



Horia Deleanu

## CITIND O NOUĂ PIESĂ DESPRE LENIN

S-a pus, de multe ori, în dezbaterile criticii literare, problema temelor majore ale scrisului contemporan. Pornind de la datele dramaturgiei cehoviene, unii n-au conștientizat să facă apologia faptului mărunț, a banalității cotidiene, ridicate la rangul de dominantă exclusivă a piesei de teatru. Fiindcă marele Cehov își găsea deplina justificare, în vremea sa, să zugrăvească cu asemenea mijloace disperarea nobilimii care îngina cîntecul lebedei, tristețea fără orizont a vieții mic-burgheze, condamnate să se risipească în imperiul nimicniciei, al meschinăriei. Dar, aproape în același timp, pe cînd veacul nostru își făcea debutul, ctitorul realismului socialist, Maxim Gorki, descoperea în scenă odată cu Nil din *Micii burghezi* pe autenticul protagonist al istoriei — muncitorul revoluționar — și sugera în mod concret abordarea temei eroice, angajarea în acțiunea dramatică a marilor elanuri, a faptelor și oamenilor de structură cu desăvîrșire nouă.

De aici descinde o admirabilă tradiție a dramaturgiei sovietice, care a situat în centrul sferei ei de interese cea mai însemnată, cea mai autentică temă a contemporaneității: revoluția și omul comunist în stare s-o înfăptuiască. Pe acest fond de preocupări a apărut în teatru, printr-o asociație mai mult decît firească, chipul lui Lenin, indisolubil legat de pregătirea, realizarea și viitorul revoluției.

\*\*\*

Lenin începe să figureze în distribuția operelor dramatice de prin 1937, vreme care consemna împlinirea a două decenii de la neuitatul Octombrie. Conducătorul revoluției își afirmă însă pe acest tărîm prezența determinantă, chiar

dacă nu pe cale directă, cu mult înainte, de pe la începuturile dramei eroice sovietice.

Așa, de pildă, rămîne memorabilă celebra scenă de la clopotniță din *Trenul blindat 14—69* de Vsevolod Ivanov. Un soldat american din armata de intervenție e luat prizonier de niște țărani din detașamentul lui Verșinin. Partizanii siberieni încearcă să se înțeleagă cu el, cu vorba, prin semne, dar nu izbutesc. La un moment dat, cineva pronunță cuvîntul „Lenin”; expresia muncitorului american îmbrăcat în haină militară se schimbă spontan, pe fața sa încolțește zîmbetul, lumina. Cuvîntul acesta cu facultăți magice, încununat de aureolă revoluționară, creează un limbaj comun al partizanilor de pe meleagurile siberiene, al chinezului erou Sin Bin-u, al proaspătului prizonier american, unindu-i pe toți într-un mănunchi trainic. Sau, cît e de impresionant momentul din celebra *Tragedie optimistă* de Vsevolod Vișnevski, în care îndoielii de o clipă a unui personaj îi pune capăt o afirmație plină de fermă încredere în viitorul chezușuit de prezența lui Lenin:

„*Marinarul ciupit de vîrsat*: Dar cîți sîntem — unul, doi și atîta tot.

*Vainonen*: Cîți? O jumătate de lume înainte, întreaga lume în spate și tovarășul Lenin la mijloc. Nu-ți ajunge?”

Exemplele de acest ordin pot fi înmulțite. Ele demonstrează, pe o întindere mai mare, pregătirea minuțioasă, perseverentă, a apariției fizice, în scenă, a conducătorului revoluției. Înscrierea lui Lenin în distribuția pieselor de teatru nu a fost deloc simplă, în măsura în care ea nu a însemnat un act formal, ci o mărturie de mare răspundere a maturității artistice dovedite de scriitori. De la începuturile dramei eroice sovietice și pînă în vremea la care ne referim, au trecut mai bine de zece ani, care au înlesnit prin reușite de diverse dimensiuni saltul calitativ al scrisului dramatic.

