

„Cel mai dramatic erou ...”

Momentele istorice de încordare deosebită a contradicțiilor de clasă, perioadele de trecere de la o orînduire socială la alta favorizează, în special — constata Gorki — dezvoltarea dramei. Despre excepționalul dramatism al epocii imperialismului, revoluțiilor proletare și construirii societății socialiste, autorul *Azîlului de noapte* a vorbit în nenumărate rînduri; el a atras atenția mai cu seamă asupra unui tip de eroi caracteristici prin excelență acestei epoci de cotitură istorică fără precedent, inaugurată prin apariția proletariatului pe scena istoriei ca o clasă pentru sine, asumîndu-și rolul de eliberatoare a întregii societăți:

„Cel mai dramatic erou al timpurilor noastre este însă omul înarmat cu înțelegerea lumii, omul care rîvnește să cerceteze și să înțeleagă lumea, ca să o valorifice ca pe o gospodărie a sa. Este omul lumii noi, un om plin de măreție, puternic, cutezător. De aceea îl și urăsc cu atîta înverșunare oamenii lumii vechi.“ (*Despre piese*, în „Gorki despre literatură“, Ed. Cartea Rusă, 1956, p. 503.)

Astfel fiind, cum se face oare că dramaturgia nu reprezintă, pe cît se pare, în literatura noastră actuală sectorul fruntaș? E îndeobște recunoscut că, în dramaturgia contemporană, care a cucerit succese certe prin piese ca: *Bălcescu*, de Camil Petrescu, *Minerii*, *Cetatea de foc*, de M. Davidoglu, *Mielul turbat*, de Aurel Baranga, *Cumpăna*, *Oameni de azi*, de Lucia Demetrius, *Citadela sfărîmată*, de Horia Lovinescu, *Preludiu*, de Ana Novac, *Ziaristii*, de Al. Mirodan etc., nu eroii figurînd omul nou, reprezentativ în gradul cel mai înalt pentru epoca socialismului, se afirmă cu puterea artistică cea mai deplină, deși — cum se va vedea îndată — realizările în acest sens nu pot fi nici ignorate, nici subevaluate. Nu e firesc dar explicabil, totuși, faptul că tocmai virtuțile clasei muncitoare, clasa care imprimă întregii societăți contemporane fizionomia specifică, și-au găsit o reflectare mai puțin pregnantă decît caracteristicile altor forțe sociale în dramaturgia orientată pe principiile realismului socialist.

Judecînd lucid, fenomenul ne apare de înțeles în condițiile dezvoltării istorice a dramaturgiei romînești.

Muncitorul a apărut rareori, în trecut, pe scenă, nu numai în țara noastră, dar pretutindeni, iar glasul muncitorului revoluționar, propagatorul unei noi etici, protagonistul prefacerilor menite să inaugureze o nouă eră a vibrat, tulburător de măreț, abia în primii ani ai secolului nostru, cînd Gorki dădea cuvîntul lui Nil din *Micii burghezi*

spre a vesteji existența scabroasă din casa filistinului Bessemenov, existența unei întregi societăți strivitoare de conștiințe și idealuri. Un complex de condiții obiective și subiective explică lipsa unei tradiții în oglindirea vieții proletariatului în dramaturgia românească din trecut, iar această situație nu putea rămâne fără consecințe în creația autorilor dramatici de astăzi.

Neajunsul de care vorbeam nu se datorește însă, evident, numai greutăților inerente începutului. O parte de vină — cu totul apreciabilă pentru stagnarea dramaturgiei cu tematică din actualitate — revine dogmatismului, ale cărui urmări dureroase se cuvin scoase în evidență sub toate aspectele lor, numai astfel fiind posibil avântul continuu al creației pe drumul realismului socialist. În dramaturgie, întocmai ca în alte sectoare ale literaturii, dogmatismul a determinat producerea unor avortoni recomandați, la un moment dat, drept plâsmuiri tipice ale artei angajate în slujba construcției socialiste și e o amară ironie a întâmplării faptul că unul din dramaturgii cei mai talentați a debutat în 1953 cu o piesă ce caută a teoretiza dogmatismul opac, schematismul sociologic cel mai vulgar. Influențat, se vede, de tezele frecvente în acea vreme, condamnate ulterior de partid, însușite fără discernământ în ceea ce aveau mai vulnerabil, Horia Lovinescu oferea, în *Lumina de la Ulmi*, un exemplu-limită de înțelegere rudimentară a sarcinii operei artistice de a servi tendințele fundamentale de înnoire a realității. Inconștient, fără doar și poate, piesa venea în contradicție flagrantă cu indicația lui Lenin, mult citată, ce glăsuiește astfel :

