

Aș vrea să mai semnaliez încă o tendință dăunătoare. Se vorbește foarte mult de lupta dintre vechi și nou. Dar cum să înțelegem această luptă? La Congresul al III-lea al Partidului Muncitoresc Român s-a arătat că „în prezent activitatea ideologică, munca de lichidare a înrîririlor educației burgheze din conștiința oamenilor, este tărîmul principal al luptei de clasă, al luptei între vechi și nou”. Așa cum, în unele redacții, nu se mai acceptă povestiri cu tema intrării țaranului în gospodăria colectivă, pe motiv că acum s-a înfăptuit colectivizarea totală, ca și cum ne-ar strica dacă am avea acum un roman de puterea „Pămîntului desțelenit” al lui Șolohov, am impresia că în lumea teatrală domnește o oarecare rezervă nejustificată față de lucrările dramatice care expun, în zilele noastre, conflicte puternice. Lăsînd de o parte faptul că unii nu sesizează că lupta de clasă e o formă acută a luptei dintre nou și vechi, aș îndrăzni să cred că conflictele contemporane se pot descoperi pentru dramaturgia noastră și în contradicțiile izvorîte din lupta de clasă din domeniul ideologic, și — în general — din lupta dintre vechi și nou din sinul societății socialiste.

Al. I. Ștefănescu

Între cunoașterea vieții și relațiile factorilor dramatici



-a spus că atenția deosebită pe care o acordăm de la o vreme conflictului ar putea duce la neglijarea altor factori decisivi, cum ar fi acțiunea și caracterele. S-a arătat că există piese care, în ciuda unui conflict puternic, nu se disting printr-o acțiune susținută. M-am oprit asupra acestei afirmații, fiindcă eu nu cred că un asemenea lucru este cu putință. Este oare posibil ca, într-o piesă clădită pe un conflict real, în care se ciocnesc poziții adverse de gîndire, în care se înfruntă caractere deosebite, puternic conturate și interesante, să nu existe acțiune? Vom fi desigur cu toții de acord că, într-o piesă realizată, acțiune, caractere, conflict concurează, toate, spre același țel și că în nici un caz ele nu pot fi despărțite. Că, evident, sursa dramei este conflictul, iată un fapt incontestabil (și nu vreau să fiu eu acela care să descopăr acest bătrîn și brutal adevăr). Ar fi însă nepotrivit să discutăm acum și aici, din nou, asupra elementelor care constituie esența teatrului, structura lui intimă, pentru a descoperi cîteva locuri comune. Mai important mi se pare să ne oprim asupra unora din cauzele pentru care conflictele din piesele noastre dau cîteodată semne de paloare. Încep prin a spune că unele lucrări păcătuiesc prin aceea că, după ce schițează cîteva tipuri, expun și angajează drama, autorii lor „amortizează” ceea ce-i acut în conflict: ei răspund convențional și „în principiu” propriilor lor întrebări înainte de a fi luminat suficient, și „palpabil”, motivele sufletești care lucrează în sufletele eroilor și forțele sociale și etice care determină deznodămîntul. Este un

adevăr curent, dar nu mai puțin un adevăr hotărâtor. Cu un cuvânt, pentru a evita ca eroii să devină simpli „purători de cuvânt“, situațiile — simple ecuații, iar deznodământul — o rezolvare abstractă a problemei, autorii nu au adeseori decît să fie consecvenți cu propriile lor intenții, să urmărească pînă la capăt procesul de viață reflectat.