Prin 1954, la primul congres unional al scriitorilor sovietici, Vsevolod Vișnevski făcea o însemnată mențiune:

„Vreau să întreb pe fiecare și bineînțeles să-mi pun și mie aceeași întrebare: ce am știut să-i dăm acestei lumi minunate care are atîta încredere în noi?... Am știut să dăm luptători, partizani, marinari, soldați, comandanți de pluton, comandanți de regiment. Am făcut un efort, și cei mai buni, cei mai înzestrați dintre noi, am dat și chipul conducătorului de partizani... și ne-am oprit.

Și întregul sens autentic și adînc al procesului conducerii militare și de partid, al mecanicii strategice, al luptei de ani de zile, tot sensul, practica, amănuntele muncii de ani și ani a partidului nostru, au rămas în afara literaturii. Literatura a dat mase eroice, puternice, a arătat cîteva minunate pilde operative, tactice și... s-a oprit; ea nu a mers mai departe... Noi nu avem în literatura noastră un comandant de corp, un comandant de armată, nu sînt în ea conducătorii noștri militari de partid. Nu există în ea figura lui Lenin, care, nefiind în armată nici măcar o zi, a învățat singur totul și a parcurs toată instrucția militară... Măreța tactică și strategie, pricepera lui trebuie aduse în literatură...

Noi sîntem datori să rezolvăm în literatură problema chipului conducătorului bolșevic, proletar, sîntem datori să ne ridicăm mai sus de nivelul „regimentar”, „divizionar”. Rezolvarea acestei probleme este absolut necesară. Ea nu are numai feluri istorice, ducîndu-ne în același timp în domeniul celor mai înalte categorii intelectuale, etice, morale și militare.”

Toate aceste investigații nobile, dar dificile, în sferile celor mai înalte categorii intelectuale, etice, nu au putut fi efectuate, după cum e lesne de înțeles, fără serioase eforturi, deoarece practica literaturii dramatice universale nu indica nici o experiență substanțială pe tărîmul zugrăvirii inspirate a titanilor revoluției socialiste.

Dificultățile au fost însă rînd pe rînd înfrînte și s-a ajuns la realizarea artistică a operei dramatice, care a fost numită de unii critici de teatru piesă istorică de partid. Păstrînd sau nu o asemenea nomenclatură, trebuie să remarcăm în orice caz o seamă de trăsături distinctive ale acestei categorii de lucrări dramatice, bogat reprezentate în literatura sovietică.

Abordarea chipului lui Lenin, angajat în tumultul grandios al evenimentelor revoluționare, solicită din partea scriitorului o multilaterală, profundă, minuțioasă cunoaștere a istoriei. Această temeinică documentare, care se cere inaripată de harul artistic, dramaturgul trebuie s-o asocieze cu detectarea cea mai avizată a



datelor temperamentale, personale, ale figurii istorice. În această perspectivă, piesa se înzestrează și cu înaltele virtuți ale dramei psihologice.

Dramă istorică și psihologică în același timp, piesa care cuprinde în economia ei figura lui Lenin e mai dificilă — dar și mai generoasă pe planul satisfacțiilor dobândite de creator — și decît drama istorică obișnuită, și decît aceea psihologică. Fidelitatea față de istoria revoluției îl determină pe scriitor să aducă în scenă împreună conducătorul și masa, să condiționeze reciproc manifestările lor, să-i întrețească organic în acțiunea dramei. Spectatorul trebuie să tragă concluzia rodnică a acestei interdependențe, conștient fiind că prezentarea unei etape din viața lui Lenin înseamnă în același timp identificarea unei etape din istoria revoluției, din existența eroică a maselor, a poporului creator. Și în acest caz intervine optica nouă a scriitorului, care nu-și mai poate îngădui, în limitele dramei istorice de o asemenea factură, să practice jocul măruntelor biografii romanțate, care tratează evenimentele mai mult sau mai puțin pline de semnificație. Tot așa cum o sumă de procedee obișnuite, consacrate de o îndelungă folosință, ale dramei psihologice se dovedesc cu desăvîrșire insuficiente, în cazul universului psihic de o nemărginită bogăție al conducătorului revoluționar.

