

IDENTITARY PROJECTIONS IN LUCIA DEMETRIUS'S MEMOIRS**Elena Filote (Panait), PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați**

Abstract: Written from 1975 to 1991, Lucia Demetrius's Memoirs were handed to Miron Bergmann, being published only in 2005, 13 years after the passing of their author. In the dense pages of the memoirs, Lucia Demetrius oscillates between the multiple stances of the self, thus sketching an identitary project meant to save, culturally-wise, a conscience marked by the tragic guilt of assuming a circumstantial rhetoric specific to the literature written during the communist era. The image of childhood is complemented by that of a youth spent amidst interwar cultural values, and rounded off with that of a woman who gets sincerely engaged in the idealist programme of communism and ends up bitterly disillusioned. Writer Lucia Demetrius binds the memories of these ages to various identitary projections (daughter, prose writer, playwright, wife, and teacher), in a self-reflexive discourse which aims at a return to self through writing therapy. The figures that inhabit the space of memory are called out to indirectly reconstruct a fate which covers ages marked by significant socio-cultural changes.

Keywords: memoirs, identity, memory, self-reflexivity, tragic guilt

Jurnalele, memoriile, autobiografiile scriitorilor care au traversat perioada comunistă și i-au supraviețuit în diferite circumstanțe prezintă astăzi interes nu doar ca documente de epocă, mărturisind despre realitățile sociale, economice și culturale ale unui regim dictatorial, ci mai ales ca scrieri ale sinelui, cu miză identitară. Astfel, „(...) după 1989, spațiul literar românesc devine martorul proceselor de revizuire identitară prin scriiturile ego-grafice care abordează, în formulele dinamice ale jurnalului, memoriilor, autoficțiuni sau ficțiuni autobiografice, problematica identității «ex-captivului totalitar» confruntat acum cu o «memorie a marii Istoriei» pe care o rescrie/retrăiește prin scriitura ego-centrică, în conformitate cu «logica autobiografică» a identității individuale – purtătoare de «adevăruri» personale, deseori exprimate prin raportare direct la Adevărul social-istoric al perioadei totalitare”¹. Situate din acest punct de vedere între „adevăr și mistificare”, pentru a folosi expresia consacrată a Anei Selejan, din studiul² său asupra memorialiștilor români din generația realismului socialist, scrierile autoconfesive publicate după 1989 dau seamă asupra dinamicii unor conștiințe situate la intersecția Istoriei mari cu istoria personală.

Memoriile Luciei Demetrius au fost redactate între 1975 și 1991, dar scriitoarea nu a consimțit publicarea lor imediată, după cum se pare că i-a cerut prietenului său, Miron Bergmann (Miron Dragu, jurnalist la „Gazeta literară”, emigrat din 1964 la Paris), căruia i-a încredințat această „mărturisire tulburătoare, ascunsă de o învăluire pudică în grafia aproape ermetică a cuvântului scris, cu o ezitare permanentă între adevăr și rezonanța lui sonoră”³. Destinul Luciei Demetrius a acoperit trei epoci distincte ale istoriei naționale: perioada interbelică, regimul comunist și câțiva ani după căderea acestuia, astfel încât *Memoriile* sale

¹ Ifrim, Nicoleta, *Identitate culturală și integrare europeană. Perspective critice asupra discursului identitar românesc în perioada postdecembristă*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, colecția „Aula Mgna”, București, 2013, p. 167.

² Selejan, Ana, *Adevăr și mistificare în jurnale și memorii apărute după 1989*, Editura Cartea Românească, București, 2011.

³ Bergmann, Miron, *Istoria unor memorii*, în Demetrius, Lucia, *Memorii*, Editura Albatros, București, 2005, p. XXV.

reprezintă un proiect identitar care vizează recuperarea prin strategiile memoriei a momentelor de continuitate și de clivaj ale avaturilor imaginii de sine.

Figură controversată a literaturii noastre, Lucia Demetrius (1910-1992) a debutat sub auspiciile generației autenticiste a anilor '30, cu romanul *Tinerețe* (apărut în 1936, scris la îndemnul lui Camil Petrescu), urmat de un altul, *Marea fugă* (1938). În aceeași perioadă, îi mai apare un volum de nuvele, intitulat *Destine* (1939) și un volum de versuri, *Intermezzo* (1939). Toate aceste scrieri se bucură de aprecierile criticilor vremii (Eugen Lovinescu, Mihail Sebastian, Pompiliu Constantinescu, mai puțin George Călinescu), promițând un destin literar de excepție: „Un naturalism romantic, cosmopolit și nevrotic, amestec de aspirații nesatisfăcute, vaporozități nostalgice și instinctualitate exaltată, «trăiristă», traversează scrierile ei interbelice care ar merita recitite”⁴. Fiică de scriitor bine ancorat în peisajul cultural al deceniilor interbelice, Lucia Demetrius are acces la cele mai importante manifestări ale vieții literare a epocii. E primită la cenaclul lui Eugen Lovinescu, colaborează la revistele literare („Vremea”, „Rampa”, „Adevărul literar”), studiază cu profesori celebri la Conservator (căci era îndrăgostită de scenă, în ciuda unei timidități anihilante) și la Facultatea de Litere și de Filosofie din București (a fost studenta lui Nae Ionescu, Alice Voinescu, Tudor Vianu și P.P. Negulescu). Pleacă chiar și la Paris, în 1934, pentru a urma un doctorat în estetică, dar e nevoită să se întoarcă în țară după numai șase luni, din cauza lipsei mijloacelor de întreținere.