„Nu încapе îndoială că problema literară se pretează cel mai puțin unei egalizări mecanice, unei nivelări, dominației majorității asupra minorității. Nu încapе îndoială că în această chestiune este necesară asigurarea unui spațiu cât mai larg inițiativei personale, înclinațiilor individuale, mai mult spațiu pentru gândire și imaginație, formă și conținut.“ (*Lenin despre literatură*, Ed. P.M.R., 1949, p. 7.)

Lumina de la Ulmi prezintă ca o manifestare salutară constrângerea eroului principal, Emil Comșa, scriitor de valoare, autorul unui roman apreciat de critică și foarte citit, de a supune manuscrisul noii sale scrieri discuției colective și a ține seama de obiecțiile unor confrăți diferiți ca preocupări, structură individuală, talent, experiență, vîrstă, inclusiv un elev al școlii de literatură, foarte plin și sigur de el, în ciuda modestiei de circumstanță, și extrem de zelos în afirmarea trogloditismului estetic. Să ne înțelegem. Nu e vorba de o discuție colegială, totdeauna utilă oricărui scriitor, o discuție în care un grup de prieteni să-și comunice impresiile asupra unei opere, să dea sugestii autorului, fără obligația acestuia de a și le însuși fără replică ; nu, este vorba de o ședință oficială, cu participarea directorului de editură ce nu va imprima romanul lui Comșa decît dacă va fi refăcut după prescripțiile nivelatoare, de o încălcare birocratică, deci, a inițiativei unui autor, de siluirea inspirației, a conștiinței artistului. La refuzul lui Emil Comșa de a ceda pretențiilor formulate de criticii producției sale, un Paul Negulescu, „scriitor, 30 ani“, încheie discuția consternat, stigmatizîndu-l pe camaradul neconformist ca pe un individualist orgolios și asociind într-un chip năstrușnic insuccesul acestuia în creație cu neglijarea sarcinilor obștești : „...Dar atitudinea lui de astăzi, felul cum își apără cartea, refuzul de a se gîndi la cele ce i s-au spus aici... ne arată că tovarășul Comșa e gata să alunece pe o linie primejdioasă. Atitudinea asta nu reprezintă decît culminarea unor lipsuri și greșeli mai vechi dintre care o parte au fost arătate. Felul cum ai înțeles să-ți scrii cartea, izolîndu-te ca într-un turn de fildeș, nu ne seamănă nouă. Pe urmă, neglijarea sarcinilor de la Uniune și îngîmfarea care a ajuns proverbială sînt alte aspecte ale aceleiași alunecări...“ Pentru ca banalitatea schemei su-

biectului să atingă desăvîrșirea, dramaturgul îl aruncă pe eroul său în brațele dușmanului de clasă, încarnat într-o femeie fatală, Alice Coteanu, năvălita a lovi în cuceririle oamenilor muncii prin împingerea artiștilor pe panta blestemată a formalismului.

Ce e reprobabil, ridicol, în asemenea desfășurare a intrigii? Nu combaterea formalismului, bineînțeles, și nici chemarea la vigilență împotriva dușmanului. Formalismul e, realmente, incompatibil nu numai cu literatura realismului socialist, ci, îndeobște, cu arta autentică; lupta împotriva lui e o lege, lege obiectivă a dezvoltării artei. Pericolul dușmanului de clasă nu trebuie subapreciat nici o clipă, aceasta ducînd la consecințe ireparabile. Ar fi o greșeală de neiertat dacă din învățătura partidului, ce ne arată că teza ascuțirii fără conținere a luptei de clasă, pretutindeni și în orice condiții, este necorespunzătoare unei gândiri științifice și dăunătoare practic, am deduce că vigilența poate fi atenuată. Nu dezvăluirea unui fenomen de înăsprire a luptei de clasă într-un anumit moment al dezvoltării societății în direcția socialismului, ci modul grosolan în care, în această compunere, rătăcirile formaliste ale unui romancier talentat, condus de bune intenții, devotat regimului democrat-popular, sînt puse nemijlocit în legătură cu acțiunea ostilă a forțelor clasei exploatoare imprimă *Luminii de la Ulmi* o notă rizibilă. Nu încape îndoială că dușmanii socialismului speculează abaterile artiștilor de la realism, dar o fac într-un fel infinit mai rafinat decît în piesa despre care vorbim.

