

De la comanda socială la realizarea artistică

O caracteristică a dramaturgiei Luciei Demetrius este facultatea de a sesiza probleme etice pe care transformările sociale le ridică în fața contemporanilor noștri. Totdeauna interesante, adesea subtile, problemele acestea sint abordate curajos de autoare, iar operele ei, chiar atunci cînd nu sint pe deplin realizate, aruncă un fascicul revelator de lumină asupra sufletului omului modern. Cum, în esență, aceasta e o problemă majoră a dramaturgiei noastre noi, contribuția pe care Lucia Demetrius o aduce la dezvoltarea literaturii noastre dramatice nu poate fi subapreciată.

E evidentă la Lucia Demetrius o anumită pasiune care o face să-și comunice pe dată descoperirile. Această pasiune, lăudabilă în sine, își are, însă, și reversul neplăcut; ea o împinge pe autoare uneori mai mult spre sesizare și mai puțin spre adîncirea aspectului de viață ce o solicită. Lucia Demetrius surprinde probleme noi de etică, dar nu le studiază totdeauna îndeajuns, nu descoperă toate resorturile lor și, de aceea, în unele piese, fie că le complică inutil, fie că le expediază cu ușurință.

Ea are conștiința problemei majore a noii noastre dramaturgii: zădăririle omului modern, care, pentru prima oară dobîndește o justă înțelegere a vieții, sentimentul adevăratei demnități; oglindirea contradicțiilor sufletești ale acestui om în care se ciocnesc tendințe izvorînd dintr-o mentalitate veche, perimată, dar încă puternică, și altele, ce se datoresc unei concepții avansate asupra vieții și omului; reflectarea acestor contradicții și a felului cum sint ele soluționate, sau cum reapar, pe un alt plan, superior, fiindcă viața e într-o continuă mișcare, iar societatea pune în fața individului mereu alte probleme care presupun, în alte forme, aceeași ciocnire între elementul nou și cel vechi, sortit pieirii.

Anumite succese categorice, piesa *Oameni de azi*, de pildă, dovedesc că Lucia Demetrius posedă și mijloacele artistice necesare pentru a trata aceste probleme. Altele însă, avem mai mult impresia unor schițe, unor încercări, care se cer reluate, cînd autoarea va avea o mai deplină înțelegere a problemelor de viață abordate.

Așa stau lucrurile, bunăoară, în recentele ei lucrări dramatice: *Cei de mîine* (Atențiune copii!) și *Trei generații*. Acestea oferă o imagine elocventă a calităților și slăbiciunilor dramaturgiei Luciei Demetrius.

Spuneam că Lucia Demetrius abordează curajos probleme etice noi, interesante. Oare nu e o problemă etică de cea mai mare importanță tendința spre birocrațizare a unor activiști, birocrațizarea lor, nu în sensul obișnuit, strimt, al cuvîntului, ci în sensul, că, adesea, copleșiți de sarcinile imediate, aceștia uită obiectivul central al luptei pe care o duc: omul; că adesea, dragostea lor pentru om devine o abstracțiune, iar în viața de toate zilele, ei se comportă rigid și nu

arareori vădesc un dezinteres condamnat chiar pentru cei mai apropiați oameni cu care vin în contact, — membrii propriei lor familii; că se usucă sufletește pierd anumite facultăți indispensabile unui constructor al socialismului? Răspunsul — e cert — nu poate fi decit afirmativ. Or, Lucia Demetrius și-a construit lucrarea *Cei de mîine* (Atențiune copii!) pe această problematică.

Probleme etice demne de a fi reflectate în opere de artă sînt de asemenea: eliberarea femeii din cătușele oricărui prejudecăți și, în general, eliberarea oamenilor onești, proveniți din clasele exploatare, din plasa unei mentalități retrograde, dobîndirea de către aceștia a unui nou chip de a înțelege viața, de a se realiza ca oameni. Aceasta este, în mare, problematica celor *Trei generații*.

Spuneam că Lucia Demetrius are uneori tendința fie de a complica inutil problematica, fie de a o expedia cu ușurință. *Cei de mîine* păcătuiește în direcția complicării; *Trei generații*, în direcția simplificării.

