

VICTOR-ERNEST MAȘEK

Perenitatea conflictului dramatic

Orice operă dramatică începe de la conflictul dramaturgului, respectiv al eroului său, cu lumea și cu sine. Arca în genere, și cu atât mai mult ipostaza ei cea mai acut conflictuală, teatrul, se naște din stările de **echilibru instabil** ale spiritului și conștiinței sociale, din sentimentul de neîmpăcare, de neîmplinire în raport cu prezentul, de la care se vrea și se cere **mai mult**, în sensul unui **posibil**, resimțit de oameni ca prefigurare a viitorului.

În acest sens, opera dramatică, precum orice artă autentică este revoluționară **ca atitudine**, deci nu doar prin ilustrarea unor epoci și evenimente revoluționare, ci prin viziunea ei **lucid** critică, **constructiv** critică, **prospectiv** critică față de realitatea dată.

O asemenea înțelegere mai largă și mai nuanțată a **spiritului** revoluționar al artei dramatice permite depășirea **condiționării directe** — stabilită de unii esteticieni — între acest gen de artă și epocile de acută criză și luptă socială, și prin aceasta o mai riguroasă descifrare a **specificității** conflictului dramatic. Fapt de importanță capitală pentru postularea perenității teatrului ca gen de artă independent, comentator posibil și necesar al destinului uman în oricare dintre fazele evoluției sale prezente și viitoare.

Pentru că, îndoilele cele mai serioase privind șansele de supraviețuire ale teatrului nu sint cele născute de apariția și proliferarea unor arte audio-vizuale concurente (cinematograf, televiziune), ci acelea legate de întrebarea asupra tipului de conflict pe care societatea comunistă a viitorului îl va mai putea oferi dramaturgului ca sursă de inspirație. Dacă e corectă presupunerea că principala menire a dramei constă în surprinderea conflictului unor forțe sociale în momentul său culminant, cel mai acut, și în contribuția ei la conștientizarea și rezolvarea acestuia, rezultă desigur că, sprijinind acțiunea socială de rezolvare și înlăturare progresivă de pe scena lumii a conflictelor, catastrofelor, crizelor și războiului, teatrul contribuie de fapt la propria sa anulare, la înlăturarea propriei

sale necesități istorice. O asemenea viziune fatalistă pare a fi alimentată de lucrări teoretice dintre cele mai serioase, printre care unele teze dezvoltate de Georg Lukács în amplul său studiu asupra romanului istoric. Astfel, pornind de la constatarea de natură istorică a faptului că marile perioade de înflorire a dramei coincid cu marile transformări, de importanță hotărâtoare, ale societății omenеști, Lukács stabilește o **corelație necesară** între conflictul dramatic, respectiv între perioadele de înflorire a dramei și revoluția socială: „Este clar că o concentrare social-istorică a contradicțiilor duce în mod necesar la o creație dramatică”. Ce se va întâmpla, așadar, cu opera dramatică atunci cînd, triumfînd pe tot globul, epoca viitoarei societăți științifice construite va fi dus la rezolvarea și înlăturarea tuturor marilor contradicții sociale? Sau, ca să ne apropiem mai mult de prezent, care e soarta **conflictului dramatic** (e vorba deci de **conflict**, nu de **cearta de cuvinte** pe care atîtea piese „contemporane” ne-o oferă, senin, drept confruntare dramatică), în contextul societății socialiste multilateral dezvoltate, în care lupta dintre forțe sociale antagoniste și dintre interese sociale contradictorii este de domeniul trecutului? Pentru că, evident, oda dramatizată sau dialogarea unor lozinci, oricît de juste în plan ideologic, nu are nimic de-a face cu teatrul autentic. Să devină oare dramaturgia de evocare istorică a unor epoci mai zbuciumate, singura posibilă și legitimă? Și să căutăm oare aici una dintre cauzele proliferării fără precedent a pieselor de inspirație istorică în dramaturgia românească a ultimului deceniu?