Printre alte figuri ivite în prima scriere dramatică a lui Horia Lovinescu se distinge muncitorul Preda, căruia autorul îi trasează sarcina de a discredita cartea lui Emil Comșa — în ședința de pomină de la Uniune —, confruntînd-o cu șantierul de la Ulmi, unde eroul-scriitor fusese în „documentare”. Cititorii, indiferent de formația lor, caută în literatura viabilă — în măsura în care aceasta le-a devenit accesibilă — generalizarea sensibilă a unor pasiuni, înfruntări de concepții și caractere, intuirea concretă a mișcărilor sufletești universale, etern omenești. Lui Preda însă, ticluitoarea lui îi dictează un discurs exprimînd o profesie de credință estetică străbătută de tendințe naturaliste, o concepție primitivă după care opera artistică ar avea rolul de înregistrare a unui mediu „așa cum e”, producătorul ei putînd fi tras la răspundere, în sens propriu, concret, de eroii săi. Să-l ascultăm pe Preda: „...cartea tovarășului Comșa se petrece la Ulmi și eu sînt pe șantierul ăsta de cînd s-a dat prima lovitură de tîrnăcop. Mă uit la carte, mă uit la șantier și nu înțeleg. Este parcă ceva care seamănă, dar nu-i ce știu eu, mi-e străin.” Nu e cazul să apărăm romanul numitului Emil Comșa, „scriitor, 37 ani”, întrucît posibilitatea de a verifica spusele criticilor bietului autor este exclusă. Dacă lucrurile stau așa cum zice Preda, adică romanul își propune descrierea *unui* șantier, numai a *unui* șantier și a *unor* muncitori, e indiscutabil că Emil Comșa a scrîntit-o. Cartea sa nu ne mai interesează ca roman, poate ca reportaj. În acest caz însă, cusurul nu e cel denunțat de critici. Preda însă, adică Horia Lovinescu cel de prin 1952—53, e supărat nu fiindcă scrierea discutată se menține la consemnări plate, fiindcă nu se ridică la generalizări, ci pentru că fotografiile luate la fața locului nu seamănă mecanic cu originalul: „Nu-mi recunosc nici tovarășii, nici munca noastră, nici frămîntările noastre, doar, acolo, niște nume... Unde sînt Ulmii noștri, tovarășe Comșa, acolo? Și ce-ai să faci cînd au să vină la dumneata și Gondin, și Panțiru, și Moldoveanu și atîția alții și au să te întrebe ce ai făcut cu faptele și gîndurile lor?” Muncitorul Preda declară, în concluzie, că romanul lui Comșa nu e o carte care „să ne fie de folos și s-o iubim”. Iată originea tuturor obiecțiilor! Încercarea de a proceda altfel decît Comșa, în sens diametral opus, de a produce adică lucrări despre care un Preda să poată declara că sînt „de folos”, de utilitate practică imediată, a determinat caducitatea nu numai a dramei *Lumina de la Ulmi*, ci a mai multor piese cu subiect din actualitate, din viața clasei muncitoare îndeosebi.

Încă o dată : formalismul ducînd la sterilizarea creației, bine face Horia Lovinescu atunci cînd denunță romanul eroului său — dacă într-adevăr acesta e formalist. Comite însă o eroare atunci cînd opune formalismului — ca pe o tendință cică valabilă — schematicismul plat ce nu e, în ultima analiză, decît o varietate a naturalismului, un empirism strîmt, tîrîtor. Realismul exclude în egală măsură căutarea de efecte gratuite și comunicarea datelor din realitate fără selecție, interpretare, transfigurare.

