

# FANTEZIA DRAMATURGULUI ȘI CONFLICTELE VIEȚII

## I

**D**espre fantezia dramaturgului? Aha! Va fi vorba, desigur, despre basme și legende dramatizate, despre simboluri, despre dramaturgia de anticipație științifico-fantastică... Ei bine, nu. La locul și rolul simbolului în dramaturgia realistă ne vom referi abia în partea a doua a articolului de față. În prima parte însă, ne vom ocupa numai și numai de piesele care aduc pe scenă realitatea cotidiană, viața de toate zilele. Căci și aici, ba chiar în primul rînd aici, este necesară fantezia creatoare a dramaturgului, menită să releve marile semnificații ale epocii în care trăim, să dea luptei triumfătoare a noului contra vechiului strălucirea artistică ce i se cuvine. Nu este suficient să reproduci pe scenă unele întâmplări din realitatea înconjurătoare, ca să te poți numi autor contemporan. A fi contemporan înseamnă a da un răspuns viu, pasionat, de pe pozițiile gândirii celei mai înaintate, la întrebările și frământările oamenilor vremii tale. Opera de artă nu este o simplă copie a realității și nu se mărginește să ilustreze, să exemplifice un adevăr, ci reprezintă o imagine originală, care poartă amprenta puternică a individualității autorului, cu universul său de idei și sentimente. Puterea deosebită a artei de a emoționa și a convinge se datorește tocmai acestui bagaj afectiv, unic și nerepetabil, pe care ea îl conține. Forța combativă a artei militante izvorăște tocmai din participarea subiectivă a artistului la conflictele vieții, din faptul că el se simte angajat, răspunzător, obligat să ia atitudine. Cine nu înțelege acest lucru, riscă să ia naturalismul drept realism sadea și nu va pricepe nici în ruptul capului de ce publicul este interesat și emoționat la o piesă plină de viață, dar cască la o lucrare schematică — ambele la fel de juste și actuale din punctul de vedere al temei.

Dar de ce atita patos și atita sentențiozitate în afirmarea unor principii estetice elementare, de mult cunoscute? După părerea mea, aceste principii elementare, unanim acceptate, trebuie reamintite și sublimate, ele nu trebuie scoțite de la sine înțelese și lăsate mereu între paranteze, trebuie atrasă atenția asupra lor, pentru ca astfel să poată fi înlăturate rămășițele confuziei între tipic și media statistică, între imaginea artistică individuală, cu largi semnificații generalizatoare, și cazul „cel mai des întilnit“.

Desigur că femeile-comisar, trimise să restabilească ordinea pe vase cuprinse de anarhie, nu au reprezentat, în timpul revoluției, fenomenul cel mai frecvent, dar Vsevolod Vișnevski a ales tocmai un astfel de caz, anume pentru a reliefa, în contrast cu discrepanța forțelor fizice care se înfruntă, tăria morală a comunistului, puterea de pătrundere a ideilor partidului.

Dar Maiakovski de ce și-a ales ca personaj principal tocmai o „ploșniță“, un bețiv, un huligan? Doar nu muncitorii care-și renegau clasa și tindeau să se însoare cu fete de frizeri particulari erau caracteristici epocii de avînt constructiv a anilor douăzeci. Maiakovski a vrut să arate în această piesă că „ploșnițele“ de teapa lui Prisîpkin nu vor avea ce căuta în societatea comunistă viitoare. Acest mesaj, cît se poate de caracteristic epocii respective, își păstrează întreaga actua-

litate și — prin lumina puternică edificatoare pe care o aruncă asupra unei din deosebiri fundamentale dintre lumea nouă și cea veche — va continua cu siguranță să-i intereseze pe oameni și în comunism, atunci când prisipkinii vor fi dispărut de mult. Să luăm și alte exemple. Ce i-o fi venit lui Pogodin să se ocupe, în Aristocrații, de o categorie absolut minoritară, aceea a liotei de răufăcători, prostituate și paraziți, pe cale de a se reeduca prin muncă? E limpede pentru oricine că, în acest caz concret, Pogodin a găsit prilejul de a releva artistic o trăsătură însemnată și generală a orînduirii sovietice, umanismul ei, capacitatea ei de a reda demnitatea umană chiar și a celor elemente pe care societatea burgheză, considerîndu-le „nerecuperabile“, le împingea cu cinism tot mai la fund. De ce și-a consacrat Salinski piesa Nila toboșara unei fete care, îndeplinind o misiune secretă în timpul războiului, a trebuit să îndure în tăcere disprețul și ura compatrioților săi, pentru a căror fericire lupta? Nu multe fete au trăit drama Nilei, dar, urmărind destinul ei, avem prilejul să cugetăm cu emoție la minunatul patriotism socialist, la devotamentul fără margini față de cauza leninistă, trăsături care — manifestate aci într-o împrejurare excepțională — sînt însă proprii, pe scară largă, tineretului sovietic educat de partid.