Un răspuns **superficial** optimist la această întrebare se consolează cu observația, întru totul corectă, de altfel, că vor exista conflicte atîta vreme cît vor exista oameni. Cum s-a remarcat nu o dată în documentele partidului nostru, caracterul contradictoriu al vieții nu dispăre odată cu anularea socială a antagonismelor de clasă ca urmare a revoluției socialiste. Am îmbrățișa o viziune profund

ne dialectică, plată, mecanicistă despre viață dacă am crede că în socialism n-ar exista decît voința plictisitoare a unei automulțumiri lipsite de probleme, de luptă și de conflicte. Totuși, nu într-o atare constatare vom afla răspunsul la întrebarea noastră, deoarece ar însemna să presupunem că **orice** conflict din viață se pretează automat transfigurării în conflict dramatic. Granițele conceptului s-ar lărgi astfel pînă la a-i anula specificitatea, incluzînd orice conflict, de la cearta între soți la conflagrația interplanetară. Dar chiar dacă am defini conflictul în teatru ca o situație decisivă, a cărei necesitate istorică nu permite individului nici o alternativă sau doar una foarte limitată, nu s-ar putea afirma că asemenea situații cruciale sînt veșnice. Fiindcă prin aceasta conflictul ar dobîndi caracterul unei categorii biologice.

Reprezentînd **situații de luptă** între parteneri cu interese contrarii, conflictele nu se vor schimba numai odată cu societatea și cu mutațiile intereselor de clasă. Ele însele sînt **expresia** transformărilor sociale.

Afirmația că vor exista conflicte cîtă vreme vor exista oameni nu ne spune, așadar, decît că evoluția socială se realizează permanent prin intermediul contradicțiilor. O afirmație atît de generală incît dobindește valoare de adevăr absolut. Ea nu precizează însă care va fi **natura** contradicțiilor ce vor ieși la iveală în cadrul diferitelor formațiuni sociale. Și este indubitabil faptul că în viitor nu vor exista numai confruntări între interese opuse, deci confruntări în care se urmărește o victorie care pentru celălalt partener înseamnă înfrîngere. Dar asemenea tipuri de confruntări („jocuri strategice cu sumă nulă”, cum le definește teoria matematică a jocurilor) au reprezentat pînă acum „marile conflicte” ale teatrului, care îi erau „furnizate” de realitate. De aici și convingerea, pe cît de fermă pe atît de falsă, că teatrului trebuie să i se „furnizeze” conflicte spre a le putea apoi reprezenta pe scenă. Și, ca atare, temerile privind soarta sa într-o epocă ce nu mai permite deloc sau prea puțin persistența unor asemenea conflicte ce ar putea deveni sursă de inspirație pentru teatru.

Într-o asemenea viziune, teatrul apare sărăcit de orice latură activă, estompîndu-se caracterul său de activitate vital-productivă a oamenilor. Dacă teatrul **consumă** doar ceea ce îi furnizează realitatea, el încetează a mai avea o funcție activă în societate, îndeplinind cel mult un rol corespunzător organelor digestive.

„Dramaticul”, ca forță motrice vitală a teatrului, și în sensul în care dorim să-i demonstrăm perenitatea, nu este, așadar, oferit **direct** de realitate, ci este și

un rezultat al creației dramatice. El nu intruchipează doar o proprietate dată a realității obiective, ci dă expresie și unei manifestări umane active, prin aceea că teatrul **remodelează** cu mijloacele sale specifice realitatea sau, cum spunea Brecht, o „dialectizează”. Evenimentele realității care au un caracter dialectic sînt transpuse prin teatru în „situații conflictuale”, cu alte cuvinte, dialectica lor devine astfel vizibilă spectatorului, discutabilă, element al unei experiențe individuale proprii. „Știutul”, „cunoscutul” (din teorie) devine **trăit** și este astfel asimilat de memoria noastră afectivă ca un dat existențial propriu. Aceasta este, dealtfel, procesul în care arta funcționează ca un catalizator inegalabil al „reacției” ce transformă tezele și ideile generale, sintetizîndu-le în **convingeri** de viață, singurele ce stau de fapt la originea acțiunilor noastre. Și numai astfel poate fi teatrul acel formidabil factor de formare și înfrîngere a conștiințelor care-l făcea pe Piscator să spună că reprezintă „cea mai revoluționară tribună a artei”.