Toate aceste date noi pe tărîmul scrisului dramatic explică în cea mai mare măsură modul în care s-a dezvoltat progresiv literatura sovietică pe drumul integrării artistice, pilduitoare, a chipului lui Lenin în economia piesei de teatru.

\*\*\*

Trei lucrări apărute în 1937 — *Adevărul* de Al. Korneiciuk, *Pe malurile Nevzi* de K. Treniov și *Omul cu arma* de N. Pogodin — aduc în scenă o aceeași perioadă : februarie—octombrie 1917, răstimpul dintre două revoluții, frământările dramatice ale acestei vremi și culminația ei eroică. Îl găsim aici pe Lenin conducînd asaltul Palatului de Iarnă, luînd cuvîntul la al doilea Congres al Sovietelor, pregătind și ducînd la izbîndă marea revoluție socialistă. Alături de el apar o serie de protagoniști, al căror destin e împletit cu comunismul și a căror dezvoltare este intim legată de gîndul, de sfatul, de acțiunile lui Ilici.

Trec anii, și prezența lui Lenin, în alte piese, demonstrează cu mare putere de convingere că această temă nu a avut un simplu caracter festiv, că ea rămîne un element organic, primordial, al dramaturgiei contemporane. Prin 1950 vede lumina rampei cunoscuta lucrare a lui I. Popov, *Familia*, în care evoluează mai

mulți membri ai familiei Ulianov, odată cu Vladimir Ilici, între anii 1886—1897, în vremea adolescenței și tinereții sale. Nu de mult, către sfârșitul lui 1958, s-a tipărit *A treia patetică* de N. Pogodin, menită, între altele, parcă să amintească foarte elocvent valoarea *majoră* dobândită de această temă seducătoare a scrisului dramatic contemporan.

Pogodin este unul dintre rapsozii cei mai perseverenți ai acestor motive admirabile în dramaturgia sovietică. Ucenicul, care și-a perfecționat studiile „universitare” (în accepția gorkiană) într-o fierărie și într-o tipografie, pentru ca să se dedice muncii literare după o bogată și zbuciumată experiență de viață, scrise în primii ani de după revoluție piese vii aplaudate, pătrunse de un răscolitor fior actual, cum sînt *Tempo*, *Poemul toporului*, *Prietenul meu*, *Aristocrații* ș.a. Activitatea sa laborioasă pe acest tărîm, ca și datele incontestabile ale talentului său, verificat în întîlnirile complicate cu publicul și critica, i-au îngăduit, în perspectiva maturității artistice, să se apropie de marea temă.

În *Omul cu arma*, el creionează cu multă forță dramatică drumul omului din rîndul maselor, al omului simplu, care se înarmează pentru a cîștiga eliberarea, revoluția: muncitorul Cibisov și țăranul Șadrin ilustrează cu elocvență calea parcursă de milioane de compatrioți, *Orologiul Kremlinului*, scrisă în 1940, dezbate într-unul din primele planuri existența intelectualului Zabelin, care se apropie, pentru a nu se mai despărți niciodată, de sensurile generoase, pline de supreme perspective pentru întreaga umanitate, ale socialismului.

Dacă *Omul cu arma* aducea în scenă zilele furtunoase dintre februarie-octombrie 1917, dacă *Orologiul Kremlinului* își așeza acțiunea imediat după revoluție, la începuturile muncii pașnice de reconstrucție, *A treia patetică* evocă vremea anilor 1925—1924. Piesa aceasta își zice „a treia”, fiindcă încununează trilogia lui Pogodin despre Lenin, chemîndu-se și „patetică”, deoarece culminează cu clipele zguduitoare, străbătute de note de un profund tragism, ale morții lui Ilici.

