



(V) © POSIBILĂ ISTORIE
A LITERATURII
DRAMATICE
CONTEMPORANE

Mihail Davidoglu: de la „Omul din Ceatal“
la „Cetatea de foc“ (2)

Se pare că, într-adevăr, epoca l-a determinat pe Mihail Davidoglu, ca și pe alți scriitori, să lase loc în piesă și conflictului social, chiar dacă nu avea vocație în această direcție. Sigur este însă că, odată pusă în scenă piesa, receptarea acesteia de către anumiți publiciști se face cu ferma convingere că elementul social trebuia să fi fost fundamental. Printr-o ciudată, dar explicabilă receptare, în cadrul dezbaterii organizate la 19 și 25 iunie 1947 de către Comitetul Artelor, relatată în Suplimentul de duminică al „Scintei“ din 6 iulie 1947, autorul este încurajat în direcția investigației conflictului social. Deschizând dezbaterile, Zaharia Stancu se arată prudent în ceea ce privește analiza piesei, insistând doar pe semnificațiile unei asemenea reuniuni în contextul importanței acordate de partid creațiilor literar-artistice realizate de către membrii de partid. Mult mai dezinvolt cu descoperirea unor semnificații social-politice ale piesei este însuși autorul, Mihail Davidoglu. Ca și în alte cazuri, declarațiile sale contravin, în parte, textului propriu-zis, favorizând, poate, receptarea sociologistă. Astfel, relatând originile scrierii, el se vede ca unul dintre cei ce-au răspuns prompt unei comenzi social-politice: „...în momentul cînd mi-am dat seama că Partidul nostru și poporul român au nevoie de opere literare care să exprime realitatea maselor am scris Omul din Ceatal, pe care o concepusem ca un epos al Deltei“. Fortînd sensurile textului, el declară că nu pitorescul Deltei l-a interesat, ci „pe de o parte, contradicțiile care se vedeau acolo unde o mînd de profitori exploatau masa oprîmată de oamenii stăpînirii, pe de altă, lupta dîră a pescarilor săraci pentru drepturi și libertăți.“ Alți participanți la discuție par să împărtășească optimismul autorului. Arătînd că *Omul din Ceatal* ridică probleme caracteristice marilor mo-

mente ale dramaturgiei universale, din antichitate și pînă în zilele noastre, Traian Șelmaru subliniază: „*Davidoglu răspunde acestor întrebări ca un comunist: adevărul este în om iar omul își cucerește destinul prin luptă (...). Personajele însumează procesul dialectic al omului în transformare profilat pe fundalul, la început pasiv, apoi trezit treptat la o conștiință colectivă: masa pescarilor*“. Rezumînd discuțiile și formulînd punctul de vedere al Comitetului Artelor, N. Moraru arată: „*Omul din Ceatal constituie o cotitură, un punct de plecare în teatrul nostru. Este o mare realizare, dar este necesar ca autorul să înfăptuiască unitatea dintre elementele ideologice și cele tehnice, printr-o critică a întregului material*“. Marea majoritate a participanților se arată însă prudenți în ce privește valoarea social-politică a piesei. Subliniind, ca și alții, cele două planuri din piesă (cel pasional și cel social), un cronicar vorbește de grave confuzii ideologice. Al. Kirîțescu insistă asupra misticismului din lumea adusă pe scenă. În general, atît aprecierile pozitive cît și cele negative privesc piesa din perspectiva exigențelor realismului socialist. Nicolae Moraru și Teodor Rudenco, de exemplu, observă că *Omul din Ceatal* nu îndeplinește o exigență fundamentală a realismului socialist: crearea personajului pozitiv, cu perspectiva sa revoluționară. Florica Șelmaru va insista în mod deosebit asupra greșitei identificări a perspectivei autorului cu aceea a personajului: „*El (autorul, n.n.) a împrumutat prea adeseori perspectiva subiectivă, pasională a personajului, părăsind poziția critică a creatorului asupra lumii reprezentate în opera de artă*“. Traian Șelmaru va reproșa montării că n-a stîrnit, prin personajele negative, ușa împotriva claselor exploatare: „*Personajele reprezentînd pătura exploatare au fost realizate*