Realitatea actuală, lupta între vechi și nou ne sînt cunoscute și din ziare, din lucrări politice și științifice etc. Opera de artă are meritul de a ne dezvălui fațete concret-individuale, inedite, ale acestei realități, ale acestei lupte — de a le dezvălui în imagini care înmagazinează experiența proprie, subiectivitatea, punctul de vedere personal al autorului. Nu face să tei condeii în mină și să scrii o piesă de teatru dacă nu ai de spus oamenilor ceva nou, un lucru pe care nimeni altul în afară de tine nu l-ar putea spune. Cînd, de la primele citeva scene, orice spectator își poate da seamă cu ușurință ce se va întîmpla în actul II și care va fi deznodămîntul, piesa nu mai este necesară. Chiar dacă autorul încearcă să mascheze acest lucru, creînd false neînțelegeri, conflictul rămîne pueril, neconvîngător. Asemenea piese inutile se scriu destul de des, iar uneori se și joacă.

Pentru a fi interesant, adică a prilejui o revelație artistică spectatorului de astăzi, conflictul dramatic trebuie să cuprindă anumite elemente de neprevăzut. Nu ne referim aci la surpriza de situație, de intrigă, ci la substanța de idei a piesei, la capacitatea ei de a ridica în fața societății aspecte inedite ale unor probleme însemnate (sau de a le ridica într-o formă inedită, merită să trezească, să stimuleze interesul, să sublinieze acuitatea lor), la descoperirea artistică a unor mobiluri și raporturi care, în decursul acțiunii, se dovedesc a fi ascunse sub scoarța exterioară a întîmplărilor. În tragedia antică, eroii aflau deseori că sînt victimele unor coincidențe funeste, puse la cale de zei sau datorate sorții. (E ceea ce Aristotel numea „recunoașteri“). Astfel se impunea pe neașteptate raportul de subordonare al omului față de destin.

Excluzînd fatalitatea sau întîmplarea ca explicații ale conflictelor sale, inspirate din viața cotidiană, teatrul realist contemporan pretinde cu atît mai insistent o „recunoaștere“ a esenței îndărătul aparenței. Sistemul lui Stanislavski — merit să corespundă tocmai acestor cerințe ale dramei contemporane — pornește de la ideea că lucrul cel mai important este să cauți și să revelezi supratema fiecărei lucrări. Dacă uneori „supratema“ are un caracter freudian (ca în unele piese ale lui O'Neill sau Tennessee Williams), sau tinde să afirme absurditatea existenței umane (la Beckett), în teatrul realist ea indică acel sistem complex de răspunderi și relații sociale în care eroii se află prinși ca într-o plasă de păianjen, fie că-și dau, fie că nu-și dau seama de aceasta.

Ibsen a pus temeliele realismului modern în teatru, procedînd la o incizie îndrăzneată în trupul societății burgheze și demonstrînd cu precizie neiertătoare că „fericirea“ și „liniștea“ iluzorie a Norei sau a doamnei Alving se bazează pe falsitate, pe minciună. Se întreprinde, ca să spunem așa, o analiză a „stîlpilor societății“ și se dovedește, în poftida înfățișării lor mărețe, că sînt șubrezi. Punîndu-și întotdeauna eroii în situații paradoxale, Shaw nu face decît să aplice în felul său aceeași metodă, contrazicînd principiile și „adevărurile“ unanim acceptate de opinia publică burgheză<sup>1</sup>. Teatrul lui Cehov este un teatru al destrămării iluziilor, un teatru care cheamă la luciditate, condamnă visarea sterilă, romantismul desuet, și își îndreaptă nădejtile — deși încă în termeni vagi — spre

<sup>1</sup> A se vedea, în acest sens, articolul lui A. Anikst, „Cum poți deveni un Bernard Shaw“, reproduc în „Probleme de teatru și cinematografie“, nr. 6/1956.

forțele sănătoase ale societății, care treceau neobservate, spre valorile morale bazate pe muncă modestă dar cinstită, plină de pasiune. Aceste trăsături cehoviene au exercitat o influență hotărâtoare asupra întregii dramaturgii a secolului nostru, de la Gorki pînă la Brecht sau Miller. Citadela sfărîmată de Horia Lovinescu este o lucrare de tradiție cehoviană, nu numai pentru că are „atmosferă”, ci în primul rînd prin conflictul ei, care pune în lumină sfărîmarea mirajului filozofiei individualiste și al unității familiei burgheze.

