

Lenin

ȘI PATOSUL PROMOVĂRII N O U L U I

*Stăm singuri în toată odaia,
eu
și cu Lenin,
Fotografie pe albul perete...*

Vladimir Maiakovski

S

Înt peste 60 de ani de când, în focul luptei pentru construirea „simultană și din diferite părți a unei organizații de luptă pe întreaga Rusie“

— organizație ce avea să devină partidul comunist —, Lenin vorbea de necesitatea unei tribune „de la care să se poată vorbi“ și a unui „auditoriu, care să asculte cu ardoare și să încurajeze pe oratori“ în demascarea „atotputernicului“ guvern rus... El arăta atunci că „un astfel de auditoriu ideal pentru demascările politice este clasa muncitoare“, care are „înainte de toate și cel mai mult, (...) nevoie de cunoștințe politice *vii și multilaterale*“ și este „cel mai capabil să transforme aceste cunoștințe într-o luptă activă“. „Tribuna de demascare în fața întregului popor“, proiectată de Lenin, era un ziar. Dar misiunea ziarului gândit de Lenin — de a învăța păturile populare (potrivit expresiei unui muncitor corespondent al „Iskrei“), „cum trebuie să trăiască și să moară“ — e aceeași cu misiunea teatrului. După Marea Revoluție din Octombrie, această misiune i-a revenit în chip definitiv. Astăzi nu putem concepe la noi, în țările socialismului, artă, nici literatură de orice fel, necum teatru, străine de această funcție de cunoaștere și de educație socială.

PSA 1244/4



Apropierea teatrului de acțiune de agitație politică — așa cum o înțelegea, o lămură și o iniția Lenin — se impune pentru o seamă de considerente, dincolo de faptul că ambele se mijlocesc „prin viu grai“, și dincolo de deosebirile formale ale organizării și manifestării lor practice. O seamă din trăsăturile și cerințele atribuite de Lenin tribunei publicistice revin, cu evidență caracteristică, și celei teatrale. Aceasta, de pildă, se adresează, cu deosebire astăzi, aceluiași „auditoriu ideal“ pe care-l invoca Lenin, aceluiași public dispus „să-i asculte cu ardoare și să încurajeze pe oratori“ — respectiv pe actori — în acțiunea de comunicare și de răspundere a adevărului, public interesat „înainte de toate și cel mai mult“ de „cunoștințe politice vii și multilaterale“, cel mai capabil „să transforme aceste cunoștințe într-o luptă activă“. Alte trăsături asimilează indirect cele două modalități de educare a maselor populare. Dezvoltându-și tezele în legătură cu caracterul și conținutul principal al agitației politice, Lenin nu a avut în vedere corespondențele ce se pot și se cer stabilite între literatura publicistică și cea dramatică; nici de a releva aptitudinea — și îndatorirea — imaginii teatrale de a juca în esență rolul social al acului agitatoric propriu-zis. În 1902, când își publica marea lucrare „Ce-i de făcut?“, el statornicea însă unele principii directoare al căror răsunset atinge astăzi, cu o forță de orientare deosebită, problematica dramaturgiei și activității artistice a teatrului nostru.

Nu e vorba — și nici nu se poate încerca — să actualizăm simplist aceste linii directoare. Obiectivele vizate de Lenin țin de istoria frământată a organizării în spirit revoluționar a mișcării muncitorești din Rusia și a făuririi glorioșului ei partid. Astăzi, partidul lui Lenin construiește comunismul, iar partidul nostru leninist conduce victorios clasa noastră muncitoare, poporul întreg, spre desăvârșirea construcției socialismului.