grotesc, stîrind în sală mai curînd ilaritate decît un legitim sentiment de ură". Potrivit lui Teodor Rudenco, autorul neglijează că „la un moment dat influențele sistemului capitalist au început să pătrundă și în Deltă". N. Moraru, însumind observațiile, arată că în piesă „procesul pătrunderii capitaliste în Deltă nu apare clar", „contradicția de clasă e schițată dar nu e dusă consecvent și realist pînă la capăt". De asemenea, făcînd o critică a criticii, el precizează că aceasta, „...afară de unele încercări de a privi mai adînc problemele (Florica Șelmaru, S. Altescu), a fost formală, lipsită de pregătirea ideologică necesară înțelegerii operei de artă, adesea neprincipială".

Astfel încurajată și îndrumată, cariera dramatică a lui Mihail Davidoglu va fi marcată de o spectaculoasă creștere a ponderii conflictului social în opera sa ulterioară, pentru care, credem, autorul nu avea vocație, în detrimentul celorlalte aspecte: conturarea unei atmosfere specifice, conflictele pasionale. *Omul din Ceatal* exprimă vocația autorului de a aduce pe scenă o lume închisă, guvernată de legi proprii, o lume cu aparențe exotice, aflată totuși la ciușa pașii de spectator. Conformîndu-se acestei vocații, Mihail Davidoglu va face din documentarea amănunțită o trăsătură fundamentală a procesului său de creație. Desigur, în perioada 1947—1953, ieșirea în realitate, documentarea, reprezintă exigențe pentru toți creatorii, care le dau curs prin spectaculoase gesturi de prezență la fața locului, dar mai ales prin spectaculoase declarații privind aceste documentări. În cazul lui Mihail Davidoglu, aceste gesturi și declarații, deși și ele afectate de conjunctură, sînt conforme intențiilor sale de a cunoaște și a aduce pe scenă un mediu precis determinat. Din confesiunile făcute „Scintei" (16 iunie 1947) rezultă că *Omul din Ceatal* e rezultatul unei bune cunoașteri a Deltei, autorul petrecîndu-și în acest loc copilăria. Evident, obsesia cunoașterii directe, amănunțite a mediului ce urma să fie adus pe scenă se repetă și în cazul *Minerilor* și al *Cetății de foc*. Un interviu din „Revista literară" (9 noiembrie 1947), însoțit de fotografii, una înfățișîndu-l pe scriitor în mijlocul unei brigăzi de mineri, ne dezvăluie procesul de documentare. Conform interviului, M. Davidoglu s-a angajat la o mină din Valea Jiului, mîncînd cot la cot cu minerii. În amplul editorial „Scriitorul și lumea muncitoare" („Revista literară", 16 noiembrie 1947), cu ocazia celui de-al II-lea Congres al C.G.M., gestul lui M. Davidoglu primește o semnificație deosebită: „Participarea scriitorului la frămîntările lumii muncitoare încetează a fi contemplativă, devine activă, dinamică.

lătă conținutul cel nou al legăturilor între muncitorime și scriitori, conținut ce și-a găsit recent cea mai reprezentativă expresie în inițiativa scriitorului Davidoglu de a trăi un timp în mijlocul mineurilor, de a munci în adîncul pămîntului alături de ei, pentru a putea scrie apoi despre Oamenii de pe Valea Jiului". Același gest e consemnat elogios și de „Rampa" din 19—22 octombrie 1947: „Artiștii noștri vor și trebuie să cunoască viața la fața locului, am spune, nu reconstruind-o imaginar. Luarea de contact e o experiență necesară, măreață, ale cărei rezultate nu întîrzie să se arate. O sevă nouă pulsează în vinele noului organism estetic, refăcîndu-i culorile și redîndu-i viabilitatea".