Perspectiva luminoasă conturată prin acest avânt al începuturilor literare ale Luciei Demetrius se va cantona însă tragic într-o zonă incertă, iluzorie din punct de vedere artistic, în care scriitoarea va rătăci până la sfârșitul carierei sale, într-o nefericită căutare de sine prin formula realismului socialist. „(...) Și frustrările tinereții, și mai vechile sale convingeri stângiste, și structura sa naiv-entuziastă o vor împinge pe scriitoare pe această cale. E un drum pe care Lucia Demetrius îl percepe ca pe un itinerariu ascetic ce pretinde lepădarea de sine, renunțarea la propria individualitate artistică și supunerea necondiționată față de imperatiile realismului socialist”⁵. Adeziunea la noile exigențe ideologice impuse literaturii noastre după Al Doilea Război Mondial din partea puterii comuniste reprezintă pentru destinul literar al Luciei Demetrius un moment de ruptură, chiar dacă autoarea nu-l resimte ca atare, ci îl asociază firesc cu structura sa sufletească înclinată spre idealuri umanitariste: „(...) Fata blondină, mărunțică și emotivă, cu figura de o blândă, încăpățânată sficiune și umerii puțin aduși care, în anii '30, bătea la porțile literaturii visând la o carieră teatrală, devenise acum o tovarășă matură, zeloasă, autoare în serie de nuvele, romane, scenarii radiofonice și piese moralizatoare de familie, cu conflicte între părinți exploatare și copii revoltați”⁶. Aceasta este cauza pentru care numele Luciei Demetrius este astăzi contestat ca valoare culturală, fiind surprinzătoare miopia unei scriitoare atât de inteligente și de promițătoare față de mecanismul perfid și manipulant prin care regimul comunist acționa asupra conștiințelor: „(...) E foarte curios cum scriitoarea, o femeie cultivată, aparținând mediului literar autentic, nu realizase că sub ochii ei se producea o răsturnare a valorilor”⁷. Comparațiile între condiția scriitorului din anii interbelici și cea din „obsedantul deceniu” sunt cel puțin subiective: „(...) O epocă revoluționară dibuie, caută, încearcă, altfel nu se poate. În trecut, înainte de război, nu fusese mai bine să fii scriitor. Miron Neagu, editorul improvizat de la Sighișoara, nu-mi dăduse un ban pe un volum de nuvele pe care îl publicase. Fosta editură Cartea Românească mă plimbase pe drumuri luni de zile, fără să-mi spună deschis că refuzase de mult cartea pe

⁴ Cernat, Paul, *Femei în fața oglinzii Partidului*, în Cernat, Paul; Mitchievici, Angelo; Manolescu, Ion; Stanomir, Ioan, *În căutarea comunismului pierdut*, Editura Paralela 45, Pitești, 2001, p. 96.

⁵ Burța-Cernat, Bianca, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, Editura Cartea Românească, București, 2011, p. 225.

⁶ Cernat, Paul, op. cit., p. 93.

⁷ Săndulescu, Al., *Întoarcere în timp: memorialiști români*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 366-367.

care i-o predasem, Teatrul Național îmi respinsese în 1939 o piesă pe motive care nu stăteau în picioare. (...) Așa că acea epocă azi numită «proletcultistă» care venea cu alte hibe nu era mai rea pentru un scriitor decât cea dinainte de 23 august. Ba dimpotrivă, cu toate săcăielile la care era supus, exista o nouă stimă pentru scriitor, pentru artist în general. Se făceau Case de Creație, în care să se poată lucra în liniște, se acorda spațiu în plus creatorului, în acea mare lipsă de locuințe, se creaseră premii, decorații. Erai chemat uneori la Comitetul pentru Artă sau la secția culturală a C.C.-ului, să fii întrebat dacă ești sănătos, dacă ai nevoie de ceva, la ce lucrezi și ce planuri ai”⁸. O astfel de naivitate este greu de înțeles și de suportat pentru memoria culturală românească a acelor vremuri. Este de neexplicat cum o scriitoare lansată în climatul literaturii intimist-autenticiste nu înțelege că artistul adevărat nu are nevoie de spațiu exterior, ci de libertate interioară, că acele așa-zise „condiții” favorabile și atenții acordate de mai-marii puterii erau de fapt modalități de control abuziv. Mărturisiri ca cele de mai sus ale Luciei Demetrius îi amprentează tragic imaginea culturală, mai ales că scriitoarea nu resimte nicio urmă de căință, respingând ceea ce Paul Ricœur numește *la repentance*: „(...) Spectacolul căinței publice uimește peste măsură. (...) A mărturisi niște excese fără a transmite nimic din convingerea de a fi avut dreptate, înseamnă a folosi în cel mai economic mod regulile jocului mărturisirii”⁹ (trad. mea, E.F.).