Adoptînd cu bună credință, dar fără reflecție, anumite concepții estetice vulgari-zatoare, generate de dogmatism, unii dramaturgi au purces, în plămuirea operei lor, de la ideea necesității de a fi de folos aceluia sector al socialismului pe care îl oglindeau în respectiva piesă. Cutare dramă din mediul industriei siderurgice era menită să insufle elan țătarilor, să-i mobilizeze pentru depășirea planului cincinal. Tendință nobilă, nu încapă îndoială, nu încapă discuție ! Numai că acea piesă nu era destinată doar muncitorilor din cutare ramură a producției, ci poporului întreg și nu numai oamenilor de azi, dar și celor de mâine. Arta a îndeplinit un rol utilitar dintotdeauna și, după Karl Büchner, apariția ei s-ar datora tendinței primitivilor de a-și ușura munca însoțind diferitele mișcări de sunete cadentate, de diverse „heei-rup !”-uri. Ei bine, cu cîțiva ani în urmă, în literatura noastră era frecvent zelul unor autori de a sări în ajutorul oamenilor muncii, dînd scrieri și cîntece de îndemn la muncă, al căror mesaj putea fi rezumat printr-un „heei-rup !” În societatea noastră însă, rolul utilitar al artei trebuie, de bună seamă, conceput într-cîtva altfel, mai puțin concret decît în epocile preistorice.

Realizarea unei opere dramatice care să zugrăvească în asemenea mod atmosfera specifică a combinatului din Hunedoara, să zicem, să pună în mișcare conflicte și caractere ale muncitorilor de o anumită specialitate, astfel încît în acestea să se recunoască nu numai toți muncitorii, dar omul — iată o sarcină ce nu poate fi dusă la îndeplinire pe calea proclamată în *Lumina de la Ulmi*. Pe acea cale au pornit, totuși, unii din dramaturgii noștri de frunte, între care Mihail Davidoglu, care însă — din fericire pentru literatura noastră ! —, a izbutit să creeze în *Minerii, Cetatea de foc*, unele episoade puternice, întuind, dacă nu întreg fondul psihic al muncitorului descătășat, măcar cîteva pîlpîiri ale umanității sublime, proprii în gradul suprem clasei muncitoare. Înflăcărarea lui Anton Nastai, minerul din Valea Jiului, ce-și face din mărirea producției o problemă de viață, un țel al aspirațiilor celor mai înălțătoare, conștient și mîndru de a ține în mîini, împreună cu ortacii săi din lumea toată, asemeni unui nou Atlas, însăși viața planetei, de a fi un demiurg al fericirii viitoare, inflăcărarea aceasta și abnegația cu care acesta muncește, expunîndu-se primejdiilor, gata să se încaiere cu întregul cosmos pentru împlinirea năzuințelor mărețe, impun un reprezentant tipic, prin anumite manifestări ale sale, clasei căreia societatea modernă îi datorește totul, inclusiv existența. Anton Nastai e un muncitor cu orizont larg, călăuzit în viață de luceafărul unui ideal și conștiința utilității sale îl ajută să răzbească, să învingă încercările cărora le e supus, oricît ar fi acestea de crîncene. Acțiunea piesei se desfășoară în primele momente după naționalizare, cînd Valea Jiului nu încetase încă a fi o vale a plîngerii. Sub apăsarea lipsurilor, o parte din mineri părăsesc așezările lor îndătinat, pornind încotro vād cu ochii ; chiar Maria, soția lui Nastai, se lamentează, îndemnîndu-l pe acesta să-și ia lumea în cap. Minerul însă îi răspunde în cuvinte vādînd nu numai hotărîrea lui nestrămutată de a rămîne să înfrunte orice greutate, dar și o capacitate de sezisare a frumuseții și a sensului vieții în împlinirea datoriei, în urmarea căilor spre desăvirșire :

„Știi, Marie, că niciodată nu m-am gîndit că s-ar putea să fiu și altceva decît subteran... locuri și oameni sînt peste tot : de seamă e să știi pentru ce trăiești.”

