

AUTORUL ȘI EROUL SĂU* (I)

În critica literară și teatrală din anii trecuți, ca și din ultimele decenii, au putut fi întâlnite descoperiri îndemnuri la însușirea metodei de creație, dar se vorbea mai rar despre dezvoltarea realismului socialist. În afară de asta, în multe cazuri, problema însușirii metodei era tratată îngust, limitat, redusă la simpla preluare a unor elemente găsite, descoperite și statornicite imuabil. Prin asemenea luări de poziție ale criticii, se crea impresia că, prin însăși nașterea noii metode de creație, toate problemele complexe ale artei epocii socialismului au fost rezolvate și, ca atare, artistul putea să primească acum un răspuns dinainte pregătit la oricare dintre problemele născute în procesul muncii de creație.

Nu mai este cazul să subliniem cât de falsă era această impresie. Realismul socialist este o metodă vie în plină dezvoltare, al cărei tezaur se îmbogățește cu noi date prin contribuția oricărei personalități artistice puternice și originale. Acest proces de dezvoltare nu cuprinde numai particularități și procedee; se îmbogățesc și se dezvoltă înseși bazele ideologico-estetice ale literaturii și artei sovietice, se nasc și capătă rezolvare noi probleme teoretice și de creație, în timp ce o serie de principii, dinainte cunoscute, își adâncesc și își largesc înțelesul. Simpla repetare a unor răspunsuri din domeniul esteticii, de mult cunoscute și intrate în uz, la întrebările pe care le naște viața, aflată într-un proces de rapidă transformare, se potrivește cel mai puțin realismului socialist. Departe de a minimaliza rolul căutărilor creatoare și al spiritului novator în artă, realismul socialist le atribuie o importanță deosebită.

Din acest punct de vedere, dramaturgia sovietică nu constituie o excepție. Fiind prin însăși structura ei o artă a înaltei concentrări și ascuțimi, dramaturgia a exprimat, și uneori mai limpede decât celelalte domenii ale artei, legile dezvoltării artistice a societății sovietice, evoluția principiilor sale estetice.

Dramaturgia sovietică și-a început drumul ca o artă inovatoare, revoluționară. K. Treniev, B. Lavreniev, Vs. Ivanov și ceilalți creatori ai primelor opere importante în domeniul dramaturgiei nu au fost niște nihilisti în raport cu moștenirea literară. Ei cunoșteau forța predecesorilor lor și învățau de la ei. Dar ei mai știau și altceva: că cea mai asiduă învățătură se poate dovedi stearpă dacă ea nu se întregește prin ridicarea și rezolvarea acelor noi probleme pe care le sugerează viața; iar continuarea chiar și a celor mai bune tradiții ale trecutului poate deveni epigonism dacă această dezvoltare nu se îmbină cu căutarea unor noi forme artistice.

„A construi suflete — spunea K. Treniev la primul congres al scriitorilor — este cea mai grea și cea mai de răspundere dintre construcții, nu atât fiindcă aici, ca nicăieri în altă parte, se cere o mare exactitate și, în același timp, o muncă trainică, cât mai ales, fiindcă... trebuie să creăm de fiecare dată ceea ce nu a fost, pentru că trebuie să creăm acel lucru unic, nerepetabil și cu totul deosebit de ceea ce fusese creat înaintea noastră.

* Extrase din studiul cu același titlu, apărut în revista sovietică „Voprosi literaturi” (Probleme de literatură), nr. 4/1958. Partea a doua va apărea în numărul viitor al revistei noastre.

Cel mai înverșunat dușman al nostru este șablonul. Acolo unde se află șablonul, nu există o construcție de suflete, ci sabotaj. Tiparul în artă înseamnă începutul morții" (*Piese, Articole, Cuvintări*, ed. Isskustvo 1952, pag. 568).