Această „dialectizare” a realității permite teatrului să transfigureze în conflict dramatic nu numai evenimente catastrofice, ci și acțiunea **de prevenire** științifică a lor. Fie că reprezintă o explozie sau o evoluție, un anumit eveniment poate deveni conflict dramatic abia cînd teatrul se **interpune** activ, suprapunînd evenimentului real evenimentul teatral. Prin această dedublare a evenimentelor în realitate și posibilitate, teatrul **produce** acea tensiune ce permite spectatorului perceperea unui conflict, a unei situații dramatice (caracterizată de Brecht prin alternativa : „nu — ci”). Teatrul va putea, așadar, să transforme în substanță dramatică nu numai „epoci dramatice”, ci va fi în măsură să **dramatizeze** (să „dialectizeze”) și epoci caracterizate printr-o desfășurare controlată, planificată științific, a proceselor socio-economice, dezvoltînd spectatorului **mișcarea** inerentă și stării de liniște, **revoluția** implicată și în continuitatea dezvoltării sistemului social, iar în individ, **acțiunea motrice a forțelor sociale**.

Conflictul trebuie înțeles, deci, în primul rînd ca o **activitate** a teatrului, prin care acesta modelează realitatea. Numai astfel poate fi depășită temerea privind dispariția teatrului din cauza lipsei de conflicte a societății științifice a viitorului.

Se mai obiectează că diminuarea și chiar dispariția conflictelor în socialism și comunism ar fi legată de **conștientizarea** acțiunii legilor sociale, de capacitatea individului de a acționa în **cunoștință de cauză**. Dar spațiul de manifestare a conflictelor nu se micșorează, ci dimpotrivă, crește cînd partenerii „au în mînă” diferitele variante de comportament. Ores-

te, de pildă, nu avea „la îndemină” **varianta** de a o lăsa pe mama sa, Clytemnestra, să trăiască. Desfășurarea evenimentelor era prestabilită de moire. Totuși, și această variantă trebuia să devină cumva „vizibilă” în teatrul antic, spre a-i oferi spectatorului tensiune. Dialectica dintre **așteptat** și **neșteptat**, dintre **previzibil** și **imprevizibil**, acționa și aici, chiar dacă mascat. Și spectatorul antic se „juca” cu **cealaltă** posibilitate. Deci, și aici **teatrul** oferea, de fapt, conflictul, ca joc al alternativelor. El lăsa să transpară, chiar dacă estompat și prudent, alternativă, adică o posibilitate de decizie umană. Spectatorul își putea imagina că Oreste poate alege și alternativa de a **nu-și omori mama**. Numai astfel moartea ei din final putea să fie suficient de **imprevizibilă**, de neașteptată, spre a conferi piesei respective informația estetică necesară. Ce-am vrut să demonstrăm prin acest exemplu? Că însăși predestinată imposibilitate de decizie a lui Oreste (conflictul „său”) devine conflict **pentru teatru** abia când scena îl „dialectizează” construind o **posibilitate** de decizie, o alternativă **pentru spectator**.