În *Cei de mîine* acțiunea e stufoasă, atît de stufoasă, încît cu greu poți descifra linia conflictului de bază. Diversele episoade nu sînt îndreptate spre un obiectiv precis. Ai mereu senzația că ți se povestesc diverse întîmplări, între care naratorul caută să stabilească o legătură și nu aceea că asisti la o acțiune ale cărei elemente converg toate în direcția clarificării unui conflict real. Această impresie se datorește — credem — faptului că autoarea, intenționînd să îște senzația complexității vieții, se mișcă de la un plan al realității la altul, numai că o face trecînd grăbită, fără a surprinde esențialul. S-ar putea spune că în piesa Luciei Demetrius aflăm conflicte pentru citeva piese, fiindcă fiecare personaj e purtătorul unei probleme interesante ca atare, numai că autoarea nu se oprește suficient asupra nici uneia dintre ele, și, de aceea, piesa, în ansamblul ei, e lipsită de conflict. Bogăția vieții e sugerată, complexitatea ei, în parte, intensitatea, însă, nu.

Iar fiindcă nu asistăm la o ciocnire intensă, nici personajele implicate în acțiune n-au, în general, consistență.

Petre Damian, energicul director al fabricii „Flacăra Roșie“, copleșit de probleme de ordin economic, cărora trebuie să le facă față și care, de altfel, îl pasionează, neglijează problemele creșei din întreprinderea respectivă. Atît el, cît și soția sa, Florica, nevoită să-și împartă timpul între slujbă și studii, își neglijează copiii. Acest cuplu intră în conflict cu Maria Procopie, directoarea creșei și a căminului fabricii, o veche amică a lor, sprijinită în acțiunile ce le întreprinde de oameni din masă.

Conflictul e, însă, numai enunțat. În piesă, nu asistăm la o ciocnire adevărată între purtătorii a două concepții, între caractere bine definite, ci la un fals conflict, lipsit, firește, de interes. Căci, în fond, Petre Damian nu e un ins uscat sufletește; de îndată ce se convinge cu propriii lui ochi de faptul că localul căminului nu e adecvat necesităților și are puțința de a rezolva favorabil această problemă, acționează în consecință. Pe de altă parte, soții Damian nu s-au străinat de copii; aceasta poate fi doar părerea copiilor. Lor nu le e indiferentă evoluția copiilor. Din prima scenă încă e vizibil interesul tatălui pentru buna și armonioasă dezvoltare a fiului său, Mihael. Numai că Damian utilizează pentru educarea fiului său anumite metode (discutabile, desigur, ca orice metode, dar nu pe problema aceasta cade accentul în piesă), iar soția lui îi împărtășește întru totul opiniile pedagogice, fiindcă îl prețuiește. Cînd se va convinge că metodele sale nu dau roade așteptate, directorul va renunța la ele. Mai mult încă, Petre o tratează ca pe propriul lui copil pe orfana Olga Ceaușu, tinăra îngrijitoare a creșei. Petre — așa cum reiese din lucrare — nu este personajul tipic pentru stările de spirit pe care Lucia Demetrius vrea să le combată. Între el și Maria Procopie, care, în intenția autoarei, ar reprezenta punctul de vedere înaintat, nu e deci posibil un conflict real, ci numai un dialog, un schimb de opinii. Dialogul ca atare poate fi interesant într-o povestire, într-un roman, pentru crearea unei atmosfere sau oglindirea unei stări de spirit etc. Într-o lucrare dramatică însă, orice element care nu contribuie într-un fel sau altul la conturarea conflictului e superfluu. Or, aici nu e vorba de un element oarecare, ci de axul principal al piesei.

Se pare că acest rezultat se datorește într-o măsură și timidității autoarei, care, sesizând just o problemă interesantă, s-a temut totuși s-o dezvăluie cu ascutime, n-a cutezat să arate cum, sub un anumit aspect, un om înaintat și bine intenționat poate fi sclavul unor prejudecăți fatale. Flatindu-l pe Damian, din frica de a nu-l compromite, autoarea n-a avut pe cine cui opune, n-a putut construi un conflict. E un tribut plătit idilismului.