Prin urmare, *Memoriile* Luciei Demetrius prezintă interes și ca „dosar de existență”, document ce ar putea facilita recuperarea unui nume, în limitele demnității și onestității morale și culturale revendicate în permanență de profilul uman și artistic pe care și-l construiește scriitoarea pe parcursul celor peste 500 de pagini ale cărții: „(...) Vreau să rămân eu însămi, să am cel puțin meritul onestității, autenticității mele”¹⁰. *Memoriile* încep cu câteva delimitări programatice, prin care autoarea insinuează sugestia unei autoculpabilizări nedublate însă de resentimente sau căință, ci asumate ca dat al condiției memorialistului generic: „«Amintirile» nu se pot obiectiva cu adevărat, ele sunt ale cuiva care, oricât

s-ar strădui, a văzut cu ochii lui proprii, vede și trecutul cu aceiași ochi influențați de personalitatea lui, de înclinările lui, de receptivitatea lui, de credințele lui, de patimile lui. Își dă osteneala să fie drept, să nu înfrumusețeze și să nu urâtească, dar e totuși victima propriei lui optici”¹¹. O victimă a propriei sale optici a fost până la urmă și Lucia Demetrius, nu doar ca memorialistă, ci ca scriitoare a cărei biografie traversează „două războaie, o revoluție, o evoluție socială care întemeiază alt sistem și tinde spre alte țeluri”¹².

Pentru Lucia Demetrius, scrisul memorialistic se situează în siajul scrierii operei artistice:

„(...) Las mereu amintirile pentru momentul în care nu voi mai putea scrie literatură”¹³. Scrise „pe apucate”, ca substitut al preocupărilor literare, aceste memorii îi oferă autoarei spațiul compensator al valorificării unor posibile nuclee artistice, inspirate din realitatea înconjurătoare a vieții sale. Astfel, nu o dată, în *Memorii* citim despre episoade, scene, oameni și împrejurări înfățișate cu regretul că n-au fost descrise într-o nuvelă, într-un roman¹⁴. A scrie despre ceva echivalează pentru Lucia Demetrius, după mărturisirile sale, cu

⁸ Demetrius, Lucia, op. cit., pp. 378-379.

⁹ Citatul în original: „(...) Le spectacle de la repentance publique laisse perplexe. (...) Avouer des excès sans rien concéder de la conviction d’avoir eu raison, c’était faire l’usage le plus économique des règles du jeu de l’aveu”. - Ricœur, Paul, *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 628.

¹⁰ Demetrius, Lucia, op. cit., p. 6.

¹¹ *Ibidem*, p. 3.

¹² *Ibidem*, p. 5.

¹³ *Ibidem*, p. 25.

¹⁴ „(...) O carte de memorii cuprinde, în fond, *povestea unei vieți* și, direct sau indirect, *povestea unei istorii*. Ele tind să se suprapună și să se condiționeze în așa măsură încât individul (narratorul, personajul acțiunii) pare centrul istoriei. Atunci când citim amintirile cuiva avem acest straniu sentiment că naratorul se află într-un loc privilegiat și că istoria există ca să-l justifice pe el. (...) Putem trage o concluzie: o carte de memorii tinde să transforme o viață într-un destin prin intermediul unei povestiri care nu respectă legile ficțiunii. O ficțiune există totuși în orice narațiune memorialistică: aceea care respinge ficțiunea literaturii. Ea nu inventează în sens strict personaje, dar transformă, dacă este

„o luare în posesie a ceea ce iubești”, iar a face literatură e „un act de iubire”¹⁵, astfel că avem de-a face cu o scriitoare lucidă, conștientă pe deplin de rostul său artistic.

Alunecarea în ficțiune, literaturizarea memoriilor reprezintă pentru Lucia Demetrius un risc asumat de la bun început, inerent condeiului unui scriitor-artist de vocație: „Dacă voi luneca prea mult în povestirea celor trăite de mine și a ecoului stârmit în mine de aceste evenimente, va fi ca și cum aș scrie o nuvelă, un roman al cărui personaj principal voi fi eu, și poate că aceste «Memorii» vor semăna cu o bucată literară încheată, în care însă nimic nu va fi scornit, pe care n-o va împodobi nici o (*sic!*) născocire sortită să umple un gol sau să creeze echilibru acolo unde a fost vreodată dezechilibru. În ce bucată literară scriitorul nu se strecoară și pe sine, camuflat într-un chip sau altul?”¹⁶. Această mărturisire retorică plasată la începutul cărții în discuție ne îndreptățește demersul de a încerca o recuperare a imaginii morale și artistice a Luciei Demetrius, așa cum a fost proiectată prin grila memoriei personale în această ultimă operă, considerată, după cum îi mărturisește lui Miron Bergmann, „cartea cărților” sale, „a doua mea viață nevăzută de nimeni, romanul meu secret, poate cel mai fragil dintre cărțile mele”¹⁷. Autoarea își transformă amintirile evenimential-autobiografice în pretexte de analiză ale unei identități care se vrea reabilitată memorialistic, conștientă de riscurile compromisului artistic comis asupra operelor scrise în perioada comunistă.

