

LENIN ȘI TEATRUL

Învățăturile conținute în vasta operă a lui Lenin sînt aplicabile și se aplică practic, în ansamblul lor, deopotrivă științelor naturii și științelor sociale. Ele orientează și munca activistului politic și pe aceea a pedagogului, și pe biolog, și pe statistician, și pe omul de artă, și pe chimist, și pe tehnician, pe savant, și pe omul de rînd. Faptul e desigur explicabil: el verifică valabilitatea universală a materialismului dialectic și istoric, care stă la baza gândirii și activității creatoare a celui mai consecvent dintre continuatorii lui Marx și Engels. În problemele esteticii, de pildă, teoria reflectării, a partinătății de clasă, învățătura despre veridicitate și caracter popular, despre tradiție și inovație, sînt rodul profund creatoarei gândiri materialiste și dialectice a lui Lenin. Dar, deși acestea sînt de mult statornicite ca trăsături definitorii ale realismului socialist și ca criterii esențiale în judecarea unei creații artistice, referirea la Lenin nu încetează niciodată. Referirea nu numai la spiritul leninist în cercetarea problemelor literaturii și artei, ci, nemijlocit, la cuvîntul viu, spus ori scris de Lenin, ne apare neapărat necesară ori de cîte ori ne aflăm în fața unei noi trepte în drumul dezvoltării mișcării noastre artistice, ori de cîte ori, în activitatea și preocupările noastre specifice, ne întîmpină probleme dificile ori încercăm să le dezlegăm cu soluții pe care le dorim sau le socotim noi.

Dincolo de uriașul preț pe care-l au, în general, pentru teoria literaturii și artei și pentru estetica materialistă, scrierile lui Lenin, cercetate de ochii unui om de teatru, aduc învățături deosebite, directe, în toate problemele majore care s-au pus și se pun și azi literaturii dramatice și artei teatrale. Sublinierea, mai jos, a citorva din ele, este de altfel și obiectul acestor rînduri. Te întîlnești cu acest prilej cu o față, parcă neștiută, a lui. O întîlnire care te tulbură și te bucură înstruindu-te. Descoperi că filozoful, omul de știință și de acțiune, neobositul și veșnic agitatul om politic, revoluționarul a fost unul din cei mai rafinați cunoscători ai literaturii dramatice a patriei sale și a celei universale și un iubitor exigent de teatru. De altfel, în bună măsură însăși corespondența lui Lenin vine să aducă, înainte de orice alte mărturii, lumini în această privință. Spicuim. Din Berlin, Lenin îi scrie Ulianovei: „Acum trei zile am fost la teatru, unde am văzut *Die Weber* de Hauptmann“. Din Londra: „La teatru german am fost o dată și avem de gînd să mergem și la teatru de artă rus, să vedem *Azilul de noapte*“. Din München, se interesează cu nostalgie de mișcarea și creația teatrală din țară: „La teatru vă duceți? Ce-i cu *Trei surori*, noua piesă a lui Cehov? Ați văzut-o? Cum vi s-a părut? Am citit o recenzie în ziar“. La apariția dramei lui Gorki, *Cei din urmă*, Lenin notează cu bucurie în finalul unei scrisori trimisă din Geneva: „A apărut recent o nouă povestire a lui Gorki: *Cei din urmă*“. Apoi, tot din München: „Acum cîteva zile am fost la operă, unde am ascultat cu multă plăcere *Ebreea*. Am auzit-o odată la Kazan (cînd a cîntat Zakrijevski), să tot fie 13 ani de atunci...“ Apoi: „Am fost de cîteva ori și la teatru (la piese în limba germană)...“ și iarăși, interesul pentru teatru din țară: „Voi, acolo, la Moscova, vă duceți la teatru?“ Apoi din Paris: „Am început să frecventez asiduu teatru!“.