Între aceste etape istorice se întinde un uriaș cimp de experiențe, care au îmbogățit nemăsurat indicațiile și îndemnul de atunci ale lui Lenin, a căror justete s-a păstrat însă, în esență, neschimbată. Căci piatra unghiulară a luptelor și victoriilor proletariatului rus și ale partidului lui — atunci la începuturi, ca și mai târziu, pînă în cea mai recentă actualitate — a fost și a rămas aceeași: așezarea unei orînduiri drepte, în lume, și, pe baza ei, conștiința comunistă, formarea și întărirea conștiinței comuniste a oamenilor muncii; ridicarea în general a conștiinței umane la înțelegerea clară și deplină a legilor obiective ce stăpînesc lumea; înarmarea filozofică, materială și morală și stimularea omului spre afirmarea și propulsarea lucidă și pasionată a acestor legi, spre transformarea și înnoirea lumii în sensul acestor legi. Închegarea noilor relații sociale în spiritul singurului umanism ce-și merită numele — umanismul comunist — străbate ca un fir roșu întreaga, vastă și complexă, învățătură leninistă, stă la baza cauzei luptei sale și a partidului său. Trecerea anilor, de la o etapă istorică la alta, n-a făcut decît să deplaseze planurile, să lumineze noi orizonturi, să deschidă noi perspective. În condițiile de azi, la ordinea zilei apare în prim-plan problema grăbirii procesului de statornicire, de generalizare și de desăvârșire a conștiinței comuniste în rîndurile constructorilor lumii noi. Coordonatele stabilite de Lenin — și neîncetat verificate, detaliate și regîndite de dînsul, de la un stadiu al revoluției la altul — în domeniul formării și transformării revoluționare a omului se impun de aceea ca puncte de reper, sprijină și luminează orice încercare de a găsi soluții și problemelor noastre de azi, înlesnesc descoperirea rădăcinilor erorilor, acolo unde soluțiile s-au dovedit ori se dovedesc uneori false

Dramaturgia și teatrul zilelor noastre se vor o dramaturgie și un teatru în măsură să reflecte realitatea contemporană ca o realitate în schimbare; ele doresc să stimuleze și să promoveze schimbările legice din realitatea înconjurătoare, să surprindă istoria și societatea umană (în opoziție cu toată vechea dramaturgie de pînă la revoluție) ca o istorie în plină și necesară reinnoire, iar pe om (altădată victimă a legilor istoriei) descoperind din ce în ce mai limpede și mai cuprinzător „secretele“ acestor legi, intrînd din ce în ce mai mult în stăpînirea lor. Dramaturgul nu se mai lasă furat de aspectele „date“ ale realității și nu se mai mulțumește să le constate. Poziția lui — cel mult critică, în cele mai valoroase cazuri ale trecutului — se preschimbă din ce în ce mai intens într-o atitudine activă de protest sau de afirmare. În ambele cazuri, teatrul contemporan părăsește insistențele descriptiviste în conturarea caracterelor, a ambianțelor și a coliziunilor dramatice, pentru a se colora, în schimb, cu o tentă polemică, demonstrativă — agitatorică. Acest caracter polemic, teatrul nostru nou, realist-socialist, și-l justifică

(sau mai bine: și-l pretinde pe bună dreptate), din clipa înfiripării lui, ca o modalitate de luminare și de revoluționare a conștiințelor: mai ieri, demascarea politică a trecutului de exploatare și de obidire a omului; azi, scoaterea la lumină și înfierarea resturilor ideologice și etice ale acestui trecut, a înfriurilor lui în conștiința și deprinderile omului.

Caracterul acesta — de agitație — al teatrului a determinat și în relațiile scenei cu sala de spectatori anumite schimbări, nu lipsite de semnificație. Cea mai puternic vizibilă privește transformarea publicului, dintr-o asistență venită să ia pasiv cunoștință de un spectacol, într-un factor constitutiv al evenimentelor scenice, interesat nu pur și simplu de desfășurarea lor, ci interesat mai ales de felul cum se desfășoară și de direcția desfășurării lor. „Comuniunea cu sala” — pe care am văzut cât de strălucit știu s-o realizeze și s-o fructifice numeroși oameni de teatru — e izvorită nu dintr-un capriciu regizoral, ci dintr-o necesitate *actuală* a teatrului. Necesitate în care eficiența actului artistic se verifică prin eficiența lui în reacția cetățenească-ideologică a spectatorului.

Surprinderea realităților și a omului în procesul devenirii lor istorice; caracterul de dezbatere demonstrativă, agitatorică, de idei; apropierea activă și lucidă a spectatorului de actul artistic sînt tendințe menite să susțină, să dinamizeze, să facă productiv un precis conținut nou — tematic, filozofic, uman — al teatrului contemporan: răsturnările și construcțiile revoluționare ale societăților și conștiințelor umane.

Mișcarea noastră teatrală s-a bucurat, în ultimii ani, de o seamă de realizări remarcabile, pe planul reflectării contemporane a realităților noastre. Ele s-au încrucișat uneori pe acest drum și cu o categorie de realizări a căror eficiență artistică-cetățenească s-a dovedit nemulțumitoare. Totuși, lucrările respective se revendică toate, în intenție — într-o de nimeni contestată bună intenție —, de la trăsăturile valoroase și de la împlinirea înalțelor îndatoriri contemporane ale teatrului: se vor purtătoare de argumente și imagini în lupta care se poartă la noi împotriva urmelor și înfriurilor vechii ideologii și vechilor deprinderi burgheze și mic-burgheze; pentru afirmarea noului în conștiința omului, pentru promovarea noii etici și mentalități sănatoase, socialiste, printre oameni.