Timpul acțiunii din *A treia patetică*, respectiva epocă din viața conducătorului, este nou în istoria dramaturgiei, nefiind încă abordat, la asemenea dimensiuni, de nici un scriitor de pe tărîmul teatrului. Ne găsim în plin NEP, dar se întrevede apropiată perspectiva unor noi ofensive ale partidului. Parcă tocmai aceasta vrea să spună în piesă Lenin, atunci cînd, pomenind despre capitalistul Gvozdilin, care a fugit peste graniță, menționează: „El (Gvozdilin — *n.n.*) a văzut că retragerea s-a sfîrșit și nu mai are ce aștepta”. Tot din gura lui Ilici aflăm că se văd roadele nefericite ale „supraextenuării”, ale „împușcăturii glonțului otrăvit”, care i-au șubrezit grav sănătatea, punîndu-i în primejdie viața.

În această secțiune de timp se desfășoară o amplă acțiune dramatică, care cuprinde în orbita ei personaje multiple, încheștate de o parte și alta a baricadei.

În prim-plan apar figuri memorabile de oameni a căror supremă justificare de existență o constituie revoluția. Muncitorul Fedor Diatlov face parte din acea nouă categorie tipologică în dramaturgie, care începuse să se afirme în opera gorkiană prin Nil din *Micii burghezi*, prin Simțov, Grekov, Levșin din *Dușmanii*. El pare definit cu economie de atribute într-o replică a lui Lenin din aceeași *A treia patetică*: „Noi am izbutit, ca nimeni în lume pînă acum, să descoperim un om cum nu s-a mai auzit, lipsit de orice îndoieli, admirabil în limpezimea sa, în tăria sa de fier”. Frate bun cu Godun din *Ruptura* lui B. Lavreniev, sau cu Koșkin din *Liubov Iarovaia* de K. Treniov, Diatlov, înflăcărat de avîntul revoluționar general al maselor, a pornit în rînd cu toți ceilalți, și-a afirmat talentele și a ajuns un animator, un conducător popular. Dîrzenia, intransigența sa nu-l dezumanizează; ele sînt perfect asociate cu pasiunea revoluționară, care înobilează sufletul omensc, descoperindu-i noi virtuți, noi frumuseți. Poate tocmai de aceea, nu pare deloc nefirească dragostea lui caldă, timidă și profundă, lipsită de efuziuni retorice și plină de inflexiuni sensibile, pentru medicul Irina Alexandrovna.

Această femeie, cu un profil sufletesc pur, trăiește drama unor nedumeriri izvorîte dintr-o înțelegere limitată a lumii. Fratele ei, Valerii, se dovedește a fi un om necinstit; Irina nu izbutește, de la început, să determine vina lui obiectivă, să accepte necesitatea socială a sancționării acestui infractor imoral. Dar, pînă la urmă, resursele ei psihice, îmbogățite în contactul cu etica comunistă, sub înfrîurirea acesteia, îi dezleagă dilema tragică, făcînd-o să vină alături de Fedor, înnoită, întărită.



Un proces oarecum asemănător, dar mult mai complex, îl trăiește inginerul Ippolit Sestrorețki, celălalt frate al Irinei. Legat de mai mulți ani de mișcarea revoluționară, tovarăș de luptă al lui Diatlov, el este un foarte talentat specialist, care și-a dăruit toate resursele socialismului. Aceeași întâmplare cu Valerii — care părea să fie revoluționar, dar care s-a dovedit, pînă la urmă capabil să ia mită — îl zguduie profund, lăsîndu-l pradă îndoielilor. Pentru el această problemă nu se pune într-un plan moral oarecum abstract, ca pentru Irina; Ippolit ajunge pînă la întrebări hotărîtoare în legătură cu calitatea de revoluționar, cu poziția intelectualității față de comunism, cu partidul. Supus unor adevărate torturi morale, el nu găsește calea ieșirii din impas: prejudecățile sale mic-burgheze sînt în violentă contradicție cu convingerile revoluționare dobîndite de-a lungul anilor; principialitatea comunistă cîștigată în lumea luptătorilor pentru viitor se opune sentimentalismului, subiectivismului de care îi e greu să se dezbrace. Și Ippolit îi cere întii ajutor lui Diatlov, pentru ca apoi amîndoi să se ducă la Ilici, în căutarea adevărului.

