izbutit uneori să se infiltreze în cadrul general denaturat în care piesele prezentau realitățile vremii.

În orice caz, nici puținătatea și nici viziunea antirealistă a lucrărilor dramatice cu tematică țărănească nu-și pot afla explicația numai în împrejurarea că revoluția de la 1848 n-a fost dusă pînă la capăt, că ea s-a soldat cu un compromis între burghezie și moșierime. Acest compromis s-a făcut, în primul rînd, în dauna țărănimii, sacrificîndu-se interesele ei fundamentale. Cum revoluția burghezo-democratică avea să fie desăvîrșită abia după eliberarea țării noastre de sub jugul cîmpitorilor națiști, și cum industrializarea Romîniei fusese frînată artificial de trusturile străine care doreau să mențină țara noastră în situația unei semicolonii, problema țărănească a continuat să fie, timp de aproape un secol, problema socială cea mai acută.

Ar fi fost de aceea firesc ca această problematică socială să fi solicitat, din plin atenția dramaturgilor noștri, pentru că nici o artă nu e atît de intim legată de frămîntările sociale cum este teatrul.

Este evident că dezinteresul dramaturgilor noștri pentru tematica țărănească e un fenomen singular. Cum să-l explicăm? Prin lipsa unei tradiții? Dar ceea ce, îndeobște, numim literatură romînă modernă s-a făurit, dintru început, sub influența literaturii populare. Or, în folclorul nostru avem piese care pun destul de ascuțit problemele sociale ale țărănimii. Ne referim îndeosebi la vechile jocuri ale „Mocănașilor“, la „Jienii“ — despre a căror origine populară nu ne îndoim — și, în orice caz, la „Păpușarii“, care găseau totdeauna prilejul unor satire a moravurilor și figurilor din lumea satelor.

Mai mult încă, la începuturile ei, dramaturgia noastră a atacat mai ales ascuțitele probleme țărănești ale vremii. Dovadă, lucrările dramatice ale lui Iordachi Golescu: *Starea Țării Rumânești în zilele Măriei Sale Caragea Voevod* (scrisă în preajma răzcoalelor lui Tudor Vladimirescu, sau — cum indică autorul însuși — „la leat 1818, septembrie 29, cînd a fugit Măria Sa din scaun“) și *Comedia ce să numește Barbul Uăcărescul, vînzătorul țării*.

Desigur, „perdelele“ și „arățărilor“ Golescului nu pot fi reprezentate. Autorul nu ținea atît să creeze caractere, cît să smulgă măștile „obrazelor“ sale; dar la lectură, aceste lucrări de început ale dramaturgiei noastre rezistă și astăzi. Mai mult, pe alocuri, ele se citează chiar cu plăcere, în pofida unor crudități de expresie care, uneori, frizează chiar trivialul.

Din punctul de vedere al preocupărilor noastre, piesele lui Iordachi Golescu prezintă un interes deosebit: ele mărturisesc izvorul valabil al unei tradiții în reflectarea realistă a vieții țărănești în teatru.

În adevăr, *Starea Țării Rumânești*, oglindind mizeria cruntă a țăranimii, e un aspru rechizitoriu la adresa domnilor, dregătorilor și slujbașilor de rînd, care, lacomi de avuții și pofticioși de toate plăcerile, jecmănesc fără cruțare norodul. Orice măsură, aparent populară, e de fapt menită să adîncească și mai mult mizeria maselor, mulțumită căreia se menține huzurul sus-pușilor din ce în ce mai desfrînați și mai nesățioși; aceasta e ideea fundamentală a lucrării.

Mult mai puternic încă este rechizitoriul în *Barbul Uăcărescul, vînzătorul țării*. Intrigant abil și despot crud, ahtiat după averi și onoruri, logofătul Belul, precum și cuscruul său, Văcărescul, cîștigînd protecția domnului, el însuși dornic de grabnică înavuțire, și aflîndu-și în sinul boierimii tovarăși de fărădelege, storc și jecmănesc întreaga avuție a țării. Conflictul dintre boieri și țărani, antagonismul de interese dintre cele două clase sînt înfățișate în toată profunzimea.