* * *

Intenția artistului în reflectarea realității, poziția lui subiectivă față de realitate sînt, în repetate rînduri, discutate de Lenin ca probleme de prim ordin ale actului artistic. Adîncirea și dezlegarea acestor probleme se întreșes cu o complexă rețea de implicații, de la cele privind caracterul libertății de creație a artistului — transmiterea personalității lui, a originalității lui stilistice în opera pe care o creează — la cele privind relațiile lui cu lumea și cu viața înconjurătoare, și pînă la cele ce ating consecințele creației lui în această lume. Încă în „Ce-i de făcut?”, statornicind liniile de bază ale agitației politice, Lenin atrăgea atenția: „Iadul e pavat cu bune intenții, și în cazul de față bunele intenții nu salvează încă de *atracția spontană* de a merge pe «linia minimei rezistențe...». Lui Gorki îi scrie, în legătură cu unele poziții confuze pe care scriitorul se situase: „Această bună intenție a dumitale rămîne însă un bun al dumitale personal, un «deziderat pios», subiectiv. Din moment ce ai scris acest lucru, el pătrunde în rîndurile marelui, iar *semnificația* lui este determinată nu de buna dumitale intenție, ci de raportul de forțe sociale, de raportul de clasă obiectiv...” Inesei Armand îi scrie prevenind-o asupra primejdiei umbririi, dacă nu a denaturării, adevărului prin subiectivitate: „Nu importă ce anume «vreți să înțelegeți» dumneavoastră, în mod subiectiv... Importă *legea obiectivă* a relațiilor de clasă...”.

Aceste pasaje descoperă un important învățămînt: actul artistic nu poate sta numai sub dependența pornirii subiective a artistului, oricîtă bună credință și bunăvoință ar însoți-o. Îl pîndește riscul neadevării lui la realitatea obiectivă, riscul de a nu fi, sau de a fi greșit receptat de cei cărora li se adresează. Lenin atrage atenția asupra originii materiale a ideilor, de care subiectivitatea nu ține totdeauna seama și pe care, prin urmare, o poate estompa sau eluda. Asemenea estompări nu ne sînt cu totul necunoscute în practica teatrului. Ne gîndim, de pildă, că supuși „atracției spontane” a anumitor modalități și mijloace de expresie, pătrunse cîndva cu succes în public (și „consacrate” pentru forța lor caracteristică de a concretiza o anumită categorie de idei, de a da pregnanță unei anumite categorii de imagini), unii poeți ori artiști dramatici sînt tentați să-și subordoneze intențiile lor creatoare mai degrabă acestor modalități și mijloace de expresie,

decît să le modeleze după sorgintea obiectivă, materială, care le-a determinat. Modalitatea agitatorică, caracteristică — dar nu singura — teatrului contemporan, e astfel adesea însoțită pentru ea însăși și promovată cu mai verificați sau mai puțin verificați „excitanți artificiali“; ideile, astfel „agitate“, rămîn în schimb tratate în chip procustian, deci prin silnică închircire sau silnică dilatare, ori trecînd pe al doilea plan și ascunzîndu-se adesea în spatele convențiilor, al metaforelor sau simbolurilor. Cum și cît se împacă agitatoricul (pe care, după învățătura lui Lenin, îl definește claritatea, ideea încorporată în fapte concrete de viață, transmisă energic și fără echivoc) cu natura mai puțin precisă (adesea chiar criptică) a convenției metaforice și simbolice e o chestiune încă insuficient dezbătută. Lenin ne avertizează că simbolul este uneori „un mijloc comod de a te dispensa de necesitatea de a sesiza, de a arăta, de a justifica determinările conceptelor“, cînd „tocmai aceasta este sarcina filozofiei“. Dincolo de bogatul zăcămint teoretic pe care îl conține și pentru definirea simbolului în artă, acest avertisment ne interesează aici, îndeosebi, prin raportare la problema rolului ce se cuvine să-l joace impulsul subiectiv în creația artistică. „Atracția spontaneității“, osîndită ca frînă în procesul cunoașterii și al comunicării cunoașterii, se leagă vădit de acea comoditate (de asemenea, firesc, osîndită) de a ignora sau neglija „determinările conceptelor“. O astfel de comoditate înlesnește și explică înclinarea, pe de o parte, spre înțelegerea difuză, abstractă, convențională, deci indirectă, a realității (de aci, în unele lucrări, nota ades livrescă, teoretizantă, schematică, mai cu seamă atunci cînd schematicismul își caută un nimb izbitor, dar fals poetic) și, pe de altă parte, ca urmare a unei cunoașteri văduvite de o efectivă legătură cu realitatea, spre suprasolicitarea formei, spre insinuarea și presiunea formalismului în actul de creație.