Întîlnirea aceasta cu Lenin constituie unul dintre cele mai puternice, artistice momente ale piesei. Amintind, în linii mari, convorbirea lui Ivan Șadrin cu conducătorul (*Omul cu arma*), sau aceea similară a lui Zabelin din *Orologiul Kremlinului*, ea devine motorul determinant al acțiunii, sursa limpezirilor cristaline din conștiința lui Ippolit. Lenin se apropie cu mare înțelegere, cu o magistrală știință a sufletului omenesc, de nedumeririle inginerului Sestrorețki. Fără să-i bruscheze sensibilitatea, fără să-i propună vagi soluții generale, el îi identifică cu o imensă răbdare fiecare zonă umbroasă din conștiință și răspîndește acolo lumină. După ce Ippolit pleacă din birou, Lenin îi spune lui Diatlov: „Naturile sensibile sînt și ele necesare partidului. Nu-l istoviți cu imputările, el se va, întoarce din proprie inițiativă spre partid, e al nostru“. Și într-adevăr, intervențiile suplimentare ale lui Fedor ar fi inutile. După convorbirea cu Lenin, intelectualul cinstit, revoluționar, nu poate



găsi alt drum decât acela al partidului. El împede pentru spectator, ca un rezultat al acțiunii scenice măiestrit conduse, că ezităriile lui Ippolit s-au risipit ca ceața inconsistentă, că el revine, după tulburătoarea rătăcire de o clipă, alături de Lenin, de revoluție.

Cu totul altele sînt limitele și perspectivele de dezvoltare ale intelectualului Kumakin din aceeași piesă. Ros de orgoliu, obsedat de autostimă, se dezinteresează de tot ce e în jur și-și fabrică un univers artistic absurd, pe care îl cultivă cu un zel demn de o cauză mai bună. El profesează un zgomotos crez antirealist, amintind tiradele predecesorului său din dramaturgia gorkiană — pictorul Vaghin din *Copiii soarelui* — care, cu aproape două decenii în urmă, în pragul revoluției din 1905, gîndea la fel de absurd. Indignat că pinzele sale ininteligibile nu sînt apreciate, Kumakin aruncă celor care se străduiesc să-l ducă pe drumul artei autentice, mînușa disprețului: „În ce măsură vă deosebiți voi de oamenii din peșteri, care tăiau în piatră conturul fiarelor și credeau că aceasta constituie realismul înalt al artei lor?”

Din familia spirituală a lui Kumakin face parte și Nastasia Gvozdilina, o femeie voluntară, interesată, lipsită cu desăvîrșire de scrupule, care își orientează în exclusivitate interesul spre ce e productiv, rentabil pentru mărunta ei persoană. Autoare morală a catastrofei lui Valerii, care ajunge să ia mită pentru a-i satisface capriciile, îl repudiază cu dezinvoltură atunci cînd acesta ajunge în impas. Întreaga ei comportare dovedește fidelitatea cu care urmează preceptele de viață ale tatălui său, crîncenul dușman al revoluției și al oamenilor ei, fabricantul detronat Gvozdilin.

Kumakin, Nastia, Gvozdilin nu fac în *A treia patetică* numai oficiul contravalorilor opuse oamenilor adevărați, pentru a le întări acestora din urmă, prin contrast, contururile pilduitoare. Angajați viguroși în acțiunea unică a piesei, ei constituie resorturi însemnate ale desfășurării acesteia.