În articolele și cuvintările creatorilor dramaturgiei sovietice, revine foarte des una și aceeași problemă: eroul nou, noul conținut, nu poate fi abordat cu modalități dramaturgice obișnuite și perimate. Revoluția a sfărâmat vechile hotare ale existenței individuale a omului. Luptându-se cu lumea proprietarilor care dezbinau oamenii, el a devenit un om al masei, al acelei mase care pășise într-o mișcare tumultuoasă, în cadrul căreia erau create noi aliaje de relații și legături omenești, nemiintilnit de trainice; el a devenit un participant al evenimentelor care au schimbat în mod radical destinul istoric al popoarelor și statelor. Iar chipul acestei mase, drama acestui om nou trebuiau să fie integrate într-o acțiune tot atât de dramatică și de densă ca însăși viața.

Tocmai în schimbările istorice care au lărgit, pînă la dimensiuni necunoscute înainte, limitele vieții poporului, dîndu-i un avînt nou și un conținut înnoit, trebuie căutat izvorul patosului revoluționar al dramaturgiei sovietice, temeiul căutărilor ei novatoare. În același timp, aceste schimbări istorice creau și greutățile obiective ale încheșării ei, în măsura în care este cu mult mai greu să parcurgi un drum necercetat încă, decît o potecă bătătorită; *noul* istoric ridica în fața dramaturgilor probleme deosebit de complicate. Trebuiau găsite acele noi forme artistice în care să se cuprindă și avîntul nou al vieții poporului și evoluția psihologică individuală a omului concret care trăia momentul unei uriașe cotituri istorice; chipul masei, dar și originalitatea caracterologică a indivizilor care constituie această masă.

În piesele apărute în anii imediat următori revoluției, linia de dezvoltare a subiectului se reducea deseori la o reproducere a tabloului exterior al revoluției: surprinzînd mersul evenimentelor, varietatea lor, autorii nu știau încă să arate cum se reflectă evenimentele în psihologia oamenilor și nu știau să dezvăluie, prin caractere omenești, esența și evoluția transformărilor istorice. Adesea, piesele acelor ani erau lipsite de încheșare și proporționalitate între diversele părți și probleme. Uneori, timpul năvălea în paginile lor, frîngînd desfășurarea obișnuită a acțiunii dramatice, dînd naștere unui mozaic pestriț de scene și episoade.

Drept rezultat, dramaturgii se ciocneau deseori de cerințele regizorilor și actorilor, avînd de înfruntat și pe aceia care invocau legile artei scenice, ca și pe aceia care porneau de la obișnuință sau uneori, pur și simplu, de la un șablon teatral de mult înrădăcinat.

În asemenea cazuri, pentru un autor dramatic, cel mai ușor lucru de făcut este să-și adapteze piesa cerințelor teatrului. Numai că soluția cea mai ușoară nu este întotdeauna și cea mai înțeleaptă.

Cînd un dramaturg abordează marile evenimente și fenomene ale vieții sociale, el se lovește, aproape inevitabil, de contradicția dintre năzuința firească în asemenea cazuri, de a cuprinde toată bogăția vieții, și necesitatea de a transforma această bogăție într-o acțiune ce se distinge tocmai prin maxima ei concentrare și încordare dramatică. În procesul muncii de creație se desfășoară de aceea o originală luptă între scriitor și materialul cules: scriitorul caută asemenea forme de construcție artistică, care, păstrînd concentrarea specifică dramei, să-i permită a reconstitui multilateralitatea și complexitatea vieții, dezvoltarea ei, influența ei asupra caracterelor și motivarea acțiunilor eroilor dramei.

Contradicția la care ne referim nu se face simțită numai pe planul muncii teatrului cu dramaturgia. La începutul deceniului al patrulea, ea a dat naștere unei aprigi și îndelungate discuții între N. Pogodin, Vs. Vișnevski, pe de o parte, și A. Afinoghenov, V. Kirșon, pe de alta...

[...] Disputa dintre N. Pogodin și Vs. Vișnevski, pe de o parte, și A. Afinoghenov și V. Kirșon, pe de alta, a avut un conținut istoricește determinat.

Se desfășura primul cincinal.