Dramaturgia realist-socialistă, continuînd procedeul lui Ibsen, Shaw sau Cehov de a confrunta aparențele amăgitoare cu realitățile mai adînci, și de a răsturna astfel miturile „armoniei” și „eternității” orînduirii de clasă, face totodată un salt calitativ, revoluționar. Pentru întîia oară, conflictele sale izvorăsc din incompatibilitatea vechilor relații între oameni, considerate pînă acum absolut normale, precum și din afirmarea unor relații noi, „neobișnuite”. Aceasta este, de pildă, metoda lui Leonov. Însuși titlul piesei Un om obișnuit conține, în acest sens, o nuanță de manifest. Ceea ce era cîndva obișnuit, firesc, devine perimat, inadmisibil, iar ceea ce era excepție, eroism rahmetovian, intră în ordinea naturală a lucrurilor. Dramaturgului care știe să vadă, nenumerate laturi ale realității, socotite banale, uzate, i se înfățișează într-o lumină nouă. În asemenea cazuri, constatăm că autorul „a avut ceva de spus”.

Dar pentru ca mesajul său să aibă pregnanță, el trebuie să găsească, respectiv să imagineze, acea împrejurare concret-individuală, care să oblige pe eroi să în cunoștință de raporturile lor, de răspunderile lor (sau, dimpotrivă, să demonstreze că eroii nu înțeleg aceste răspunderi, ori fug de ele), și totodată să ne comunice aceste raporturi pe cale afectivă, stîrnind risul sau tulburarea noastră. Iar în acest scop, autorul trebuie să-și plaseze eroii în împrejurări de natură să releve cu toată puterea, cu toată ascuțimea, conflictul dintre nou și vechi.

În cadrul unuia dintre recitalurile oferite cu prilejul vizitei în țara noastră, artiștii Teatrului „Pușkin” au interpretat o amuzantă scenetă de Poleakov. Pe scurt, e vorba despre o tînără scriitoare care se prezintă la redactorul unei reviste cu o povestire avînd aproximativ următorul conținut: e noapte; toată lumea doarme. Deodată se aud strigăte: „Foc, foc”. Bravul pompier X, sărînd fără teamă în mijlocul flăcărilor, salvează un om de la moarte. Pentru aceasta, comandantul îl felicită și-l propune spre decorare.

În urma rezervelor și observațiilor redactorului, schița s-a transformat cam așa: e noapte; nimeni nu doarme, toată lumea se află la datorie. „Nu va izbucni nici un incendiu — strigă cineva. Noi veghem și vom preveni orice pericol”. Ne-trebuînd să salveze pe nimeni, pompierul X este felicitat călduros și propus spre decorare.

Desigur, numai un Herostrat ar putea să nu se bucure că n-a izbucniț nici un foc. Din punctul de vedere al pompierilor este chiar foarte lăudabil că au fost luate toate măsurile de siguranță. Dar atunci, la ce bun povestirea?

Amîntînd acest exemplu și pledînd pentru conflicte ascuțite, încordate, mă întreb: își va incipui oare cineva că sînt împotriva prevenirii incendiilor?

E vorba de a construi un asemenea conflict care să provoace în mod obligatoriu o reacție, să angajeze, să nu lase indiferent — un conflict care să ridice o întrebare și astfel să permită să se treacă de la nepăsare la frămîntare, de la nedumerire la înțelegere, de la aparență la esență. Desigur că mijloacele artistice concrete cu care acest lucru poate fi realizat prezintă o varietate înfînită, depășînd orice clasificări sau categorii. Putem remarca însă anumite aspecte mai frecvent întîlnite în dramaturgia contemporană. Mulți autori își plasează eroii în împrejurări extreme, neobișnuite, îi supun — ca să spunem așa — unei „probe de foc”. Așa se întîmplă în Invasia sau O chestiune personală, în Vrăjitoarele din Salem sau în Montserrat. În asemenea piese nodul conflictului îl constituie o încercare grea, hotărâtoare, în fața căreia eroii sînt siliți să-și pună întrebări capitale, să-și definească atitudinea față de patria, de poporul sau de clasa lor, față de unele probleme fundamentale ale epocii lor. Acest rol catalizator îl are cazul Ion Gheorghe în Ziariștii de Al. Mirodan, sau ancheta judecătorului Dragomir în Dacă vei fi întreat de Dorel Dorian.

Alteori, desfășurarea conflictului dramatic tinde să ne arate că realitatea trebuie înțeleasă cu totul altfel decît pare la prima vedere. Este metoda preferată a lui Brecht, menită să zdruncine prejudecăți larg răspîndite. Mama Courage apare și acționează ca un om care trăiește de pe urma războiului și care n-ar putea trăi fără el, dar războiul este acela care-i răpește tot ce are mai scump.

Conflictul ne obligă deci să privim realitatea dintr-un alt unghi de vedere decît cel înrădăcinat. Contradicția dintre aparență și esență alimentează deseori contrastul comic. În Mielul turbat, furia cu care Spiridon Biserică demască pe conducătorii necinstiți ai cabinetului tehnic este cu atît mai ilariantă — și mai relevantă totodată — cu cît eroul părea la început mai „docil“.