Pînă și personajele care par integrate în economia lucrării din dorința răspîndirii unor pete de culoare și care nici nu au stări civile prea bine definite (de o parte, cîțiva nepmani — Domnul cu baston gros, Domnul cu burtă, Domnul cu pantofi de lac; de alta, Muncitorul cu șapca pe o parte, Muncitorul ursuz, Muncitorul cu bărbuță) sînt deplin justificate de logica acțiunii.

Urmărind obținerea unei varietăți tipologice, Pogodin recurge și la mijloace diferite, proprii în fiecare caz, pentru identificarea dramatică a protagoniștilor. De aceea, imaginea grotescă a lui Kumakin alternează cu profilul psihic, sculptat parcă în piatră expresivă, al lui Diatlov; replica pătrunsă de duioșie lirică a Irinei, cu cuvîntul dramatic, pasionat, al lui Ippolit.

Nici un personaj nu e parazit în *A treia patetică*; cu o greutate specifică mai mare sau mai mică, fiecare din cei citați în distribuție participă solidar la încheierea acțiunii, la fundarea nodului dramatic, la pregătirea judicioasă a deznodămîntului.

În această ambianță încheată, dominantă rămîne figura lui Lenin, care obține în piesă o asemenea poziție, nu numai datorită considerabilelor ei proporții istorice, ci mai cu seamă mulțumită felului în care e integrată în desfășurarea situațiilor dramatice. Ilici apare în cinci scene din treisprezece, ceea ce și sub raport cantitativ înseamnă relativ mult față de lucrările anterioare cu aceeași temă. Pe de altă parte, e semnificativă prezența lui din primele două scene, prezență care condiționează de la bun început dezvoltarea acțiunii. Lucrul e cu atît mai important cu cît destule opere din aceeași categorie se mulțumeau să-l aducă pe Lenin în ultimele momente ale acțiunii, pentru a sugera apoteoza finală. Ceea ce, însă, contrazice în mod fundamental valoarea simplului ilustrativă a prezenței conducătorului revoluției în scenă este greutatea specifică a existenței sale dramatice, rolul determinant pe care îl ocupă în declanșarea resorturilor intime ale tragediei.

Fînd prezent fiziceste în cinci din cele treisprezece scene, el pare să nu fie niciodată absent: despre el vorbesc celelalte personaje, el limpezește crizele lor de conștiință, rămînînd interlocutorul forului interior al Irinei, al lui Ippolit, al lui Diatlov. De aici, s-ar putea vorbi despre prezența fizică parțială a lui Lenin în scenă și despre prezența lui morală integrală de-a lungul acțiunii. În ambele situații, se poate constata înfrîurirea permanentă pe care o exercită asupra personajelor, care par adeseori să acționeze sub impulsul lui nemijlocit, chiar atunci cînd intervenția sa nu e explicită.

Plină de tălc e atitudinea lui față de oameni, atitudine care rezultă de multe ori, în afară de comportarea directă a conducătorului, din reflecțiile celor cu care a stat

de vorbă, din schimbarea modului acestora de a înțelege lumea. În *omul cu arma*, Ivan Șadrin, după întâlnirea cu Lenin, își mărturisea astfel gândurile : „Credeți-mă, tovarăși, am uitat unde sînt, ce sînt, cu cine sînt și am fost gata să-mi deschid inima numai în fața lui, într-atîta îi omul ăsta aproape de sufletul nostru, într-atîta e de atotștiutor. Știm cu toții că Lenin e conducătorul poporului. Dar nici prin gînd nu mi-a trecut, nu m-am așteptat ca el să înțeleagă așa de bine și pe cel din urmă soldat“.

Climatul acesta de supremă încredere și caldă comunicare omenească, pe care îl favorizează persoana sa, apare evident și în *A treia patetică*, în convorbirea cu Irina, sau în momentele confesiunilor lui Ippolit și Diatlov.