Asemenea mărturii directe se completează cu mărturii ale tovarășei lui de viață, Nadejda Krupskaia, și ale lui Maxim Gorki. Ei subliniază în amintirile lor pasiunea lui Lenin de a observa oamenii, de a urmări reacțiile publicului în sălile de teatru, mai ales ale publicului din teatrele periferice ale marilor orașe cum e Parisul, public naiv, plin de spontaneitate, ale cărui aplauze nu sînt „în funcție de jocul bun sau prost, ci de faptele bune sau rele ale personajelor“ și pentru care este potrivită „o piesă naivă, presărată cu vorbe frumoase“. Ei amintesc despre interesul lui Lenin pentru toate formele de spectacol.

Lenin iubea adevărata, buna literatură dramatică și o căuta oricînd și oriunde. *Faust* se afla pe masa lui în surghiunul din Siberia, alături de scrierile lui Pisarev și versurile lui Heine. În scrierile lui își dau întîlnire cele mai de seamă capodopere ale dramaturgiei universale și numele celor mai de seamă autori ai acestei dra-

maturgii — de la Sofocle la Shakespeare, de la Aristofan la Molière, de la Goethe și Schiller la Hauptmann și Ibsen, de la Fonvizin, Griboedov, Ostrovski, Pușkin, Gogol la Tolstoi, Cehov, Gorki, Maiakovski, Lunaciarski. Dar precît prețuia el dramaturgia, această bună, adevărată dramaturgie, pe atît disprețuia maculatura plină de goală emfază și sterp sentimentalism melodramatic. Pentru asemenea literatură și pentru asemenea teatru el nu avea menajamente, nici vreme de pierdut. De aceea, după ce a văzut cum tragicul substrat politic al „afacerii Beilis“ a devenit pentru cinematografia vremii obiectul unei falsificări melodramatice, el n-a mai frecventat, cînd se afla la Krakovia, nici teatrul, nici cinematograful din localitate cu filmele lui „nemaipomenit de stupide, tot melodrame în cinci acte“; de aceea consemnează el doar cu simplu titlu de informație că a văzut la München o operetă vieneză care nu i-a plăcut; de aceea — spre deosebire de ocaziile cînd urmărea „cu atenție încordată și cu emoție“, jocul unui actor cum a fost jocul aceluia care, în *Cadavrul viu*, a știut „să redea concepția lui Lev Tolstoi“ — Lenin se arată „enervat grozav“ de piesele lipsite de conținut și de actorii cu joc artificial. Atunci se întîmpla să-l vedem părăsind sala de teatru, chiar după primul act.

Îți zici totuși: această apropiere de teatru și acest gust pentru teatrul bun intră în firea lucrurilor la un om de mare cultură ca el. Mai puțin s-a arătat însă că Lenin *pătrunsese* cele mai variate și mai particulare zăcăminte ale creației dramatice teatrale, că el a folosit abundent, cu o subtilitate și o adresă uimitoare (în toată creația lui publicistică, științifică, politică, precum și în notațiile lui intime) nu numai titluri și autori de piese, replici și citate din replici celebre, sentințe cu caracter aforistic și imagini sau tipuri memorabile din dramaturgia universală, ci că folosea, în chiar osatura și țesutul lucrărilor lui, tropi și mijloace de expresie, elemente compoziționale și procedee aparținînd exclusiv genului dramatic. Firește, măiestria literară — publicistică și oratorică — a lui Lenin îmbrățișează, pentru desăvîrșirea și pentru eficacitatea ei, și domeniile stilistice ale celorlalte genuri scriitoricești. Ele sînt menite să dea culoare, relief și pondere comentariilor, argumentelor, demonstrațiilor lui. Dar stăruința și *familiaritatea* cu care îndeosebi factorii artistici ai dramei apar în operele lui Lenin — de la titlurile unora din lucrări, cum este *Un pas înainte, doi pași înapoi*, „atît de apropiat de titlurile-proverb ale multor opere din dramaturgia clasică rusă“, pînă la „microelemente ale limbajului dramatic“¹ — nu pot să treacă neobservate cititorului, cînd acesta este om de teatru. Acestea le descoperă și, înainte de a se opri la îndrumarea nemijlocită pe care o caută în textele lui Lenin, nu se poate opri să nu mediteze asupra acestei neabănuite de ramificate și aproape organice familiarități cu ceea ce ține și de datele exterioare și de mecanismul ascuns al construcției unei drame. Nu se poate opri să n-o socotească și să n-o primească ca o multilaterală și nespuse de prețioasă — chiar dacă indirectă — introducere în învățătura leninistă privind funcția și sensurile, problemele de eficiență artistică și sarcinile ideologice ale unei opere de teatru. Căci ceea ce pare că împrumută Lenin din arta și creația dramatică a tuturor timpurilor, pentru a mări forța expresivă a propriei lui arte publicistice, este în fond ceea ce cu osebire *prețuiește* el în arta teatrului și deci ceea ce *recomandă* el cititorului-om de teatru, ceea ce devine pentru acesta *indicație* în strădania lui de a-și înțelege mai adînc și de a fructifica mai bogat arta pe care o profesază. Ne limităm, în rîndurile de mai jos, la un singur exemplu: acela al învățămintelor ce se pot trage pentru arta dramaturgului din unele citate sau asociații pe care Lenin le face între personajele politice ale vremii sale și personajele dramatice ale literaturii clasice.