Anton Nastai e împăcat cu viața ce o duce, oricâte privațiuni ar avea de îndurat momentan, deoarece trăiește în viitor :

„Măi, oameni buni, mă gândesc la anii care or să vină, fiindcă noi clădim în ziua de azi, dar cu ochii departe, dincolo de viață. Pentru șiruri întregi de vieți...”

În entuziasmul și neștrămutata sa încredere în zilele ce vor veni, minerul trăiește aievea, cu o înfiorare parcă fizică, bucuria viitorului a cărui lumină țîșnește de pe acum din cărbunii pe care îi dăruie patriei :

„Cărbunele nostru luminează. Din el îmi scot lumina, s-o dau și altora și se întoarce spre noi înmiiță... Înțelegi, Marie, și tu, vecină, de ce mi-e drag cărbunele nostru ! Mi-e legătura cu oamenii, cu oamenii pe care n-am să-i cunosc poate niciodată și sînt bucuros, fiindcă prin munca noastră noi trăim mai departe în sute și sute de mii de oameni... Trăim veșnic”.

Anton Nastai e un erou romantic, replicile lui răsunînd asemeni unor stihuri înaripate. Cuceritor prin căldura, prin patosul său de vizionar, personajul transformă în pasaje de poem o seamă de episoade ale piesei. Prin ceilalți eroi însă, prin ansamblul situațiilor, *Minerii* mențin spectatorul într-un cadru, totuși, îngust, familiarizîndu-l cu problemele locale, tehnice, de producție, probleme în care nu se concentrează un fond de idei, o bogăție de sensuri inedite, de înțeles general. Problematika piesei e, în același timp, foarte concretă și extraordinar de abstractă. Concretă, întrucît e vorba de frămîntări proprii unor mineri numai ca mineri, legate de specificul unui anumit loc de muncă, de un moment istoric strict delimitat. Abstractă, deoarece conflictul dramatic se confundă cu lupta de clasă în expresia ei netă, clasică, fără nimic inedit, atîta doar că localizată într-o așezare minieră. Raporturile sociale, încheștarea dintre forțele opuse nu determină conflicte în conștiință, complicații în existența personală, nu ridică deci probleme de competența exclusiv a literaturii.

În Addenda la „Falsul tratat”, publicată ca postfață la volumul III de *Teatru*, acad. Camil Petrescu demonstrează cît se poate de convingător — chiar dacă terminologia utilizată este susceptibilă de unele corectări, în lumina concepției marxiste — necesitatea ca opera dramatică să lumineze conflictele din conștiința eroilor, depășind materialitatea faptului exterior. În marea dramă — scrie autorul *Tezelor și antitezelor* :

„...eterna nevoie de absolut, în loc să fie... orientată în afară, spre certitudini și explicații theomorphe, este întoarsă spre sferele cele mai adînci ale conștiinței pure însăși, sprijinul absolutului fiind solicitat în interior și imposibilitatea de a găsi certitudini *aci* provoacă drama” (pag. 505).

Literatura studiază realitatea raportată la om și mesajul conținut în desfășurarea unei drame constă în semnificația umană, prețul omenesc al rezolvării conflictelor. Dramatismul feluritelor acte materiale săvîrșite de eroi poate impresiona prin sine însuși, dar acesta e oferit de existența însăși, spectatorul neavînd de ce să se ducă la teatru spre a asista la certuri, păruiele și alte asemenea. Faptul concret are rostul, în literatură, de a traduce vizual și sonor o idee, o atitudine consecventă în fața vieții, de a afirma, nega sau verifica o anumită concepție. Erou mai curînd liric decît dramatic, Anton Nastai nu-și pune o problemă, nu se zbuciumă în căutarea unei certitudini, obstacolele de care se izbește fiind strict exterioare. În conștiința sa nu se dezlănțuie nici un conflict. De aci, caracterul nu tocmai convingător al conduitei sale. Molipsitor, optimismul său nu este deajuns motivat, rămînînd tainuite resorturile intime ce mină eroul spre fapte magnifice. Vrednicul miner trăiește parcă într-un extaz permanent, săltat deasupra tuturor celor de

o seamă cu el, deasupra existenței comune. Admirăm un asemenea ins, dar am dori să cunoaștem raportul dintre înflăcăările lui sublime și necesitățile umane obișnuite, secretul triumfului înțelepciunii asupra slăbiciunii inerente naturii noastre.