Ura nețărmită a maselor își află expresia în blesteme de o gravă rezonanță, datorită solemnității cu care sînt rostite și întărite.

Se pare însă că „arățărilor“ și „perdelele“ acestea n-au avut o prea mare circulație la vremea lor, dacă luăm în seamă faptul cert că ele n-au exercitat influență asupra dramaturgilor din generația de la 48.

Credem că alți factori au contribuit la detașarea dramaturgilor de ieri de adevărata lume a satului. Mai întîi, faptul că printre scriitorii care au inițiat și animat mișcarea teatrală a vremii se numără unii care nu s-au dovedit a fi și revoluționarii cei mai consecvenți. Aceștia, fie că au trecut cu vederea problemele relațiilor sociale din lumea satelor, fie că le-au prezentat incidental, fie — după eșecul revoluției — pe linia vederilor de compromis a momentului politic.

Chiar dacă exagerează într-o anumită măsură, nu întîmplător Ibrăileanu îl consideră pe C. Negruzzi primul junimist. *Cîrlanii* lui sînt, de aceea, o farsă fără adresă la stările și frămîntările țăranimii. Evoluția lui Alecsandri n-a fost nici ea a unui revoluționar consecvent. Revoluționar, Boliac scria *Clăcașul*; înclinat spre compromis, Alecsandri însă scria la modul idilic *Rodica*. Tendința de a idealiza viața țăranului, foarte pronunțată în poezia lui Alecsandri, o reîntîlnim și în teatrul său.

Atunci cînd încearcă să studieze mai adînc problemele sociale ale satului, Alecsandri nu vede esențialul și oferă soluții cu caracter diversionist, fie șovin, mai ales în *Lipitorile satului*, fie conservator, opunînd pe ciocoiul arivist, boierului tradițional și bonjuriștilor generoși, în *Boieri și ciocoi*.

În piesele inspirate din viața satului, accentul nu cade pe frămîntările esențiale ale țăranimii, ci pe moravurile vremii. (Vezi *Chirița* și *Sandu Napoailă*.) Dar realitatea se impune totuși, în unele din piesele lui, chiar dacă nu pe prim-plan; aflăm

astfel în ele elemente care glăsuiesc despre viața mizeră a țăranilor. Să ne amintim, de pildă, scena 1 din *Chirița în provincie*. Țăranii cer în cor să li se facă dreptate :

*Dreptate, dreptate*

*Ne dă*

*Cucoană, dreptate*

*Ne dă !*

Coana Chirița, care, în paranteze fie spus, nu e un personaj prea antipatic, înainte de a cerceta care-s plîngerile țăranilor, găsește cu cale să le răspundă astfel :

*Cu biciul pe spate*

*Voi da.*

*Voi da eu dreptate,*

*Așa.*

Plîngerile țăranilor nu sînt totuși dintre acelea care ar putea fi cu ușurință nesocotite chiar de o cucoană cum e Chirița. Unuia dintre ei, Guliță cretinul, cu care musiu Șarl își sparge pieptul, i-a ucis vițelul ; altuia i-a incendiat bordeiul ; unui al treilea a încercat să-i batjocorească fata.

Enumerarea pagubelor, în loc s-o înduplece, o înfurie pe Chirițoiaia, care nu-și ascunde nici o clipă disprețul pentru supușii săi și-i privește ca pe niște cîini.

*Rusaliile* sînt o farsă, menită, pesemne, să idealizeze virtuțile țăranilor noastre. Anumite accente de critică socială nu lipsesc însă.

Subprefectul Răzvrătescu, demagogul deșăntat, nu se mulțumește numai să le promită țăranilor cîte patru fâlci de pămînt de căciulă, dar îi dorește înzestrați și cu „școli și comune și temniți în sate, ca toate națiile civilizate“.