Cînd, din cele aproape 70 de pasaje în care Lenin face pomenire despre *Revizorul* lui Gogol, cititorul dă întîmplător peste pasajul în care Bobcinski și Dobcinski apar, unul ca reprezentant al empiriocriticismului, iar celălalt ca reprezentant al empiriomonismului, el recitește întîi pasajul: „Cauza întemeietorilor de noi mici școli filozofice, cauza ticluitorilor de noi «isme» gnoseologice, este pierdută; pierdută pentru totdeauna și iremediabil. Ei pot să se bălăcească cît vor, cu micile lor isme «originale», pot să se străduiască să distreze cîțiva amatori cu discuția interesantă dacă „eh!“ a spus mai întîi empiriocriticul Bobcinski sau empiriomonistul Dobcinski...“ Și citind acest pasaj, cititorul va înțelege că se află nu doar în

¹ B. Iakovlev, *Lenin și dramaturgia* în „Teatr“ nr. 4/1959

față unei simple succulente asociații de imagini, ci, în primul rînd (sau simultan) în fața unei anumite condiții pe care Lenin o pretinde unui caracter dramatic și unei situații dramatice, pentru a fi apreciate ca atare. În cazul de față, însușirea de a fi larg generalizabile, rămînd exemplar individualizate.

Cînd în alte texte, întîlnește de cîteva zeci de ori pe Molcialin, umilul funcționar din comedia lui Griboedov *Prea multă minte strică*, care apare în diferite ipostaze și momente, definind cu trăsăturile lui de caracter „ponderatoare“, extinse în actualitatea politică și socială a vremii, ba pe liberalii burghezi în frunte cu conducătorul lor P. Struve, ba unele atitudini menșevice ale lui Plehanov, ba pe cele socialist-revoluționare ale partidului octombriștilor luat în ansamblu, cititorul (dramaturg sau interpret) va surprinde, tot în problemele construirii de caractere, noi condiții de realizare. Lenin plasticizează și definește astfel mai deplin, pe eroul lui Griboedov (erou construit pe două coordonate fundamentale : moderația și punctualitatea), descoperind, între cele două coordonate, numeroase și rafinate variații interpretative posibil de realizat din îmbinarea conținutului psihologic cu cel social-politic care definește personalitatea, tipul eroului. Caracterul dramatic își revendică așadar virtualitatea de a-și depăși semnificațiile inițiale, concrete, sociale și istorice, în care a fost conceput, de a purta în germene, pe linia structurii sale cristalizate, un surplus de semnificații și trăsături, valabile unor momente istorice și unor condiții sociale ulterioare. Ideea de devenire și perspectiva devenirii, iată o nouă condiție a unui caracter dramatic. De ea depinde, în altă ordine de idei, puțină dăinuiri lui în timp, după cum ea îngăduie caracterelor devenite astfel clasice, să răsune viu și proaspăt, în actualitate, fără a necesita din partea interpretului operația unor actualizări forțate. Ea solicită și înlesnește în schimb regizorului și interpretului strădania de a descoperi semnificațiile ascunse, virtuale, de dăinuire în timp ale respectivului caracter, de a nu-l socoti, ca să folosim un termen al criticului B. Meilah, ca „o mască incrementată“, ci ca o „categorie istorică“. Nu știm dacă Olga Knipper-Cehova și ansamblul Teatrului Academic de Artă din Moscova deduseră din chiar aceste indicații indirecte ale lui Lenin, modalitatea interpretării celor *Trei surori*, după revoluție. Desigur că învățătura lui Lenin ei o descoperiseră mai pe larg expusă în texte în care