Problema aceasta o ridică următoarea dramă a lui M. Davidoglu, *Cetatea de foc*, al cărei erou central, Petru Arjoca, prim-maistru furnalist, e pus în situații ce hotărăsc declanșarea unui conflict între pornirile spontane și conștiința muncitorească. Eroul, jignit de propriul fiu care cere o anchetă împotriva lui fiindcă refuză să adopte metode de muncă avansate, se decide să se pensioneze într-un moment când prezența lui la furnal era mai necesară ca oricând. Convins totuși, pînă la urmă, să reia lucrul, bătrînul Arjoca dezertează din nou cînd află că oameni cu greutate, între care secretarul organizației de partid, au consimțit ca fiul său Dominic să întreprindă o foarte riscantă acțiune de dovedire a unor bandiți ascunși în munte. Momentele ce urmează sînt de un dramatism crescînd. Absența lui Petru Arjoca poate provoca înghețarea furnalului, pusă la cale de un sabotor. Paralizat de îngrijorare pentru fiul său, bătrînul pare hotărît să persevereze în pasivitate. „Moare furnalul nostru !” zice cu desperare un muncitor. Iar Arjoca răspunde : „Să moară !” Iminența nenorocirii îl deșteaptă însă din starea abulică, mai ales după intervenția secretarului de partid. Bătrînul își dă deodată seama că procedează laș, rușinos, lăsîndu-și tovarășii fără sprijin la strîmtoare și nu mai stă la cumpănă dacă să meargă sau nu la datorie. Petru Arjoca va urca pe furnal nu numai pentru a salva fonta, dar și pentru ca „să nu iasă vorba că eu, de patruzeci și doi de ani la furnal și i-am lăsat la greu...” Înțelegerea umană pe care are impresia de a o fi găsit la Muntean, secretarul organizației de partid, îi revelează faptul că astăzi, în societatea noastră, „mare-i prețul omului...” Chiar dacă insuficient valorificată artistic, drama acestui erou conține germenii unei drame în conștiință. Indignările, demoralizarea sa anterioară proveneau din sentimentul că omul nu e prețuit, că în concepția conducerii uzinei prevalează producția. Acum descoperă fulgerător că se înșelase, că tocmai dimpotrivă, eforturile în sensul măririi producției nu constituie un scop în sine, ele țintind fericirea obștească, descoperă că viața fiecărui individ e scumpă clasei muncitoare, a cărei invincibilitate izvorăște din prețuirea omului, din faptul că acționează în slujba aspirațiilor omenești esențiale :

„Înțelegi tu, Pavel, eu se cheamă că fac parte din clasa muncitoare. Și cît e ea de mare, a pierdut un om ; și poate nu-i cel mai de seamă, dar nu-l lasă pierdut așa ca frunza pe apă. Vezi, de aceea sîntem tari noi ăștia, clasa muncitoare.”

Odată dobîndită această certitudine, Petru Arjoca va urma drumul datoriei fără șovăire și nu va ceda presiunilor prin care dușmanul de clasă încearcă să-l determine a rămîne pasiv, nici cînd are de ales între furnal și viața copilului său ajuns ostatec al bandiților. În aceasta constă umanitatea eroului. Și dacă această umanitate nu e comunicată cu toată forța dramatică pe care o puteau oferi situațiile în care se găsește bătrînul, de vină e supraîncărcarea piesei de discuții profesionale tehnice, lozinci de o însuflețire convențională, în dauna preocupării pentru esența conflictului. Dramaturgul prea e solicitat de chestiuni locale și tendința creării unei opere de utilitate socială, în sensul transmierii marilor înțelesuri ale transformărilor efectuate azi în viața și conștiința oamenilor, e subordonată practic tendinței mai restrînse de a mobiliza oamenii muncii pentru îndeplinirea sarcinilor de plan. În *Cetatea de foc*, ca și în *Minerii*, abundă îndemnurile la muncă, vorbele mari, un optimism de paradă, ca în următoarele replici :

„Aaron : ... Beau pentru sănătatea ta și a casei tale și ca să ne aduci de primul Mai Drapelul Roșu de la Hunedoara, să fluture și peste furnalele noastre că destul a filfiit peste zidurile lor. Avem și noi mîndria noastră și (ciocnește) noroc bun !”