Țara, pînă de curînd distrusă de două războaie chinuitoare, înapoiata țară a țărănimii mărunte, pășea pragul unei gigantice construcții care avea să-i aducă, după un răstimp de zece ani, gloria de a fi una din cele mai importante și recunoscute puteri industriale ale lumii. Scepticii aflați dincolo de granițele țării nu credeau în minunile promise de bolșevici. Dar cu toate acestea, minunile se săvîrșeau. Creînd noi uzine, stațiuni electrice, drumuri, omul se transforma și el, se dezvoltă o nouă conștiință, luau naștere noi simțăminte. Țăranul, ale cărui interese în viață se limitau pînă mai ieri la linia hatului, a devenit un entuziast al Magnitkii¹. Salahorul de ieri, dobîndind noi cunoștințe și experiență, se afirma drept maestru al muncii socialiste. Sub înriurirea transformărilor petrecute în viață, oamenii au început să conceapă într-un fel nou însuși munca.

Se înțelege, acest fenomen nu avea nimic comun cu un proces chimic pur și nici nu-și putea afla oglindirea în salturile unei curbe dintr-o diagramă. Omul care încă de curînd punea mîna pe topor, într-o ceartă pentru un petec de ogor, nu putea „să se transforme“ într-o clipită. Construind o nouă uzină, el nu devenea, automat, un constructor conștient al socialismului, eliberat de rămășițele trecutului. Noul irumpea în sufletul său, luptînd împotriva vechilor concepții, obiceiuri și deprinderi.

În ce fel să fie reprezentate toate acestea în cadrul unei piese, pe scenă? Reieșea limpede necesitatea de a căuta forme noi, drame noi, și aceasta, nu numai pentru a reprezenta noile conflicte și contradicții, apărute în viață, dar și pentru a putea dezvălui noile sentimente.

Dramaturgia clasică studiasă în cele mai mici detalii efectul pe care-l produce asupra omului asemenea stimuli ai energiei sale ca lăcomia și calculul rece. Aceeași dramaturgie a înfățișat într-o uimitoare varietate de nuanțe și forme de manifestare conflictele, faptele și sentimentele ce iau naștere sub imperiul egoismului. Este adevărat că în această dramaturgie au existat și eroi nobili, idealști, care, disprețuind argintul, s-au manifestat ca iubitori de dreptate și libertate. Însă dramaturgia clasică nu putea să ne lase experiența dezvăluirii caracterului omului din masă, pe care revoluția l-a ridicat la o creație istorică conștientă și a cărui morală s-a format în procesul muncii colective. Nici cele mai bune piese ale deceniului al treilea al veacului nostru, deși au avut un rol important pentru dezvoltarea de mai tîrziu a dramaturgiei sovietice, nu au putut răspunde multora din problemele pe care le ridică în fața dramaturgilor primul cincinal.

Iată, deci, care a fost baza istorică pe care s-a desfășurat discuția despre caile și formele dramaturgiei sovietice.

Disputa noastră se duce în jurul problemei dacă trebuie să fii liniștit sau frămîntat în creație, scria Vs. Vișnevski. Afinoghenov și Kirșon pășesc pe un drum bătătorit, în timp ce noi căutăm unul nou. Ei își construiesc dramele pe

¹ Magnitka = centru industrial în Ural (n. red.).

dragoste, pe cînd noi afirmăm că forma, structura și intriga noii drame trebuie să fie profund sociale.

În creația sa, ca și pe plan teoretic, Vs. Vișnevski a apărut principiile piesei monumentale, cu o largă cuprindere a evenimentelor istorice și zugrăvind, în toată măreția lor, transformările și procesele petrecute în viață. „Eu afirm din nou — scria el, împotriva tendinței persistente de a împinge tragedia epocii noastre între niște limite înguste — principiul dezvăluirii cuprinzătoare în timp și spațiu, a evenimentelor, a masei și a oamenilor din masă. Trebuie să-i înfățișăm în trășături de pensulă mari, largi, plini de pasiune și freamăt. Cu pensulițele de acuarelă nu avem ce face acum, deoarece în oameni se produc de-a dreptul „processe de «furnal înalt»...“ („Teatrul și dramaturgia“, 1935, nr. 35).

[...] Care erau însă principiile pe care A. Afinoghenov le invoca oponenților săi? El (fiind sprijinit de V. Kirșon) considera că poziția lui Vișnevski și Pogodin ascunde pericolul îndepărtării de la compoziția unitară și concentrată a dramei, pe de o parte, ca și cel al disprețului față de psihologia omenească, față de viața lăuntrică a personajului, pe de altă parte, și astfel, într-un cuvînt, că în poziția celor doi există pericolul destrămării dramei.