problema promovării moștenirii culturale își găsește explicit locul. Ni se pare însă plină de semnificație și foarte în temă mărturisirea ei : „În anul 1917... prima piesă pe care am jucat-o a fost *Trei surori*. Am avut cu toții impresia că pînă atunci o interpretasem în mod inconștient. Și pe drept cuvînt întreaga piesă suna cu totul altfel, se simțea că dincolo de visuri mocnesc presimțirile și că în adevăr ceva uriaș ne-a copleșit pe toți, că o furtună năpraznică a măturat din societatea noastră lenea, indiferența față de muncă și plictisul cel putred...“ Olga Knipper-Cehova și ansamblul M.H.A.T.-ului descoperiseră în substanța și în caracterele celor *Trei surori* semnificația actuală (de după revoluție) implicată în semnificațiile momentului în care Cehov își scrisese piesa.

Indicații în legătură cu realizarea și interpretarea caracterelor dramatice pot fi deduse și în alte împrejurări din textele operei leniniste. Vom descoperi în acele împrejurări, de pildă, importanța factorilor și trăsăturilor psihologice în creionarea individualității unui erou. În acest sens ni se pare elocventă frecvența lui Famusov în textele care denunță lichelismul cadeților. (Trăsătură pe care, după cum remarcă B. Iakovlev, mulți actori au neglijat-o, făcînd să prevaleze în interpretarea lor, trăsăturile exterior comice ale eroului, „berbantlicurile și cele de crai bătrîn și bonom.“) Elocventă ni se pare deopotrivă importanța sublinierii datelor social-ideologice ale personajelor, așa cum ea apare în interpretarea dată de Lenin eroului gogolian Manilov, pe care-l caracterizează temperamental „frazologia dulceagă“ și ideologic „falsitatea... discursurilor“, spiritul său reacționar, cu atît mai primejdios cu cît se înfățișează în învăluit sub manta moliciunii și blîndeții fățarnice.

Această dublă (și concomitentă) preocupare, de a nu lăsa substanța, formația și tendințele de clasă ale eroilor să fie copleșite de trăsăturile lor psihologice (și invers, de a nu lăsa ca trăsăturile psihologice să fie copleșite de poziția de clasă a acestora) ține, desigur, de învățătura leninistă despre veridicitate, despre spiritul de partid în artă. A privi pe om doar în aspectul lui „general-uman“, așadar numai în trăsăturile lui exclusiv psihologice și în atitudinile lui aparente, înseamnă a păcătui cu mijloacele amăgitoare ale gîndirii idealiste, împotriva adevărului. La moartea contelui Heiden, Lenin lansează o vehementă diatribă împotriva panegriștilor contelui mort, care, uitînd apartenența de clasă, activitatea murdar-reacționară și contrarevoluționară a celui dispărut, i-au ridicat în slăvi calitățile înalte ce l-ar fi caracterizat. În fața unui asemenea panegiric, Lenin exclamă : „— Heiden a fost un om instruit, cult, uman, tolerant — se bilbie în hohote de plîns toți

acestei papă-lapte liberali și demotivi, închipuindu-și că s-au ridicat deasupra oricărei «partinități», la un punct de vedere «general-uman». Greșiți, stimabililor, continuă Lenin. Acesta nu este un punct de vedere general-uman, ci unul general-slugarnic... Cu o placiditate dezgustătoare, vă lăsați înduioșați de faptul că un moșier contrarevoluționar, care a sprijinit un guvern contrarevoluționar, a fost o persoană cultă și umană. Voi nu vă dați seama că, în loc să-l transformați pe sclav în revoluționar, îi transformați pe sclavi în slugoi...»