Asumându-și rolul de cronicar al altor vremuri, Lucia Demetrius selectează prin mecanismele memoriei figuri reprezentative ale epocilor evocate sau ale unor oameni obișnuiți, dar importanți la nivelul istoriei sale personale. Galeria este imensă, de la scriitori, critici, actori și actrițe, la profesori, oameni politici sau funcționari de stat. Portretele acestora, realizate cu măiestrie artistică, completează de multe ori o imagine cultural acceptată, chiar dacă adăugirile memorialiste sunt puternic subiectivizate: de exemplu, lui Tudor Arghezi îi este înfățișată o latură mai puțin laudabilă, căci se pare că în prietenia ce-l lega de Vasile Demetrius, tatăl scriitoarei, investea resurse personale (sufletești sau de altă natură) limitate. În orice caz, portretele celorlalți, dincolo de valoarea documentară, sunt în măsură să mărturisească, indirect, ceva despre autoarea lor, căci beneficiază de lumini și umbre făcute de un ochi artistic îndreptat mai mult spre înăuntru decât înafară.

Demersul recuperator al istoriei personale prin mecanismele firești ale memoriei presupune reprezentarea stratificată a vârstelor în ordinea autobiografică a scriiturii: copilăria, adolescența și tinerețea Luciei Demetrius sunt evocate ca repere ale unei epoci arcadiene, dominate de figura idealizată a tatălui. Vasile Demetrius, supralicitat de fiica iubitoare ca scriitor, era cunoscut în anii interbelici ca autor al unor romane tradiționaliste (de exemplu, romanul *Monahul Damian* a primit în 1930 un premiu al Societății Scriitorilor) și ca director al colecției „Biblioteca pentru toți”, prieten cu Gala Galaction, Tudor Arghezi și N.D. Cocea. În *Memorii*, Lucia Demetrius îi fixează portretul în efigia miticului: „(...) Și-a păstrat până la bătrânețe privirea caldă și luminoasă, ușurința în mișcări, glasul tânăr, chipul slab și frumos modelat, și chiar când viața l-a gârbovit sub griji și amărăciuni, era destul să aibă o scânteie de bucurie sau de speranță, ca să răsară din el adolescentul strălucitor și jucăuș, cu spatele drept, cu ochi scânteietori, cu frunte limpede”¹⁸. În spațiul scriiturii memorialistice, autoarea compensează de fapt o deficiență a scriiturii sale artistice, căci se pare că imaginea tatălui a bântuit-o ca schiță de personaj literar, imposibil însă de concretizat. Explicația acestei limitări în ceea ce privește sublimarea realității în estetic este imensa dragoste filială, din cauza căreia o figură a realului, revendicată adesea de ficțiunea artistică, nu a putut trece niciodată pragul

suficient de puternică, personajele reale ale unei epoci în personaje care au relevanță, personaje memorabile, proprii literaturii”. – Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, vol. I., Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, p. 20.

¹⁵ Demetrius, Lucia, op. cit., p. 25.

¹⁶ *Ibidem*, p. 6.

¹⁷ *Apud* Bergmann, Miron, op. cit., p. XXIV.

¹⁸ Demetrius, Lucia, op. cit., p. 9.