Liric prin structura sa, Afinoghenov a năzuit spre o dramaturgie care să dezvăluie pătrunzător psihologia oamenilor, cele mai sensibile mișcări ale sufletului și ale sentimentului. El apăra cu convingere dreptul „vieții personale“ de a căpăta loc în dramaturgia sovietică și sublinia importanța temelor inspirate de dragoste și familie, considerînd că piesele cu aceste teme pot să spună foarte multe despre epocă și, în același timp, să acționeze profund asupra gîndirii și sentimentelor spectatorului contemporan.

[...] Apărîndu-și concepția despre dramă, Afinoghenov scria că, în țara noastră, planurile măreței construcții au devenit o problemă personală a fiecăruia dintre participanții la această construcție și că în această problemă psihologia și cotidianul nu sînt nici pe departe menite să joace unul dintre ultimele roluri. Nu avem dreptul de a ne dezice de reprezentarea relațiilor dintre oameni din sînul familiei, pe temeiul că avem nevoie de drame sociale; la urma urmei, familia sovietică este o parte a societății și în ea se reflectă ca într-o picătură de apă salturile și schimbările sociale. Afinoghenov pleda pentru acea dramă care, prin „teme personale“ și conflicte determinate de sentimente simple omenești, rezolvă marile probleme ale contemporaneității.

În disputa care a avut loc, și-a aflat reflectarea *dialectica obiectivă a dezvoltării dramaturgiei sovietice*.

Transformările sociale datorite revoluției, iar mai tîrziu, planurilor cincinale, nu puteau să nu genereze năzuința spre o dramă monumentală de o largă respirație social-istorică. Viața însăși năștea, ceas de ceas, conflicte „shakespeareene“, pasiuni puternice, procese de „furnal înalt“. Aceasta a și servit drept bază și teren pentru dramaturgia monumentală, intens romantică, a lui Vișnevski și pentru încercările lui Pogodin de a crea acele piese despre înfăptuitorii cincinalului, care să fie adevărate „studii“ prin cuprinderea largă a bogăției vieții și, în același timp, intens dramatice prin acțiune, poetice prin atmosferă.

În același timp însă, viața demonstra cît de adînc înrădăcinat era interesul față de temele personale, cît și față de psihologia și sentimentele omenești, interes ce caracteriza tocmai dramaturgia lui Afinoghenov.

În acei ani, Partidul Comunist pășise la înfăptuirea unei sarcini deosebit de complexe: „Să îndepărteze rămășițele capitalismului din economie și con-

știința oamenilor și să transforme pe oamenii muncii din țară în constructori activi și conștienți ai societății socialiste fără clase“. Astfel formulase a XVII-a conferință a partidului această sarcină.

În aceste condiții, psihologia și sentimentele omului, transformările petrecute în sufletul său în timpul și sub înfrîurirea procesului de înnoire socialistă a țării, care dintotdeauna au interesat literatura, nu puteau să nu atragă atenția activă a dramaturgilor. E firesc faptul că imensa temă a transformării omului a apărut sub diversele ei aspecte și laturi în opera multor creatori. Și e limpede că Afinoghenov, cu predispozițiile sale spre cercetarea proceselor sufletești și a celor mai sensibile detalii psihologice, era chemat să exprime, mai mul decât alții, *nota lirică* a dramaturgiei sovietice, tema lirică a „simplelor sentimente omenești“.

Acestea au fost izvoarele istorice ale discuției.

[...] Importanța principală a acestei discuții pentru dezvoltarea realismului socialist în dramaturgia sovietică consta în faptul că ea a demonstrat *caracterul comun al orientării, unitatea ideologico-estetică a scriitorilor care rezolvoau în chip diferit sarcinile lor artistice și surprindeau cu sensibilitatea lor, aspecte diferite ale realității*.