Afli în subtextul acestei diatribe o întregă lecție (pe care în ansamblul articolului său, Lenin și-o susține cu puternice exemple din Nekrasov, Saltikov-Scedrin, Turgheniev), o întregă lecție nu numai despre condiția obiectivă a veridicității unui caracter (= a nu uita substratul ideologic, de clasă, al psihologiei lui aparente), dar și despre, îndeosebi, condiția de fond, esențială, a zugrăvirii unui caracter: implicarea poziției deschise a spiritului de partid al autorului în închegarea trăsăturilor acestui caracter.

Îndeplinirea acestei condiții constituie încă o sarcină în practica creatoare a dramaturgilor și artiștilor noștri dramatici. Partinitatea dacă a fost înțeleasă, a fost, uneori, realizată ca o sarcină exterioară, nu organică actului de creație, ca o sarcină care se împlinește ilustrativ, nu efectiv. Surpriza lipsei de eficacitate artistică a unei asemenea oglindiri a caracterelor nu e încă pe deplin stinsă, deși s-a câștigat o convingere: că nivelul unei creații artistice e în funcție și de valorile intrinsec specifice ei, dar îndeosebi de vederile ideologice de care e pătrunsă, deci că expresivitatea măiestriei unei lucrări de artă este și o chestiune de spirit de partid. Dar orice s-ar spune, în ciuda rezultatelor din ce în ce mai bune, eroii noștri „pozitivi“, dacă au părăsit „bătaia peste umăr“, tonul atotștiutor și atotputinte, se păstrează încă de multe ori pe linia de conduită calmă, netulburată de nici o furtună sufletească reală, neatinsă, decât cu vădită ostentație, de unele umbre trecătoare — neapărat trecătoare — ale vieții. La rîndul lor, „negativi“ dacă nu se mai declară uneori, vestimentar sau în „compoziții“ consacrate (de caricaturi vetuste), rămîn încă să se declare (chiar dacă se simte străduința de a nu o face din capul locului) prin gestul și privirea, prin atitudinea și verbul izbitor străine și ostile felului nostru etic, nou, omenesc, socialist, de a fi. Trebuie să recunoaștem că în unele privințe — și în privința caracterelor noastre dramatice mai ales — mai plătim tribut schematismului. Căci Heidenii noștri — culți, umani, toleranți și mîrșavi — nu figurează încă efectiv printre caracterele pieselor noastre, deși, socotind firește stadiul revoluției noastre, îi întilnim destul de des în jurul nostru. Și nici „placiditatea dezgustătoare“ de „papă-lapte“, cu care unii se mai „lasă înduioșați“ de calitățile aparente ale Heidenilor, n-a fost îndeajuns de convingător artistic personificată pe scenele noastre. Sarcina e desigur complexă și împlinirea ei poate dificilă. Împlinirea ei au încercat-o, cu strălucit succes, marele Gorki și marele actor Kacialov, unul scriind *Dușmanii*, celălalt interpretînd pe Zahar Bardin, personajul principal al piesei. Amintirea acestui succes e cu atît mai nimerită cu cît, poate nu întîmplător, și Gorki și Kacialov au avut în față drept model al creațiilor lor, chiar pe vestitul conte Heiden, așa cum l-a creionat pentru istorie forța de caracterizare a lui Lenin.