Capacitatea individului sau a unui grup social de a „organiza” un conflict, neîmpus de „destin” sau de necesitatea istorică, indică forma superioară a libertății de acțiune umană. Ea este confirmată, sub aspect dramatic, mai cu seamă de acele situații în care declanșarea conflictului ține exclusiv de libera decizie a individului, marcând un act de conștiință și responsabilitate socială. Un asemenea caz ar putea fi, de pildă, unul în care eroul, implicat într-o activitate de natură economică, științifică sau politică, sesizează la un moment dat modul nesatisfăcător în care se desfășoară activitatea respectivă, în raport cu posibilitățile reale, pe care le intuiește, ca specialist, și deși nu este silit de nimeni și ar putea să-și ducă existența liniștit, între rutină și automulțumire, preferă să declanșeze conflictul — adică să conteste starea de lucruri dată, considerată de ceilalți ca „normală”, atrăgându-și astfel posibile prejudicii și inamicități.

În primul exemplu, Oreste nu are altă posibilitate decât aceea de a se înapoia din războiul troian, de a afla de asasinarea mișelească a tatălui său și de a se răzbuna pe mama sa. Oponentul în confruntarea sa nu este reprezentat de un om (cel puțin în conștiința antică), ci de zei. Conflictul însuși nu se află în mîna oamenilor, el este **dat**. Eroul nostru contemporan, din cel de-al doilea exemplu, își poate organiza el însuși conflictul. „Datul” ar fi aici evitarea conflictu-

lui, lăsarea lucrurilor așa cum sint, fapt ce nu i-ar aduce practic eroului nici un prejudiciu. În comparație cu zguduitoarea tragedie antică, faptul pare banal și nesemnificativ. Dar ce **umanizare** a conflictului, faptul că **eroul însuși decide** dacă să aibă loc sau nu un conflict! Nici o moiră, nici un destin, nici o instanță supraindividuală nu îi preia sarcina de a decide ce trebuie să facă și ceea ce numai el poate face: să-și organizeze propria nemulțumire ca izvor al schimbării.

În ambele cazuri, însă, conflictul nu dobîndeste încă trăsăturile unei categorii dramatice dacă îl descriem doar ca pe o contradicție, existentă ca atare, a realității istorice. Caracterul activ, creator al teatrului constă tocmai în ceea ce este el capabil să **adauge** conflictului material din realitate, respectiv în capacitatea de a prelucra conflictul material brut într-un **conflict pentru spectatori**, care să incite **participarea** lor imaginativă și rezolutivă. Această „prelucrare” este indispensabilă, indiferent că e vorba de un conflict sau de un proces social reglat (controlat). În ambele cazuri, dacă vrea să-și păstreze caracterul de manifestare activă, teatrul trebuie să „organizeze” conflictul. Și conflictele teatrului devin cu atât mai bogate cu cît crește posibilitatea de a le organiza conștient, ca în paradigma unei situații dramatice din cel de-al doilea exemplu.

Asemenea situații de viață, indiferent că au loc în sfera producției materiale sau în cea a creației cultural-științifice, sint, desigur, frecvente în contextul efortului multilateral de edificare a unei noi societăți, și ele vor prolifera odată cu amplificarea efortului general constructiv. Mult mai rar este deocamdată cazul indivizilor apți să **conștientizeze** asemenea conflicte **potențiale** și să și le asume, transformindu-le în realitate. Dar, odată cu perfecționarea cores-punzătoare a conștiinței sociale, va crește și numărul personalităților cu un asemenea simț acut al responsabilității, și odată cu ele și numărul acestor noi tipuri de conflicte, pe care le-am numi, oricît ar părea de paradoxal, „constructive”, întrucît rezolvarea lor nu presupune nici un „învins”, ci numai **învîngători**, chiar dacă doar în plan moral.

Abia într-un asemenea nou context social-istoric vor lua naștere conflictele cele mai dramatice și mai interesante, întrucît gradul de „imprevizibilitate” al răspunsului la „situația de criză”, premisă indispensabilă organizării unui conflict **de teatru**, crește exponențial cu gradul libertății de acțiune a individului. Destinul omului devine, în acest caz, omul însuși.