\*

Dacă ținem seamă că 1848 e un moment progresist al culturii noastre, care — nu încape îndoială — a exercitat o înrîurire pozitivă asupra tuturor fenomenelor de cultură progresiste ce s-au desfășurat ulterior, vom înțelege cît de văduvit a rămas teatrul nostru prin faptul că dramaturgii acestei generații n-au atacat fățiș și în profunzime realitățile sociale ale țăranimii, nu și-au propus sau n-au putut oglindi realist viața plugarilor.

Efectele dobîndesc proporții cu atît mai mari, cu cît momentului progresist de la 1848 îi urmează cel nefast al monstruoasei coaliții, iar pe plan cultural, Junimea.

La școala „Contemporanului“ nu s-a putut din nefericire forma nici un dramaturg autentic (*Ștefan Hudici*, încercarea viitorului renegat V. G. Morțun, sau drama Sofiei Nădejde, *O iubire la țară*, nu pot fi considerate lucrări valoroase). Mai tîrziu, semănătorismul continuă, pe alte coordonate, diversiunea prin idealizarea chiaburimii. Pe de altă parte, estetismul cîștigă din ce în ce mai mult teren și, sub influența literaturii dramatice occidentale, dramaturgii sînt înclinați către psihologism. Considerînd pe țăran drept o brută lipsită de orice viață sufletească, ei se îndepărtează de lumea și viața acestuia. Deși în *Năpasta*, Caragiale dăduse o replică zdrobitoare teoriilor despre sărăcia sufletească a țăranului și demonstrase elocvent că țăranii pot și trebuie să fie eroii unor drame puternice, fiindcă au trăiri intense (Anca o prefigurează pe Victoria Lipan — și Sadoveanu nu s-a îndoit niciodată de bogăția sufletească a eroilor săi), din nefericire, în direcția aceasta, exemplul lui Caragiale n-a spus prea mult urmașilor săi. E semnificativ faptul că pînă și un profund cunoscător al vieții țăărănești și care, tocmai de aceea, nu putea accepta teoriile despre primitivismul vieții sufletești a țăranilor, părăsește lumea satului atunci cînd scrie teatru. Ne referim la Liviu Rebreanu, autorul comediilor *Cadrilul*, *Plicul* și *Apostolii*.

Tradiția de a evita oglindirea conflictelor sociale în dramaturgie devenise atât de puternică la un moment dat, încît chiar evenimente de amploarea răscoalelor țărănești din 1907 n-au solicitat interesul dramaturgilor. Nu cunoaștem decît o singură piesă valabilă, inspirată din răscoalele anului 1907 : *Lupii* de C. I. Vissarion. Și trebuie să spunem că în pofida faptului că autorul vede just forțele de clasă care se înfruntă în această încețare (el observă diferențierile din sinul țărănimii, îi numește „lupi” pe chiaburi și îi prezintă în postura de aliați ai moșierului și arendașului); în pofida faptului că înfățișează statul cu toate instituțiile sale (parlament, armată, biserică) ca un instrument în mîna exploataților, prin care ei își asigură dominația de clasă, o anume timiditate îl împiedică să meargă pînă la capăt și să tragă concluziile ce se impun.

E interesant de urmărit cum se răsfrîng în această piesă, axată totuși pe un puternic conflict social, prejudecățile privind primitivismul vieții sufletești a țăranilor. C. I. Vissarion ni-i prezintă pe țărani ca depozitari ai multor virtuți (deși, după noi, e greșit a vedea o virtute în lipsa unei atitudini ferme față de dușmanii de clasă, în iertarea vinovaților). Dar, pentru a dezvălui măreția lor (el are o anume viziune despre măreție, care nu e a noastră, dar nu asta ne interesează aci), autorul recurge la elemente de natură mistică. De unde se poate trage concluzia că, în fond, țăranul e totuși un primitiv, ale cărui acțiuni morale sînt determinate de frică și nu de conștiință.