„În fiecare individ în parte — scria în această problemă, Gorki, dovedindu-ne astfel măsura în care l-a înțeles pe Lenin — trebuie să găsim în afara pivotului social, acel pivot individual, care este cel mai caracteristic pentru el și care pînă la urmă determină comportarea lui socială... «Simptomul de clasă» nu trebuie lipit pe om din afară pe obraz, așa cum se procedează de obicei la noi; stigmul de clasă nu este un neg, ci ceva lăuntric, neuro-cerebral, biologic“, întărește meșterul Gorki, cu propria lui experiență și înțelepciune, învățătura leninistă.

„Pivotul“ gorkian izvorăște clar din modul leninist de descifrare și zugrăvire a caracterelor. Gorki, firește, n-a fost singurul care — nu numai la acest capitol primordial al observației juste și al întruchipării pregnante a unui caracter dramatic, dar chiar în domeniul mai extins și mai complex al substanței umane a dramei, ca atare — a găsit sprijinul de bază în modalitatea de a pune și rezolva problema, în părerea lui Lenin în legătură cu ea. Regizorul V. G. Sahnovski, de pildă, pus în fața unei dramatizări a romanului *Anna Karenina*, a aflat liniile majore, „pivotul uman“ determinant pentru conținutul ideologic al punerii ei în scenă, în articolele lui Lenin închinat memoriei și operei lui Tolstoi. „Ele m-au ajutat, mărturisește regizorul, să privesc în așa fel romanul *Anna Karenina*, încît să-mi apară clar, întregul său sens social, care reieșea din materialul și din viața pe care Tolstoi a studiat-o la timpul său. Aceste articole m-au ajutat să-mi lămuresc

în așa fel materialul romanului lui Tolstoi, încă să extrag din el numai ceea ce determină mobilul, conținutul temei ciocnirii Annei cu societatea în care trăiește..."

Ne gândim, cu acest prilej, la unele preocupări și soluții actuale ale artiștilor noștri de teatru, în privința relațiilor dintre fondul uman — psihologic și ideologic — al unei opere dramatice și expresia, pregnanță artistică a acestui fond pe scenă. Ne gândim că adesea, furați de gândul expresiei, unii regizori și actori pivotează, ca să folosim termenul lui Gorki, mai degrabă, dacă nu exclusiv, în jurul unei *idei* despre acel fond uman, și caută să dea acestei idei corporalitate expresivă, dinamicitate scenică, culoare. Ne gândim că în acest chip ei abstractizează, unilateralizează și artificializează omul, destinat să fie purtătorul de cuvânt al ideii lor. Și, ne vine, cu acest prilej, în minte, recentul *Azil de noapte* de la Municipal. Poate pentru că, în jurul lui, prind cu intensitate să se iște discuții. Poate pentru că ne stă în față cuvântul lui Lenin, potrivit montării „teatrale” și dornic să extragă esența ideologică a unui spectacol din amănunțele „de zi cu zi care, după cum se spune, «fac muzica», redau în mod concret atmosfera”. Poate pentru că, prețuind înțelesul care s-a extras din opera lui Gorki — anume: condiția ireparabil ratată a omului în societatea capitalistă — și, prin aceasta dorința regizorului de a împinge denunțul adresat de Gorki Rusiei țariste, în timp, spre vremurile noastre, în spațiu, spre meleagurile occidentului, îl întâlnim din nou pe Lenin, discutând cu Inessa Armand și demonstrându-i întâi că într-o operă de artă: „totul constă în condițiile *individuale*, în analiza *caracterelor* și a psihologiei unor tipuri *concrete*”, și apoi că „nu importă ce anume «vreți să înțelegeți» dumnevoastră în mod *subiectiv*... Importă *logica obiectivă* a relațiilor de clasă...”.