Nu fiecărui dramaturg îi este hărăzită universalitatea shakespeareană, aidaoma de puternică și în scenele patetice de tragedie, și în momentele lirice sau scenele de comedie... Individualitatea creatoare a artistului, ce se manifestă în înclinațiile sale, deși îi dă foarte mult, îl și limitează oarecum. Afinoghenov eșua în piesele despre revoluție, piese în care încercase să înfățișeze în mod direct, în acțiunea scenică, măreția și amploarea evenimentelor istorice. La rîndul său, Vișnevski, care a adus în cîmpul dramaturgiei accentele unui patos de tribună și încordarea tragediei, nu stăpînea cu adevărat instrumentul finei analize psihologice. Și ar fi stupid să căutăm „calea de mijloc“ între ei, adică acea armonie abstractă în care se topesc toate virtuțile diverselor stiluri și dispar toate lipsurile. Sarcina unui adevărat artist constă, după toate evidențele, nu în a-și înăbuși înclinațiile, ci, dimpotrivă, în a face cît mai multe descoperiri artistice în acel domeniu al artei și vieții spre care-l cheamă talentul său.

Astfel de descoperiri au făcut și Vs. Vișnevski, și N. Pogodin, și A. Afinoghenov, și V. Kirșon. O atare descoperire au reprezentat în domeniul lor *Baia și Ploșnița* de V. Maiakovski, *Platon Krecet* și *În stepele Ucrainei* de A. Korneiciuk, dramele psihologice și filozofice ale lui L. Leonov, lirica *Tania* de A. Arbutov, piesele romantice ale lui M. Svetlov, *Luptătorii* de B. Romașov, *Un sondaj adînc* de A. Kron, *Un flăcău din orașul nostru* de K. Simonov, *Bătrînețe zbuciumată* de L. Rahmanov.

[...] Spre sfîrșitul celui de-al patrulea deceniu, acumulînd forță și experiență, dramaturgia sovietică a cutezat să creeze piese despre Lenin, lucru care, la începutul deceniului, putea părea pur și simplu fantastic... Și aceasta a însemnat victoria dramaturgiei pe un drum necercetat încă, a însemnat descoperirea unor noi posibilități și a unor noi orizonturi.

În procesul unor încordate căutări s-au format tradițiile dramaturgiei sovietice, s-a dezvoltat și s-a îmbogățit metoda ei de creație. Aceste tradiții s-au înmulțit în anii Războiului pentru Apărarea Patriei, în primul rînd datorită unor piese ca *Invazia*, *Oameni ruși*, *Frontul*. În anii de după război, pe scenele teatrelor au apărut lucrări care promovau pe prim plan tema muncii creatoare și a luptei împotriva dușmanilor acestei munci (*Makar Dubrava* și *Crîngul de călini* de A. Korneiciuk, *Fericirea* — după romanul lui P. Pavlenko —, *Intr-un oraș oarecare*

și *Inima nu iartă* de A. Sofronov, *Pe pământ nou* de A. Kahhar, *Nuntă cu zestre* de N. Diakonov, *Argilă și porțelan* de A. Grigulis și altele). Paginile pline de dramatism ale luptei de clasă la țară, din anii și deceniile trecute, prindeau din nou viață în caracterele profunde și particularizate ale pieselor *Cîntă cocoșii* de Balțușis și *Pădure deasă* de I. Scegllov... Evenimentele și conflictele războiului ce abia lua sfîrșit retrăiesc în piese ca *Pentru cei de pe mare* de B. Lavreniev, *Vechi prieteni* de L. Maliughin...

Dar ar fi o vătămătoare autoamăgire și teamă de adevăr, dacă, alături de cele mai bune piese de după război, n-am ține seamă de acele procese și tendințe în care se manifesta limpede rămînerea în urmă a dramaturgiei sovietice. Cu toate realizările înregistrate de dramaturgia sovietică după război, nu putem trece cu vederea că teatrele nu aveau suficiente piese axate pe marile teme ale contemporaneității. Situația evident anormală, din acest punct de vedere, a repertoriului, era agravată de faptul că, printre puțin numeroasele lucrări dedicate acestor teme, își făceau adesea loc piese slabe, lipsite de idei, artificiale în subiect, șablonarde în construcția caracterelor, mai ales în ceea ce privește caracterele eroilor pozitivi.