Se poate observa că, ori de cîte ori vreun dramaturg va încerca să zugrăvească țăranul ca o ființă mai complexă, va recurge la astfel de elemente, va folosi din plin superstițiile (ne referim în special la piesele : *Săptămîna luminată* de Mihai Săulescu și, într-o oarecare măsură, la *Umbra și Fata ursului* de V. Voiculescu, deși, în aceste ultime două lucrări, dominant este elementul realist). Singura piesă în care misticismul nu se dovedește necesar pentru reliefaarea vieții sufletești a țăranului e dramatizarea lui M. Sorbul după romanul *Ion* de Rebreanu.

\*

După primul război mondial și efectuarea aceluia surogat de reformă agrară, care n-a rezolvat nici una din problemele fundamentale ale țărănimii și n-a făcut, în fond, decît să faciliteze consolidarea chiaburimii, apar o serie de piese cu caracter vădit diversionist, lipsite de cea mai elementară valoare artistică.

N. Iorga — care a fost un istoric cu intuiții geniale, de o „erudiție înspăimîntătoare”, și un orator cum puțini au fost în istoria omenirii, dar care în același timp a fost un scriitor de valoare discutabilă, dublat de un politician retrograd — scrie un fel de piesă moralizatoare „ad usum populi” : *Omul care ni trebuie*. În această piesă, N. Iorga oferă următoarea soluție problemelor sociale ce frământau țărănimea : restabilirea vechilor relații medievale, de la suzeran protector la vasal protejat.

Intriga piesei lui e tot atît de simplistă ca și soluția. Junele boier, care practică pictura și se grăbește să vîndă moșia părintească pentru a se reîntoarce la Paris, devine, în urma unei „prelucrări”, un luptător care renunță la toate idealurile sale și se sacrifică pentru ridicarea țărănimii. El e „omul care ni trebuie”, omul providențial, prin bunăvoința căruia se pot lichida, cît ai bate din palme, toate relele.

Tîrziu de tot, după așa-zisa reformă agrară și după *Omul care ni trebuie*, N. Vlădoianu și Soare Z. Soare scriu lucrarea *Pămînt*. Ei nu sînt chiar atît de categorici în promovarea așezărilor feudale la țară, ca N. Iorga. În schimb, recurg la diversiunea naționalistă, pentru a lămuri și dezlega grelele probleme țărănești. Mai întîi, ei fac distincție între boierii romîni de talia avocatului Grigore Cojan (care-s iubitori foarte de țărani, construiesc pentru ei fîntîni, și școli, și spitale, și care au un fel de mistică a pămîntului și a muncilor agricole) și boierii de obîrșie străină, ca baronul Ronda (care, evident, venetici fiind, își exploatează la sînge țăranii și nu se simt legați de ogor decît ca de o sursă oarecare de venituri). Aștia, străinii, da, se servesc și de jandarmi și de judecători, dar romîinii, cînd sînt boieri, sînt atît de pătrunși de simțul dreptății, încît, pînă la urmă,

ii silesc și pe străini să renunțe la jaf și să se înțeleagă omeneste cu țărani lor. Desigur că intriga e mult, mult mai complicată. Toată lumea e în conflict: domnul Cojan, cu doamna Cojan în problemele educației, căsătoriei, apoi a divorțului fiicei lor Maria. Toate aceste probleme oglindesc însă, să fim bine înțeleși, atitudinea lor diferită față de lucrătorii pământului. Se mai află în conflict Cojan, boierul român, cu Ronda, latifundiarul străin, pe chestia căsătoriei Mariei, dar mai ales în privința țăranilor: se află în conflict Maria cu soțul ei Ronda, tot în legătură cu țăranii; Mihai Udrea cu Ronda, în probleme matrimoniale și îndeosebi social-țărănești. Cum s-ar spune azi, „problemele personale” nu lipsesc, dar, ca și în piesele schematice de azi, toate nu fac decât să „ilustreze” atitudini sociale, și aici, cu precădere, dragostea boierilor autohtoni pentru „frații” lor plugari. Până la urmă, ghemul contradicțiilor se descâlcește, toate apele se limpezesc, toți se împacă și împăcarea e tot în „folosul” țăranilor.