„*Dominic* : ... No, hai, frunzuliță, cîntă, dar să se vadă cum fierbe oțelul în cuptor. Macaralele trag fane de șazeci de tone de oțel și-l toarnă în ligotiere... Să se audă cum plîng laminoarele și gem. Să bată forjele !...“ etc. etc.

Continua, monocorda însuflețire e deajuns de superficială, trădînd caractere factice, și multe replici izbesc prin lipsa de naturalețe. *Dominic*, mare iubitor de cîntece și poezii, zice : «Trebuie un vers așa : „Cine mă oprește să construiesc socialismul, dau cu el de pămînt, oricine ar fi !“» Aaron închină, la o masă intimă, „pentru toți tovarășii din toată țara care sînt în întrecere socialistă pentru primul Mai !“ Marica, soția lui Pavel Arjoca, strigă oțelurilor, cînd acesta apare cu ochii arși : „Priviți; tovarăși oțelari, la maistrul vostru, cum i-au ars dușmanii ochii și l-au schilodit. Și dacă vi-i drag de ochii și de viața voastră, izbiți în dușmani cu oțelul vostru. Dați mereu oțel, să-i înecăm în oțel“.

E posibil că în anumite ocazii festive, în cadrul unor serbări organizate într-o uzină metalurgică sau siderurgică, asemenea compuneri să obțină oarecare succes ; e posibil chiar să îndeplinească un rol mobilizator, trezind în spectatori elanul, dorința de a munci mai cu spor. Cum ziceam însă, o piesă cum e *Cetatea de foc* nu e destinată doar unei colectivități restrînsă, ci miilor de spectatori. Prin drama lui Petru Arjoca, ea își atinge scopul, dar nenumăratele replici discursive, sărbătorești, lozincarde, multe dialoguri parazitare deservesc ideea fundamentală. Lozinci și cuvîntări cum sînt cele transcrise poate produce orice orator improvizat. Nu e necesar pentru aceasta un dramaturg de talia lui Davidoglu.

Un conflict interior alcătuiește substanța dramatică a piesei *Cumpăna* de Lucia Demetrius. Drama e generată și aci de efortul reprezentării clare a unui anume fenomen, e intensificată — în același sens ca în *Cetatea de foc*, dar într-un grad sporit — de necesitatea adoptării unei hotărîri opuse impulsiei sufletești. Anton Vadu, activist de partid, inspector într-un minister, descoperă treptat că fiul său Mircea, reîntîlnit după ani grei de despărțire, evoluează pe un povîrniș fatal, victimă calculelor diabolice ale patronului fabricii, unde el îndeplinește funcția de secretar, și mai cu seamă, ale consoartei acestuia. Anton Vadu își iubește fiul cu toată înfocarea unei inimi în care au vibrat totdeauna simțămintele cele mai profund omenești. La gîndul că lui Mircea i s-ar putea întîmpla o nenorocire, Anton capătă o paloare de cadavru. Fiecare convorbire între tată și fiu produce însă o nouă amăgire celui dintîi, Anton Vadu e consternat de inconștiența tînarului și caută a-i dovedi că generozitatea față de exploataorii pe cale de a fi deposezați de mijloacele lor de jăcmănire a celor mulți sfidează adevărata morală : „Mila ta e o rușine, e imorală, pentru că adevărata morală e înlăturarea exploatării omului“. Din ce în ce, părintele e chinuit de îndoială în privința onestității tînarului ce-i poartă numele. În cele din urmă, dovada degenerării morale a lui Mircea Vadu iese fără echivoc la lumină. Rana lăuntrică a tatălui e ușor de înțeles. În calitatea ce o are, el ar putea lesne feri de răspundere juridică pe secretarul fabricii, vinovat de a fi ascuns registrele de contabilitate în care patronul, de-acum doborît, ținea evidența reală a veniturilor. Chiar dacă lupta interioară a lui Anton nu e explicitată, zbulciul său transpare în replicile ce vestejesc fapta nedemnă. Stoicismul, cu care învinge slăbiciunea paternă, relevă în erou o mare conștiință :