E drept, cazul *Azilului de noapte* de la Municipal invită și la discutarea unei alte probleme, aceea a felului în care rezolvăm raporturile dintre tradiție și inovație. Unii dintre critici prețuiesc spectacolul pentru „modernism” lui. După părerea noastră, asemenea prețuire aduce mai degrabă cu o denigrare nemeritată. Nu întirziem cu argumentele. Trimitem pe cititor la dezbateră de mult apusă, care a pus îndeajuns punctele pe *i* în privința conținutului antirealist, primejdios pentru slujitorii artelor noastre, al conceptului „modernism”. Știm că regizorul a încercat să *inoveze* pentru a sluji actualitatea. Și a încercat să inoveze pe un text dramatic clasic, a cărui montare scenică a făcut *tradiție*. Putem rămâne azi, la tradiția vechilor montări (după cum aflăm de la Lenin), și ele adesea păcătuiind prin estomparea umanității textului? Desigur că nu. Vetustețea ar fi fost nu numai izbitoare, dar și păgubitoare spectatorului nostru care, azi, poate și dorește să surprindă din închisoarea lui Kostiliev, date noi, nu numai adecvate psihologiei sale dar și folositoare creșterii conștiinței și aspirațiilor lui de azi. Fetișul formelor tradiționale, anchiloza în adulara harpagonică a comorilor formale ale tradiției stînjenesc conținutul operei respective, sugrumă calitatea ei, descoperită și fructificată atât de elocvent de Lenin, de a fi mobilă, de a deveni odată cu timpul, de a sluji prin ceea ce devine în timp, actualității. E vorba, așadar, de a nu apăsa, în promovarea tradiției, pe formele care au consacrat-o, ci pe conținutul ei, care se poate și se cere îmbrățișat, continuat și îmbogățit. Aceasta înseamnă însă, nu ignorarea totală și în bloc a formelor tradiționale. Între felul cum Teatrul nostru Național a îmbogățit tradiția, valorificând *O scrisoare pierdută*, și caracterul muzeal cu care a tratat, în recenta reluare, comedia *D'ale carnavalului*, stăpînit de grija de a nu schimba nimic din ceea ce s-a imortalizat *formal* în ea, este o distanță. Între o asemenea păstrare a tradiției, prin nealterarea formei de o parte, și de cealaltă parte (a *Azilului* de la Municipal), repudierea formei tradiționale, înlocuirea ei cu o dinamică și o tendință subiectivă nouă, este un spațiu care se cere încă cercuit în munca și realizările artiștilor noștri de teatru, în domeniul promovării inovatoare a tradiției. Este spațiul care se întinde între felul în care „arhivarii păstrează niște hîrtoage vechi” și înțelepciunea că „a păstra moștenirea nu înseamnă deloc a ne mărgini la moștenire”. Aceste teze au fost, de altfel, și ele, stabilite de Lenin, încă din anii tinereții lui, cînd ducea luptă cu politica culturală și socială a narodnicilor. E vorba așadar de păstrarea, prin continuare și îmbogățire, a moștenirii; de a păstra frumosul, de a-l lua ca model, de a porni de la el „chiar dacă e vechi”; de a ști să discerni între acest *frumos vechi* — izvor al frumosului nou, actual — și frumosul care ține de „cultura moșierească”, construit pe frumuseți artificiale, pe „tonul afectat și pompos” pe care l-a urît Lenin. Este vorba de a realiza nu o despărțire, ci o linie continuă, ascendentă, între moștenirea clasică — „toată cită există la noi și în Europa” — și arta care se naște din conținutul tendințelor actuale de viață ale poporului. E vorba de a ține seamă în educarea estetică a maselor,

de „dezvoltarea celor mai bune modele, tradiții, rezultate ale culturii existente, din punctul de vedere al concepției marxiste despre lume și al condițiilor de viață și de luptă a proletariatului, în epoca dictaturii sale“.