C. Manolache în *S-a stins candela* e pe aceeași linie diversionistă, asezonată cu elemente freudiste. Se arată — ce-i drept — în piesa lui că boierul utilizează în interesele sale personale atât pe slujitorul bisericii, cât și pe al Ministerului de Interne. Se arată de asemenea că „luptătorul”, chiaburul Irimia Runcul, își cam asuprește argatul, care nu e altul decât un bun văr de-al său. Cu toate astea, conflictul social nu poate fi luat prea în serios. Pentru că — să auzi și să nu crezi! — tot conflictul dramatic nu se fundează decât pe niște vrăji băbești.

Ce-i drept, autorii noștri oboseau slujind cu atîta zel clasele exploataatoare prin această literatură diversionistă; din cînd în cînd își mai permiteau să scrie și „pentru sufletul lor” niște piese de aceeași valoare însă, niște piese fără țărani, numai despre boieri și preocupările lor de alcov. Așa se face că s-au jucat *Bujoreștii* de Caton Theodorian și *Într-o vară la moșie* de Aurel și Lucia Șerbănescu.

\*

Dacă producția de piese cu un vădit caracter diversionist, nude de orice valoare literară, domină dramaturgia cu tematică țărănească dintre cele două războaie, nu e mai puțin adevărat că, în acest răstimp, s-au manifestat și unele tendințe realiste. E cazul să amintim aci piesele lui V. Voiculescu, *Umbra și Fata ursului* și, îndeosebi, *Copiii pământului* de Andrei Corteanu.

În *Umbra*, îmbinarea elementului realist cu miraculosul dăunează reflectării veridice a satului, îl împinge pe autor către simplificarea vieții sufletești a eroilor. Șarjate exagerate, personajele devin un soi de manechine, iar acțiunile lor sînt adesea, tocmai de aceea, neverosimile. În *Fata ursului*, elementul miraculos nu împiedică însă logica desfășurării acțiunii și nu e de natură să estompeze contradicțiile din realitate. Căci, aci, miraculosul e pe linia basmului românesc. În fond, nimeni nu crede serios în existența ca atare a „ursului” din piesă. Cu toții vedem în urs, un simbol: sentimentele pure, frumoase, virtuțile reclamă evadarea din societatea în care domnesc, ca tirani absoluți, primarul chiabur Pirjol — „suflet negru și acru ca agurida”, cum îl caracterizează un argat al lui — un ins de o șiretenie și cruzime fenomenale, precum și brutalul jandarm provocator Potroc.

Nu o dată, în basmul nostru, Făt-Frumos ia diverse înfățișări pentru a se feri de primejdii și a izbîndi. Or, ursul nostru e tocmai un făt-frumos care o salvează pe frumoasa și mîndra Vidră din ghiarele primarului.

Acest făt-frumos, însă, deși înzestrat cu o forță fizică deosebită și cu toate virtuțile ce se cer luptei, în loc să biruie, așa cum se întîmplă în toate basmele, e, pînă la urmă, biruit de forțele vrăjmașe. Voiculescu, menținîndu-se în basm, s-a îndepărtat totuși de linia lui clasică, fiindcă a vrut să întărească ideea tragismului omului cîstit în societatea pe care, și prin intermediul basmului, ne-o dezvăluie.

Un merit — și nu dintre cele mai mici ale autorului — constă tocmai în facultatea de a se deplasa firesc de pe planul miraculosului pe acel al realității, și viceversa, făcînd



du-ne, astfel, să vedem mereu în urs doar un simbol, fără a distruge însă nici o clipă vraja de basm.

Deși aburul basmului nu e împrăștiat, în partea finală accentul pus pe elementele realității e și mai puternic.

Se cuvine subliniată **tăria Vidrei**, această admirabilă fată, care, învingându-și durerea pierderii „ursului” ei drag, e hotărîtă totuși, ferm hotărîtă, să lupte mai departe împotriva prejudecăților unei societăți unde tot ce e frumos și pur e mînjit cu noroi. Cu o sfidătoare mîndrie, ea calcă în picioare convențiile acestei așezări nedrepte — care sprijină asasinii, corupătorii și hoții — și-i declară război!