dintre cele două lumi; tatăl Luciei Demetrius a rămas pentru ea un model obiectiv de cinste, devotament, sinceritate și demnitate umană: „Am încercat de câteva ori să prind în literatură chipul lui, dar n-am izbutit. Unele pagini le-am rupt, altele au apărut, sunt inexpressive. N-am putut să-l cuprind, să-l desenez. L-am iubit prea mult și poate că m-am temut de lipsă de obiectivitate. Și aici, când îl descriu, am impresia că îl sărăcesc. A fost cel mai mare noroc al meu că l-am avut tată, și cea mai mare sursă de lumină din viața mea. M-a învățat dragostea pentru oameni, mila, onestitatea. Nu l-am auzit pe tata niciodată mințind, nici în glumă, și n-am auzit un cuvânt urât ieșit din gura lui. Era de o bunătate fără margini. Putea să se înfurie uneori împotriva nedreptății, necinstei sau prostiei, dar bunătatea, iertarea, răzbeau. Putea fi ușor înșelat. Credea oamenii pe cuvânt. Din marea lui nevoie de cinste și de omenie, își închipuia dat pe brazdă cel mai mare ticălos cunoscut, dacă acela îi spunea privindu-l în ochi că lucrurile stau altfel”¹⁹. Sugestia mai adâncă a acestui portret idealizat poate fi, într-o lectură în cheie psihanalitică, transmiterea pe cale ereditară a unor trăsături exemplare de la tată la fiică. Decupajul de mai sus din *Memorii* ar reprezenta astfel o proiecție identitară oblică, o imagine de sine indirect conturată a scriitoarei, menită să-i justifice, tot indirect, partizanatul ideologic cu un regim politic utopic, căci portretul tatălui cuprinde afirmații cu caracter aparent general, precum: „Foarte mulți oameni naivi nu sunt nerozi, ci munciți de o mare dorință de frumusețe pe lume”²⁰. Paul Cernat remarcă, de asemenea, că în unele interviuri din anii '60, Lucia Demetrius „(...) nu-și reneagă, oedipian, tatăl real (pe care l-a divinizat), ci îl revendică, postum, în sprijinul adeziunii la politica partidului-părinte. Din doliul psihanalitic după cel dispărut, autoarea se «salvează» proiectând imaginea paternă asupra unui tată ideal, fragilitatea ei extremă are nevoie de un sprijin absolut căruia să i se devoteze”²¹.

Elementul de continuitate care asigură coerența profilului identitar configurat în paginile *Memoriilor* este sentimentul acut al alterității, al diferenței tipologice față de ceilalți, prezent la toate vârstele evocate printr-un complex al superiorității mărturisit însă cu modestie: „Începusem să am sentimentul că sunt altfel decât celelalte, mai bine sau mai prost nu știam, dar eram convinsă că simt cu altă intensitate, că înțeleg lucruri pe care ele (colegele sale, n.n. E.F.) nu le pricepeau”²². Înțelegem astfel cum „(...) identitatea poate supraviețui în plin paradox, adică rămânându-și sieși fidelă și definindu-se totodată prin opoziția față de alții, dar totodată acceptând să se schimbe și înglobând alteritatea”²³. Privirea îndărăt a scriitoarei ajunsă la vârsta senectuții recheamă în memorie chipul copilei de altădată și scrisul autoconfesiv recompune în oglinda timpului imaginea unei fete funciar melancolice (stare numită de memorialistă la un moment dat „tristețea mea din naștere”²⁴), „slabă, urâțică încă din cursul primar, palidă, cu mari cearcăne sub ochi, prea scundă”²⁵. Preocupările culturale ale acesteia aveau, pe lângă înnobilitatea ființei, și scopul ascuns de a despăgubi dezavantajele aspectului fizic, potențate de o timiditate ieșită din comun. În timp ce colegele de aceeași vârstă învățau secretele mondenității (tenis, patinaj, ceaiuri dansante), Lucia Demetrius frecventa cu tatăl ei expozițiile de pictură, citea Baudelaire, D'Annunzio și Jules Laforgue. Prietenii din tinerețe sunt legate în funcție de aceste preocupări, astfel încât un portret ca cel al Cellei Voinescu, prietena pe viață a scriitoarei, recheamă indirect o proiecție în oglindă a imaginii de sine, inclusiv în ceea ce privește dragostea pentru tatăl adorat: „Și ea citea și recita din Baudelaire, nici ea nu se dădea în vânt după tenis și patinaj și se emoționa în fața unui amurg colorat (...). Era scundă ca mine (...) gata de extaz și exaltare ca mine. (...) Și din fericire dragostea ei pentru tata era mare, așa că și aici ne înțelegem”²⁶.

¹⁹ *Ibidem*, p. 14-15.

²⁰ *Ibidem*, p. 15.

²¹ Cernat, Paul, op. cit., p. 99.

²² Demetrius, Lucia, op. cit., p. 52.

²³ Deciu, Andreea, *Nostalgiiile identității*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 9.

²⁴ Demetrius, Lucia, op. cit., p. 81.

²⁵ *Ibidem*, p. 52.

²⁶ *Ibidem*, pp. 52-54.