Problema inovației capătă așadar o soluție nu de laborator, ci una de adevărat conținut politic și ideologic. În căutările inovatoare ale artiștilor noștri, actualitatea nu poate în mod valabil să-și afle expresia dorită în afara condițiilor de viață și de luptă a poporului, nici în „revoluționarea“ aparentă a mijloacelor și procedeele artistice. „Noi, bolșevicii, ne-am obișnuit cu maximum de revoluționarism. Dar aceasta nu-i suficient. Trebuie să știm să ne orientăm“, ne învață Lenin. Altfel această „revoluționare“ artistică poate cel mult șoca sau epata spectatorul, dar nu poate să-i și mulțumească efectiv setea de adevăr prin frumos. Asemenea „revoluționare“ de cabinet, scriitorul sovietic Serafimovici, pe cînd făcea cronică dramatică în „Pravda“ anilor imediat după revoluție, o numise „estetism de-a-ndoaselea“. Ea poate fi rezultatul celor mai de bună credință intenții, idei și sentimente ale artistului. Lenin ne învață însă : „Nu idei aparte, ci marxism“, așadar cunoașterea și prezentarea vieții potrivit concepției clasei muncitoare despre lume și viață, potrivit poziției acesteia în fața propriului ei interes de a cunoaște, a simți și a se bucura de artă. La acest interes se gădea Lenin, cînd, cu marea lui grijă de a ridica pe omul muncii la demnitatea și cultura de care e vrednic, prețuia Teatrul Academic de Artă și Teatrul Mic cu vorbele : „Este absolut necesar să depunem toate eforturile ca să nu se prăbușească principalii piloni ai culturii noastre, fiindcă proletariatul nu ne-ar ierta aceasta, niciodată“. Și acest gînd aruncă o lumină deosebită asupra textului de îndrumare generală a artelor în societatea socialistă : „Nu există forme ale științei și artei care să nu fie legate de mărețele idei ale comunismului...“, text înscris în Rezoluția Congresului al VIII-lea al Partidului Comunist Bolșevic.

Sîntem aici, în parcurgerea operelor lui Lenin, încă în domeniul restrîns al indicațiilor „de subtext“, rezultate din întîlnirea unor caractere artistice clasice cu alte „caractere“ din viața reală. Acest domeniu e departe de a fi ajuns la limită. Paginile leniniste înfățișează cititorului-om de teatru, mereu noi, revelatoare căi spre înțelegerea mai profundă a artei sale, spre înălțarea cît mai apropiată de desăvîrșire a creației sale. Dar caracterele dramatice nu sînt, în uriașa operă a lui Lenin, decît un strop din izvorul ei nesecat de învățătură. Vom întîlni în textele leniniste, pe lîngă ceea ce am numi asociații cu literatura și arta teatrală, pe care în infimă parte am încercat să le comentăm, înseși însușirile acestor texte de a fi prin excelență dramatice, de a se constitui (desigur în baza forței cu care Lenin stăpînea dialectica și vedea dialectic viața și problemele vieții) ca adevărate momente dramatice, în polemicile lui aprinse, în publicistica lui atît de vie (chiar acolo unde materialul e aparent refractar vieții și mai cu seamă vieții dramatice), în cuvîntările lui agitatorice... Ne vom apropia atunci, cu și mai aprins interes și mai setoși, de înțelepciunea și îndrumarea lui Lenin. Căci chiar prin arta scrisului său, el ne învață că : „fără emoții umane“ n-a existat niciodată, nu există și nu poate exista «căutarea adevărului de către om». Și prin însăși viața lui închinată adevărului, el ne învață să nu ne limităm în căutarea acestui adevăr la „principiul antropologic“ folosit de Feuerbach și de Cernîșevski, dar să avem mereu în seamă ceea ce el însuși sublinia, comentîndu-l pe Feuerbach : „die dramatische Psychologie“, psihologia dramatică, ca dat al concretului în care se exprimă totdeauna adevărul. Îl vom cerceta și-i vom urma cu atît mai mult sfatul cu cît, îndrumați de partid, în spiritul și în temeiul învățaturii lui Lenin, am realizat tot ceea ce e valoros în scrisul și arta noastră dramaturgică realist-socialistă. Cu atît mai mult, cu cît această realitate este un îndemn pentru oamenii de teatru, de a se strădui cu îndrăzneală leninistă, să afle neconținut căile de îmbunătățire a artei lor.