Lenin discută cu tovarășii prieteneste, fără să facă simțită nici o clipă bariera care ar putea să existe, în mintea unor obtuzi, între conducătorul genial al primului stat socialist din lume și ostașii de rînd ai revoluției. El nu disprețuiește gluma, nu agreează savantlicurile inutil complicate în expresie, are oroare de frazele sforăitoare, retorice. Fiecare afirmație se leagă de date concrete, ceea ce atribuie cuvintelor sale o putere suplimentară de convingere, apropiindu-le cu eficacitate de faptul dramatic.

Modul în care Pogodin izbuteste să-și caracterizeze personajul prin limbaj, făcîndu-i mai explicite trăsăturile psihice, transpare din întreaga piesă. Elocvență în această direcție este, de pildă, și o fracțiune de dialog din prima scenă, în care Lenin a venit cu sora sa, Maria Ilinicina, să viziteze o uzină :

„Intră toți muncitorii. Ursuzul ține în mîină un buchet de liliac.

*Lenin* (blînd, cu umor) : A, ce caraghioși ! Eu nu sînt Sobinov... De altfel, toate acestea sînt destinate doamnei, nu mie. Ia uită-te, Maia, ce liliac proaspăt e pe la ei ! De unde ? Unde l-ați luat, dragii mei caraghioși ?

*Ursuzul* : Tatăl meu ne-a scos din încurcătura. A auzit ce se întîmplă acum pe la uzină și i-a venit în minte să trimită liliac cu o fetiță. Nu mai e tînăr. Iși caută treabă cu florile.

*Maria Ilinicina* : Vă mulțumesc, tovarăși. Această zi va rămîne pentru multă vreme în mintea noastră... L-am rugat în mod special pe Vladimir Ilici să vină la voi la atelier... și aceste întîlniri vîi... Nu începe îndoială, te înaripează. Într-un cuvînt, nu sînt necesare explicațiile. Vă mulțumesc foarte mult. (Iese).

*Lenin* : Nu vă vom mai stingheri și distrage de la treabă. Transmite salutări tatălui dumitale care nu mai e tînăr. Știți să topiți oțelul de ție mai mare dragul, încercați să faceți același lucru și cu menșevicul vostru... fără de partid... e drept că asta-i mai greu... Și pictorului spuneți-i că nu e nevoie de ochi de lemn... Nu-i bine“.

Lenin confirmă în aceste cîteva fraze aprecierea ulterioară a inginerului Ippolit Sestroretski la adresa sa : „Îi om ca mine... Și e admirabil“. El rămîne tot timpul, cum spunea altădată Gorki : „simplu ca adevărul“. Fără să apeleze la tonuri emfatică, didacticiste, Ilici rezolvă în cuvinte puține și pline de miez probleme de politică (ironia la adresa menșevicului „fără de partid“), de estetică (calificarea sarcastică a „ochiului de... lemn“ din tabloul abstract, iraționalist, trimis de Kumakin să... încînte privirile muncitorilor din uzină).

E un singur exemplu — și el ar putea fi foarte lesne înmulțit — care dovedește implicarea organică a lui Lenin în detaliile acțiunii, implicare înlesnită de puterea de sugestie dobîndită de personaj (prin fiecare amănunt al compoziției sale : comportare scenică, limbaj ș.a.) în tratarea inspirată a lui Pogodin.

De altfel, întreaga compoziție complexă a piesei slujește aceluiași țel suprem de sugestivă prezentare artistică a lui Ilici și a unor momente semnificative din viața sa, din istoria revoluției.

*A treia patetică* e subintitulată „reprezentăție tragică“. Formularea neobișnuită — „reprezentăție“ — tinde să indice că lucrarea nu se supune regulilor fixe ale dramei tradiționale, în măsura în care tema cu desăvîrșire nouă o scoate de sub imperiul închistării formelor prestabilite, statornicite în urma unor deprinderi îmbătrînite de veacuri. Și într-adevăr, ar fi cel puțin ridicolă imputarea care i s-ar putea face lui Pogodin că a abandonat tiparele înscăunate cu drepturi despotice în dramaturgie de Scribe sau Bernstein, de pildă. Tocmai din această pricină, autorul *Omului cu arma* indică că „reprezentăția“ sa e alcătuită din 13 scene, pe care nu se încumetă să le numească tablouri, poate din modestie, poate din aceeași dorință de a releva structura deosebită a lucrării. S-au auzit glasuri izolate și cînd a apărut, pe la 1925, *Uraganul* de Bill Belojerkovski, care considera că numă-