„Feliilor de viață” evocate le corespund diferite ipostaze identitare, din al căror caleidoscop se proiectează cel mai adesea în paginile *Memoriilor* imaginea omului de teatru care a fost Lucia Demetrius. Timiditatea structurală ce o caracteriza și o făcea, practic, inaptă pentru jocul dramatic în fața unui public a fost contrabalansată de pasiunea pentru scenă și de încrederea în harul său actoricesc, căci „Foamea de a urca pe scenă, de a întrupa personaje felurite, bogate în trăsături omenești, de a da viață trecutului mort, de a fi tu însuși altul, viu și adevărat, de a trăi la altă temperatură decât cea cotidiană, de a crea ființe veridice, autentice nu numai cu mintea, așa cum o face scriitorul, ci cu toată ființa ta, cu duhul și cu trupul tău care devine și el altul, ca lutul în mâinile sculptorului, care se transfigurează și el, foamea asta nu poate fi comparată cu nici o alta, e o suferință neconținută când nu e satisfăcută”²⁷. Cariera teatrală a Luciei Demetrius înregistrează câteva momente definitorii; în 1932, cu sprijinul lui Ion Marin Sadoveanu, e angajată ca actriță și secretar literar la Teatrul Național din Cernăuți, condus pe atunci de Mișu Fotino. Aici are parte însă numai de roluri neînsemnate și rămâne neplăcut impresionată de intrigile de culise ce alterau atmosfera generală a instituției: „(...) mi se părea că mă înăbuș în mediocritate, vulgaritate și preocupări nevrednice de artiști”²⁸. Idealul său dramatic rămâne jocul scenic al actorului Alexander Moissi, datorită căruia înțelege noblețea și miraculosul actului teatral. Și portretul acestui actor poate fi citit în cheie narcisist-identitară, ca reprezentare indirectă a unei laturi a personalității scriitoarei, marcată de aspirația spre perfecțiunea dramatică, spre desăvârșirea artistică: Moissi juca pe scenă „(...) cu un glas miraculos, în care răsunau toate instrumentele muzicale pe rând, cu un trup înzestrat cu zeci de posibilități de expresie, cu o privire de parcă sorbea sală și spectator, dar și o imensă întrebare despre destinul omului, despre rostul suferinței omenești”²⁹.

Primul rol adevărat, Crina din *Patima roșie*, de Mihail Sorbul, jucat chiar înainte de plecarea definitivă din Cernăuți, e asumat în condițiile încrederii unei dedublări la care Lucia Demetrius se vedea expusă în miezul marilor emoții: „(...) Ca întotdeauna la marile emoții, a ieșit din mine altă faptură, una căreia nu-i era greu nici să vorbească cu sens, nici să se miște ușor, o faptură a cărei vibrație se comunica”³⁰. Halucinația succesului reputat e supradimensionată: „(...) A doua zi încă rătăceam pe drumurile mele spre văi, fără să înțeleg pe ce lume mă aflu, plutind”³¹. Evocarea acestei experiențe proiectează idealismul ontologic al Luciei Demetrius, ca justificare posibilă a convingerilor sale doctrinar-utopice de mai târziu.

Un alt moment al traseului teatral al scriitoarei îl reprezintă colaborarea la trupa de avangardă „13+1”, înființată dintr-un elan juvenil și coordonată de George Mihail Zamfirescu, în calitate de regizor. Deși scriitoarea rememorează această perioadă aceasta în 1982, când avea 72 de ani, totuși memoria sa afectivă reușește să reconstituie atmosfera de efervescență sufletească și dăruire în numele teatrului care îi anima pe toți membrii trupei. De imaginea lui George Mihail Zamfirescu (Gemi) se leagă amintirea unei mari iubiri, mărturisite în registru autoficțional în romanul de debut *Tinerețe*: „(...) la douăzeci de ani fervoarea pentru teatru și febra dragostei amestecate, mă făceau să trăiesc ca într-o halucinație”³². Entuziasmul spumos al acelor luni s-a spulberat rapid, căci Sindicatul Ziariștilor care închiriasse trupei o sală pentru repetiții și reprezentații le închide subit porțile, iar Gemi era căsătorit, spre suferința mistuitoare a tinerei Lucia Demetrius.

Urmează o perioadă de întrerupere a legăturilor cu teatrul, în care Lucia Demetrius scrie proză și colaborează la reviste literare, deși chemarea vrăjită a scenei, febra

²⁷ *Ibidem*, p. 114.

²⁸ *Ibidem*, p. 129.

²⁹ *Ibidem*, p. 121.

³⁰ *Ibidem*, p. 132.

³¹ *Ibidem*, p. 133.

³² *Ibidem*, p. 138.

spectacolului, încă o mai chinuia: „Cel care a călcat în viața lui pe scenă, fie și puțin timp, ca actor, ca regizor, chiar că suferă, nu uită niciodată mirosul culiselor, al cabinei, al scenei. E un miros alcătuit din duhoare de vopsea, clei și praf al decorurilor, din fard, parfum, fiare de frizat încinse, a cabinelor, de flori uneori tot din cabine, de puțină duhoare omenească, un miros care trezește numaidecât amintirea emoției dinainte, din timpul spectacolului, acea febră de care nu scapă nici cabotinelul”³³. Dar, cu o luciditate exemplară, Lucia Demetrius se desparte definitiv de jocul pe scenă și refuză câteva propuneri care ar fi propulsat-o poate ca actriță, recunoscând că tracul ar putea fi la un moment dat mai puternic decât ea și n-ar mai putea într-o zi să iasă în lumina rampei. Așa că optează să slujească teatrul din culise, ca autoare dramatică sau ca regizoare. Dar abia după Al Doilea Război Mondial i se joacă prima piesă, *Turneu în provincie*, deoarece în perioada tulbure dinainte, Liviu Rebreanu, director al Teatrului Național, refuză s-o primească spre reprezentare, din cauza originii evreiești a scriitoarei (din partea mamei).