Dacă basmul dramatizat *Fata ursului* constituie o încercare izbutită de eliberare din cătușele convenționalului, drama *Copiii pămîntului* de Andrei Corteanu reprezintă o adevărată revelație. Cunoscută fiind frica burgheziei de adevăr, nu poate mira pe nimeni că această lucrare valoroasă a avut înainte de eliberare un destin tragic.

Piesa a fost pusă în scenă în 1941, numai datorită intervențiilor susținute ale lui Liviu Rebreanu. Regia însă — așa cum se arată într-o cronică publicată în nr. 3—6 pe iulie-octombrie 1941 ale „Revistei Romîne” — a făcut totul pentru a răzbuna convențiile și a minimaliza cadrul și semnificația dramei. Totuși, numai după trei spectacole, cenzura a interzis reprezentarea piesei.

Ne miră însă faptul că nici după eliberare, piesa lui Andrei Corteanu n-a fost reluată, deși repertoriul teatrelor noastre n-a fost prea bogat în piese romînești și a cuprins unele lucrări slabe, inspirate din viața țărănească sub regimul burghezo-moșieresc.

Nedreptatea aceasta se cere, neapărat, curmată.

Acțiunea actului I, cel mai izbutit de altfel, are un caracter caleidoscopic, de reportaj dramatic, admirabil încheșat, în care se surprind aspectele cele mai semnificative ale vieții cotidiene din satul de ieri. Fiecare scenă aduce un element nou, punîndu-ne în fața unei probleme care sugerează o dramă cumplită, explicînd și completînd drama anterioară, așa încît, în final, dobîndim o zguduitoare imagine de ansamblu a mizeriei țărănești, a modului nerușinat în care plugăria e spoliată, batjocorită și împilată. Faptul că toată viața satului poartă pecetea acestei instituții — jandarmeria — care, prin ea însăși, simbolizează teroarea exercitată de statul vrăjmaș asupra oamenilor muncii, îi permite cititorului sau spectatorului să dobîndească impresia, materială aș zice, a intensității tragediei colective la care asistă.

Necruțător, scriitorul îi indică pe autorii acestei tragedii. Ei sînt în primul rînd chiar burui satului, față de care, omul legii, atît de grosolan și brutal în relațiile sale cu sătenii, adoptă o atitudine amicală, reverențioasă, uneori chiar de ploconire. La jandarmerie, ei se mișcă degajat, ca la ei acasă, și chiar comandă.

Țăranii au conștiința nedreptăților ce li se fac, o ură nepotolită împotriva jecmănitărilor și a complicilor acestora, la care, culmea ironiei, sînt totuși nevoiți să ceară dreptate. Ei nu-și ascund ura și nu încetează o clipă să-i judece pentru fărădelegile lor pe reprezentanții autorităților, chiar cînd sînt nevoiți să apeleze la serviciile lor.

Scena a 3-a a actului I, de pildă, e în întregime axată pe conflictul dintre jandarm și o țărăncă, femeia replicîndu-i prompt și tăios la fiecare afirmație și demascîndu-i dintru bun început complicitatea cu chiaburul pe care ea îl acuză.

Dat fiind caracterul aparent neunitar al actului I, s-ar părea că autorul nu e capabil să construiască o piesă încheată. În realitate, lucrurile nu se prezintă astfel. După ce a făurit imaginea dezastrului colectiv, dramaturgul își îndreaptă obiectivul numai asupra unui singur caz, cu o largă semnificație generală, pe care, urmărindu-l atent în cele trei acte, îl epuizează.