[...] Pe vremuri, Heinrich Heine, vorbind despre existența tragică a contemporanilor săi, scria: „Lumea este sfîșiată în două. Deoarece inima poetului este centrul lumii, se înțelege că în momentul de față și ea a trebuit să se rupă în chipul cel mai trist. Acel care se laudă că a rămas cu inima întregă, nu face decît să recunoască că posedă o inimă prozaică, pierdută într-o fundătură uitată. Inima mea însă a trăit marea sfîșiere mondială și tocmai de aceea știu că zeii cei mari, milostivindu-se, m-au ales dintre mulți și m-au găsit demn de eroismul poetic“.

Cu toate exagerările romantice ale exprimării, ideea poetului este justă în esență. Și ea este justă, nu numai pentru epocile tragice care sfîșie inima poetului. Prin inima adevăratului artist trec totdeauna șuvoaiele vremii, bucuriile și durerile poporului. Artistul este un luptător. Observarea pasivă a realității, ca și „culegerea de material“ în liniște și cu indiferență sînt poziții străine unui artist, ele constituind apanajul micilor burghezi în artă.

Partinitatea comunistă investeste activitatea cetățenească a unui scriitor înaintat cu noi însușiri și noi forțe. Artistul are înalta fericire de a-și sluji poporul în mod liber, din îndemnul inimii, dobîndind totodată conștiința adevăratului conținut și sens al creației sale. Ideologia marxist-leninistă devine arma lui spirituală, iar experiența primului popor ce construiește comunismul îi stă la îndemînă.

Se înțelege că partinitatea nu este un dat exterior în raport cu personalitatea creatorului. Ea devine acea forță creatoare care înaripează și înalță munca sa, numai atunci cînd pătrunde în conștiința și inima lui, numai atunci cînd creatorul trăiește cu interesele, gîndurile și frămîntările poporului său. Dacă artistul nu are suficiente legături strînse cu viața poporului și o partinitate atît de convinsă și organică, în creația sa apar în mod inevitabil dramele posibilităților nerealizate, rătăcirii și reprezentări unilaterale ce sărăcesc arta, omorîndu-i sufletul viu, orientarea ideologică.

Înțelegerea justă a noțiunii de „element subiectiv în actul de creație“ prezintă importanță nu numai pentru cercetarea teoretică a „bazelor gnoseologice“

ale procesului de percepere artistică a lumii, ci și pentru înțelegerea justă a acelor procese ce se desfășoară în artă și literatură.

De cele mai multe ori, noi explicăm rămânerea în urmă a dramaturgiei prin faptul că dramaturgii nu cunosc bine realitatea și nu stăpinesc o înaltă măiestrie artistică. Deși aceste explicații sînt justificate, ele nu sînt suficiente, căci este foarte important să stabilim ce anume avem în vedere cînd vorbim despre cunoașterea vieții și despre măiestrie. Iată de ce nu putem explica cu adevărat rămânerea în urmă a dramaturgiei, fără a continua acea discuție pe care A. Korneiciuk a început-o la cel de-al II-lea Congres Unional al Scriitorilor.

Vorbînd despre rămânerea în urmă a dramaturgiei, A. Korneiciuk s-a referit, după cum ne amintim, la propria sa experiență de viață și creație. El a vorbit despre procesele adînci ce se desfășurau pe atunci în viața satului nostru, despre lupta ascuțită purtată în jurul problemei planificării economiei agricole, despre pagubele aduse satului colhoznic prin aplicarea șablonardă și mecanică a învățaturii lui Williams, cît și despre alte aspecte ale vieții pe care partidul nostru și C.C. le-au dezvăluit cu maximă sinceritate la Plenara din septembrie (1955), cît și la următoarele plene ale C.C.; totodată, Korneiciuk a arătat că el, autorul piesei *Frontul*, n-a redat ecoul fierbinte al acestor fenomene, ci s-a îndreptat spre pitorescul *Crîng de călini* drag inimii lui... Vorbînd de pe o înaltă poziție autocritică despre „posibilitățile nefolosite” ale experienței de viață și ale observațiilor acumulate, A. Korneiciuk a împărtășit gîndurile sale amare, cît și problemele sale dificile, și celorlalți tovarăși de profesie: „Cum a fost posibil, tovarăși Korneiciuk, Pogodin, Simonov, Romașov, Lavreniev, Arбузов, Kron și alți tovarăși membri și candidați ai Fondului de Aur, că cele mai importante procese din viața și lupta societății noastre, ale poporului nostru, pe care pe drept cuvînt oamenii muncii din întreaga lume îl numesc învățătorul vieții, le-ați dezvăluit în ultimii ani atît de puțin profund și atît de puțin desăvîrșit în operele voastre?”