Fenomenul e frecvent și frapant în teatrul antirealist din Occident. Dar tendințe de subiectivitate se fac simțite și în poezia noastră dramatică — fie ca semne (chiar dacă izolate) de recrudescență a unor maniere și procedee de mult părăsite, fie (chiar dacă prizărit) ca ecouri ale unor modele și mode apusene. Demonstrînd o greșită accepție a originalității, aceste tendințe apar stridente pe corpul operei artistice și ating, vulnerabil, cu deosebire nervurile și valorile ideologice ale operei — semnificațiile ei pozitive. „O lingură de catran într-un butoi cu miere“ — își formula Lenin, cu plasticitate, regretul de a vedea cum o nepotrivită înveșmîntare stilistică împiedica pătrunderea în mase a unei scrieri înzestrate cu un prețios conținut. „Aș vrea“, îi scria el tot Inesei Armand, în legătură cu o lucrare pe care aceasta o pregătea, „ca nimeni să nu poată scoate din ea fraze neplăcute pentru dumneavoastră (uneori ajunge o *singură* frază pentru a servi drept lingură de dohot...), să nu poată răstălmăci cuvintele dumneavoastră“.

E limpede că doar unitatea dintre sensul unei idei și expresia care o transmite și o activează, care obiectivează, așadar, intenția subiectivă a artistului, fereste ideea lui de posibile răstălmăciri. Dar o asemenea unitate, pentru a se realiza, presupune ieșirea factorului subiectiv din cîmpul unei accepții exclusiviste, necondiționate, și punerea lui într-o legătură de dependență (de interdependență) cu factorul ordonator al lumii și al sensurilor obiective. Libertatea creației e prin aceasta potențată, fructificată. Relația libertate-creație se refuză unei înțelegeri instinctuale; ea implică o determinare conștientă, o disponibilitate și o dorință, dacă nu și un efort, spre cunoaștere. Intenția nudă a artistului e și absurdă și improductivă, pentru că n-are obiect asupra căruia să se aplice. „Demonstrația este, în general, o cunoaștere mijlocită“, ne citează Lenin din „Știința logicii“ a lui Hegel. Dar opera de artă e prin excelență o demonstrație: o demonstrație specifică — prin imagini; în care cunoașterea lumii de către artist e cu atît mai necesară — obligatorie. Subiectivitatea lui, dacă nu se poate mișca și nu poate produce desprinsă de universul realității înconjurătoare, își descoperă în schimb deplina libertate de a se manifesta în selectarea aspectelor sub care este înfățișat acest univers și a căilor proprii de oglindire, de demonstrare, de mijlocire a acestora.

Optica artistului în fața rețelei de fenomene ale naturii: ce anume fenomene selectează și cum le selectează, cum „se desprinde“ de natură, cum o cunoaște adică și ce cunoaște din ea; cum își mărturisește aflările și cît din ele mărturisește; în ce măsură efortul lui de cunoaștere și de a transmite cunoașterea trece de la simpla reținere a fenomenelor și formelor de suprafață la surprinderea legăturilor cauzale și la pătrunderea în esențe, la descoperirea cauzelor ce le determină și a legilor ce le guvernează; în ce măsură freamătul lui

subiectiv se afirmă solidar cu aceste legi — iată o serie de împrejurări în care personalitatea creatoare a artistului se poate realmente exprima pe sine, deopotrivă cu libertatea inițiativei lui creatoare. Sînt împrejurări care, în același timp, devin criterii de apreciere a valorii actului lui creator.

* * *

Cu deosebire, sentimentul intim de solidaritate a artistului cu adevărul obiectiv este un asemenea criteriu.