„Acum te știu. Și ești copilul meu. Și te iubeam ! Nu știu cui trebuie să-i dau palme, ție sau mie ? Ce sînt eu, fiară, să te iubesc oricum ai fi ? Fiindcă am făcut o jivină, trebuie să mă prăpădesc după ea, că e jivina mea ?“

Cu inima însîngerată, Anton Vadu își va trimite fiul prea iubit să ispășească după dreptate actul imund pe care l-a săvîrșit : „Du-te, băiete, du-te...“

Experiența unor dramaturgi de valoarea lui M. Davidoglu și Lucia Demetrius indică orientarea unei remarcabile părți din dramaturgia contemporană spre acele sectoare ale realității socialiste de care depinde, în primul rînd, viața întregii societăți, spre oamenii reprezentativi în cel mai înalt grad pentru epoca în care trăim.

Fizionomia dramaturgiei și a întregii literaturi a viitorului va fi hotărîtă într-o foarte însemnată măsură, fără nici o îndoială, tocmai de modul în care va reflecta viața clasei muncitoare, ce a rămas pînă în zilele noastre un tărîm aproape virgin, puțin explorat de artiști. Unii din dramaturgii romîni s-au apropiat, ce-i drept, încă înainte de ultimul război, de mediul muncitoresc și Mihail Sorbul a creionat în *Fericirea* două profiluri luminoase de proletari ridicați întru apărarea drepturilor călcate în picioare de patron: Spartacus și Damigeană. Asemenea siluete apar însă rareori în literatura din trecut, în dramaturgie cu deosebire. Încercările dramaturgilor din zilele noastre de a urca pe scenă oamenii de azi, făuritorii unei lumi noi, muncitorii înaintați, constituie un fenomen nou, revoluționar, ale cărui manifestări, oricît de puțin impunătoare deocamdată, prevestesc o literatură dramatică fără termen de comparație în trecut. Începutul s-a făcut și întîiele rezultate se arată cel puțin promițătoare. E însă destul de straniu că o seamă de dramaturgi de primă însemnatate, după dobîndirea unor izbînzi menite a înscrie numele lor între acelea ale pionierilor, după dobîndirea, implicit, a unei experiențe inestimabile, au slăbit preocuparea pentru zugrăvirea caracterelor celor mai impunătoare ale societății contemporane, sau chiar au abandonat-o. Firește, spectatorii, căroro le e scumpă fiecare cucerire a noii dramaturgii, întîmpină cu entuziasm și emoție orice creație a unor autori precum Camil Petrescu, Lucia Demetrius, M. Davidoglu, A. Baranga, Horia Lovinescu, Ana Novac. Autorii noștri dramatici ar putea aduce însă un mesaj și mai înflăcărat, mai interesant prin noutatea lui, prin conținutul ideologic-emotiv fără termen de comparație în arta trecutului, dacă ar izbuti să ducă mai departe biruințele obținute cu *Cetatea de foc*, *Cum-păna*, *Mielul turbat* etc.; dacă ar urca pe scenă omul înaintat de azi, făuritorul fericirii, în toată splendoarea umanității sale. Acum, după ce frînele dogmatismului au fost rupte, ducîndu-se lupta pentru ștergerea oricăror urme lăsate de ele, depinde de scriitori, în primul rînd, înflorirea nemaicunoscută a dramaturgiei pătrunse de marile idei umanitare ale erei socialiste.

Cu ani în urmă, cînd scria considerațiile din Addenda la „Falsul tratat“, acad. Camil Petrescu susținea că eroul dramatic, prin definiție, este intelectualul, adică omul cu o conștiință scrutătoare, efervescentă, în continuă febră creatoare, omul deprins să problematizeze, să despice toate tainele existenței. În această accepție a noțiunii, muncitorul reprezentativ de astăzi e un intelectual, deoarece el este — cum zice Gorki — „omul care rîvnește să cerceteze și să înțeleagă lumea, ca să o valorifice ca pe o gospodărie a sa“. Muncitorul înaintat apare astfel — cum tot Gorki scria — ca „cel mai dramatic erou al timpurilor noastre“. E normal ca el să reprezinte figura centrală a noii dramaturgii.