Răspunzînd la această întrebare, A. Korneiciuk a pornit o discuție despre *poziția scriitorului în viață* și despre *responsabilitatea sa față de partid și popor* pentru creația sa.

În această discuție și-au făcut loc anumite exagerări și îngroșări de culoare, relevate chiar de vorbitor, dar s-a făcut simțită și o autentică neliniște scriitoricească față de problemele frontului dramaturgic. De atunci, e adevărat, au apărut o serie de piese, datorite condeiului unor adevărați combatanți și nu acelor turiști, despre care vorbea Korneiciuk cînd condamna contemplarea pasivă a vieții. Totuși, apariția acestor piese nu tocește acuitatea dezbaterii inițiate de Korneiciuk, în legătură cu primejdia atitudinii „turistice” pasivo-contemplative față de viață. Aflîndu-se sub înrîurirea unei atari atitudini, unii dramaturgi nu ridică în pie-sele lor cele mai ascuțite probleme ale actualității, se îndepărtează de la linia principală de dezvoltare a artei, iar atunci cînd ating temele importante ale realității, le rezolvă superficial și șablonard. Ca o consecință a slăbirii legăturilor cu viața și a participării active prin creație a dramaturgilor (la care trebuie adăugat și slabul aflux spre teatru al tinerelor talente scriitoricești), pe scenele teatrelor noastre apar adesea, și în zilele noastre, lucrări dramatice opace și mediocre.

În asemenea piese, stilul cenușiu se îmbină cu caracterul ilustrativ primitiv în zugrăvirea caracterelor și în rezolvarea conflictului dramatic; tema nesemnificativă, ideea neinspirată reduc la zero eficiența socială a acestor lucrări, ce nu-și fac drum în viață și circulă pe căi periferice; în ele nu se simte pasiune ideologică, patos cetățenesc și orientarea partinică a dramaturgului.

Se știe că talentul începe printr-o atitudine activă față de viață. De poziția scriitorului, de orientarea lui partinică în activitatea sa creatoare depind, în mare măsură, profunzimea adevărului înfățișat în respectiva operă, dezvăluirea artistică a caracterelor umane, reliefarea tendințelor și legilor de dezvoltare ale vieții — acea dialectică revoluționară a dreptului de verdict al poeziei, despre care vorbea Engels într-una din scrisorile sale către Lafargue. Studiarea și cunoașterea faptelor vieții devin o puternică forță spirituală a dramaturgului sovietic, când sînt luminate de orientarea partinică a artistului, când măestria sa el nu o concepe numai ca pe o virtuozitate a procedeeilor meșteșugărești, ci o consideră atît ca pe știința de a pătrunde în adîncul caracterelor, evenimentelor și proceselor de viață reprezentate cît și ca puterea de a transmite spre inima și mîntea cititorului, spectatorului sau auditoriului cele văzute și înțelese de el.

Sublinierea rolului personalității artistului, cît și a însemnătății elementului subiectiv în procesul de creație, nu are nimic comun cu proslăvirea sau justificarea subiectivismului. Pentru că nu este vorba despre o activizare a exprimării individualiste a propriului eu, ci de intensificarea atitudinii active a scriitorului pe planul studierii și reprezentării vieții, al abordării și rezolvării marilor ei probleme. Problema se pune astfel: drumul spre o artă veridică și bogată în idei nu se îndepărtează de tendințele și intențiile creatorului. Din punctul de vedere al concepției realist-socialiste, conținutul de idei și veridicitatea se dezvoltă în opera unui creator numai atunci cînd acesta, în mod sincer dînd ascultare convingerilor sale sociale și talentului său, slujește poporul, cînd partinitatea este sădită adînc în inima sa.