Cum, însă, necesitatea conflictului i s-a impus, ea s-a văzut nevoită să introducă în mod artificial a nou personaj, insuficient justificat în economia lucrării, căruia îi revine rolul de a complica artificial lucrurile și de a lăsa astfel cititorului sau spectatorului impresia de conflict. Ne referim la Victor Simionescu, o rudă îndepărtată a Floricăi Damian, fiul unui negustor care o ajutase în tinerețe. Numit, în urma insistențelor Floricăi, șofer la creșă, el se împrietenește cu Mihuț, fiul directorului, un adolescent sensibil, în sufletul căruia inoculează otrava ideologiei burgheze și pe care încearcă să-l smulgă a lor săi, făcându-l să se îndoiască de sinceritatea lor. El o ademenește pe Olga Ceaușu, căreia îi face un copil, vizînd prin aceasta scopuri meschine de arivist; și, în sfîrșit, conducînd în stare de ebrietate o mașină cu copii, provoacă un accident.

Personajul ar trebui să-i demonstreze directorului și cititorilor că birocratizarea activistului, neglijarea de către el a problemelor de viață ale oamenilor pe care-i conduce, creează un teren favorabil desfășurării acțiunii dușmanului de clasă. Dar demonstrația, departe de a fi strălucită, nu e măcar convingătoare, fiindcă unele elemente sînt cu totul întîmplătoare (accidentul, de pildă), altele, fără o legătură directă cu ceea ce ar fi trebuit să fie conflictul piesei (ademenirea Olgăi), iar altele, neverosimile (influența exercitată de Victor asupra lui Mihuț).

Să ne explicăm! Mihuț e un adolescent, la vîrsta tulburătoarelor întrebări; e sensibil, o fire poetică. Suferă din cauza lipsei de tandrețe a părinților săi. Suferința e, oarecum, exagerată, deoarece la vîrsta aceasta un băiat (orice manual de psihologie ne-o arată) mimează o maturitate cu care în orice caz nu se poate împăca o tandrețe de soiul aceleia pe care o dorește personajul nostru, o tandrețe de fată de pension. În al doilea rînd, faptul că șoferul îl ciștigă numai printr-o mîngiere ne-ar face să credem că Mihuț nu are nici un prieten. Or, un băiat ca dînsul, care, prin prestigiul de elev fruntaș și de poet, se impune nu numai colegilor, dar chiar și profesorilor, e, de obicei, flatat de camarazii lui, și poate, în orice caz, afla un suflet cu care să comunice. În al treilea rînd, reacțiile timide ale lui Mihuț în fața propunerilor lui Victor Simionescu denotă un caracter slab, un ins oarecum mărginit și abulic, o individualitate care contravine imaginii enunțate mai înainte. În al patrulea rînd, Mihuț putea simți prietenia și dragostea sinceră a Mariei Procopie, pe care o cunoștea mai bine și de care, deci, se putea apropia mai ușor. Personajul Mihuț e deci artificial, ca, de altminteri și cel al șoferului și toate peripețiile legate de aceste două personaje.

Contradicții de natura celor aflate la Mihuț întîlnim și la alte personaje, cum ar fi de exemplu tatăl său, Petre Damian, care, pe de o parte, ne este prezentat ca un activist iubitor de oameni, deși puțin cam rigid, iar pe de altă parte, ca o brută care se dezinteresează cu desăvîrșire de mama lui ce trage să moară.

De ce era necesar acest element care contravine esenței personajului, dacă nu ca să justifice într-un anumit fel influența șoferului Victor asupra lui Mihuț? Artificiul e izbitor.

O ultimă întrebare: să fi vrut autoarea să dovedească prin exemplul lui Victor că e cu neputință încadrarea elementelor provenite din mica burghezie în cîmpul muncii socialiste? Așa se pare, dar atunci ea intră în conflict cu realitatea vie și chiar cu ea însăși, fiindcă în lucrarea *Trei generații* își propune să demonstreze contrariul.