Îndeobște, relațiile profunde ale oamenilor se dezvăluie mai viu, mai ascuțit, mai emoționant, atunci cînd o ciocnire modifică sau amenință să modifice mersul liniștit al lucrurilor. Marx spunea că trăsăturile intime ale unei societăți apar cel mai puternic și mai limpede nu în perioadele de evoluție lentă, ci în momentele de criză. Aceasta este perfect valabil și pentru arta dramatică. Scena nu îngăduie — ca paginile unui roman — zugrăvirea evoluției îndelungate a relațiilor dintre personaje. Teatrul redă numai momentul — sau momentele — de conflict, de izbucnire, de confruntare, momente în care semnificația faptelor dobîndește maximum de accent. E drept că marile ciocniri par a se produce mai ales în perioadele de revoluție violentă, în timpul războaielor etc., pe cînd într-o epocă de construcție pașnică, așa cum este a noastră, nu întîlnești la tot pasul forme spectaculoase de înfruntare între nou și vechi. Această luptă ia aspecte neori mai puțin directe și vizibile, dar mai complexe și mai subtile. Cu atît mai necesară e deci fantezia dramaturgului în construirea unor asemenea conflicte pe care cetățeanul obișnuit nu le întîlnește în jurul său în fiecare zi sau în fiecare săptămîină, dar care dau prilejul să se dezvăluie pe scenă, în numai trei ore, transformări sociale, morale, psihologice, care sînt rezultatul unei îndelungate acumulări cantitative.

Dacă o piesă cu caractere conturate și cu un dialog bine scris, cum este Vlaicu și feciorii săi de Lucia Demetrius, lasă totuși o impresie de monotonie, iar transformarea personajului principal rămîne neconvingătoare, acestea se datorește, după părerea mea, lipsei unui conflict puternic, ascuțit, care să-i prindă pe eroi într-o încheștare zguduitoare, într-una din acele încheștări care sînt de natură să schimbe calea unei vieți. Desigur că nu toți țărani mijlocași care se hotărăsc să intre în gospodăria colectivă trec prin asemenea încercări, dar ele prezintă cel mai mare interes pentru teatru, deoarece dau prilejul acelor ciocniri hotărîtoare, care într-un timp scurt explică și determină relațiile omenești, triumful noului asupra vechiului.

Caracterul posibil sau, să zicem, verosimil, al conflictului nu este suficient pentru a-i asigura justificarea artistică. Declarate de-a dreptul, iar nu făcute să „explodeze“ dintr-o înfruntare dramatică, ideile urmărite de autor sînt lipsite de încărcătură afectivă, de forță emoțională. În piesa Stîncă miresei de I. Dragomir, jucată fără succes în stagiunea trecută, la Teatrul Armatei, aflăm de la bun început că doctorița Elena este o tinărie plină de entuziasm, iar inginerul geolog Baicu, un om dintr-o bucată. Știm și cine pune bețe în roate acțiunilor lor laudabile. Că inginerul va găsi în cele din urmă filonul pe care-l caută, sau că va fi descoperit din intîmplare felcerul care a ucis un copil administrîndu-i o injecție greșită, acestea sînt amănunte anecdotice, lipsite de importanță artistică. Și totuși, spre plictiseala spectatorilor, autorul se străduiește, de-a lungul multor tablouri, să ne conducă nu către dezvăluirea unor adevăruri artistice interesante, ci doar către comunicarea acestor detalii absolut nesemnificative.

Realitatea cotidiană rămîne plată, banală, atunci cînd este transpusă pe scenă neprelucrat, grosolan, inexpressiv. E necesară fantezia creatoare a dramaturgului pentru a face să fișnească din roca cenușie la suprafață, scînteile de poezie și emoție. Nu învinovățiți tema, cînd conflictul e sărac și adormitor. Cele mai multe capodopere ale teatrului sînt construite pe un motiv extrem de simplu. În jurul eternei povești: „un băiat iubea o fată — și părinții nu-i lăsau“, Shakespeare a țesut tragedia răscolitoare — actuală încă — a urii între oameni, izvorite din prejudecăți sălbatice, medievale. Urmărind destinul tinerei fete seduse și apoi părăsite — tema favorită a tuturor melodramelor din lume —, Cehov a înălțat deasupra Trigorinilor și Treplevilor fără vlagă chipul luminos al Pescărușului, simbol al artei dăruite oamenilor, simbol al viitorului. Marile teme ale vieții sînt la îndemîna oricui. Problema e doar: cît de adînc reușește autorul să vadă, să intuiască și să redea substratul lor! Douăzeci de dramaturgi compun, pe teme „banale“, piese neconvingătoare. Al 21-lea, sau al 221-lea scrie Poveste din Irkutsk...