„Dacă lupta pentru triumful idealurilor comunismului, pentru fericirea poporului său — spune tov. N. S. Hrușciov — este țelul vieții artistului, dacă el trăiește cu interesele poporului, cu gîndurile și năzuințele lui, atunci orice temă și-ar alege, orice fenomene ale vieții ar reflecta, operele lui vor răspunde intereselor poporului, partidului, statului.

Un asemenea artist își alege calea slujirii poporului în mod liber, fără constrîngere, din convingere și chemare proprie, din porunca sufletului și a inimii. În condițiile societății socialiste, unde poporul e cu adevărat liber, adevărat stăpîn pe soarta sa și făuritor al noii vieți, pentru artistul care slujește cu credință poporul său nu există problema dacă e sau nu liber în creația sa. Pentru acest artist, problema apropierei de fenomenele realității este clară, el nu trebuie să se adapteze, să se constrîngă, luminarea veridică a vieții de pe poziția partinității comuniste este o cerință a sufletului său, el stă trainic pe aceste poziții, le susține și le apără în opera sa.“

În legătură cu aceasta se cere să ridicăm problema contradicțiilor social-politice din concepția scriitorului.

Contradicțiile din concepția de viață a multor scriitori din trecut erau expresia luptei dintre elementele progresiste și reacționare, dintre ideile progresiste născute sub influența poporului și adevărul vieții reprezentat de creator, dintre păreri învechite, iluziile rătăcite infiltrate de ideologia dominantă. Aceste contradicții erau adesea un indice al dezvoltării creatorului; în conștiința lui își făceau loc în mod imperios ideile progresiste, dărîmînd „armonioasele“, luminoasele iluzii pătrunse încă din copilărie în conștiința sa. Ca și reprezentările unilaterale și mincinoase despre viață.

Contradicții în conștiința artistului s-au format și în perioada de început a dezvoltării ideologice a literaturii sovietice, cînd noile idei și influențe revoluționare, legate de noua experiență de viață a artistului, pătrundeau tot mai trainic în conștiința sa, formată în condițiile trecutului prerevoluționar și incapabilă să-și însușească dintr-o dată tot adevărul revoluției.

Mulți dintre scriitorii vechilor generații au înțeles acest adevăr în procesul de însușire artistică a noii realități revoluționare — sub înrîurirea faptelor și experienței acestei realități, sub înrîurirea muncii educative desfășurate de Partidul Comunist.

Contradicțiile existente în conștiința lor și în concepția lor despre lume reprezentau o treaptă în procesul de „transformare ideologică“.

În epoca noastră, scriitorii sovietici, tineri și vîrstnici, sînt legați prin unitatea năzuințelor lor ideologice. Ei au străbătut grandiosul drum al creșterii ideologice și s-au așezat ferm pe platforma ideologică și estetică a realismului socialist. Este știut că și astăzi nivelul conștiinței politice și al maturității ideologice a diversilor scriitori nu este același. Ce anume reprezintă astăzi însă aceste contradicții din concepțiile sociale ale scriitorilor? Rămînere în urmă, insuficientă maturitate politică, neajunsuri în pregătirea ideologică.

Recentele luări de poziție ale unor literați împotriva conducerii de către partid a literaturii și artei, apariția unor lucrări care minimalizează succesele poporului sovietic, dar vorbesc cu precădere despre ceea ce este negativ în viață — toate aceste fenomene nesănătoase vădesc că anumiți creatori se abat uneori de la drumul cel drept, promovînd în activitatea lor concepții greșite.

În documentul de partid: *Pentru o strînsă legătură a literaturii și artei cu viața poporului* se pune principial și cu ascuțime problema necesității luptei împotriva unor asemenea greșeli, cit și împotriva oricăror manifestări ale unor influențe greșite. În același document se subliniază cu tărie importanța întăririi legăturilor scriitorilor și oamenilor de artă cu viața poporului, importanța înarmării acestora cu teoria marxist-leninistă, ca și cu o justă înțelegere a politicii Partidului Comunist.