Mult mai amănunțit e relatat procesul de creație în cazul piesei *Cetatea de foc*. Un interviu acordat de M. Davidoglu revistei „Flacăra", organ al Uniunii Scriitorilor, al Uniunii Compozitorilor și al Uniunii Artiștilor Plastici din R.P.R., din 4 februarie 1950 („Am văzut eroismul pe care niciodată închipuirea nu l-ar putea plămîui"), ne pune în contact cu procesul de creare a piesei în special și cu procesul de creație al dramaturgului Mihail Davidoglu în general. Purtînd subtitlul „Realitatea, marele izvor de neînlocuit pentru creație", interviul ne relevă etapele principale ale realizării piesei. Iată, de exemplu, punctul de plecare al textului în confesiunea autorului: „*Partidul a atras atenția în numeroase rînduri asupra importanței hotărîtoare a industriei grele pentru construirea socialismului. Insuși planul de stat pe 1949 oglindea marea importanță a industriei grele. Astfel că din toate temele numeroase care mă imbiau, m-am gîndit să scriu o piesă a cărei acțiune se petrece la Reșița, o piesă care să oglindească lupta clasei muncitoare în eforturile făcute de oțelarii și furnalștii reșițeni. Era o sarcină de luptă ca, în acest sector al industriei grele, noi scriitorii să căutăm să dăm o contribuție cît mai puternică la marele efort îndrumat de Partid (...). Pe de altă parte, eram cuprins de admirație citînd despre faptele eroice ale muncitorilor și simțeam că trebuie scris ceva în cinstea lor."*

Odată precizată ipoteza de lucru, apărută, în linii mari, tema viitoareii opere, scriitorul se deplasează la Reșița. Înainte de aceasta însă: „Am primit mai întîi la București sprijinul bogat al citorva activiști de frunte ai Partidului și ai C.G.M. Ei mi-au înfățișat în linii mari, de ansamblu, situația de la Reșița, ajutîndu-mă să văd ceea ce este principal și secundar în adevăratul labirint de probleme al mării noastre uzine."

Cu aceste îndrumări, autorul ajunge la fața locului : „...acolo, am luat contact cu organizația Julețeană de Partid, care mi-a dat toate lămuririle de care aveam nevoie. Am vizitat în trei zile uzina și apoi m-am oprit în inima ei, la furnale și oțelărie. Pentru a cunoaște oamenii, a fost nevoie să cunosc și problemele lor tehnice : am consultat manualele tehnice. Am trăit viața uzinei timp de trei luni de zile. Luam parte la toate adunările de grupă sindicală etc., la consfăturile de producție, la ședințele cu tehnicienii și inginerii, la meetinguri“.

În toată această mișcare prin noul mediu, scriitorul, ca un reporter, adună, adună întruna fapte : „Faptele creșteau zilnic din însăși viața muncitorilor. În uzină, în vizită prietenească la oameni acasă, pretutindeni, creștea un adevărat munte de fapte, care, la drept, vorbind, mă coborâsesse la început. Timp de trei luni, nici n-am putut să fixez subiectul propriu-zis al piesei, atât de mare era greutatea alegerii“. Evident, până la urmă, problematica s-a impus de la sine, din simpla observare a vieții : „Alături de patriotismul clasei muncitoare, care creștea zi de zi, mai dănuia la unii meșteri mai bătrâni mentalitatea inoculată de trădătorii social-democrați de dreapta. Odată cu educarea inginerilor și tehnicienilor de către Partid, era treptat răpusă influența unor vechi tehnicieni formați de Popp, Bujoiu și ceilalți trădători de țară. În mii de interpretări, în felul de a vorbi al muncitorilor, simțeam cum Partidul dezvoltă în ei spiritul socialist, cum ei simt tot mai mult că lupta lor pentru mai mult oțel se întegrează în lupta marelui front al păcii“.

Atotputernică în stabilirea problematicii, realitatea e atotputernică până și în stabilirea modalității artistice : „Nu vreau să înșir toate problemele dar doresc să spun că până și în modul de a înfățișa artistic aceste probleme muncitorii mi-au dat cheia. Nu numai fapte, situații dramatice, dar până și nenumărate expresii din piesă cum ar fi «Ce-i alta oțelarul decît întii și'ntii om care îndrăznește», «Să topești e și știință și artă. Trebuie să cunoști captorul și să-i ascuți oțelul ca inima ortacului tău». Tot ce este frumos și sugestiv e luat de-a dreptul din vorbele muncitorilor“. În aceste condiții, care e spațiul acordat unei alte etape a procesului de creație — scrierea propriu-zisă ? „Încărcat cu un bogat material, cunoscînd problemele, fiind ajutat de Partid să văd unde anume trebuie să țintesc, pot spune că piesa era în cea mai mare parte scrisă. Deși nu așternusem încă nici un rînd. Scrisul propriu-zis a durat foarte puțin“.