Cînd Lenin și-a dezvoltat tezele privitoare la raporturile dintre „Organizația de partid și literatura de partid“ (teze existente embrionar în paginile ce dezbăteau caracterul și conținutul agitației politice), el a avut în vedere și a subliniat ca esențială, în activitatea lor creatoare, această sudură dintre conștiința scriitorului și artistului, și adevărul obiectiv. Căci el nu pretindea legarea activității și operei artistului de interesele și activitatea unei grupări politice oarecare, ci de ale unui partid și ale unei clase, a căror ideologie se întemeiază verificat pe adevăr, a căror acțiune este singura interesată în afirmarea și promovarea adevărului, al căror țel este eliberarea omului din minciună și rătăcire. Îndrumarea de către partid a creației artistice apărea necesară, în această lumină, nu doar și nu atît în ordine organizatorică. Ea apărea ca o condiție firească a însuși actului de creație. Devenind „parte integrantă a cauzei generale a proletariatului“, „a muncii organizate, planificate și unitare a partidului“, literatura și arta urmau, „fără excepție“, să fie animate (și urmărite) de „suflul viu al cauzei proletare vii, lipsind astfel de orice bază străvechiul principiu rus semioblomovist, semiafacerist: scriitorul scrie, cititorul citește“. Spiritul de partid înălța pe artist la conștiința unei responsabilități — față de arta lui și față de cei pentru care practica arta —, responsabilitate pe care nu o mai cunoscuse și care, în orice caz, sub zodia libertății filistine de creație, a carierismului și a subordonării față de „sacul cu bani“, fusese total ignorată. Spiritul de partid îl ridică, în același timp, în prețuirea propriilor lui ochi, în măsura în care îl ridică în stima celor pe care era chemat să-i lumineze. Dar spiritul de partid intra crucial, odată cu aceasta, și în estetică, și în laboratorul izvoditor de frumos, ca un motor dinamizator, ca un factor determinant și ca un termen definitiv al conținutului și al expresiei unei opere de artă.

Chemînd și înlesnind creatorului de artă să se lege „fățîș“ de ideologia proletară, de lupta și eroismul constructiv al oamenilor muncii, spiritul de partid transformă și pe artist, dintr-un observator al cauzei, dar un observator „deasupra vălmășagului“. Într-un participant activ și conștient, într-un luptător pe aceleași baricade pe care stau cei ce au făcut revoluția și construiesc revoluționar altă lume. Caracterul militant pe care îl capătă astfel arta partinică — și expresia ei caracteristică — rezidă în însușirea nu numai afectivă, ci organică, de către artist, a ideologiei și politicii partidului, în înțelegerea, acceptarea și slujirea consecventă și pasionată a muncii practice, de zi cu zi, a partidului. Nu e vorba de a literaturiza, de a turna în straie artistice lozincile, linia partidului. E vorba de a realiza din ideologia, sarcinile și realizările partidului o experiență de viață și, din această experiență de viață, a face temei și motor — argument — pentru experiența și producția artistică.

Experiența de viață — nu simplă „cunoaștere“ detașată, ocazională, a vieții. Aceasta presupune a trăi lucid în *realitate*: a o cerceta, deopotrivă cu inima și rațiunea, cu ochii omului de artă și cu cei ai omului de știință — în ambele cazuri, înaripat de aceeași pasiune, a adevărului; de a urmări pînă la capăt, pînă la semnificațiile obiective ultime, aspectele și procesele de viață — relațiile, contradicțiile și schimbările — din jur; de a discerne astfel, cu claritate, necesarul de întimplător, aparența de esență, frumosul autentic de străluciri amăgitoare, ceea ce e destinat pieririi de ceea ce e chemat să se dezvolte, valorile pozitive de nonvalori — vechiul de nou.

Spiritul de partid își dezvăluie în acest chip, alături de o funcție animatoare caracteristică, și o funcție determinantă în actul reflectării și orientării artistice. El înnobilează elanul și inițiativa subiectivă creatoare, le asigură în același timp capacitatea de a se realiza solidar și în conformitate cu lumea obiectivă, cu legile și sensurile obiective ale dezvoltării ei. Spiritul de partid dă operei de artă garanția veridicității.