O altă ipostază a Luciei Demetrius surprinsă în *Memorii* este cea de profesoară. Victor Ion Popa, director la Teatrul Muncă și Lumină, îi propune în 1944 să predea lecții de actorie și de istorie a literaturii dramatice la un Conservator Seral Muncitoresc. Această experiență, desfășurată pe parcursul a patru ani, e aureolată în spațiul memoriei autoarei de lumina pasiunii pentru meseria de dascăl: „Foarte des consider acei ani, din 1944 până în 1948 (dacă nu cumva chiar 1949) dintre cei mai fericiți ani ai vieții mele. Meseria de profesor mi se potrivea ca odinioară tatii aceea de învățător. Moștenisem de la el dragostea pentru tineret, răbdarea, un simț pedagogic înăscut, o dorință aprigă să deșept în cei care știau mai puțin decât mine interesul pentru cultură”³⁴. Incorrigibilă idealistă, tână profesoară va reuși să se apropie de elevii săi, muncitori din echipele artistice sindicale, unii mai în vârstă decât ea, să-i disciplineze, să le răspundă la întrebările existențiale care îi frământau, să le contureze o educație artistică. Evocată pe pagini întregi, această experiență e așezată la baza devotamentului ulterior al Luciei Demetrius față de mecanismul emancipării comuniste: „(...) Mai târziu am văzut biblioteci în fabrici, ale căror cărți erau citite și răscitite până la uzură.”³⁵, afirmă cu mândrie memorialista, revendicând și pentru sine un merit în sensul culturalizării maselor muncitorești.

Cel care o inițiază pe Lucia Demetrius în misterele doctrinei marxiste și îi facilitează intrarea în partid este Nicolae Moraru, cunoscut în 1945, la Sindicatul Ziariștilor. În 1947, scriitoarea se dăruiește „fără șovăieli, cu fidelitate și statornicie”, „complet și cu elan”³⁶, intereselor Partidului Comunist.

„(...) Adeziunea, care îi va aduce premii de stat, ordine, decorații și autoritate, are semnificația unei întoarceri a refulatului. După o îndelungată așteptare, teatrul comunist oferă Luciei Demetrius (...) mult-râvnita fuziune dintre artă și viață într-un moment în care arta și viața sunt vampirizate de modelul unic al realismului socialist”³⁷. Dar scriitoarea care în anii interbelici scria o proză subiectiv-autenticistă, individualistă până la egofilie încrâncenată, se vede în stare și să sublimeze prin scris grandioasele prefaceri ale societății comuniste. Noua ideologie la care aderă cu toată sinceritatea nu este pentru Lucia Demetrius decât confirmarea unor aspirații umanitare mai vechi, moștenite poate de la tatăl său. Astfel încât atunci când este solicitată să meargă pe șantierul Salva-Vișeu pentru a culege pe viu material faptic pentru cărțile sale, se conformează fără ezitare. Experiența dură prin care trece (cazarea înghesuită într-o baracă, râia, hrana puțină, frigul, șoarecii etc.) e prezentată fără cosmetizări inutile, dar și fără acuzații.

³³ *Ibidem*, p. 152.

³⁴ *Ibidem*, p. 285.

³⁵ *Ibidem*, p. 288.

³⁶ *Ibidem*, p. 312.

³⁷ Cernat, Paul, op. cit., p. 97.

Piesa *Trei generații*, scrisă în 1955 și având premiera în anul următor, a fost jucată apoi cu mare succes de fiecare dată: „*Trei generații* s-a jucat la aproape toate teatrele din țară și la gale în limba maghiară și germană. Când veneau străini, oameni de teatru în țară, erau duși la *Trei generații*. Unii plecau cu textul sub braț (Comitetul pentru Artă tradusese textul și în limbile franceză și rusă), hotărâți s-o recomande pentru a fi jucată în țara lor”³⁸. Impactul pozitiv al piesei s-a datorat, probabil, trecerii în plan secund a mesajului teatral: „(...) Accentul cade, ca în teatrul cehovian, pe atmosferă și pe sentiment, pe moravuri și tipologii, pe relațiile umane din mai multe epoci”³⁹. Chiar dacă i se mai făceau tot felul de șicane de către reprezentanții noii puteri, Luciei Demetrius îi sunt jucate la București și în țară multe piese, pentru care primește tot felul de premii și distincții. În teatrul scris după 1947, autoarea încearcă să împletească teme vremii (răsturnarea clasei burgheze, triumful proletariatului, naționalizarea marilor întreprinderi) cu proiecția interiorizată a dilemelor condiției umane, în speranța, poate, a salvării propriului efort creator. „(...) Admirată, cândva, de autenticității interbelice pentru misticismul ei erotic, autoarea nu se mulțumește cu dogma proletară, cu lozincile ritualice, vrea, dincolo de cuvinte, mistica socialismului real, «arderea de tot» în furnalele iubirii de Partid (...)”⁴⁰. Așa că, atunci când este izgonită din partid în 1950, pentru că tradusese cândva *Suferințele tânărului Werther*, scrisă de „un neamț”, și alte câteva astfel de pricini absurde, Lucia Demetrius suferă sincer: „(...) Cred că afară de moartea tatii, nimic nu mă lovise mai crunt în viață până atunci”⁴¹. Abia după zece ani e reprimată în grațiile partidului, și până atunci, recunoaște și ea, a fost martora unei perioade cumplite pentru societatea și cultura românească: „Acei ani și cei următori au fost ani grei pentru scriitori. Ceea ce ieșea din mâna și din capul nostru era judecat de oameni fără cultură în general, fără pregătire, fără sensibilitate”⁴². Cenzura comunistă funcționa fără greș, erau sancționate chiar și scrierile „sincere”, realizate în urma unei meticuloase documentații: „Făceai eforturi, cu cea mai bună-credință din lume să scrii o literatură care să se adreseze cât mai multora, să fie înțeleasă de cât mai mulți și în același timp să rămână literatură, să nu devină lecție”⁴³. Ceea ce nu înțelege Lucia Demetrius este că aceste aspecte sunt în fapt incompatibile, și dă dovadă de o mare naivitate artistică dacă își mai pune problema unei posibile reevaluări estetice a scrierilor sale angajate: „(...) nu știu dacă scrisul meu e vrednic de tăcerea care îl înconjoară”⁴⁴.