Cu astfel de intenții declarate, *Minerii și Cetatea de foc* continuă, într-un fel,

efortul exprimat prin *Omul din Ceatal*, de a aduce pe scenă un mediu închis, cu legile și conflictele sale specifice. Mai mult decît în *Cetatea de foc*, în *Minerii* se conturează acest plan al creării unei lumi guvernate de legi străvechi și, într-un fel, misterioase. Din acest punct de vedere, în piesă, mina, subteranul, apar ca un alt tărîm, banala coborîre în abataj luînd proporții mistice. Maria, nevasta eroului principal, Anton Nastai, îi spune la un moment dat acestuia : „Auzi, cînd lucrezi acolo, în întuneric, noi ceilalți ne destrămăm ca un vis din altă lume, și cînd urcași sus, ne luați în seamă cît iei în seamă și visele“ (Mihail Davidoglu, „Teatru“, E.S.P.L.A., București, 1954, p. 172). Pentru numeroase personaje din piesă, subteranul, denumit Muntele, e un personaj care pîndește și nu iartă : „UI—BACI : Alta nu vă este decît că-ți muri de foame ; foamea nu-i moarte pentru noi din vale : minerul care-i miner adevărat cunoaște o singură moarte : la subteran, în inima muntelui. Cu muntele, care nu uită și nu iartă“ (op. cit., p. 189) ; „ANDREI : ...aici sus omul poate greși cum vrea, dar jos... jos muntele nu-i iartă nimic. Și doar știi asta“ (p. 193). Din acest punct de vedere, mineritul apare ca o permanentă hărțuire a Muntelui : „ANTON : Nu e vorba de mine. Vezi, Marie, eu slobod în toată ziua muntele și mie meseria îmi place. Se putea să fiu surpat de cincii ori și ieșeam ori mă duceam dracului ; nu era gaură-n cap, fiindcă oamenii-s mulți, da' muntele-i unul. Așa gîndeam altădată, dar partidul m-a învățat prețul omului. Și astăzi știu că cel mai firav dintre noi poate da peste cap gogeamite munte. Am crezut că-s gata să-l dobor și-l pornesc să lunceze pe lantul crăițărului. Mă bucuram că-l fac să-i curgă sîngele ; să-i iau sînge pentru toți ortacii mei și pentru mine... Voi, de la ziuă, nu puteți ști...“ (p. 157). Sub acest semn, încăpățînarea lui Anton Nastai de a impune o metodă de creștere a cantității de cărbune extras apare ca un gest mitic. Fascinantă e însă credința Mariei că prin aceasta se încalcă legea Muntelui, care lovește totdeauna pe cel din frunte. Un conflict de un deosebit dramatism se naște din această credință a femeii și din încăpățînarea bărbatului : „MARIA : Nu, Antoane, tu ești poate fruntea minerilor, fruntea oamenilor, cum ar spune tatăl meu, Ui, dar nu-i bine să stai în frunte. (Cu un fior de teamă.) Nu-i bine să stai în frunte. (Se prinde de pieptul lui Anton.) Pentru viața ta, ca să-ți trăiești viața!“ (p. 158). Sever criticat în comentariile la piesă, personajul Maria exprimă vocația de dramaturg a lui Mihail

Davidoglu. Cu mici excepții, ea aduce în scenă de fiecare dată o neliniște misterioasă, dînd scenelor banale un aer de onirism nervos : „MARIA : *Metodă nouă ! Ce-i el, inginer ? Numai ca să iasă în frunte. ANA : Și ce te doare ? Greu pînă se porneste, și odată pornit e ca apa la vale. MARIA : Ba-i ca apa care urcă dealul. ANA : Să încerce și, cit îl cunosc, va urca. Anton urcă, urcă mereu. MARIA : Urcă spre moarte. ANA : Maria ! MARIA : Mamă ! (Are un zvicnel de plîns.)*” (p. 150).