Am intrat astfel în discuția lucrării *Trei generații*, care ne prezintă în trei tablouri, trei situații identice în care însă personajele nu reacționează niciodată identic. Aparent, piesa e lipsită de unitate. Aparent însă. În realitate, primele două tablouri au menirea de a reliefa importanța faptelor care se consumă în cel de al treilea. Fără a înțelege situația de sclavă a femeii în vechea societate, nu vom putea aprecia la justa lui valoare, în toate semnificațiile, actul revoluționar al eliberării ei.

De altfel, din punct de vedere dramatic, piesa *Trei generații* prezintă unele avantaje care, în spectacol, pot fi valorificate cu deplin succes. Ne referim, de pildă, la faptul că același personaj apare în trei ipostaze: în tinerețe, matur și bătrîn, ceea ce permite cunoașterea lui ca să spunem așa, integrală, sub toate aspectele și permite unui actor realizări frumoase de compoziție. Momentele finale ale fiecărui act sînt construite cu pricepere, permițînd regizorului și actorilor obținerea unor efecte tari, în dezvăluirea prăpastiei care desparte personajele antrenate în conflict, în pofida (în primele două tablouri) aparentei armonii.

Primul tablou se petrece în 1896, în locuința judecătorului Ioniță. Pierzînd la cărți casa, în favoarea bătrînului moșier Chiril, magistratul își silește fiica, Ruxandra, să accepte mina libidinosului proprietar și să renunțe la dragostea ei pentru pianistul Șerban.

Al doilea tablou se petrece în 1925. Moșierul Chiril, căruia îi este ipotecată moșia de către avocatul Alexandru Irimescu, își silește fiica, Eliza, să accepte cererea în căsătorie a creditorului. Eliza, dezamăgită de micimea de caracter a iubitului ei, doctorul Radu, renunță la tentativa de a fugi, deși era sprijinită de mama ei, și se supune tatălui, cu intenția netă de a-și bate joc de viitorul ei soț, încornorîndu-l, dar și de lumea din care face parte, călcînd în picioare filistinismul și principiile morale.

Conflictul nespectaculos, interiorizat, al acestor două tablouri pare burghez, fiindcă scriitorii burghezi au atacat adesea tema. Faptul însă că autoarea oferă în ultimul tablou o nouă soluție infirmă această impresie de început.

Tabloul trei se consumă în 1950. Veronica, fiica lui Alexandru și a Elizei, înfruntînd prejudecățile aristocratice ale familiei sale, lucrează ca muncitoare într-o fabrică și se pregătește pentru niște cursuri serale în tovărășia iubitului ei, muncitorul Pavel. Încercarea tatălui de a o determina să-l părăsească se lovește de o împotrivire autentică. Sprijinită de bunică (fire cinstită și, de aceea, deschisă noii mentalități) și de mamă (care regretă modul cum și-a irosit și murdărit viața), Veronica biruie. Aci, la sfîrșit, avem, dacă vreți, deznodămîntul unui conflict, dar conflictul propriu-zis nu s-a văzut în toată lucrarea (primele două tablouri îl pregăteau doar) și aceasta, fiindcă autoarea n-a urmărit esențialul: transformarea Veronicăi, lupta dramatică din sufletul ei, dintre ea și familie, și a arătat numai rezultatul acestei transformări. Iar aceasta nu ne poate sătisface, chiar dacă prin unele amănunte biografice (discuția dintre bunică și mamă) se încearcă a se sugera nu felul cum s-a produs schimbarea, ci elementele care au favorizat-o. Fiindcă, și așa, problema esențială este estompată, deoarece în teatru faptele se comunică direct, nu se sugerează. Se sugerează de obicei sentimente, stări de spirit și aceasta, mai ales, în poezie. Ca să preîntîpinăm o eventuală obiecție, vrem să spunem că problema subtextului se pune în cu totul alt chip și ea necesită o discuție aparte.

Acestea sînt concluziile cititorului. Se poate întîmpla ca munca regizorilor și actorilor să ascundă spectatorului anumite lipsuri ale pieselor și să dea relief valorilor reale ale textului dramatic. Esențialul în spectacol rămîne totuși acesta din urmă și lui trebuie să i se acorde întîietatea.