Am avut prilejul, asistînd la repetițiile piesei lui Sütö András — *Nuntă la castel* (piesă pe care o prețuiesc în mod deosebit și pe care dacă o aduc aici în discuție nu este în nici un caz pentru a-i micșora valoarea) —, să înțeleg ce importanță a avut faptul că autorul piesei nu a tras la momentul convenit toate concluziile premiselor sale dramatice. Acest lucru se referă nu numai la conflict, dar evident și la caractere. Spre exemplu, Anton Mădăraș este înfățișat la începutul piesei ca un om cu o concepție relativ înaintată (el este foarte devotat colec-tivității), dar se află, în același timp, în fizionomia sa morală o anumită înclina-ție spre inerție, care-l împiedică să vadă realitatea în perspectivă. Tempera-mental, el este o structură tenace. (Mie mi s-ar fi părut foarte interesantă dezvoltarea pînă la capăt a acestui tip uman.) Dar, în finalul piesei, Mădăraș (deci tenacitatea în persoană) își dezmente firea fără o justificare plauzibilă, renunțînd brusc la convingerile sale. Finalul piesei este, evident, în sensul adevă-rului, dar el rămîne neverosimil și lipsit de forță convingătoare întrucît nu ni s-au înfățișat determinantele transformării lui Mădăraș. Deznodământul piesei, firesc pentru cel ce cunoaște sensul istoric al realității noastre, apare sărăcit de valorile lui necesare.

Aș vrea să mă raliez (parțial) la o afirmație expusă în discuția noastră, și anume că nu totdeauna motivele curente sînt vinovate de caracterul sumar al anu-mitor piese. Ci receptarea neprelucrată a motivelor și soluțiilor. De altfel, am constatat cu toții cum motive și soluții oferite de un scriitor într-un caz dat și valabile pentru acel caz reapar (altfel înveșmîntate, dar aceleași) în alte lucrări. Este un fenomen care duce la neglijarea formelor vii, particulare de viață și la vehicularea cu preponderență a principiilor nude, luate de-a gata. În acest fel, ceea ce este adevărat și semnificativ în principii (ca generalizare a realității) se dimi-nuează, fiind particularizat. De aici nu trebuie însă nicidecum să se tragă concluzia că scriitorul se poate dispensa de a căuta el însuși motive artistice. Eu cred că talentul dramaturgului este și acela de a descoperi, înaintea altora, marile subiecte de viață.

Vreau să mă refer, în fine, la o altă problemă legată de argumentația dra-matică, problemă pe care a semnalat-o Paul Everac. El a spus — și am înțeles acest lucru încă la lectura piesei sale — că instrumentul principal de convingere pe care a ținut să-l folosească în ultima sa lucrare este discuția, conversația, sau ca să spunem în alt mod, „munca de lămurire“. Nu pun nici o clipă sub semnul îndoielii posibilitatea ca un om să se clarifice de-a lungul unei discuții și, mai mult decît atît, consider că duelul argumentelor și contraargumentelor este un mijloc prin excelență dramatic, și că, în acest sens, este absurd să se arunce oprobiul asupra lui. De altminteri, noi știm foarte bine din viața noastră, a fie-căruia, ce puternic ecou îl au argumentele și contraargumentele. Ce vreau să spun aici? Că există, într-o seamă din piesele pe care noi le vedem, o carență sub alt raport. Se emite un argument, dar nu se resimte rezonanța lui. Argumentul ca și caracterul se realizează într-o acțiune dramatică ascendentă. Am să citez, spre exemplu, piesa lui Nicuță Tănase, în care asistăm la transformarea, printre alții, a unui muncitor aflat pe pragul decăderii morale, dar care are un brusc reviri-ment. Personajul este avertizat de-a lungul piesei asupra comportării și conse-cințelor comportării sale, dar fără rezultat. La un moment dat însă, o ultimă împlinire schimbă structural evoluția eroului. Ce s-a petrecut? Pot să cred foarte bine că noul argument este mai puternic decît toate celelalte. Dar nu văd procesul sufletesc ce a determinat schimbarea.

Cele cîteva aspecte ale problemei conflictului — asupra cărora am dorit să mă opresc — vorbesc, în cele din urmă, despre corelația conflictului cu caracterele personajelor și acțiunea dramatică și despre necesitatea dezvăluirii unui mesaj dramatic în forme concrete, noi, particulare de viață. Mă întreb însă dacă toate acestea nu sînt mai strîns legate, decît s-a arătat în discuția noastră, de ceea ce se numește pur și simplu valoarea artistică a unei scrieri?