Un alt personaj specific lui Mihail Davidoglu este tînărul Ionuț, mai precis tînărul Ionuț în faza lui de nebunie, umblind prin piesă cu o aceeași replică : „*Ionuț e o pasăre care zboară*”. Tot în direcția configurării unui univers specific talentului lui Mihail Davidoglu din *Omul din Ceatal*, se înscrie și vorbirea în parabolă a unor personaje. Iată cîteva exemple : „*Om și jumătate, măgarul numai în fugă-l prinde*” ; „*Mina naște și crește încet, dar de murit moare dintr-o dată*” ; „*Auzi, Toni, cit a mai rămas dintr-un om : un cuvînt*” ; „*Gîndu-i prag tristeții, prag morții*” ; „*Vezi, Maria, omu-i ca abatajul lui Dud : mereu în presiune. Cum nu armezi, cum se dă peste cap*” ; „*Intrebă-mă. Intrebarea vine totdeauna după ce răspunsul îi născut mai demult*” ; „*Înima-i cal de subteran : cînd îl scoți la ziuă orbește*” ; „*De seamă sunt cele mari, dar adevărul începe cu cele mici și nevăzute*”. Explicate prin legile nescrise, misterioase chiar, ale lumii minerești, o serie de gesturi ale personajelor apar firești : și încăpățînarea lui Anton de a introduce noua metodă, și disprețul pentru cei ce fug din vale, la ziuă, cum spun minerii, și drama „pensionistului” Ui, obligat acum să trăiască în afara subteranului, și gestul lui Anton de a pleca să-și salveze tovarășii, în timp ce copilul îi era grav bolnav. Să fi fost aceasta lumea minerilor din Valea Jiului ? Ar fi fost, desigur, o lume posibilă, verosimilă datorită sincerității autorului, impresionantă prin realizarea estetică, pentru că se afla în deplină corespondență cu vocația autorului. Chiar dacă ar fi fost nu lumea minerilor, ci o lume

creată printr-o viziune personală, piesa și-ar fi îndeplinit misiunea educativă, aducînd pe scenă un spațiu impresionant. Stranie, guvernată de legi misterioase, această lume posibilă ar fi impus prin bărbăție, ca una dintre caracteristicile mediului muncitoresc. Din nefericire, însă, tocmai această lume, cea proprie talentului de dramaturg al lui Mihail Davidoglu, e firavă ; conflictul social, care, deși numai schițat în *Omul din Ceatal*, influențase negativ calitatea piesei, pentru că autorul nu avea talent pentru așa ceva, devine acum decisiv, fundamental. Ceea ce exprima vocația lui Mihail Davidoglu e atît de firav prezent în scenă, încît este considerat, în comentarii la spectacol, drept nedorite rămășițe ale *Omului din Ceatal*. Astfel, în comentariul său, Traian Șelmaru remarcă : „*Sunt în Minerii și lipsuri și slăbiciuni inerente procesului de creștere a autorului, pe de o parte, și procesului de creștere a întregii noastre dramaturgii, pe de alta. Autorul mai păstrează încă un anumit misticism, care s-a manifestat și în Omul din Ceatal, desigur nu în aceeași măsură ca în prima sa piesă, totuși destul de mult ca să creeze un balast. E drept că există în masa înapoiată destule rămășițe ale superstițiilor, prejudecăților și spaimei acumulate în lungii ani de dominație capitalistă. În Valea Jiului, acest lucru s-a manifestat, se manifestă încă și este speculat de dușmanul de clasă. Marele merit al autorului este că arată limpede că, sub masca acestor „predicatori” se ascund uneltele capitaliștilor alungați. Deși în Minerii e evident substratul de clasă al acestor rămășițe, ele sunt adesea folosite ca elemente dramatice pozitive. Aceasta se remarcă în special în personajul Mariei, soția lui Nastai, care are uneori ceva de prevestitoare de rele, un fel de instinct de a presimți nenorocirile. Această impresie de nebuloasă e încă întărită de un fel de a vorbi în parabolă al multor personaje, sau de a poetiza inutil de pildă nebunia lui Ionuț („*Ionuț e o pasăre*” etc.). Toate acestea dăunează realismului piesei*” (Traian Șelmaru, „Pe drumul culturii noi”, E.S.P.L.A., București, 1952, p. 73—74).

TEATRUL BACOVIA DIN BACAU
anunță
CONCURS
pentru ocuparea posturilor libere de actori și actrițe,
pînă la vîrsta de 30 de ani.
Concursul va avea loc la sediul teatrului,
luni, 11 iulie 1983.