Un flăcău chiabur, îndrăgostindu-se de o fată săracă, o fură, după obicei, și o duce în gospodăria lui părintească. Aci, tînăra muncește ca o roabă toată vara, pentru ca, în pragul iernii, batjocorită, să fie alungată de soacra haină, care-și tiranizează și fiul și care nu vrea să accepte ideea unei mezialianțe. Vietuind într-un bordei cu mama ei văduvă

și un bunic orb, nefericita femeie, când simte că durerile nașterii se apropie, o roagă pe mama sa să-i îneco pruncul. Ea însăși e în primejdie de moarte și e salvată de o doctoriță, aflată, printr-o împrejurare neprevăzută, tocmai atunci în sat. După însănătoșire, ancheta e reluată. Soacra o urmărește cu o ferocitate bestială, când tocmai se descoperă că, în realitate, copilul nu fusese ucis, ci vândut unor țigani nomazi, acuzați pe nedrept de un furt. Tatăl copilului află tăria să se smulgă familiei și să plece în lume cu aleasa inimii lui și cu pruncul pe care ea i l-a dăruit.

În cursul acestor două acte, autorul — care n-a uitat o clipă rolul său demascator — aruncă mereu cite un puternic fascicul de lumină asupra unui aspect sau altul al vieții sociale a satului românesc din orînduirea burghezo-moșierească și dă dovadă de o mare artă în crearea scenelor de masă. Scena în care ne sînt înfățișate lelițele și cumetrele satului, în bordeiul nenorocitelor femei; scena în care țiganii nomazi execută, la comanda șefului lor, după împrejurări, când un dans al rugii, când unul al deznădejdiei, dovedesc un artist autentic. Nu e mai puțin adevărat însă că în aceste acte sînt vizibile și anumite inconsecvențe. Jandarmul, la un moment dat, devine un personaj pozitiv, dobîndind un profil sufletesc cu totul neașteptat pentru cine l-a văzut acționînd în actul I și pentru cine îl va vedea acționînd mai tîrziu în actul III. Schimbarea tînrului îndrăgostit nu e îndeajuns de justificată; pentru aceasta ar fi trebuit, poate, ca în actul I să se sugereze că flăcăul e eroul unei drame pe care n-are încă tăria s-o rezolve, dar pe care vreo s-o rezolve într-un singur mod. Or, din felul cum reacționase el atunci, se pare că numai pudoarea îl împiedică să ia partea mamei-si.

Lipsurile acestea nu scad însă prea mult valoarea acestei piese, care e, fără nici o exagerare, una dintre cele mai bune din perioada cuprinsă între anii 1920—1944.

\*

Cu piesa lui Corteanu se încheie, în fond, acest mare capitol al înfățișării dramatice a problemelor țărănești din trecut.

După eliberare, scriitorii, dramaturgii, fiind solicitați cu osebire de oamenii din popor, vechile și greșitele orientări nu-i mai pot împiedica să se apropie cu interes și simpatie de lumea satelor. Și cum transformarea socialistă a agriculturii a devenit o cauză a întregului popor, dramaturgii s-au simțit obligați să reflecte acest proces revoluționar, unic prin amploarea și intensitatea lui.

Nu e însă mai puțin adevărat că anume momente hotărîtoare în viața de după 23 August a țărănimii — cum ar fi, de pildă, împrumutarea, prin care se încheie un lung și întunecat capitol al istoriei noastre și care constituie un moment crucial în luptele țărănimii noastre — nu și-au găsit încă reflectarea artistică în dramaturgia noastră.

Numărul, relativ mare, al pieselor cu tematică țărănească, scrise după eliberare, dovedesc mai mult un progres în extensiune, lărgirea cîmpului tematic al dramaturgilor noștri. Din păcate, marea revoluție care se consumă în conștiința țăranilor muncitori, procesele de conștiință pe care aceasta le implică sînt adesea prezentate simplist.

Se cuvine de aceea astăzi, cînd realitățile noastre sînt altele și cînd vechile frămîntări și-au aflat soluția, ca dramaturgii să oglindească deopotrivă procesul transformării conștiinței țăranului nou și, în contrast, suferințele lui de altădată, despre care din păcate, după cum am văzut, avem prea puține mărturii dramatice.