Să ne gîndim la unele lucrări dramatice care, chiar interesante prin conținutul lor tematic, lasă totuși în urma lecturii lor un sentiment neplăcut, cel

puțin de neaderență la concluziile lor. Bunăoară, unele piese dornice să demonstreze nocivitatea resturilor burgheze capitaliste în viața și conștiința oamenilor muncii. În aceste piese, fie prezența fizică a acestor resturi, fie urmele și înfruirile lor ideologice și etice sînt de obicei tratate cu pregnanță demascatoare convingătoare; dar în contextul acțiunii dramatice ele apar nu ca niște reziduuri, ci, dimpotrivă, ca niște fenomene dominante în climatul și în relațiile noastre sociale. Evident, un „adevăr“ aparent: deoarece el a fost urmărit și oglindit — mai mult, dacă nu chiar exclusiv — din perspectiva unghiurilor care mai întunecă realitățile noastre; deoarece autorii respectivelor piese opun factorilor negativi — fie direct, prin personaje sau idei pozitive, fie prin mijlocirea indirectă a tendinței demascatoare — prea puțin, prea vag, prea neconcludent și, adesea, conformist, schematic, dinafara vieții, declarativ, freamătul și culorile și substanța reală ale universului uman de gîndire și energie creatoare noi, de creștere irezistibilă ce caracterizează momentul și ambianța actuală a eforturilor constructive ale partidului și poporului nostru.

Lupta dintre forțele ce reprezintă, pe de o parte — într-un proces istoricește necesar de dispariție —, resturile și înfruirile ideologiei și moralei burgheze, iar, pe de altă parte, conștiința nouă, sănătoasă, socialistă, în plină dezvoltare și generalizare, este tărîmul principal al luptei de clasă în etapa actuală a revoluției noastre. Numai că, uneori, ea e înțeleasă și oglindită în creația noastră artistică prin răsturnarea raportului obiectiv, existent azi între aceste forțe. Apar astfel pe prim-plan medii sociale mic-burgheze sau de formație mic-burgheză. Ne aflăm, cu atare lucrări, în fața unor semiadevăăruri. Existența unor asemenea medii și felul existenței lor (dacă nu pot și nici nu trebuie respinse oglinzirilor artistice) nu pot — pentru ca oglindirea să respecte adevărul și să-l promoveze — să fie privite ca acoperind universul uman real al vieții noastre, problematica reală — complexă și multilaterală — a procesului de educare și transformare socialistă a conștiinței omului. Căci nu răzlețe unghere întunecoase și bolnăvicioase ale vieții noastre, ci, dimpotrivă, o uriașă volbură de lumină, de sănătate, de optimism, de energie ziditoare, o reprezintă și o caracterizează.

Problema lichidării înfruirilor educației burgheze din conștiința oamenilor, problema reflectării luptei dintre vechi și nou se cer rezolvate pornindu-se de la această adevărată realitate, de la existența dominantă și de la caracterul impetuos al dezvoltării moralei noi, socialiste; de la atitudinea nouă față de muncă, față de bunurile obștești și îndatoririle sociale; de la relațiile noi de întrajutorare to-vărășească între cei ce muncesc; de la acea forță pe care o reprezintă conștiința tot mai înaintată a oamenilor muncii; de la identificarea lor cu interesul general, de la încrederea lor în viitor, de la hotărîrea lor de a-și aduce contribuția la victoria deplină a socialismului. Sînt, în rîndurile de mai sus, amintite unele din constatările și aprecierile date de partid la cel de-al III-lea Congres, în legătură cu situația actuală a societății noastre pe tărîm moral, ideologic. Pomenirea lor era necesară pentru a arăta că problemele de conștiință, de educare socialistă a conștiinței, se cer puse și rezolvate, în literatura noastră dramatică, de la acest înalt stadiu general, și nu de la treptele joase, de dinainte de începuturi, ici-colo încă nedepășite.

Ceea ce în nici un caz nu înseamnă renunțarea la înfățișarea greutăților, a aspectelor înapoiate din viață. Nimeni nu invită la sterilitatea idilismului, tot atît de păgubitoare ca și predispoziția spre cealaltă extremă. Revoluția și victoria în construcția socialistă sînt lupte. Lupte anevoioase, eroice, cu cele mai felurite, mai neprevăzute, mai complicate obstacole și vrăjmășii. Victoria în aceste lupte, soluțiile contradicțiilor (respectiv ale conflictelor dramatice) nu sînt venite simplist și idilic „deus ex machina“ în viața poporului. Ele sînt rodul unor atitudini convinse și ale unor conștiințe eroice, rodul unor fapte și eforturi ale unor cuceritori neînduplecați ai noului. Aceste conștiințe și atitudini, aceste fapte de luptă și aceste eforturi nu au fost — iar în munca generală pentru desăvîrșirea construirii socialismului nu sînt — abstracții, formule convenționale, ci oameni — oameni, în puterea exemplară, comunistă, a cuvîntului; oamenii, singuri reprezentativi și semnificativi, în perspectivele de ieri ale revoluției, ca și în cele de azi ale muncii pentru lichidarea vechiului și pentru instalarea deplină a noului în cugete și în raporturile sociale. Ei sînt singurii, în același timp, în stare să dea greutatea emoțională necesară și eficiența educativă cerută, atît dramatismului situațiilor și conflictelor, cît și deznodămintelor lor. Acești oameni sînt azi adevărul în viața noastră, perspectivele ei. Pe măsura lor reală, ei au apărut — și apar încă