Ca soție, Lucia Demetrius se reprezintă cu discreție, dintr-un acut simț al pudorii, dar și pentru că s-a căsătorit târziu, la 42 de ani, cu C. Cristel (actorul Constantin Cârstel), pe care l-a cunoscut la Teatrul din Bacău, fiind convinsă că a fost cel mai înțelept lucru pe care l-a făcut vreodată. Episodul este relatat fără idealizări inutile, fiind încadrat în retorica „moralei” comuniste: scriitoarea e nevoită să se întoarcă la București pentru că fusese văzută plimbându-se pe malul Bistriței împreună cu C. Cristel, nefiind încă oficial căsătorită. Cei doi devin astfel actori într-o piesă absurdă, regizată de o gândire totalitarist-dominatoare, dar scriitoarea nu-i sesizează mecanismul perfid.

Un gest simbolic pentru scriitura autoreflexivă practică în paginile *Memoriilor* găsim spre sfârșitul cărții: în ziua când împlinește 75 de ani, Lucia Demetrius se privește în oglindă și își asociază chipul cu unul din bătrânii lui Rembrandt. I se pare că expresiv mai este doar „tragicul obosit al privirilor”⁴⁵. Din subconștient se insinuează convingerea că „trecutul e trecut și tot ce lumina fie și cu suferință această viață s-a stins definitiv”⁴⁶. Veritabil *topos*

³⁸ Demetrius, Lucia, op. cit., p. 323.

³⁹ Petre, Elena Ruxandra, *Lucia Demetrius. Ascensiunea și declinul unei scriitoare*, Editura Magic Print, Onești, 2009, p. 140.

⁴⁰ Cernat, Paul, op. cit., p. 98-99.

⁴¹ Demetrius, Lucia, op. cit., p. 351.

⁴² *Ibidem*, p. 352.

⁴³ *Ibidem*, p. 353.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 314.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 512.

⁴⁶ *Ibidem*.

identitar, sinele construit pe parcursul discursului memorialistic, cumulând diferite ipostaze (fiica, prozatoarea, omul de teatru, soția, profesoara), se impune ca imagine definitivă în oglinda unei memorii afective orientate spre propria interioritate a scriitoarei, dar încă mișcătoare în oglinda memoriei culturale colective.

Bibliografie:

1. Corpus:

Demetrius, Lucia, *Memorii*, Prefață de Gabriel Dimisianu, Evocare de Miron Bergmann, Ediție îngrijită de Ion Nistor, Editura Albatros, București, 2005

2. Referințe critice:

Burța-Cernat, Bianca, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, Editura Cartea Românească, București, 2011

Cernat, Paul, *Femei în fața oglinzii Partidului*, în Cernat, Paul; Mitchievici, Angelo; Manolescu, Ion; Stanomir, Ioan, *În căutarea comunismului pierdut*, Editura Paralela 45, Pitești, 2001, pp. 93-101

Deciu, Andreea, *Nostalgiile identității*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

Ifrim, Nicoleta, *Identitate culturală și integrare europeană. Perspective critice asupra discursului identitar românesc în perioada postdecembristă*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, colecția „Aula Mgna”, București, 2013

Petre, Elena Ruxandra, *Lucia Demetrius. Ascensiunea și declinul unei scriitoare*, Editura Magic Print, Onești, 2009

Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris, 2000

Săndulescu, Al., *Întoarcere în timp: memorialiști români*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008

Selejan, Ana, *Adevăr și mistificare în jurnale și memorii apărute după 1989*, Editura Cartea Românească, București, 2011

Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, vol. I., Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008