rul mare de diviziuni ale acțiunii îi imprimă un caracter cinematografic. Și în *Omul cu arma* (3 acte, 13 tablouri), și în *Orologiul Kremlinului* (4 acte, 11 tablouri), și în sfârșit în *A treia patetică*, Pogodin a adoptat aceeași formulă de compoziție „cinematografică”. Numai că aici, ca și în *Uraganul*, se infirmă accepția pejorativă a cinematografului, în sensul fărâmițării acțiunii, al lipsei ei de coerență dramatică. Evenimentele revoluționare solicită dimensiuni spațiale și temporale mult mai întinse decât teatrul „de cameră”. Fără îndoială că nu trebuie exclusă și posibilitatea elaborării unor opere cu caracter revoluționar, care să-și desfășoare latențele dramatice într-un interior. Dar e cel puțin nepotrivită impunerea unei asemenea formule, mărginite în ultimă analiză, pentru toate lucrările contemporane. Esențială, indispensabilă, rămâne asocierea strictă a noilor veșminte ale dramei cu substanța ei ideologică, cu valorile morale, filozofice, politice pe care le vehiculează. Or, nici o clipă cititorul sau spectatorul avizat nu găsește vreo nepotrivire între ideile mari din *A treia patetică* și modul în care ele sînt exprimate în scenă. Mai mult decît atît, se dobîndește convingerea, la o analiză aplicată, că ele trebuiau exprimate numai așa, pentru a-și păstra întreaga forță dramatică și capacitate de convingere.

Tot așa cum un procedeu foarte interesant și destul de neobișnuit din final își descoperă aceeași deplină justificare în necesitatea transmiterii celei mai sugestive a unei idei fundamentale a textului. În final, în scena a treisprezecea, după moartea sa, Lenin revine la lumina rampei. Mai întîi e reluată scena de la începutul piesei — sosirea lui Ilici la uzină și conversația inițială cu muncitorii de aici —, care nu schimbă nici o inflexiune, nici un cuvînt din cele petrecute la prima ridicare de cortină. Aceasta are aerul unui ecou prelung al momentelor de activitate creatoare ale lui Lenin, care nu se vor șterge niciodată din memoria oamenilor, care vor continua să înfrîurească deosebit de prielnic mersul înainte al lucrurilor. A doua oară, Vladimir Ilici revine în final, într-o scenă care n-a fost jucată, dar care a fost relatată în prima parte: este vorba despre o întîlnire din vremea revoluției cu Fedor Diatlov și Ippolit Sestroretski. Și acest moment, care sporește tensiunea tragică, e menit să sublinieze aceeași idee a nemuririi lui Lenin.

Aparițiile conducătorului, după ce a fost comunicată într-o scenă anterioară moartea sa, nu contagiază nici o clipă atmosfera cu misticism. Ele reprezintă o formă artistică ingenioasă, sortită să valorifice teza, copios confirmată de istoria ultimelor decenii, a trăinicieii marilor idei leniniste, a imaginii de neșters pe care Lenin a lăsat-o în conștiința contemporaneității. Pogodin a înlocuit aici replica sau replicile care ar fi afirmat acest adevăr, cu faptele dramatice impresionante care dobîndesc în teatru o forță incomparabil mai mare de atracție sensibilă, de persuasiune.

Nouă, revoluționară în formă, fiindcă nouă și revoluționară în conținut, *A treia patetică* confirmă permanenta rodnică a temei leniniste în scrisul contemporan, înregistrînd o remarcabilă reușită în suita pieselor închinată memoriei celui mai mare om al vremurilor noastre.

(Ilustrații de Octav Iliescu)