în creația noastră dramatică — prea meteoic și, cînd apar, prea izolați față de contextul uman de care aparțin. Încă o dată, nu e nici pe departe cazul să renunțăm la polemica și ofensiva împotriva purtătorilor de cuvînt și de înfrîurire ai ideologiei, ai deprinderilor, ai moravurilor și moralei vechi burgheze. Lenin numește „custozi ai tradiției capitalismului“ pe cei ce încurcă — cu voie sau fără voie, sau prin formație — construcția socialismului. Și ne învață că „nu putem să ne îndeplinim datoria, fără a duce război împotriva“ lor; că nu am fi comuniști, „ci niște cirpaci“, dacă i-am tolera în mijlocul nostru. Ne învață că împotriva lor — a „purtătorilor concreți ai răului“ — se cere folosită o vehemență revoluționară neîmpăcată. În același timp însă, încă la cele dintîi începuturi ale construcției, în condițiile multor inerente stîngăcii, din lipsă de calificare, în condițiile sabotajelor deschis-dușmănoase, Lenin vorbește de „educația maselor pe bază de exemple și modele vii, concrete, luate din toate domeniile vieții“, despre necesitatea de a se cunoaște cu deosebire și de a se apleca asupra „aspectului de toate zilele al vieții dinăuntru fabricii, dinăuntru satului, dinăuntru regimentului, unde se zidește cel mai mult noul, unde e nevoie de cît mai multă atenție, publicitate, critică publică, combatere a tot ce nu e bun, de îndemn de a învăța din ceea ce este bun“. Să mai amintim prea cunoscuta împrejurare în care Lenin îi îndeamnă pe Gorki să părăsească din cîmpul observațiilor lui cercul strîmt și maladiv al „rămășițelor“? În acea împrejurare, Lenin îi recomandă scriitorului să observe și să studieze „ca artist“ noul din viață — „jos, acolo unde se poate vedea munca de construire a unei vieți noi, într-o așezare muncitorească din provincie sau într-un sat...“; căci numai acolo „e lesne să faci de la prima vedere o distincție între descompunerea vechiului și mlădițele noului“.

* * *

O atare abordare a problemei, credem, dă răspuns și duce la rezolvarea și a unor întrebări ce frămîntă într-o anumită măsură pe scriitori și artiști: întrebări în legătură cu modalitatea reflectării acestor realități și a măsurii în care polemica și satira dramatică își mai pot găsi în ele mediul prielnic de dezvoltare. Revoluția socialistă — ideologia ei, oamenii ei, construcția ei — a restructurat unele din canoanele, ce păreau imuabile, ale construcției dramatice. Tragedia, de pildă, s-a cristalizat, de mult, în gîndirea și realizările scriitorilor realist-socialiști, ca o specie deschisă încrederii în victoria vieții, încetînd a mai fi oglinda umană a resemnării în fața implacabilului, a neputinței de a face față și de a se împotrivi implacabilului. Viziunea istorică, perspectivistă, asupra realităților, venită să înlăture din conflictele dramatice inerția tipic burgheză, datorată concepției că așezările sociale sînt imuabile, ne e de asemenea familiară. Scriitorul nostru vede așezările sociale născîndu-se, dezvoltîndu-se, transformîndu-se. Modul acestei transformări și succesiunea stadiilor procesului de transformare rămîn însă, e drept, o problemă ce-și caută rezolvarea, Linia epică în desfășurarea acțiunii dramatice și dezbateră dialectică a ideilor sînt încercări înnoitoare, cu certitudine determinate de această justă viziune a transformabilității relațiilor și orînduirilor sociale, a deprinderilor și conștiințelor umane. Oglindirea succesiunii — istoricește necesară — a noului după vechi a determinat desigur și caracterul polemic al noii noastre drame. Lenin ne arată doar că nu se poate vorbi de o succesiune a ideilor, fără a o prezenta ca o luptă între idei. Atît numai că această luptă ia adeseori aspectul — în dramaturgia noastră — unor confruntări și înfruntări abstracte de convingeri și de argumente. Polemica (lupta și succesiunea dintre vechi și nou), justificîndu-se pe considerentul că teatrul contemporan se definește prin excelență ca un „teatru de idei“, se plasează astfel numai formal în sfera teatrului, fiindă acestuia fiind de neconceput fără și înafara caracterelor, a ciocnirii între ele, a acțiunii, a unei fabule, eficiența și forța lui educativă stînd în puterea de convingere și de emoționare a acestor caractere, a acestor acțiuni, a fabulei. Este și această tendință, care se manifestă prin înlocuirea caracterelor cu convenții caracterologice (în tond cu difuzoare costumate de opinii

contradictorii), un soi de justificată și dăunătoare ignorare sau minimalizare a revelațiilor vieții. „Mai puține raționamente intelectualiste“ îl auzim pe Lenin îndrumându-ne. „Mai aproape de viață. Mai multă atenție pentru *noul* pe care masa muncitorească și țărănească îl zidește în *fapt* în munca ei de toate zilele. Mai multă *verificare* pentru a vedea în ce măsură acest nou este *comunist*“, ne mai învață Lenin.

Aflăm, în aceste cuvinte, nu numai, din nou, o fierbinte chemare a omului de artă la contactul nemijlocit cu viața, ci și drumul spre definirea și așezarea justă a coordonatelor teatrului nostru ca teatru de idei. Raționamentele să fie concretizate în fapte și relații umane. Termenii noului și victoria noului să vorbească cu forța vieții, nu cu nedefinitul abstracțiilor.

Fraza finală a lui Lenin ne întoarce nemijlocit la o altă funcție, hotărâtoare, a spiritului de partid : funcția lui de orientare. Puritatea ideologiei și apărarea purității ideologiei partidului fac corp comun cu pasiunea pentru adevăr. Îndemnul la îndatorirea de a verifica în ce măsură noul descoperit, sau inițiat de oameni, este comunist nu face decât să-l clarifice pe artist, să-i țină mereu treze gândirea și privirea asupra sensurilor și obiectivelor către care cată să se îndrepte creația lui, pentru a fi nu numai purtătoare de adevăr, dar și pentru a contribui la grăbirea victoriei adevărului în lume. E un îndemn care se cere cu atât mai mult ascultat, și a cărui semnificație se cuvine cu atât mai mult subliniată, astăzi, în condițiile luptei pentru apărarea păcii în lume, pentru o coexistență pașnică a orînduirilor sociale diferite. Între ideologia comunistă și cea burgheză nu poate exista împăcare. Dimpotrivă, coexistența pașnică a modurilor de viață diferite cheamă pe omul nostru de artă să ducă mai departe, mai susținut, lupta pentru apărarea purității ideologiei clasei muncitoare, pentru afirmarea superiorității ei, pentru promovarea ei ; îi cere un spor de fermitate și de claritate. Lipsa de orientare în reflectarea realității, citim în Lenin, „este un lucru stupid, absurd, scandalos și dăunător“. De asemenea, confuzia în orientare, a cărei consecință se îndreaptă în fond împotriva vederilor și țelurilor partidului. Iar verificarea caracterului comunist al noului, pe care o leagă tot de prezența artistului în plinul vieții și muncii generale, nu e un îndemn nici el întimplător, căci el reprezintă criteriul funcției educative a operei de artă. „La baza moralei comuniste, ne arată în adevăr Lenin, stă lupta pentru desăvîșirea comunismului. Iată — adaugă el — în ce constă și baza educației, a pregătirii și a instrucțiunii comuniste...“

* * *

Tezaurul de învățături leniniste e inepuizabil. Să-i cercetăm mereu luminile și cu privire la trăsăturile și cerințele expresivității artistice, determinate de spiritul de partid, de înțelegerea acțiunii artistului ca parte integrantă a ideologiei, a politicii partidului, a muncii, a construcției lui și a oamenilor muncii. Învățătura leninistă cu privire la patosul avîntat și adînc revoluționar, oricînd necesar — în polemică cu vechiul și mai ales în afirmarea noului —, la patosul care se definește prin visare îmbinată cu luciditate, prin năzuința fierbînte de mai bine, îmbinată cu convingerea că acest bine poate fi și trebuie cucerit, ne stă, model și chemare, la îndemîna noastră, pentru a învăța și practica — cu un tot mai profund spirit de partid — acest patos.

Florin Tornea